



Die altchristliche Grabeskunst

Ein Versuch der einheitlichen Auslegung

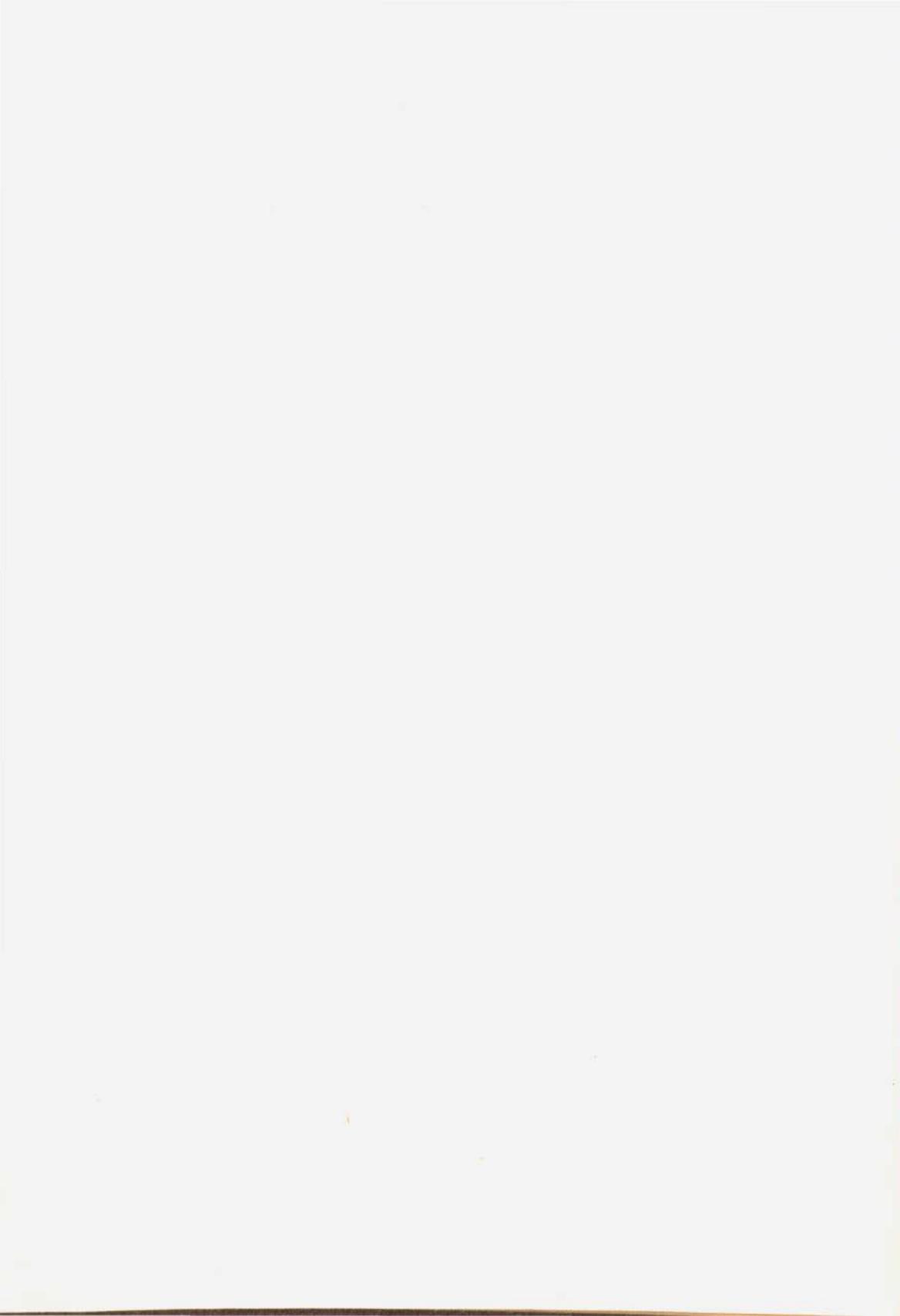
von PAUL STYGER

gr. 8°, 123 Seiten und 16 ganzseitige Lichtdrucktafeln

Preis brosch. M 10.—, Ganzleinenband M 12.—

Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet, München

Die christliche Archäologie ist berufen, in das weite Kulturgebiet der altchristlichen Kirche hineinzuleuchten. Fragen über die Zusammenhänge oder Unterschiede des antiken Heidentums mit Gehalt und Gestalt des religiösen Lebens in der Kirche stehen auf dem Plan. Nach dem erfolgreichen Studium der literarischen Quellen gilt es nun, den altchristlichen Monumenten eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken. Professor Paul Styger, der Leiter der großen Ausgrabungen der Apostelgruft an der Via Appia in Rom, hat sich als erster an die Arbeit herangewagt, zunächst die Hindernisse folgenschwerer Irrtümer aus dem Wege zu schaffen, welche ein Vorwärtsdringen in der christlichen Altertumskunde verwehrten. Durch die in alle Handbücher verschleppte symbolisch-allegorische Auslegung der Denkmäler hat nicht bloß eine leichtfertige, phantastische Willkür überhand genommen, sondern der gefährliche Mißbrauch erstreckte sich, wie der Verfasser gründlich aufdeckt — sogar in das dogmatische Gebiet hinein. Das vorliegende Werk verläßt die Wege der Symbolik und Typologie und erteilt einer ungezwungenen epischen Deutungsweise das Wort. Professor Styger weist von diesem Standpunkt aus überzeugend nach, daß eine Reihe wichtiger Probleme der endlichen Lösung entgegengeführt werden, so besonders der Ursprung und die Einheitlichkeit der altchristlichen Kunst.



By 12P

DIE ALTCHRISTLICHE GRABESKUNST

EIN VERSUCH DER EINHEITLICHEN AUSLEGUNG

VON

PROFESSOR PAUL STYGER

*



19

27

VERLAG JOSEF KÖSEL & FRIEDRICH PUSTET K.-G. MÜNCHEN



I M P R I M A T U R
M Ü N C H E N - F R E I S I N G
16. J U L I 1927
M. B U C H B E R G E R
V. G.

Zu den Problemen, welche in der christlichen Altertumswissenschaft einer Lösung harren, gehört noch immer die Auslegung der szenischen Bilder in ihrer *Gesamtheit*. Das inhaltliche Verständnis der Einzeldarstellungen ist nunmehr wohl gesichert und, nebensächliche Differenzen ausgenommen, auch übereinstimmend festgelegt. Der leitende Grundgedanke aber, der die frühchristliche Grabeskunst beseelt, ist durchaus noch nicht verständlich und überzeugend ermittelt.

Wenn wir auf Malereien und Skulpturen der Zömeterien biblische Szenen erblicken, wie z. B. Daniel in der Löwengrube, Noe in der Arche, Jonas unter der Kürbisstaude, die Jünglinge im Feuerofen, so müssen wir uns fragen, ob diese Bilder als *reine historische Darstellungen*, so wie sie uns in der biblischen Geschichte erzählt werden, beabsichtigt seien, oder ob sie auch, ja sogar vornehmlich, *symbolischen Charakter* tragen, wie z. B. die Arche das Schiff der alleinseligmachenden Kirche bedeuten könnte. Hat das Grab, zu dessen Schmuck die Bilder ausgewählt wurden, den vorherrschenden Gedanken der Erlösung von der Erde in das Paradies, vom Tode zur Auferstehung nahegelegt? — Die zahlreichen Jonasbilder scheinen darauf hinzuweisen. — Oder sind am Ende die Figuren der heiligen Geschichte eine Art volkstümlicher Gebetsformeln, die drastische Bitten um Erlösung und Befreiung vom ewigen Tode ausdrücken, in Anlehnung an alte liturgische Gebete?

Innerhalb der Grenzen dieser Ideen bewegen sich tatsächlich die bisherigen Erklärungsversuche, deren auffallende Verschiedenheit schon beweist, daß der *vorherrschende Grundgedanke* auf den Denkmälern der frühchristlichen Grabeskunst, wenn ein solcher überhaupt vermutet werden darf, für unsere Auffassung eben nicht sehr leicht verständlich ist.

Ein erneuter Versuch zur endlichen Lösung des Problems kann sich nur dann fruchtbar erweisen, wenn die ganze antike Vorstellungswelt als Ausgangspunkt gewählt und die Frage in ihren weitläufigen Zusammenhängen, sowohl im einzelnen, als in der Gesamtheit betrachtet wird.

Folgende Zusammenstellung des Bilderkreises möge den Überblick erleichtern:

A L T E S T E S T A M E N T

	Malerei	Skulptur
1. Der Sündenfall der Stammeltern	19	50
2. Noe in der Arche	36	40
3. Der geduldige Job	12	9
4. Das Opfer Abrahams	25	50
5. Jakobs Traum von der Himmelsleiter	1	1
6. Rachel am Brunnen	—	1
7. Jakob segnet Ephraim und Manasses	—	2
8. Moses löst sich die Sandalen	5	4
9. Moses vor Pharao	—	1
10. Der Durchgang durch das Rote Meer	—	20
11. Der Wachtelfang	—	3
12. Der Mannaregen	1	—
13. Das Quellwunder des Moses	60	1
14. Moses empfängt das Gesetz	—	27
15. Die Kundschafter	—	1
16. David mit der Schleuder	1	5
17. Der Meerwurf des Jonas	30	40
18. Die Ausspeijung des Jonas	40	35
19. Jonas unter der Laube	64	40
20. Jonas unter der verdorrten Staude	11	—
21. Die Himmelfahrt des Elias	1	4
22. Tobias mit dem Fisch	3	2
23. Die drei Jünglinge im Feuerofen	17	25
24. Die Bedrängnis der Susanna	6	7
25. Daniels Richterspruch	2	1
26. Die Drachenvergiftung	—	6
27. Daniel in der Löwengrube	39	30

N E U E S T E S T A M E N T

	Malerei	Skulptur
28. Die Bilder der Prophezeiungen	6	—
29. Mariä Verkündigung	2	2
30. Der Engel erscheint Joseph im Traume . . .	—	1
31. Joseph nimmt Maria zu sich	—	1
32. Die Heimsuchung der Elisabeth	—	1
33. Die Geburt Christi	1	10
34. Die Magier vor dem Stern	2	5
35. Die Magier vor Herodes	2	14
36. Die Anbetung der Magier	12	50
37. Der Kindermord	—	3
38. Die Taufe Jesu	4	7
39. Das Wunder zu Kana	2	34
40. Die Samariterin am Jakobsbrunnen	4	9
41. Der Hauptmann von Kapharnaum	—	6
42. Die Heilung des Gichtbrüchigen	19	33
43. Die Auferweckung des Jünglings von Naim .	—	10
44. Die Auferweckung von Jairi Töchterlein . .	1	3
45. Die Heilung der Blutflüssigen	4	30
46. Die Brotvermehrung	30	55
47. Die Bergpredigt und die Heilungen	—	1
48. Die Heilung der gekrümmten Frau	1	—
49. Der Gute Hirt	120	180
50. Die Blindenheilung	7	50
51. Die Auferweckung des Lazarus	53	36
52. Der Einzug in Jerusalem	—	14
53. Die Parabel von den Jungfrauen	2	—
54. Die Fußwaschung	—	2
55. Ansage der Verleugnung	1	56
56. Christus am Ölberg	—	1
57. Der Judaskuß	—	3
58. Christus vor Pilatus	—	13
59. Der Tod des Judas	—	1
60. Die Dornenkrönung	—	1
61. Die Kreuztragung	—	1

	Malerei	Skulptur
62. Die Auferstehung	—	8
63. Die Frauen am Grabe	—	3
64. Der ungläubige Thomas	—	1
65. Der Fischfang	—	2
66. Die Schlüsselübergabe	—	9
67. Die Himmelfahrt Christi	—	1

A P O S T E L G E S C H I C H T E

68. Die Befreiung Petri aus dem Kerker	—	1
69. Ananias und Saphira	—	2
70. Die Auferweckung der Tabitha	—	2
71. Der Kämmerer der äthiopischen Königin	—	3

A P O K R Y P H E N

72. Das Quellwunder des Petrus	26	120
73. Die Flucht des Petrus	—	40
74. Die Bedrängung des Petrus	—	17
75. Petrus heilt seine Tochter	—	2
76. Der redende Hund	—	3
77. Petri Gang zum Kreuze	—	5
78. Das Martyrium des Paulus	—	7

Die Liste umfaßt nur Bilder, welche auf Malereien der altchristlichen Zömeterien oder auf Sarkophagen vorkommen. Es handelt sich also ausschließlich um Sepulkralkunst. Der Einwand, daß eine gemeinsame Betrachtung beider Gattungen von Grabesschmuck nicht schlußberechtigt sei, dürfte wohl kaum erhoben werden, da es feststeht, daß die Großzahl der Figurensarkophage gleichzeitig mit einem überwiegenden Teil der Grabmalereien entstanden ist, obwohl sie nicht für die unterirdischen Gräfte, sondern für die Nischen der Zömeterialbasiliken bestimmt waren. Vielmehr ist die getrennte Behandlung grundsätzlich zu verwerfen. Es ist nämlich in jedem Gewerbe eine von technischen

Gründen bedingte Auswahl zu verzeichnen. Somit verlangt die Statistik eine Berücksichtigung des gesamten Materials, der Plastik wie der Malerei.

Für die Ermittlung des allgemeinen Grundgedankens in den szenischen Darstellungen dürfen auch alle außerkanonischen Erzählungen, die für die zöometriale Kunst verwendet wurden, nicht außer acht gelassen werden. Es ist gar kein Grund vorhanden für eine prinzipiell gesonderte Betrachtungsweise, und die Monumente selber legen, so leicht es durch Gruppierung oder Trennung gewesen wäre, durchaus keine Unterscheidung nahe zwischen Szenen aus der Bibel oder den Evangelien einerseits und den Apokryphen andererseits.

Auf der Suche nach der Grundidee aller szenischen Darstellungen der altchristlichen Grabeskunst sollen zunächst die verschiedenen Erklärungsweisen ausgiebig zu Worte kommen, denn sie sind wahrlich nicht a priori zu verachten. Wer einen neuen besseren Weg gehen will, tut oft sehr gut daran, die alten Pfade nicht aus dem Auge zu lassen.

I. DIE SYMBOLISCHE AUSLEGUNG

Mit Staunen lesen wir in den Werken eines Onofrio Panvinio († 1568) oder eines Antonio Bosio († 1629) die tief-sinnigen, oft komplizierten aber immer bestimmten Auslegungen, mit welchen sie die zutage geförderten Monumente erklärten. Wie alle andern Gelehrten des Renaissance-Zeitalters haben auch die Begründer der christlich-archäologischen Forschung nicht erst nach dem Rezept gesucht, um in den ursprünglich beabsichtigten Sinn und Geist der Altertümer einzudringen. Ihre Kultur war das Auge, mit dem sie die Antike betrachteten. Allegorie und Symbolik feierten Triumphe, denn sie waren populär geworden. Was Wunder, wenn die mehr wie tausend Jahre lang verschollenen Malereien der sagenhaften Gräfte und die vergessenen Skulpturen auf den Marmorsärgen unter dem Erdboden als verehrungswürdige Zeugen eines Heldenzeitalters betrachtet und mit höchster Erudition beleuchtet wurden? Die Willkür des geistreichen Interpretierens war allerdings eine unbewußte, aber sie kannte auch keine Regeln in der Anwendung von Bibelzitate und Vätertexten. Die Ideen der Alten beeinflussten in hohem Maße die Nachfolger. Nicht weniger symbolisch wurde die Zömeterialkunst bis in die neueste Zeit hinein ausgelegt. Giuseppe Marchi, Raffaele Garrucci und der Fürst der christlichen Archäologie, Giovanni Battista de Rossi, waren noch ganz in ihrem Bann. Die Handbücher, welche heute im Gebrauch sind, unterstreichen zum größten Teil den symbolischen Charakter, wenn sie auch bezeichnenderweise unter sich zu keiner Übereinstimmung gelangen können¹⁾.

¹⁾ Vgl. V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880; F. X. Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, Freiburg 1886; O. Marucchi, *Eléments d'archéologie chrétienne* [3 vol.] Rome 1906; L. v. Sybel, *Christliche Antike* [2 Bde.], Marburg 1906; H. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1903; C. M. Kaufmann, *Handbuch*

Im Vordergrund der Kontroverse steht die übliche Unterscheidung eines doppelten Sinnes, der den szenischen Darstellungen der Sepulkralkunst zugrunde liegen kann: des unmittelbaren, oder historischen, wonach z. B. das Bild Noes in der Arche nichts weiter als das biblische Faktum darstellt; und des übertragenen oder symbolischen, wonach z. B. das genannte Bild die Kirche, die Taufe, die Eucharistie, oder die Bitte um Errettung des Verstorbenen versinnbildet. Im letzteren Fall ist die Terminologie leider schwankend, insofern Allegorie, Personifikation, Typologie und Symbolik nicht genau unterschieden werden. Im Symbol stellt bekanntlich irgendeine Sache eine andere dar, sei es, daß zwischen beiden eine Ähnlichkeit herrscht, sei es aus bloßer Konvention, z. B. Schiff = Kirche; Fisch = Christus. Von der Typologie sagt man, sie sei als eine allegorische Darstellungsart ganz der christlichen Kunst eigen, da sie sich gewisser Personen oder Ereignisse bedient, um figürlich andere zu versinnbilden, z. B. Moses = Petrus; Brotvermehrung und Kanawunder = Eucharistie. In der Personifikation ist es eine menschliche Figur, welche eine Idee bedeutet, z. B. Orans = Kirche. In der Allegorie versinnbilden mehrere Figuren einen Komplex von Ideen, was z. B. zutrifft, wenn die Malereien eines Katakombengemaches auf die Erlösung und Auferstehung bezogen werden.

Im Gegensatz zu der unmittelbaren, rein historischen Auffassung bezeichnet man den übertragenen, figürlichen, erweiterten Sinn kurzerhand als symbolisch. Eine solche Unterscheidung in den eigentlichen und den übertragenen Sinn ist wohl praktisch aber ungenau, denn der letztere ist so verschieden, daß man nicht sagen kann, er bilde den einheitlichen Gedanken der Grabeskunst. Da die Vertreter des übertragenen Sinnes, in irgendeiner Form, sich auf die Monumente berufen und die Beweise für den angeblich herrschenden Symbolismus aus den Bildern zu erheben suchen, muß eine Prüfung des Materialbefundes stattfinden. Dies geschieht

der christlichen Archäologie 3, Paderborn 1922; S. Scaglia, *Notiones archaeologiae christianae* [3 vol.] Roma 1911; F. Segmüller, *Handbuch der christlichen Archäologie*, Einsiedeln 1912 usw.

bei der Besprechung der Einzeldarstellungen. Vorher aber können jene äußeren Argumente, die sogenannten Prinzipienfragen, eine allgemeine Würdigung erfahren.

1. Die Grabesidee.

Der Grundsatz ist aufgestellt worden, daß bei der Interpretation vor allem die Grabesidee maßgebend sein müsse. Wilpert schreibt: „Als obersten Grundsatz, als erste Pflicht hat der Interpret beständig im Auge zu behalten, daß er Bilder, welche Grabsstätten schmücken, erklären soll. Die Funeralsymbolik ist ganz von der Heilsidee beherrscht und durchdrungen . . . Der Verstorbene ist der Mittelpunkt, um den sich alles wendet, von ihm muß die Erklärung ausgehen, auf ihn muß sie immer wieder zurückkommen²⁾“.

Die Frage ist aber doch, ob die Darstellungen a priori, weil es sich um Grabeskunst handelt, einen übertragenen Sinn annehmen müssen. Die gerade Antwort lautet: es ist möglich, aber nicht sicher, d. h. es muß erst noch bewiesen werden. Niemand wird bestreiten, daß die biblischen Bilder, trotzdem sie an Gräbern vorkommen, dennoch vielleicht bloß das erzählte Geschehnis bedeuten, ohne irgendwelche sinnbildliche Beziehung auf die Toten. Wer dem aufgestellten Grundsatz huldigt, muß sich auch um dessen Anwendung kümmern. Lassen sich denn die sepulkralen Bilder wirklich auf den Verstorbenen, als auf einen Mittelpunkt beziehen, um den sich alles bewegt? Einige allerdings, z. B. Jonas, die Totenerweckungen usw., andere mit etwelcher Anstrengung, z. B. das Opfer Abrahams, der Durchgang durch das Rote Meer usw. Sehr viele aber passen ganz und gar nicht in diesen Rahmen, z. B. die Drachenvergiftung, der Kindermord, die Heilung der Blutflüssigen, der Judaskuß usw. Die zahlreichen Bilder aus der Legende gehören auch zur Grabeskunst, sie sind aber im obigen Grundsatz nicht unterzubringen.

Lehrreich ist hier ein Vergleich mit der heidnischen Sepulkralkunst, die neben Szenen mit funeralem Sinn, wie z. B. der Raub

²⁾ J. Wilpert, Malereien der Katakomben [Freiburg 1903] 140.

der Proserpina, der Tod des Meleager, des Alcestes usw. auch sehr viele Darstellungen aufweist, die mit den beigesetzten Verstorbenen keine Beziehung haben können, wie z. B. der Amazonenkampf, der schlafende Endymion, die Taten des Herkules und andere mythologische oder historische Bilder. Warum sollte die Regel von der Grabesidee nicht auch bei den Heiden gelten?

Wilpert gibt zu, daß nicht alle Szenen symbolisch erklärt werden können: „Die Szenen wurden häufig, die alttestamentlichen fast immer, nicht um ihrer selbst willen abgebildet, sondern wegen der symbolischen Idee, die sie versinnbildnen³⁾“.

Wie weit diese Behauptung stimmt, werden wir bei der Besprechung der Bilder sehen. Der Ausnahmen sind zu viele, als daß sie eine Regel bestätigen könnten.

Das Prinzip der Grabesidee ist von mehreren Forschern vorausgesetzt worden; aber es ist ihnen nicht gelungen, weder gemeinsam noch einzeln, die Szenen der Sepulkralkunst unter den einheitlichen, tieferen Sinn zu gruppieren. Viktor Schultze deutete den altchristlichen Bilderschatz sepulkralsymbolisch und fand die leitende Idee in der Vorstellung von der Auferstehung der Toten⁴⁾.

Ludwig v. Sybel anerkannte den sepulkralen und symbolischen Charakter als richtig, stellte aber die Auferstehungshoffnung in den Hintergrund, um dafür an den unmittelbaren Eingang aus dem Tod ins ewige Leben zu denken: „Am frischen Grabe aber macht sich eine andere Sorge geltend, die dringliche um das augenblickliche Schicksal der unsterblichen Seele⁵⁾“.

Hans Achelis vertrat gleichfalls den Standpunkt der Sepulkralsymbolik und bezeichnete als deren Ausdruck die „Überwindung des Todes, die uns in diesen Bildern vor Augen geführt

³⁾ Wilpert, Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen, Zeitschr. für kath. Theologie 46 [Innsbruck 1922] 208.

⁴⁾ V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880 [Prolegomena über die Symbolik des altchristlichen Bilderkreises]. Vom gl. Verfasser Archäologie der altchristlichen Kunst [München 1895] 180. Ferner Grundriß der christlichen Archäologie [München 1919] 78.

⁵⁾ L. v. Sybel, Christliche Antike, Marburg 1906. Vgl. Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst? Zeitschr. für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums [Gießen 1914] 254, Heft 3, wo v. Sybel Stellung nimmt gegen Schultze und Achelis.

wird⁶⁾“. In einer Anzahl von Wundergeschichten sei die Errettung des Gläubigen vom Tode zu erkennen, und zwar werde uns jedesmal der Moment der Errettung zur Anschauung gebracht (S. 12).

Den drei angeführten Autoren muß in erster Linie vorgehalten werden, daß ihre Ansichten nicht dem ganzen Szenenschatz der altchristlichen Grabeskunst Rechnung tragen. Die Auferstehung von den Toten hat doch mit den meisten Bildern nichts zu tun. Die Beweise aus den Zeugnissen der Kirchenväter, wonach die biblischen Wunder und die durch Christus gewirkten Gottes Willen und Macht zur Totenaufweckung begründen, sind nicht durchschlagend für die These, daß sich die Kunst darnach zu richten hatte, auch wenn diese sämtlichen Wunder Darstellungsmotive geworden sind. Achelis hat eine Liste aufgestellt und nur 27 Bilder vermerkt (S. 10). Aber nicht auf alle paßt der Gedanke einer Errettung vom Tode, z. B. auf den sandalenlösenden Moses, die Magier, die Taufe Christi, die Blindenheilung, das Kanawunder, die Samariterin am Brunnen. Was soll erst mit den übrigen 50 Szenen geschehen? Die gleiche Schwäche liegt auch in der Auslegung v. Sybels, vom Eingang aus dem Tod ins Leben. Die zahlreichen Bilder aus der Legende finden da keine Berücksichtigung, z. B. das Quellwunder des Petrus, welches über hundertmal vorkommt. Und doch verlangt v. Sybel: „Die Interpretation darf nicht einzelne Bilder oder Bilderklassen herausgreifen, sondern sie muß das Ganze ins Auge fassen.“ (Auferstehungshoffnung 267.)

Neuestens hat W. Neuß in einer populärwissenschaftlichen Abhandlung „Die Kunst der alten Christen“ (Augsburg 1926) den religiös-symbolischen Charakter der Katakombenbilder darzulegen versucht: „Begnadete Menschen und Wundertaten Gottes, welche die Zuversicht am Grabe stärken konnten, sie sollten den Besucher des Grabes vor Augen gestellt werden“ (S. 32). Der Autor hat es unterlassen, den Beweis durchzuführen, d. h. er hat sich nichts darum bekümmert, daß ein Großteil der Bilder dieser Idee nicht entsprechen. Wie kann da von einem Grundgedanken die Rede sein?

⁶⁾ H. Achelis, Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst, Leipzig 1919.

2. Die Bilderfolge.

Als ein äußerer Beweis für den herrschenden Symbolismus wird auch die Zusammenstellung der Bilder ins Feld geführt. Die Auswahl und die Gruppierung der Szenen in den Kammern der Zömeterien oder auf Sarkophagen, insofern sie nicht planlos nebeneinander gestellt sind, könnten vielleicht eine logische Reihenfolge, eine innere Beziehung zueinander und damit einen leitenden Grundgedanken offenbaren. Wilpert behauptet, daß die Künstler in einigen Gemäldezyklen mit der Gruppierung der Szenen so klar den Prozeß ihres Gedankens offenbarten, daß diese Zyklen als sichere Führer auf dem Feld des Symbolismus betrachtet werden müssen⁷⁾.

Prüfen wir die Beispiele! Wilpert führt zuerst die Malereien der Cappella greca an, wo er einen zusammenhängenden Bilderzyklus erblicken will, nämlich drei Darstellungen der T a u f e , bestehend aus dem Quellwunder des Moses, der Heilung des Gichtbrüchigen und einem Taufbilde, dann folge die Magieranbetung als A u s d r u c k d e s G l a u b e n s in die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus Maria der Jungfrau; drei weitere Bilder, Daniel zwischen den Löwen, das Opfer Abrahams und die Fractio panis bezögen sich auf die E u c h a r i s t i e als Mahl und Opfer. Lazarus und die Jahreszeiten sollen die A u f e r s t e h u n g als eine Frucht des eucharistischen Mahles bedeuten. Noe und die Susannaszenen sollen zeigen, wie Gott seine Getreuen in Nöten beschütze, und zugleich eine indirekte Aufmunterung enthalten zur Beharrlichkeit im Glauben an die M a c h t G o t t e s und in der Hoffnung auf den versprochenen Lohn im andern Leben. Im letzten Bild erscheine der Verstorbene als Orans in der Gemeinschaft der Heiligen⁸⁾ (Fig. 1).

Ist diese Auslegung nicht vielleicht willkürlich? Warum sollen Quellwunder und Heilung des Gichtbrüchigen die Taufe bedeuten? Das dritte Bild einer realen Erteilung der Taufe, das Wilpert aus einem kleinen Fragment, mit Spuren von Wasser,

⁷⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 143.

⁸⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 151. Fractio panis [Paris 1896] 26.

an der Decke erkennen will, existiert gar nicht. Auch die Beziehung Daniels und Abrahams auf die Eucharistie ist nicht nachgewiesen. Wilpert hat übrigens nicht daran festgehalten, denn anderswo gibt er dem Danielbild in der Cappella greca die gleiche Bedeutung, wie den Szenen der drei Jünglinge im Feuerofen, des Noe und der Susanna, nämlich der Aufmunterung zum Gebet für die Verstorbenen⁹⁾. Wie die Lazaruserweckung mit den vier ornamentalen Köpfen, welche die Jahreszeiten personifizieren (nur der Sommer ist erhalten), zusammengehen soll, ist nicht leicht begreiflich¹⁰⁾.

Worauf es eigentlich ankäme, wäre eine materiell klare Disposition der Fresken, die eine ebenso klare Reihenfolge der Ideen darlegen würde. Dies trifft in der Cappella greca nicht zu.

Der Gemäldezyklus in den Lucinakrypten, den Wilpert als zweites Beispiel anführt, läßt die Reihenfolge der Szenen nicht mehr erkennen, da zu viele Bilder zerstört sind. In den Sakramentskapellen A2 und A3 soll die örtliche Aufeinanderfolge sich mit der logischen fast vollständig decken. Aber es ist eben eine erkünstelte Deuterei, wenn man das Quellwunder, den Fischer und den Gichtbrüchigen als Taufdarstellungen bezeichnet, das Opfer Abrahams auf die Eucharistie bezieht und im Brunnen der Samariterin das lebendige Wasser erblickt, wo sich der Verstorbene erfrischt¹¹⁾.

Eine Untersuchung über den Ursprung des Kallist-Zömeteriums hat das Ergebnis gebracht, daß die sog. Sakramentskapellen unter Kallist entstanden sind und einer Gruppe von Fossoren mit ihren Familien als Begräbnisstätten dienten, wo sie sich selber bei der Arbeit darstellen ließen. Offenbar dienten die zahlreichen Malereien nicht bloß dem behäbigen Gefallen dieser Fossoren,

⁹⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 334, vgl. 288.

¹⁰⁾ Wilpert sagt: „Um die Auferstehung des Fleisches zu erklären, brauchte Christus die Parabel vom Weizenkorn. [Jo 2, 24.] Dadurch lenkte er die Aufmerksamkeit auf den Wandel in den Jahreszeiten, die so oft dargestellt sind.“ Wahre und falsche Auslegung, Zeitschr. für kath. Theol., [Innsbruck 1922] 206. Sehr zweifelhaft ist endlich die Rekonstruktion des Bildes in der Decke des Lichtschachtes, das eine Gemeinschaft der Heiligen darstellen soll. [Fractio panis 6, fig. 2.]

¹¹⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 152, vgl. Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Kallistus, Freiburg 1897.

sondern sie wurden als Empfehlung für ähnliche Aufträge geschaffen. Es war gerade die Zeit, als das Zömeterium, welches seit dem Ursprunge ausschließlich für die Beisetzung des römischen Klerus diente, seit der Verwaltung durch Kallistus erheblich vergrößert, auch andern Gläubigen zur Verfügung gestellt wurde. Nichts deutet darauf hin, daß der Autor dieser Malereien über eine ungewöhnliche theologische Bildung verfügte. Am allerwenigsten ist ein tiefer symbolischer Grundgedanke aus der Reihenfolge der Bilder herauszuholen. In der Kammer A2 befand sich links vom Eingang die Figur eines Fossors an der Arbeit. Auf der linken Wand ist das Quellwunder des Moses mit einem Angler daneben, der nicht so ohne weiteres als eucharistischer Fischer gelten kann, sondern als eine der antiken Kunstübung geläufige Figur zur Andeutung des Wassers aufgefaßt werden muß. Dann folgt ein Totenmahl, das sich durch nichts vom allgemeinen Typus derartiger Darstellungen unterscheidet. An der Hauptwand haben wir ein Bild der Taufe Christi, wobei Johannes, wie auf späteren Darstellungen, mit Tunika und Pallium bekleidet ist. Die Bedeutung des sitzenden Mannes im Pallium, der auf der gleichen Hauptwand nun folgt, ist weder als Lehrer noch als göttlicher Richter erwiesen. Es könnte sich vielleicht eher um eine Person handeln, die mit der Erstellung oder Ausschmückung der Kammer in wichtiger Beziehung stand. Eine derart auseinander gerissene Gerichtsdarstellung, wo es doch an geeigneten Wandflächen nicht mangelte, wäre höchst unnatürlich. Auf der rechten Seite ist die Auferweckung des Lazarus und an der Decke, in der Mitte, der Gute Hirt und dann die Bilder des Jonaszyklus, von denen das erste, die Auswerfung des Propheten aus dem Schiff im Meeressturme, in den Bogenzwickel der Hauptwand gemalt wurde, während an seiner Stelle, an der Decke, ein Tripodus zwischen sieben Brotkörben, die eigentlich zum Totenmahl gehörten, hinzukam. Somit müssen wir feststellen, daß in dieser Kammer keine derart strenge Anordnung der Bilder herrscht, daß eine tiefere Gedankenreihe abgelesen werden könnte.

In A3 drängt sich die gleiche Beobachtung auf: Wir sehen an der Eingangswand links das Quellwunder des Moses, rechts

Christus mit der Samariterin, dann auf der linken Wand in der oberen Zone die Auswerfung des Jonas und darunter die Taufe Christi, wobei der Angler wieder nur zur Andeutung des Wassers vorkommt. Hierauf folgt der Gichtbrüchige mit dem Bett auf dem Rücken. An der Hauptwand erscheint oben ein ruhender Jonas, unten in der Mitte ein Totenmahl, links ein Tripodus mit Brot und Fisch, daneben ein Mann und eine sog. Orans; rechts sind Abraham und Isaak mit dem Widder und zu äußerst steht je ein Fossor mit der Hacke im Arm. An der rechten Wand ist nur die obere Zone erhalten mit der Ausspeiung des Jonas. In der Mitte der Decke ist der Gute Hirt. Ein innerer Zusammenhang dieser Gemälde, von welchem Punkte man auch beginnen mag, ist nicht zu erweisen. Es muß hingegen auffallen, daß von den zehn Bildern sieben schon in der vorhergehenden Kammer vorkamen.

Im nächsten Cubiculum A4 treffen wir nochmals auf die drei bekannten Jonasszenen, wovon zwei an der Decke gemalt sind und eine, nämlich die Auswerfung an der Hauptwand, also eine ähnliche Unregelmäßigkeit in der Gruppierung, wie in A2. In der Kammer A5 ist noch ein Totenmahl und eine Darstellung des Propheten Jonas unter der Staude erhalten.

In der letzten Kammer endlich, in A6, tritt nichts neues auf. Alle Szenen sind nur wiederholt: Quellwunder, Lazarus, Totenmahl und die drei Jonasszenen. Wenn man bedenkt, daß diese Cubicula ziemlich rasch nacheinander entstanden sind und daß sie, an einem gemeinsamen Gang liegend, lange Zeit zugleich besucht waren, so kann man sich des Eindruckes einer gewissen armseligen Eintönigkeit nicht leicht erwehren.

Untersuchen wir nun, ob sich vielleicht in einem andern Fall, im Nunziatella-Cubiculum, die räumliche Reihenfolge der Bilder mit der logischen decke. Die große Kammer war sehr wohl geeignet für eine klare Anordnung, denn nur die Hauptwand war ursprünglich von einem Arkosolgrab durchbrochen. An der linken Wand ist zunächst das erste Bild zerstört, dann sehen wir das Quellwunder und den Gichtbrüchigen mit dem Bett auf dem Rücken; an der rechten Wand die wunderbare Brotvermehrung, ein zer-

störtes Feld und dann die Heilung des Blinden (nicht des Aussätzigen). Auf der Arkosolfront ist Noe in der Arche und an der Decke Christus als Richter, umgeben von vier Heiligen und vier Verstorbenen zwischen Lämmern. Wo soll nun die Reihenfolge beginnen? Wir haben gar keinen Anhaltspunkt über den Inhalt des zerstörten Feldes an der linken Wand. Wilpert sagt, es dürften hier mit großer Wahrscheinlichkeit drei Taufszenen gewesen sein¹²⁾. Aber Hypothesen sind jetzt nicht am Platz, da wir wissen möchten, ob die Anordnung dieser Bilder durch eine logische Gedankenreihe bedingt sei. Die Betrachtung dieser Bilderfolge allein genügt offenbar nicht, um zu beweisen, daß hier das Quellwunder und der Gichtbrüchige auf die Taufe zu beziehen seien. Aber auch wenn ein solcher Symbolismus durch anderweitige Argumente feststände, so könnten wir in der Aufeinanderfolge der Malereien in diesem Cubiculum doch noch keinen logischen Faden erkennen, der sich durch seine Klarheit ausschließlich aufdrängen würde. Ein innerer Zusammenhang dieser biblischen und evangelischen Bilder läßt sich auf verschiedene Weise ausdenken, aber keiner wird durch die bloße materielle Disposition erwiesen. Das gleiche gilt von den übrigen Beispielen, die Wilpert anführt¹³⁾.

Wenn es den Malern mit dem besten Willen aus augenscheinlichen Gründen nicht leicht immer möglich war, die Szenen in einem Cubiculum mit mehreren Arkosolgräbern in logischer Reihenfolge zu verteilen (so Wilpert l. c. 154), dann kann diese Schwierigkeit auf den Sarkophagen nicht in Betracht kommen. Es wäre also zu erwarten, daß die Skulpturen in geordneter Reihenfolge die gemeinsame leitende Grundidee erraten ließen. Dies ist jedoch nicht der Fall. E. Le Blant wies schon darauf hin, daß die Künstler vor allem auf die materielle Komposition bedacht waren¹⁴⁾. Aus diesem Grunde sind gewöhnlich die Szenen des Quellwunders, der Lazaruserweckung, der Magierhuldigung an den

¹²⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 143.

¹³⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 153.

¹⁴⁾ Edmond Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles [Paris 1878] XII.

äußeren Enden, das Opfer Abrahams und der Gesetzesempfang neben den Porträtmedaillons der Sarkophage angebracht. Somit versagt die Zusammenstellung der Bilder als Beweis für den Symbolismus in der altchristlichen Grabeskunst.

3. Die Rettungstypen.

Ein anderer Versuch, an der symbolischen Beziehung festzuhalten, besteht im Hinweis auf die Auswahl von Rettungstypen und deren Erwähnung in der Sterbeliturgie oder andern alten Gebeten. Es ist daher zu untersuchen, mit welchem Recht eine ganze Reihe von alt- und neutestamentlichen Darstellungen mit entsprechenden Paradigmen von Gebetsformeln in Zusammenhang gebracht wird.

Von dem Gedanken ausgehend, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die Idee des Todes in der ganzen Grabeskunst vorherrschen müsse, verließ zuerst Edmond Le Blant die symbolischen Auslegungen der Väter und empfahl eine besondere Art liturgischer Gebete zur Erklärung der biblischen Bilder¹⁵⁾. Wilpert benützte die neue Auffassung für die Interpretation der Katakombengemälde, doch ließ er manche Türe offen, um gelegentlich wieder zum tiefern symbolischen Sinn zurückzukehren.

Kurz gefaßt lautet nach dieser Auffassung der Beweis folgendermaßen:

Gewisse alte Gebetsformeln enthalten die wiederholte Bitte um Errettung und Erlösung im Hinweis auf eine Reihe biblischer Beispiele. Da nun in den dargestellten Szenen der Sepulkralkunst gerade jene biblischen Typen der Gebete häufig vorkommen, so dürfte die Übereinstimmung nicht bloß zufällig sein, sondern den Schlüssel zur Auslegung des Grundgedankens in den Bildwerken bieten, der dann offenbar einem Bildergebet entsprechen

¹⁵⁾ E. Le Blant, *Etude sur les sarcophages, etc.* a. a. O. Vgl. Johannes Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke.* [Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte.] Festgabe zum 4. Mai 1885 für A. Springer. — Karl Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit.* [Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von J. Ficker, Neue Folge, 1. Heft, Leipzig 1902.]

müßte. Welches sind nun diese Gebete? An erster Stelle beruft man sich auf die zwei sogenannten pseudocyprianischen Orationen, die irrigerweise dem hl. Bischof von Karthago zugeschrieben wurden, aber gemäß einer alten Überlieferung von einem bekehrten heidnischen Zauberer Cyprian von Antiochien herkommen. Neben der griechischen Fassung, die offenbar den Urtext darstellt und vielleicht auf die Zeit um 400 zurückreicht, gibt es auch eine lateinische, eine arabische und eine äthiopische Version¹⁶⁾.

Das erste Stück, die *Oratio Cypriani Antiocheni pro martyribus* enthält die Bitte um Bewahrung der Taufunschuld und der Beharrlichkeit; Gott möge den Dämon unschädlich machen, wie der Engel Raphael den bösen Geist Asmodaeus der Sara vertrieb. Der Beter fleht dann um den göttlichen Beistand, wie Tobias, die drei Jünglinge und Daniel beschützt wurden. Dann erinnert er an die Wunder des Heilandes: „*qui mortuos suscitasti, caecos illuminasti, surdis auditum, mutis eloquium, claudis gressum, leprosis sanitatem dedisti; ita da famulis tuis qui in te tota virtute mentis credimus natum passum venturum judicare vivos et mortuos*“. Nach der Erwähnung von Gottes Hilfe, die dem Apostel Paulus in den Verfolgungen, dem Petrus in den Fluten und der hl. Thekla zugute kam, schließt die *Oratio* mit der Bitte um Befreiung vor dem ewigen Tode: *respice in nos et libera de aeternae mortis interitu*.

Das zweite Stück, die *oratio quam sub die passionis suae dixit*, ist nach einem ähnlichen Schema verfaßt. Der Bittende fleht um Befreiung aus dieser Welt; Gott möge sein Gebet erhören, wie er die Israeliten in Ägypten erhörte und seine Sünden vergeben, wie er es den Niniviten und David getan. Dann beruft er sich auf die Gebetserhörungen im Alten Testament: „*Erhöre mein Gebet. Wie du den Jonas im Bauche des Ungeheuers erhörtest, so erhöre auch mich und wirf mich vom Tode in das Leben . . .* *Erhöre mein Gebet, wie du aus dem*

¹⁶⁾ Den griechischen Text brachte Th. Schermann im *Oriens, Christianus* 3, 1903, 303—323: Die griechischen Kyprianosgebete.

Feuerofen die drei Jünglinge Ananias, Azarias und Misael erhörtest und deinen Engel mit erfrischendem Tau sandtest . . . Erhöre mein Gebet, wie du Daniel in der Löwengrube erhörtest und den Propheten Habakuk sandtest, der ihm die Speise brachte und sprach: iß die Speise, die Gott dir gesandt hat. Und Daniel sprach: Gott verläßt diejenigen nicht, die ihn suchen. Erhöre mein Gebet, wie du Tobia und Sara erhörtest, als sie im Vorraum ihres Hauses beteten. Erleuchte mein Herz, wie du die Augen des Tobias erleuchtet hast. Erhöre mein Gebet, wie du Susanna aus den Händen der Alten befreit hast, so befreie mich aus dieser Welt, denn du liebst das reine Gewissen. Befreie mich aus dieser Welt, wie du Thekla befreit hast aus der Mitte des Amphitheaters; befreie mich vor der Schwäche meines Fleisches.“ Dann erwähnt der Beter die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus Maria der Jungfrau durch das Werk des hl. Geistes, wie der Engel verkündete. „Ich flehe zu dir, Sohn des lebendigen Gottes, der du so wunderbare Werke vollbrachtest: in Kana Galiläa hast du Wasser in Wein verwandelt aus Liebe zu den Söhnen Israels, du öffnestest den Blinden die Augen, gabst den Tauben das Gehör, schenktest den Lahmen den Gebrauch der Glieder, löstest den Stummen die Zunge und jagtest aus den Besessenen den bösen Geist, du machtest die Hinkenden gehen wie Hirsche, du heiltest die Frau vom Blutfluß und erwecktest die Toten zum Leben . . . Du bist meine Hilfe: beschütze mich vor dem Gegner . . . Wie du versprochen hast, enthülle mir dein himmlisches Geheimnis, damit ich gewürdigt werde, das Angesicht deiner Heiligen zu schauen . . . Der Tod wurde überwunden, unser Feind, der Teufel wurde besiegt, denn du erstandest von den Toten und erschienest deinen Jüngern: du saßest zur Rechten des Vaters, von wo du kommen wirst zu richten die Lebendigen und die Toten. Befreie mich aus der Hand derjenigen, welche meine Seele suchen. Um deines Namens willen bitte ich dich, gib mir vollkommenen Sieg über meinen Feind: denn du bist mächtig, ein Verteidiger und Fürsprecher der Bitten und Verlangen unserer Seelen . . . Und du, heiliger Herr und Vater, wende gütigst deinen Blick auf meine Bitten, wie du auf die Gaben Abels schautest. Befreie mich vom Feuer und von

der ewigen Strafe und von allen Qualen, die du bereit hältst für die Verworfenen . . .“

Zur besseren Übersicht, die einem Vergleich mit der oben gebotenen Tabelle der Darstellungen in der altchristlichen Grabeskunst dienen kann, seien die Paradigmen im Auszug, ihrer Reihenfolge nach, angeführt:

ORATIO PSEUDOCYPR. LAT. I

Befreiung der Sara	der Stummen
Rettung des Tobias	der Lahmen
der drei Jünglinge	der Aussätzigen
Daniels	Rettung Pauli aus Verfolgung
Totenerweckungen	Petri aus den Fluten
Heilung des Blinden	Befreiung der Thekla
der Tauben	

ORATIO PSEUDOCYPR. LAT. II

Erhörung Israels in Ägypten	der Tauben
Vergebung den Niniviten	der Lahmen
dem David	der Stummen
Erhörung des Jonas	Dämonaustreibungen
der drei Jünglinge	Heilung der Hinkenden
des Daniel	der blutflüssigen Frau
des Tobias und der Sara	Totenerweckungen
Befreiung der Susanna	Auferstehung
der Thekla	Erscheinung bei den Jüngern
Geburt Christi	Zur Rechten des Vaters
Verkündigung	Jüngstes Gericht
Kanawunder	Abelsopfer.
Heilung der Blinden	

Die arabische und die äthiopische Version bieten einige Varianten, indem dort noch folgender Paradigmen Erwähnung geschieht: Paradies, Bitterwasser, Quellwunder in der Wüste, Gesetz an

Moses, Josue in Kanaan, Elias, Heilung des Naemann, Jüngling von Naim, Lazaruserweckung.

Für die These des Zusammenhanges für Gebet und Bild wird auch die sogenannte *Oratio Severi* in der *Passio* des Bischofs Philippus von Heraklea aus dem vierten Jahrhundert herangezogen. Dort ist folgende Paradigmenreihe enthalten:

Noe in der Arche, Isaak, Lot, Israel am Meer, die drei Jünglinge, Jonas, Daniel, Susanna, Judith, Esther.

Ferner wird auf die *Oratio in infirmos*, nach ihrem Herausgeber genannt *Oratio Vassiliev*, verwiesen, deren Endredaktion man nicht vor das sechste Jahrhundert ansetzt. Sie bietet: Noe in der Arche, Abraham, Lot, Israel am Meer, Jakob, Tobias, Joseph im Kerker, David vor Saul, Jeremias, Daniel, die drei Jünglinge, Blindenheilungen, Aussätzigenheilungen, Totenerweckungen, Gichtbrüchigenheilung, Heilung der Blutflüssigen, Heilung des Besessenen.

Mit den bisher erwähnten werden noch die Sterbegebete, die auch heute üblich sind, zitiert. Sie heißen *Commendatio animae*, *quando infirmus est in extremis*, auch *ordo de agonizantibus* und *ordo in exitu animae*, weil sie zur Erleichterung des Todeskampfes bestimmt sind. Die frühesten Exemplare reichen nach Le Blant in das neunte Jahrhundert zurück, während Name und Sache schon im *Sacramentarium Gelasianum* des fünften Jahrhunderts und in den apostolischen Konstitutionen des vierten Jahrhunderts vorkämen. Mit der Bitte *libera Domine animam servi tui (ancillae tuae)* ist jedesmal die Berufung mit *sicut liberasti* auf ein biblisches Faktum, bei dem sich Gottes Hilfe zeigte, verknüpft. Die Reihe ist folgende:

Henoch et Eliam de communi morte mundi

Noe de diluvio

Abraham de Ur Chaldaeorum

Job de passionibus suis

Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahæ

Lot de Sodomis et de flamma ignis

Moysen de manu Pharaonis regis Aegyptiorum

Danielem de lacu leonum

Tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui
 Susannam de falso crimine
 David de manu regis Saul et de manu Goliae
 Petrum et Paulum de carceribus
 Theclam virginem et martyrem tuam de tribus atrocissimis
 tormentis.

Betrachtet man zuerst die Gebete in ihrer Gesamtheit, so finden sich darin 56 verschiedene Beispiele, teils aus der Bibel, teils aus den Evangelien, sowie aus der Apostelgeschichte und der Legende. Nun ergibt aber ein Vergleich mit den Szenen der Sepulkralkunst schon ein bedenkliches Mißverhältnis, weil höchstens 30 Beispiele den 78 Darstellungen entsprechen. Daß diese Statistik nicht gepreßt ist, geht schon daraus hervor, daß vier Bilder, die wir dazugerechnet haben, in der Kunst nur ein einzigesmal vorkommen. Darf man angesichts dieser Zahlen behaupten, „gewisse beim Volk beliebte Gebetsformeln dürften das Mittelglied zwischen Volksstimmung und Volkskunst gewesen sein, das die Auswahl unter den verschiedenen biblischen Szenen in besonderer Weise bedingte“, und kann man daraus „einen wichtigen Grund für die Auswahl der meisten biblischen Szenen erkennen¹⁷⁾“?

Falsch ist die Versicherung, daß gerade die häufigsten Paradigmen auch in den bildmäßigen Darstellungen geläufig seien. Den 104 Szenen des ruhenden Jonas unter der Laube entspricht nicht ein einziges Gebet. Die Erwähnung des Jonas in der zweiten pseudocyprianischen Oration könnte doch höchstens auf die Szene der Rettung des Propheten aus dem Bauche des Ungeheuers bezogen werden, gewiß nicht auf den ganzen dargestellten Zyklus. Über hundertmal kommt ferner in der Sepulkralkunst das legendäre Quellwunder des Apostels Petrus vor, ohne daß ein Gebet darauf Bezug nähme.

Ein triftiger Grund verbietet es aber, die Gebete in ihrer Gesamtheit, so wie sie uns vorliegen, mit den Monumenten zu vergleichen, weil es eben ausgeschlossen ist, daß die alten Künstler oder ihre Auftraggeber von einer Summe verschiedener Versionen

¹⁷⁾ K. Michel, Gebet und Bild 2.

abhängig waren. Wird die Statistik einzeln durchgeführt, dann entsprechen den dreißig Bitten der zwei pseudocyprianischen Orationen nur 14 Darstellungen. Was ist das aber gegenüber der Gesamtzahl von 78 Szenen? Die übrigen Gebete vollends bieten ein verschwindendes Verhältnis. Von der Oratio Severi würden 8 Bitten in Betracht fallen, von der Oratio in infirmos höchstens 13 Bitten und in der Commendatio animae könnten von 13 Formeln nicht mehr wie 8 zum Vergleich mit den Denkmälern herangezogen werden.

Damit ist noch nicht die ganze Schwäche im System von Gebet und Bild aufgedeckt. Der Zusammenhang scheidet auch an der Datierung. Eine erhebliche Anzahl von Darstellungen aus der Bibel und den Evangelien war schon im zweiten Jahrhundert an den Wänden der Zömeterien gemalt. Ein solches Alter hat niemand weder den pseudocyprianischen Orationen noch der Commendatio animae oder den übrigen Gebeten, die hier in Frage stehen, zuschreiben können. Wohl meint Michel, es handle sich um „nachweisbar oder wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach in ihrem Kerne aus vorkonstantinischer Zeit stammende Gebete“. (ibid.VIII.) Aber das ist doch nur eine Vermutung, die kaum mehr als den Wert einer Hypothese hat. Indessen geht es nicht an, zur Erklärung von Monumenten des zweiten Jahrhunderts Texte aus dem vierten Jahrhundert zu zitieren, mit der Vertröstung, daß solche möglicherweise, ja sogar wahrscheinlich in ihrem Kern schon früher existierten. Wilpert sagt sogar ausdrücklich von den zwei pseudocyprianischen Orationen: „Die beiden Gebete würden also sehr gut den Stoff zu einem Gemäldezyklus für eine Kammer der Katakomben abgeben. Dieser Zyklus könnte etwa die folgenden Bilder umfassen: 1. die Taufe, sei es in einem Symbol oder im Bilde der realen Taufhandlung oder in beiden; 2. eine oder einige der genannten alttestamentlichen Szenen des Beistandes Gottes; 3. den Sündenfall unserer Stammeltern mit dem Versucher in der Form der Schlange; 4. die Verkündigung Mariä und die noch häufiger vorkommende Anbetung des neugeborenen Sohnes Gottes durch die Magier; 5. eines oder einige der genannten Wunder Christi; 6. eine Gerichts-

szene; 7. eine Darstellung, welche den Betenden in der Gemeinschaft der Heiligen zeigt. Unter den zömeterialen Gemäldezyklen nähert sich dem hier vorgezeichneten am meisten derjenige der *cappella greca*¹⁸⁾“.

Wilpert denkt bei dieser Erläuterung von Malereien aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts gar nicht an möglicherweise zeitgenössische Texte von Gebetsformeln, sondern es genügt ihm, daß der Verfasser der zwei pseudocyprianischen Orationen, wie es scheint, dem Klerus angehörte und in der Periode der Verfolgungen lebte, oder doch in einer Zeit, da die Erinnerung an dieselben noch frisch war.

Nach dieser äußern, mehr materiellen Kontrolle erübrigt noch die Prüfung der innern, idealen Übereinstimmung zwischen Gebet und Bild. Wenn die Formeln „inspirierende Faktoren“ der Monumente sein sollen, dann muß auch der Grundgedanke in beiden übereinstimmend sein, d. h. die Texte sind maßgebend für den Sinn der durch sie beeinflussten Kunstprodukte. Welches ist aber die gemeinsame Idee der Gebetsformeln? Umsonst suchen wir darnach. Es herrscht große Verschiedenheit und diese ist ein neuer Beweis, daß man sie nicht in ihrer Gesamtheit behandeln kann. Oder stimmt etwa beispielsweise die Bitte der zweiten pseudocyprianischen Oration: „Erhöre mein Gebet, wie du aus dem Feuerofen die drei Jünglinge Ananias, Azarias und Misael erhörtest und deinen Engel mit erfrischendem Tau sandtest“ mit dem entsprechenden Gebet der *Commendatio animae*: „Befreie, o Herr, die Seele deines Dieners, wie du die drei Jünglinge aus dem Feuerofen und aus der Hand des bösen Königs befreit hast?“ Im ersten Fall ist es die Berufung auf die Gebeterhörnung der drei Jünglinge, wodurch die Bitte verstärkt wird, deren direkte Motivation aus dem Zusammenhang heraus eine verschiedene ist, denn obwohl der Beter hier nur allgemein um Erhörnung fleht, so drückt er sich doch anderemal genauer aus, z. B. wo die Vergebung der Sünden (Niniviten und David), oder die Erleuchtung des Herzens (Tobias) erwähnt ist. Im zweiten Falle dagegen handelt es sich

¹⁸⁾ J. Wilpert, Malereien der Katakomben 148.

um ein Sterbegebet, das während des Todeskampfes verrichtet wird. Das Motiv ist nicht bloß eine Erhörung im allgemeinen oder in verschiedener Weise beziehbar, sondern es ist die direkte Bitte um Befreiung der Seele des Sterbenden, die in der ganzen Formelreihe gleichbleibt. Somit ist es nicht möglich, die Charakteristik gut zu heißen, die Michel gegeben hat, als er schrieb: „Das allen diesen Gebeten Gemeinsame besteht in der wiederholten durch alttestamentliche Beispiele illustrierten Bitte um Befreiung aus gegenwärtiger Not, die mit magisch wirkender Gewalt durch die ekstatisch und pneumatisch gerichtete Zeitauffassung hindurchklingt¹⁹⁾“.

Wenn die „Bitte um Befreiung aus gegenwärtiger Not“ der Grundgedanke der Gebete ist, so wird es nicht möglich sein, die innere, ideale Übereinstimmung mit den Bildern der Sepulkralkunst herauszufinden. Nach dem Tode ist es wohl vorbei mit gegenwärtiger Not. Am Grabe richtet sich der Sinn der Hinterbliebenen auf das Jenseits, auf das Schicksal der Verstorbenen. Michel argumentiert hier folgendermaßen: „Im Moment des Todes mußten sich alle Gedanken auf die Auferstehung richten. Sie war die definitive Vernichtung der Dämonen und die denkbar höchste Rettung aus den gegenwärtigen Leiden des Körpers, insofern sie eine vollkommene Wiederherstellung des Leibes in Aussicht stellte“ „Die Auferstehungshoffnung wurde zum Zentraldogma des christlichen Altertums. Die exorzistischen Gebetsformeln, die zunächst auf Abwendung eines leiblichen Übels und Abwehr dämonischer Mächte abzielten, konnten später vielfach auf die Auferstehung bezogen werden als auf die endgültige Befreiung vom Tode. Die Kunst aber mußte der Stimmung der Zeitgenossen gerecht werden, als bildmäßiger Reflex von deren Sehnsucht.“ (29 ff.)

Manches wäre darauf zu erwidern. Auffallend kühn ist jedoch die Vermutung, daß die Gebetsformeln später vielfach auf die Auferstehung bezogen werden konnten. Wann und welche? so möchte man fragen. Als bildmäßiger Reflex hätte sich die Kunst

¹⁹⁾ Michel, Gebet und Bild 117.

dem Schema von der Auferstehung ebenfalls angepaßt. Wie stimmt das mit den Texten der Gebetsformeln, die uns vorliegen? Dürfen wir da zur Erklärung irgendeiner biblischen Szene in den Katakomben den entsprechenden Passus aus einer pseudocyprianischen Oration zitieren und den Schluß ziehen, daß der Grundgedanke die Auferstehung sei, weil ja doch die Gebetsformeln auf die Auferstehung bezogen wurden und die Kunst sich auch nach dieser Stimmung richten mußte? Doch Michel verwirft ja selbst die Deutung von der Auferstehungsidee. (62.)

Die Paradigmen der pseudocyprianischen Orationen sind individuelle Bitten für Personen, die noch am Leben gedacht sind, auch dort, wo von der Befreiung vor dem ewigen Tode die Rede ist. Deshalb passen sie nicht auf die Darstellungen der Grabeskunst. Die *Commendatio animae* ist eigens für Sterbende zur Erleichterung des Todeskampfes verfaßt, nicht aber für Begrabene. Gebete mit biblischen Paradigmen für Verstorbene sind nicht bekannt. Vielleicht gab es einmal solche, vielleicht auch nicht. Wilpert behauptet: „Man betete also nicht bloß für die Sterbenden, sondern auch für die Verstorbenen: man flehte zu Gott, daß er ihre Seelen vor den Angriffen der bösen Geister beschützen möchte, wie er Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Noe in der Arche und Susanna vor den beiden Alten beschützt hat. In der gleichen Bedeutung und um die Besucher der unterirdischen Grabstätten zum Gebete für die Verstorbenen anzuleiten, wurden diese biblischen Figuren an den Gräbern abgebildet²⁰⁾“.

Die Berufung auf Gottes Macht und Hilfe im Alten Bund ist eine naheliegende und natürliche Gebetsform, die mehrfach Verwendung fand, z. B. im Gebet des Priesters Eleazar (3 Makk. 6, 4–9). Im 4. Makkabäerbuch (18, 11–13) zählt die Mutter den sieben Söhnen eine Reihe alttestamentlicher Vorbilder auf. Auch im Bußgebet der Mischnah ist eine Paradigmenreihe enthalten, usw. Ob aber die Kunst dadurch beeinflusst wurde, ist eine andere Frage. Einstweilen läßt sich die Verwandtschaft zwischen Gebet und Bild nicht nachweisen.

²⁰⁾ J. Wilpert, Malereien der Katakomben 334.

4. Die „Oranten“.

Einen bestimmten Einfluß auf die Entwicklung der symbolischen Auffassung hat bisher auch die Erklärung jener mit erhobenen und ausgebreiteten Armen dargestellten Figuren ausgeübt, die als Oranten bezeichnet werden. Die Ansichten der älteren Interpreten gingen in diesem Kapitel bekanntlich weit auseinander. Die Kirche, die Mutter Gottes, die Personifikation des Glaubens, Selige im Himmel, heilige Frauen und ähnliche Bezeichnungen fanden Verwendung²¹⁾. In neuerer Zeit hat man sich soweit geeinigt, daß man in den Oranten Bilder von Verstorbenen sieht, welche in der Seligkeit gedacht sind. Tatsächlich sind in mehreren Fällen die Namen hinzugefügt und die Umgebung ist einigemal durch Bäume und Blumen als Paradies gekennzeichnet, oder die Oranten sind neben Lämmern beim Guten Hirten²²⁾.

Die Haltung und vor allem der Gestus des Gebetes haben verschiedene Deutungen nahegelegt. F. Heller betont die stehende Gebetshaltung: „So beteten zumeist die Kulturvölker der Antike. Stehend beteten auch die alten Christen am Sonntag und in der Osterzeit. Die stehenden ‚Oranten‘ der Katakombenbilder sind Selige im Himmel, also Auferstandene in der ewigen Sonntags- und Osterfeier Begriffene²³⁾“. L. v. Sybel nennt die betende Figur „ein Bild des seligen Christen in Anbetung vor der Herrlichkeit des Herrn²⁴⁾“. „Das Schema der gespreizt ausgebreiteten Hände ist in erster Linie Adoration, in der Kunst die einzig angemessene Haltung der Seligen vor dem Angesichte des Herrn, die da keinen

²¹⁾ Über die verschiedenen Ansichten vgl. Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde [Freiburg 1891] 30.

²²⁾ H. Dütschke, Ravennatische Studien [Leipzig 1909] 171 hat die besondere Idee von der Personifikation des Friedens vorgetragen. L. v. Sybel, Christliche Antike [Marburg 1906 258] findet keine Beziehung zwischen den Gemalten und Bestatteten. Die Oranten seien nicht die besondern in der Kammer beigesetzten Verstorbenen, sondern diese hätten eine allgemeine symbolische Bedeutung: die seligen Himmelsbewohner.

²³⁾ Friedrich Heller, das Gebet 2 [München 1920] 100.

²⁴⁾ Ludwig v. Sybel, Christliche Antike [Marburg 1906] I 138, 255; II 84. Vgl. Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst? Zeitschr. f. d. neutest. Wissenschaft und Kunde des Urchristentums, Heft 3 [Gießen 1914] 259.

andern Gedanken haben, als das Heilig, heilig, heilig ist der Herr.“ Der Autor nennt die Bezeichnung „Oranten“ irrig und zieht „Adoranten“ vor. (Ebenda Anm. 2.) V. Schultze bezeichnet die Oranten als „Bildnisse Abgeschiedener, die anbetend vor dem Throne Gottes stehen. In einzelnen Fällen hat die Figur alles Persönliche verloren und ist zur Personifikation des Gebetes geworden²⁵⁾“. Heußner will neben der vorwaltenden Beziehung auf die Verstorbenen auch die „sinnbildliche Darstellung der im Glauben abgeschiedenen Seele im allgemeinen sehen“ und ein „Sinnbild der Hoffnung und der Zuversicht der Christen auf die Auferstehung²⁶⁾“.

W. Neuß, Die Kunst der alten Christen (Augsburg 1926) 139 behauptet: „Am Anfang steht die Orante als Personifikation des Gebetes für den Verstorbenen. Je länger, desto mehr identifizierte man das Symbol mit der Seele und so mit dem Verstorbenen selbst.“ Vgl. vom gl. Verfasser, Die Oranten in der christlichen Kunst, Festschrift für P. Clemen, Düsseldorf 1926. Dem ist entgegenzuhalten, daß gerade die ältesten Orantenbilder in Priszilia neben der sog. Isaiasprophezeiung²⁷⁾ als Mann und Frau (daneben ist wahrscheinlich noch ein Kind) individualisiert sind. Somit kann keine Entwicklung vom Symbol zum Bild der Verstorbenen angenommen werden.

Wilpert hat in einem besondern Abschnitt die Bedeutung der Oranten behandelt²⁸⁾. Seine Definition lautet: „Die Oranten sind Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen.“ Beachtenswert ist auch Wilperts Ausführung im Werke der Katakombenmalereien: „Selige haben nicht notwendig, für sich zu beten; da ferner der Gestus des

²⁵⁾ Viktor Schultze, Grundriß der christlichen Archäologie (München 1919) 82; Archäologische Studien über altchristliche Monumente [Wien 1880] 175; Archäologie der altchristlichen Kunst [München 1895] 175; „Die Oranten [sind] im allgemeinen zu verstehen als die Bilder der Toten, welche im Sterben ihre Seele Gott übergeben“.

²⁶⁾ Heußner, Die Bedeutung der Oranten in der altchristlichen Kunst [Christl. Kunstbl. 1893] 88.

²⁷⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben Tafel 21.

²⁸⁾ J. Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marzellinus [Freiburg 1891] 30.

Adorierens von dem des Gebetes verschieden ist, so darf man auch nicht annehmen, daß die Oranten Gott anbeten; ebenso wenig ist endlich an das Dankgebet zu denken; denn auf keiner Grabinschrift findet sich eine Andeutung, welche die Idee des Dankgebetes nahe legen würde. Somit gelangen wir per exclusionem zu der Schlußfolgerung, daß die Orantenstellung nach der Absicht der Künstler das fürbittende Gebet zum Ausdruck bringt: die Verstorbenen beten in der Seligkeit für die auf Erden zurückgelassenen Angehörigen²⁹⁾“.

Mag man auch mit Wilpert die Anbetung und das Dankgebet im eigentlichen Sinne zurückweisen, so drängt sich doch die Frage auf, ob denn keine andere Auswahl mehr bestehe, als das Gebet der Verstorbenen für die Zurückgebliebenen. Liegt es nicht vielleicht sogar näher, den Gestus der erhobenen Hände natürlicher und einfacher aufzufassen als Ausdruck der seligen Freude und des verklärten Jubels? Der Weg per exclusionem käme dann noch nicht in Betracht. Doch Wilpert beruft sich auf Grabinschriften, die den Wunsch der Hinterbliebenen um das Gebet der Verstorbenen enthalten³⁰⁾. Die Wendungen *ora pro parentibus tuis; pete pro nobis; in orationibus tuis roges pro nobis* etc. sind aber weder so zahlreich (cr. 25), noch so ausschließlich das epigraphische Formular beherrschend, daß sie einzig und allein den gleichen Sinn in den Bildern der Verstorbenen bestimmen könnten. Sehr oft bitten ja auch die Abgeschiedenen, daß ihrer gedenkt werde; z. B. *vos precor, fratres, orare huc quando venitis*³¹⁾. Beide Gedanken sind eben sehr natürlich am christlichen Grabe und die Tatsache, daß diese Überzeugung vom Gebet, sei es der Verstorbenen für die Zurückgebliebenen oder umgekehrt, auf Grabschriften Ausdruck fand, beweist doch nur den rechten Glauben in diesem Punkt. Sonst könnte man mit dem gleichen Recht auch andere Inschriften für die Definition benützen und behaupten, die Oranten seien Bilder der verstorbenen

²⁹⁾ J. Wilpert, Malereien der Katakomben [Freiburg 1903] 457.

³⁰⁾ Ein Zyklus Seite 39.

³¹⁾ Inschrift der Agape, de Rossi IVR II p. XXX. Vgl. die Grabinschriften des Aberkios und Pektorios etc.

Seelen, denen die Hinterbliebenen den Frieden wünschen und dies vom gleichen Standpunkt aus, den Wilpert einnimmt, wenn er die Grabinschriften als das Sprachrohr betrachtet, durch welches diejenigen, die sie an den Gräbern anbringen ließen, unmittelbar zu uns reden³²⁾).

Aber wie kann nun der Gebetsgestus erklärt werden? Die Seligen im Paradies beten doch nicht für sich selber. Dankgebet und Anbetung sind ausgeschlossen und auch die Fürbitte für die Hinterbliebenen trifft nicht das wesentliche. Die Frage kehrt wieder: sind die Figuren mit den ausgebreiteten und erhobenen Armen wirklich Beter in dem Sinne, daß sie um etwas flehen? Man könnte zunächst an das **L o b g e b e t** denken, denn ein Frohlocken in der erlangten Seligkeit wäre mit dem Gebetsgestus der Verstorbenen gut vereinbar. In den Katakomben läßt sich das Problem nicht lösen und Zitate allein über die Gebetshaltung genügen auch nicht. Nur eine Umschau in der alten Kultur und Kunst kann uns Aufschluß geben.

Belege aus Monumenten und Texten, welche die Händerehebung mit Verneigung und Kniebeugung verbinden, können beiseite gelassen werden. Dagegen verdient eine andere Eigentümlichkeit der alten Gebetsitte Beachtung: die Richtung des Blickes. Wie Griechen, Römer und Semiten die Augen nach oben richteten, zum Wohnsitz der Götter, oder auf das Idol, oder erdwärts, wenn sie zu den Manen beteten, so erhoben die Christen den Blick zum Himmel. Origenes, Clemens von Alexandrien, Tertullian, Cyprian u. a. berichten über die herrschende Gebetsitte, nicht nur die Hände auszustrecken, sondern auch die Augen zum Himmel zu erheben³³⁾. Die Oranten der Sepulchralkunst sind offenbar der täglichen Wirklichkeit nachgebildet. Wenn aber die Andeutung des erhobenen Blickes der dargestellten Verstorbenen überflüssig erscheinen möchte, da sie ja im Himmel gedacht sind, so gilt dies wenigstens nicht von den biblischen Figuren Noe, Daniel, Jünglinge im Feuerofen, Susanna usw. Hier haben die

³²⁾ Ein Zyklus Seite 33.

³³⁾ Vieles ist darüber zusammengestellt bei Fr. J. Dölger, *Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum* [Münster i. W. 1920] 229 ff.

Künstler nie auch nur den Versuch unternommen, das charakteristische Detail der Augenerhebung anzudeuten.

Der Gestus der erhobenen Hände bedeutete im Altertum nicht allein das Gebet, sondern er entsprach auch dem Ausdruck der Freude, des Jubels, der gehobenen Stimmung, ja sogar des Schreckens. Ihrem Ursprung nach sind ja die Gebärden nichts konventionelles, sondern nach bestimmten physiologischen und psychologischen Gesetzen der menschlichen Natur entstanden. Die Kunstübung des Altertums war im Verständlichmachen des Ausdrucks und der inneren Gefühle in hohem Maß auf das Hilfsmittel der Gebärdensprache angewiesen. Eine Reihe von ursprünglich naturhaften Gesten wurden dabei stilisiert und dem Kunstalphabet einverleibt. Je mehr aber das Gebärdenspiel zum Schema herabsinkt, desto weniger wird es verstanden. Dazu kommt, daß wir diese tote Sprache erst wieder wissenschaftlich lernen müssen und längst gewohnt sind, beim Betrachten eines Kunstwerkes die dargestellten Vorgänge und seelischen Stimmungen nicht mit diesen archaischen, unbeholfenen Gesten, sondern nach feinfühligereu Ausdrucksmitteln zu deuten. Tatsächlich sind uns eine Anzahl klassischer Gebärden, die bis zum Trecento hinauf noch gang und gäbe waren, unverständlich geworden.

In der Wirklichkeit sind die Gesten nicht leicht zu verwechseln, auch wenn ganz entgegengesetzte Affekte die gleichen Bewegungen auslösen. Wenn der Mensch z. B. aufjubelt, oder wenn er vom Schrecken getroffen wird, dann streckt er unwillkürlich die Arme in die Höhe. In der antiken Kunst sind die Gebärden der Freude und des Schreckens nicht selten zum Verwechseln ähnlich ausgefallen. Ein typisches Bild des Schreckens ist z. B. auf dem Krater des Klitias und Ergotimos (François-Vase) im archäologischen Museum zu Florenz erhalten, wo auf dem zweiten Fries, beim Überfall Achills auf Troilos das Mädchen Rhodia an der Krene vor Entsetzen die Arme erhebt³⁴⁾. Die Eurydice in der Unterwelt auf dem Fresko des Claudiergrabes aus Ostia³⁵⁾ macht genau den

³⁴⁾ Siehe die Tafeln von Furtwängler und Reichhold. Griechische Vasenmalerei 1900. 1—3 und 11—13.

³⁵⁾ Jetzt im Lateranmuseum Helbig Führer ³ n. 1252.

gleichen Gestus des Schreckens, wie die wehklagenden Mütter beim bethlehemitischen Kindermord³⁶⁾. Der nämlichen Gebärde bedienten sich die alten Künstler aber auch zum Ausdruck des Jubels. Schon auf ägyptischen Darstellungen ist dies augenscheinlich der Fall und gerade dort mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt. In den Felsgräbern von El Amarna findet sich verschiedene Male die Szene, in welcher Beamte vom König reich beschenkt werden. Dienerinnen hängen den Glücklichen goldene Ketten um. Voll Freude darüber erheben die Beschenkten jubelnd die Arme³⁷⁾. Das Bild entspricht nach Form und Bedeutung der altägyptischen Hieroglyphe, auf der eine stehende Mannsfigur die Hände beiderseits des Hauptes hochhebt. Wörtlich heißt das Zeichen: hââ = Freude.

Aber es ist nicht nötig nach Ägypten zu gehen; in der römischen Kunst finden sich ebenso die erhobenen Hände als Ausdruck der Freude verwendet. Auf den Darstellungen des Hahnenkampfes ist die Stimmung der drei Genien gewöhnlich in der Weise wiedergegeben, daß der eine zum Zeichen der Trauer über das verlorene Spiel die Wange berührt, der andere aber mit der Siegespalme in der Linken die Rechte voll Freude emporstreckt. Auf den Mahlszenen können die erhobenen Hände nicht anders gedeutet werden.

Obwohl auf einer großen Zahl von antiken Darstellungen die Händeerhebung zum Gebet von der Gebärde des Jubels scheinbar nicht verschieden ist, kennen wir doch aus Texten und Monumenten die eigentlichen Merkmale der Gebetshaltung. Der Beter wandte die Innenfläche der rechten Hand, seltener beider Hände, der Gottheit zu, oder er hielt die inneren Handflächen, manus supinas, palmas, zum Himmel³⁸⁾. Auch in der heidnischen Sepulkralkunst kommen die „Jubilanten“ vor, besonders auf Sarkophagen,

³⁶⁾ Z. B. auf dem Elfenbeindiptychon im Domschatz von Mailand, Garrucci, *storia dell'arte cr.* vol. VI tav. 454, oder an dem Gemälde von S. Urbano alla Caffarella; cfr. Al. Busuioceanu, *Un ciclo di affreschi del secolo XI* Roma 1924 figg. 9 und 10.

³⁷⁾ *Archaeological Survey of Egypt. The Rock Tombs of El Amarna.* Ed. Griffith [London 1908] XIV Memoir, pl. X, XLI Mem. pl. IX.

³⁸⁾ Marquardt-Wissowa, *Staatsverw.* III. 178, 8; Sittl, *Gebärden der Griechen und Römer* 1890, 174, 305; Schönmann-Lipsius, *Griech. Altertümer* II. 1902, 262.

die allerdings trotz der sonst unvereinbaren Embleme, wie Masken, Genien mit umgestürzter Fackel usw. als christliche Monumente angeschaut werden.

Passend ist der Gestus des Jubels in der altchristlichen Kunst verwendet, wo es sich um eine Freude über die Rettung oder um ein Lobgebet handelt. Die drei Jünglinge „in medio flammae laudantes Deum“ (Dan. 3, 24) sind auf einem Mosaik der Basilika in Damous-el Karita (jetzt im Lavagerie-Museum in Karthago) mit leicht erhobenen Händen dargestellt und darüber steht die Inschrift TRES ORANTES PUERI³⁹⁾. Noe, Daniel und Susanna erheben die Hände im nämlichen Sinn, obwohl im biblischen Text nicht ausdrücklich davon die Rede ist. Somit ist es nicht notwendig, in diesen Szenen aus dem Alten Testament Sinnbilder von Verstorbenen zu erkennen, und die gleichen Darstellungen außerhalb der Sepulkralkunst brauchen dann nicht eine verschiedene Auslegung zu erfahren. Vor allem aber können die „Oranten“ nicht mehr als Bilder von Verstorbenen betrachtet werden, welche für ihre Hinterbliebenen beten. Die Beischriften in bono, in pace, in refrigerio, sowie die Umgebung erklären den wahren Sinn voll und ganz, wenn der Gestus der erhobenen Hände einfach Freude, Jubel, Erhebung ausdrückt.

³⁹⁾ Comptes rendus de l'Academie d'Hippone 1893 p. XXXIX.

II. PRÜFUNG DER MONUMENTALEN BEWEISE

Die Geschichte der symbolischen Auslegung der altchristlichen Grabeskunst zeigt eine Reihe verschleppter Irrtümer, die teils auf unbewiesene Voraussetzungen, teils auf falsche Beobachtung der Monumente zurückzuführen sind. Eine Kontrolle der angeblichen monumentalen Beweise muß einmal, wie es sich gehört, mit den Hindernissen aufräumen, um den Weg für eine systematische, objektive Erklärung der Denkmäler freizubekommen. Es war immer eine Tendenz der symbolischen Deutungsart, auf Katakombenmalereien und Sarkophagskulpturen gewisse außergewöhnliche Merkmale zu entdecken, welche eher einen figürlichen als einen direkten Sinn empfahlen. Niemand wird das Recht bestreiten, für eine gefaßte Anschauungsweise passende Argumente zu sammeln. Kein Zweifel, daß dabei nur die reinste und lobenswerteste Absicht herrschte, weshalb auch anzunehmen ist, daß die Vertreter des Symbolismus es sicherlich nur begrüßen, wenn ihre monumentalen Beweise mit aller Strenge auf die nötige Haltbarkeit geprüft werden.

1. Verstorbene als biblische Figuren.

Die Annahme, daß biblische Gestalten, wie Noe in der Arche, Jonas im Bauch des Fisches, Daniel in der Löwengrube usw. über die Erzählung hinaus noch die im Grabe ruhenden, vom ewigen Tode erretteten Verstorbenen versinnbildeten, gilt heute als eine der Hauptstützen für das ganze System der symbolischen Auslegung der altchristlichen Sepulkralkunst. Es ist nicht so sehr die aprioristische Überlegung der Grabesidee, als vielmehr gewisse, an den Denkmälern beobachtete Eigentümlichkeiten, die zu dieser folgenschweren Ansicht führten. An sich wäre ja der Gedanke recht passend und sinnreich, ja naheliegend. Wenn die alten Künstler wirklich daran dachten, sei es auch nur in einzelnen Fällen, die Verstorbenen in irgendeine ideale Beziehung mit

biblischen Figuren zu setzen, so mußte diese Absicht den Beschauern nicht bloß bekannt, sondern auch erkennbar sein. Sind nun wirklich derartige Merkmale auf den Bildern erhalten? Die Symboliker bejahen es und zitieren zunächst ein verschollenes Fresko, welches Antonio Bosio im Zömeterium der Novella sah. Auf einer, in der Roma Sotterranea p. 531 überlieferten Kopie, erscheint ein bärtiger Noe (sonst ist er auf allen bis jetzt bekannten Monumenten immer unbärtig) mit der Dalmatik bekleidet, in einem Kasten stehend, der mit drei Löwenköpfen verziert ist. Daraus wird gefolgert, die Arche sei als Sarkophag dargestellt und an Stelle des Patriarchen müsse man an den verstorbenen Gläubigen denken, der den Gefahren dieser Welt entrückt ist, ähnlich, wie Noe aus der Sintflut gerettet wurde. Es ist aber doch zu bedenken, daß wohl niemand die Garantie für eine irgendwie getreue Wiedergabe dieses verlorenen Bildes übernehmen möchte⁴⁰). Auch wenn auf dem Original die Arche mit drei Löwenköpfen verziert war, braucht dies nicht notwendig ein Sarkophag zu sein. Zirkuläre Ornamente auf der Arche kommen z. B. auf einem Fresko in Ponzian vor⁴¹).

Zum Beweis, daß die Darstellung Noes in der Arche nicht bloß eine Bibelillustration sei, sondern eine tiefere Bedeutung beanspruche, wird auf den Sarkophag der Juliane im Lateranmuseum verwiesen⁴²). Dort sei in der Arche nicht Noe, sondern eine verschleierte Frau, die verstorbene Juliane zu erkennen⁴³). Man

⁴⁰) Auch Wilpert traute anfangs dem Kopisten nicht. Die Katakombenmalerei und ihre alten Kopien [Freiburg 1891] 22. Später nahm er die Worte zurück, wenngleich mit der vorsichtigen Wendung: „Die Richtigkeit der Kopie vorausgesetzt. Malereien der Katakomben 344; vgl. 349.

⁴¹) Wilpert tav. 173, 3.

⁴²) Gar. V 301, 2.

⁴³) Wilpert, Malereien der Katakomben 344; F. Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie [Paris 1907] tom I col. 2716; H. Leclercq, Manuel d'archéologie chr. II, p. 183 n. 2: „Une femme dans l'arche á la place de Noe“; L. v. Sybel, Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst, Zeitschr. f. d. neutestam. Wissenschaft und Kunde des Urchristentums [Gießen 1914] 260 Anm. 1: „In einem Sarkophagrelief ist bekanntlich geradezu die Verstorbene in Person mit Beischrift ihres Namens Juliane, in den Kasten gestellt als Noah.“ Das ist ungenau. Der Name JULIANE ist über der Figur der Verstorbenen zu lesen, die dem Guten Hirten gegenübersteht.

kann nur staunen, über die Bestimmtheit, mit welcher diese kleine, grob und unbeholfen gemeißelte und dazu bestoßene Figur mit der Verstorbenen identifiziert wird, da doch von irgendwelcher Ähnlichkeit und von weiblichen Merkmalen nicht eine Spur vorhanden ist.

Auch die fragmentarische Grabplatte im Zömeterium des Kallistus, auf der ein bubenhaft grobes, angeblich auch wieder weibliches Noebild eingekratzt ist, bedarf außer der Vorführung im Bilde keiner eingehenden Besprechung. (Fig. 2).

Es ist auffällig, wie nach so zweifelhaften, entweder verschollenen und unzuverlässig kopierten, oder roh behauenen und geritzten Darstellungen Ausschau gehalten wird, während die deutlich und sauber ausgeführten Monumente keines der gewünschten Merkmale zu liefern imstande sind.

Eine zerbrochene Marmorplatte in der Arenarregion des Priscillazömeteriums zeigt den Namen Noe auf der Vorderseite der Arche. Von der Figur ist noch ein Rest der Tunika erhalten. Diese Inschrift ist ein direktes Zeugnis gegen die Auffassung, wonach Noe in der Regel durch Verstorbene ersetzt sein könne. Besondere Fälle, für welche dies zuträfe, müßten also auf den Monumenten deutlich vermerkt sein, was bis jetzt noch nirgends nachgewiesen ist.

Die neuere Forschung will auch unter dem Bilde des sandalenlösenden Moses den Verstorbenen erkennen, welcher im Begriffe ist, vor das Antlitz Gottes zu treten⁴⁴). Zu dieser Auffassung führte das bekannte Fresko im Cubiculum delle peccorelle im Kallist-Zömeterium, wo man Moses zweimal dargestellt zu sehen glaubte: einmal bärtig beim Quellwunder und daneben ohne Bart, im Begriff die Sandalen zu lösen. Diesen ikonographischen Unterschied wollte man durch eine verschiedene Bedeutung begründen: das Quellwunder sei das Sinnbild des Taufwassers und der unbärtige Moses vor dem Dornbusch sei der Verstorbene vor dem Angesichte Gottes. Allein es kann uns nicht entgehen, daß Moses auch bartlos ist vor dem Pharao und beim

⁴⁴) Wilpert, Malereien der Katakomben 421. Vgl. Malereien der Sakramentskapellen [Freiburg 1897] 40.

Durchzug durch das Rote Meer. Inzwischen dürfte allgemein erkannt worden sein, daß auf dem Fresko in Kallist der Wundertäter beim Quell gar nicht Moses ist, sondern der Apostel Petrus und der Trinkende kein Israelit, sondern ein römischer Soldat. Die Korrektur wird sich nun auch auf den wichtigen Beweis erstrecken müssen, wonach die biblischen Personen, die in den Katakombenmalereien Verstorbene darstellen, stets unbärtig seien und Wilperts „interessanter Beleg“ für die ähnliche Symbolik im Eliasbilde dürfte ebenso dahinfallen⁴⁵⁾.

Unter der Figur des Propheten Jonas soll nach symbolischer Art der Verstorbene erscheinen und ein offenkundiges Merkmal für die Richtigkeit dieser Idee wird auf einem Deckenfresko im Zömeterium der heiligen Petrus und Marzellinus gezeigt⁴⁶⁾. Man sieht dort die gewöhnliche Szene des Meerwurfes, ohne irgendeine auffallende Besonderheit, allerdings etwas roh ausgeführt. In der Segelbarke sind zwei Schiffer, von denen der vordere den Propheten direkt in den Rachen des Meeressungeheuers steckt, während der andere in ungegürteter Tunika, mit vor Entsetzen erhobenen Armen, dem schaurigen Ereignis zusieht. Diesen Schiffsinsassen mit der Gebärde des Schreckens treffen wir wiederholt in der gleichen Szene des Meerwurfes, sowohl auf Malereien, z. B. im Fossorencubiculum A2, auf dem Schiff im Sturm, als auch auf Sarkophagen, z. B. in der Petronellabasilika (Fig. 3). Diese Figur soll nun aber eine Frau sein, im Schleier, nämlich eine „Repräsentantin der Hinterbliebenen, welche der Bestattung betend beiwohnen⁴⁷⁾“. Eine sonderbare Friedhofsszene! Das angebliche Velum ist freilich weiter nichts, als der Segelrand, wie das Original oder eine unretouschierte Photographie genügend deutlich lehren.

Ein Fresko des Kallist-Zömeteriums gilt seit langer Zeit als Beweis, daß der Prophet Daniel in der Sepulkralkunst ein Symbol des Verstorbenen sei; denn, so sagt Wilpert⁴⁸⁾, er steht in einem Grab, aus dem er zur Hälfte hervorragt. Am Grabesrand sind

⁴⁵⁾ Malereien der Katakomben 104 Note 1.

⁴⁶⁾ Wilpert tav. 95, 2.

⁴⁷⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 373.

⁴⁸⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben 337; Taf. 89.

die beiden Löwen, im Begriff, sich auf den Diener Gottes zu stürzen, wenn sie nicht eine höhere Macht abhielte. Dies ist aber eine reine Behauptung. Von dem Grabe ist keine Andeutung vorhanden. Ein wagrechter Pinselstrich in Ockerfarbe bedeutet doch kein Grab! Da in dem niedrigen Halbrund für die ganze stehende Figur Daniels offenbar zu wenig Raum war, so begnügte sich der Künstler damit, den Oberkörper zu malen und mit breiter Querlinie abzuschließen. Jeder unbefangene Betrachter muß wenigstens diese Möglichkeit gelten lassen, bevor er jene ganz unbeweisbare und sonst durch nichts belegte Deutung hinnimmt.

Auf Sarkophagen endlich glaubte Wilpert neuerdings ein entscheidendes Merkmal entdeckt zu haben für die Annahme, daß Verstorbene tatsächlich hin und wieder, sogar in evangelischen Darstellungen, versteckt vorkommen. Die Mumie des Lazarus habe beispielsweise auf mehreren Skulpturen weibliches Geschlecht (!)⁴⁹⁾. Wer sich darüber Klarheit verschaffen will, braucht nur die Monumente genau zu betrachten, um feststellen zu müssen, daß weder von der Mumie des Lazarus noch des Jünglings von Naim das weibliche Geschlecht ausgesagt werden kann, auch auf jenen Skulpturen nicht, die vollendet ausgeführt sind, geschweige denn auf jenen, die unvollkommen blieben. Doch ein wichtiger Umstand verbietet es, gerade auf jenen Sarkophagen, in denen eine Frau begraben war, besonders in den von Wilpert zitierten Beispielen, eine *L a z a r a* sehen zu wollen. Auf dem Lateransarkophag n. 161 (Fig. 4) sind alle Köpfe ausgeführt, einzig der Kopf der Verstorbenen in der Mitte ist unvollendet gelassen. Wir wissen gut, was dies bedeutet. Die alten Bildhauer behielten sich auf diese Weise die Möglichkeit vor, beim Verkauf des Sarkophages noch das Porträt nach Modell auszuführen. Nicht selten freilich wurde dies unterlassen. Auch in unserem Fall ist das oberflächlich angedeutete Gesicht der Frau in dem Zustand auf uns gekommen, wie es in der Offizin nur roh vorbereitet war. Dagegen ist der Kopf der Lazarusmumie in der Ädikula gleich wie die Köpfe der übrigen Figuren aus-

⁴⁹⁾ Wilpert, Sul modo di servirsi della fotografia per la pubblicazione delle opere di arte antica, *Rivista di Archeologia Cristiana* [Roma 1925] 161. Vgl. *Appunti sopra alcuni sarcofagi cristiani*, *Atti della Pontif. Accademia, Rendiconti*, 1924, 180.

geführt. Wie sollte also dieser Lazarus die weiblichen Züge der verstorbenen Frau haben können, wenn der Künstler augenscheinlich damals gar nicht wußte, für welche Person der Sarg bestimmt war und wenn er absichtlich die Figur in der Mitte, die ein Porträt werden sollte, roh gemeißelt ließ? Das gleiche gilt vom Lateransarkophag 184 und vom Sarkophag im Zömeterium unter dem Trappistenkloster an der Via Appia mit der Auferweckung des Jünglings von Naim. Wilpert könnte hier einwenden, daß die beiden Mumienköpfe generell weiblichen Ausdruck, ohne Porträtzüge aufwiesen. Darauf wäre zu erwidern, daß damit der Zweck der symbolischen Absicht keineswegs erreicht war, denn der vorausgesetzte tiefere Sinn verlangte doch eine direkte Identifizierung der im Sarkophag beigesetzten Verstorbenen mit dem Lazarus in der Grabädikula. Wenn es einmal gelingen sollte, die deutliche Übereinstimmung des individuellen Charakters eines Frauenporträts mit der Lazarusmumie nachzuweisen, dann erst ließe sich über die vermutete Sepulkralsymbolik reden, vorher nicht.

2. Mißbräuchliche dogmatisch-typologische Deutungsversuche.

Dem Archäologen muß bei der Auslegung der altchristlichen Kunst der Grundsatz vorschweben, dogmatische Lehren nur mit unanfechtbaren Beweisen aus den Monumenten zu schöpfen. Am allerwenigsten dient derjenige Forscher dem wahren Wissen, der mit leichtfertigen Deutungsversuchen in das theologische Gebiet hinüber Mißbrauch treibt. Die Natur der Sache verlangt eine gesteigerte Aufmerksamkeit. Mit Vermutungen, Behauptungen, unzulänglichen Argumenten und kritiklosen Wiederholungen alter Autoren, diesem Erzübel der Handbücher, ist nichts getan. Haben die Anhänger der symbolischen Auslegung hierin die nötige Vorsicht walten lassen?

In der Katakombenmalerei werden Sinnbilder des heiligen Taufsakramentes gezeigt. Wir haben uns schon kurz damit beschäftigt, als wir die Frage untersuchten, ob aus der Reihenfolge der Fresken ein tieferer Gehalt herausgeschält werden könne.

Es erübrigt noch, die inneren Beweise zu prüfen, wonach der evangelische Fischer, der Gichtbrüchige mit dem Bett auf dem Rücken und das Quellwunder des Moses als Taufsymbole zu gelten haben. Wilpert argumentiert folgendermaßen⁵⁰): Der Erlöser selbst schuf das Symbol des Fischers, als er zu Petrus und Andreas sprach: „Folget mir, ich werde Euch zu Menschenfischern machen“ (Mt. 4, 19, Mc. 1, 17). Clemens von Alexandrien bezeugt die allgemeine Verbreitung des Symbols als er den Fischern empfahl, an den Apostel zu denken und an die Kinder, die aus dem Wasser gezogen werden. (Paedag. 3, 11.) Da nun das Bild des Fischers, so folgert Wilpert, neben dem Quellwunder, der Taufe Christi und der Heilung des Gichtbrüchigen vorkomme, so versinnbilde der Fischer den Taufenden und der Fisch den Neophyten. Wenn aber das evangelische Zitat und der Ausspruch des Alexandriners für die Bedeutung der zwei Fischbilder in den sog. Sakramentskapellen wichtig sind, so dürfte dies auch für das Fresko in der Flaviergalerie (Wilpert Taf. 7, 1) zutreffen und es ist nicht einzusehen, warum letzteres nur ein dekoratives Element sein soll. Die Texte bedingen ja keine Verbindung mit der Taufe Christi, dem Quellwunder und der Gichtbrüchigenheilung. Wie aber, wenn es sich in allen drei Fällen lediglich um ein Idyll handelt, zum Zwecke des Hinweises auf fließendes Wasser, im Sinne der antiken Naturschilderung? Solange diese naheliegende und sehr wohl mögliche Erklärung nicht ausgeschlossen ist, darf bezweifelt werden, ob der Angler in den sog. Sakramentskapellen ein sicheres Taufsymbol sei⁵¹).

Die Angler auf den zwei Fresken der sog. Sakramentskapellen sind im Verhältnis erheblich zu groß ausgefallen. Man wird daraus nicht schließen dürfen, daß der Maler durch diese Übertreibung einer ganz nebensächlichen Figur, deren besonderen Sinn

⁵⁰) Malereien der Katakomben 263.

⁵¹) Das Motiv kommt auch in der Skulptur vor, z. B. auf dem bekannten Kindersarkophag im Museum von Ravenna, ferner auf den Sarkophagen im Seminar von Brignolles, in Santa Maria Antiqua und im Thermenmuseum in Rom. Abbildungen und Besprechung vgl. in H. Dütschke, Ravennatische Studien [Leipzig 1909] 143. Notizie Scavi 1904 p. 48.

betonen wollte. Diese Malereien sind eben keine Originalkompositionen, sondern freie Wiederholungen besserer Werke außerhalb der Katakomben. Ähnliche Proportionsfehler haben sich im alten Kunsthandwerk öfters eingestellt. Vgl. z. B. die übergroße Flußpersonifikation bei der Taufe Jesu im Baptisterium der Arianer in Ravenna usw.

Was das Quellwunder in der Sepulchrakunst zum Sinnbild des Taufsakramentes macht, erklärt uns in gewohnter Weise wiederum Wilpert⁵²⁾. Die bekannten schriftlichen Zeugnisse vorausgesetzt, wonach der Wüstenquell die Taufe bedeute, sei die Sprache der Denkmäler selbst so deutlich, daß sie keine Bedenken zulasse. In der Cappella greca und in der Sakramentskapelle A3 eröffne das Quellwunder die Reihe der Taufdarstellungen, in A2 sei es sogar so nahe zum Fischer hin gerückt, daß dieser den Fisch aus dem Wasser ziehe, das vom Felsen strömt. Eine solche Vereinigung beweise zur Evidenz, daß es sich um das Taufwasser handle. Allein das Quellwunder eröffnet nirgends eine Reihe der Taufdarstellungen, solange dies nicht bewiesen wird. Vorhin war der Angler deshalb ein evangelischer Fischer, weil er beim Quellwunder, bei der Taufe Christi und beim Gichtbrüchigen vorkommt. Jetzt ist das Quellwunder ein Symbol des Taufsakraments, weil es nahe zum Fischer hin gerückt erscheint. Beim Bild des Gichtbrüchigen dachte schon de Rossi eher an das Ereignis beim Teich Bethesda, als bei Kapharnaum, da Tertullian (*de bapt. cap. 5*), der Zeitgenosse der Malereien in den Sakramentskapellen, die *piscina probatica*, mit Bezug auf die Sündenvergebung durch die Taufe, erwähnt und nie auch nur eine Anspielung auf den Gichtbrüchigen, mit Bezug auf das Bußsakrament, macht. Ferner hielt es de Rossi nicht für angezeigt, auch wegen des kirchlichen Brauches im dritten Jahrhundert, ein Symbol des Bußsakramentes zwischen die Taufe und die Eucharistie einzuschieben. Für de Rossi existierte die Frage aber nicht, ob das Bild des Gichtbrüchigen symbolisch aufzufassen sei, sondern welches Sakrament es versinnbilde.

⁵²⁾ Malereien der Katakomben 266.

So ist diese alte Auffassung, die natürlich kein Beweis ist, auch heute noch unkorrigiert geblieben.

Nach Wilperts Dafürhalten dauerte aber diese Taufsymbolik in der Kunst nicht lange. Sowohl das Quellwunder als auch der Gichtbrüchige bekamen schon im dritten Jahrhundert einen andern Sinn, und zwar je nach Umständen, des Refrigeriums oder der Hilfe Gottes⁵³). Wie steht es dann, so muß man jetzt fragen, mit der Beweiskraft aus den schriftlichen Zeugnissen. Warum gelten diese nicht ebenso unvermindert nach dem dritten Jahrhundert insbesondere für die Quellwunderdarstellungen? Die Texte sind also nicht absolut anwendbar, weder früher noch später und die noch immer unbeantwortete Frage kehrt wieder, aus welchen äußern oder innern Anzeichen dann eigentlich in der altchristlichen Sepulkralkunst ein Taufsymbol zu erkennen sei.

Als eucharistische Symbole in den Katakomben gelten gemeiniglich das Speisungswunder und die Hochzeit zu Kana. In der altchristlichen Literatur sind beide als Sinnbilder des allerheiligsten Altarsakramentes bezeugt⁵⁴). Ob diese Auffassung auch in der Grabeskunst Verwendung fand, verlangt besondere Beweise.

Heute gilt es als ausgemacht, daß die altchristlichen Künstler bei der Darstellung der wunderbaren Brotvermehrung zwei verschiedene Kompositionstypen zur Verfügung hatten: das Brotwunder und die Speisung der Menge. Im ersten Typus sehen wir Christus mit dem Wunderstab einen der Körbe berühren, die mit Broten angefüllt sind. Etwas verschieden und auf Sarkophagen häufiger ist Christus zwischen zwei Aposteln, die je ein Körbchen mit Brot und Fisch zum Händeauflegen darbieten (siehe Figur 4). Der andere Bildtypus, die Speisung der Menge, zeigt ein Gelage von gewöhnlich sieben Personen am Sigma mit danebenstehenden, gefüllten Brotkörben in der Zahl von sieben, acht und zwölf; dazu sind einige Male vor den Speisenden Platten mit Fischen und Broten.

Zunächst entsteht gegen die symbolisch-eucharistische Deutung der Gelageszene eine nicht leicht lösbare Schwierigkeit, da diese

⁵³) Malereien der Katakomben 264.

⁵⁴) Origenes, Comment. in Mt. 10, 25; Cyrill Hieros. Catech. XXII. 12.

Darstellung ohne wesentlichen Unterschied auch als Totenmahl vorkommt und dies geradeso auf heidnischen, wie christlichen Monumenten. Auf diesem Gebiet müssen uns noch tief-schürfende Spezialforschungen⁵⁵⁾ Aufschluß bringen, bis wir wissen, wieweit der antike Einfluß des Totenmahles mit Brot und Fisch in das Christentum hineinragte. Wenn es sich nämlich herausstellen sollte, daß die Mahlszene auf den Katakombenfresken, trotz der Brote und Fische, nicht das evangelische Speisungswunder darstellt, dann ist auch der obigen Symbolik auf die Eucharistie der Boden entzogen. Es war eigentlich nie recht einzusehen, wieso in der altchristlichen Grabeskunst im Grunde ein und dieselbe Darstellung eines Gelages drei ganz verschiedene Auslegungen annehmen mußte: Speisungswunder, Totenmahl, himmlisches Mahl. Ferner war es auffällig, daß das evangelische Wunder der Brotvermehrung zwei verschiedene, nebeneinandergehende Bildtypen besaß. Doch dafür war ja nie ein richtiger Beweis erbracht worden, daß eine Gruppe der Mahlszenen, jene mit den Broten und Fischen tatsächlich als das Speisungswunder und somit als eucharistisches Symbol aufzufassen sei. Das Auftreten des nämlichen Bildes als Totenmahl mit Brot und Fisch auf heidnischen Monumenten spricht nicht dafür, daß ein solcher Beweis gelingen werde, zumal auch auf christlichen Sarkophagen jenes Gelage vorkommt, mit dem Fisch auf dem Teller und der Reihe gefüllter Brotkörbe, ohne daß jemand weder an das Speisungswunder noch an ein eucharistisches Mahl denken möchte⁵⁶⁾.

Die Anzeichen vermehren sich auch, wonach selbst die berühmteste aller eucharistischen Darstellungen in den Katakomben, die sog. *Fractio panis* in der *cappella greca* des Priscilla-Zömeteriums nicht über alle Zweifel erhaben ist. Die früheren Argumente vermochten nicht zu befriedigen⁵⁷⁾ und neuere Unter-

⁵⁵⁾ Vgl. die umfassenden Arbeiten von Prof. Fr. Jos. Dölger, *Der hl. Fisch*, 3 Bd., Münster i. W. 1922, bes. 2. Bd. S. 571.

⁵⁶⁾ Vgl. das Fragment mit der Taufe Jesu im Jordan und der Mahlszene im Museum des Lateran, abgeb. bei Dölger, *der hl. Fisch* III Taf. LXII, 2. Eine ebensolche Mahlszene ist auf einem Sarkophagdeckel neben der Jonasszene im römischen Nationalmuseum. Moscioni 24228, (Fig. 5).

⁵⁷⁾ Wilpert, *Fractio panis* 1896.

suchungen deuten eher darauf hin, daß ein regelrechtes Totenmahl dargestellt ist, ganz dem Zwecke des Cubiculum entsprechend, da in Verbindung damit der Nebenraum als Küche eingerichtet war⁵⁸). (S. Fig. 1).

Noch größere Schwierigkeiten müßte derjenige überwinden, welcher die bisherige Deutung der sog. Konsekrationsszene in der Sakramentskapelle A3 aufrechterhalten wollte. de Rossi (RS II, 339) stützte sich auf die Aberkiosinschrift; der Fisch neben das Brot auf die Mensa gelegt solle andeuten, daß jenes Brot der Jchthys Jesus Christus sei. Doch in der Aberkiosinschrift muß die betreffende Stelle, wie uns Dölger (Der hl. Fisch II, 492) bewiesen hat, übersetzt werden: Fisch = Wein und Brot. Wilpert modifizierte später de Rossis Idee. Er wollte weder in dem Manne den konsekrierenden Priester erkennen, noch in der Orans eine Personifikation der Kirche, sondern es sollte nur symbolisch durch das Wunder der Brot- und Fischvermehrung die heilige Wandlung im eucharistischen Opfer dargestellt sein, mit einer Allusion auf den Effekt der Kommunion: Christus vermehrt Brot und Fisch, die auf einem Altar liegen, wie beim heiligen Opfer das Brot und der Kelch⁵⁹). Allein bei dieser Deutung muß doch der Widerspruch mit der Liturgie auffallen. Die eucharistischen Spezies sind Brot und Wein. Wenn diese nicht vorhanden sind, kann vom hl. Opfer nicht die Rede sein. Der Tripodus kommt auf mehreren Totenmahlszenen vor, also darf er nicht ohne weiteres als Altar gelten. Aus dem Gesagten folgt, daß auch für die eucharistische Bedeutung des Fisches mit dem Brotkorb, der zweimal auf der Hauptwand des ältesten Cubiculum im Lucina-Zömeterium vorkommt, keine Gewähr vorhanden ist. Die Behauptung, daß die rote Farbe in dem durchbrochenen Flechtwerk der Körbe ein mit Rotwein angefüllter Glasbecher sei⁶⁰),

⁵⁸) Vgl. A. Profumo, Un Battistero cristiano dell'anno 140 circa, Studi Romani Anno I, fasc. II—III. Dieser Autor vermochte gut zu beweisen, daß die sog. Piscina neben der cappella greca wegen des Bewurfes mit opus signinum, des Fehlens der Gräber und wegen des Abflußkanals mit dem Gebrauch von Wasser zu tun hatte: allein daraus folgt nicht, daß es ein Taufgemach sein mußte.

⁵⁹) Wilpert, Malereien der Katakomben 289.

⁶⁰) Wilpert, Malereien der Katakomben 288.

bleibt noch unbewiesen, solange die andere Möglichkeit des eingeflochtenen Stoffmusters nicht ausgeschlossen ist⁶¹⁾.

Bedenklich steht es auch mit der angeblichen Verschmelzung zweier Bilder in Domitilla, nämlich der Brotvermehrung mit der Samariterin am Jakobsbrunnen⁶²⁾. Da das Original nicht mehr vorhanden ist, so hängt jene Deutung von der Richtigkeit der Zeichnung Bosios ab. (RS, 245.) Hatte die Figur Christi wirklich fünf Brote im Bausche des Palliums, oder ließ sich der Kopist, wie in andern Fällen, durch zufällige Flecke verleiten? Diese Frage ist wohl berechtigt und sie muß immer wieder gestellt werden, solange kein Aufschluß wenigstens aus einem gleichen erhaltenen Bilde zu bekommen ist. Inzwischen dürfen sich ernsthaftere Forscher, in Anbetracht der wichtigen Frage, nicht auf ein so unzuverlässiges Zeugnis stützen.

Auf dem Sarkophag des Museums zu Velletri (Gar. 374, 4) soll endlich einmal die klare Absicht der altchristlichen Künstler zutage treten, die Eucharistie symbolisch darzustellen, denn nach Wilpert „hat Habakuk die Brote direkt aus den Körben genommen, welche die von der wunderbaren Speisung übriggebliebenen Brotstücke enthalten⁶³⁾“. So klar und einfach, wie es hier scheint, ist die Sache jedoch nicht, denn weder handelt es sich dort um die Brotvermehrung noch um Habakuk. Die Skulptur ist ziemlich spät, vielleicht aus dem fünften Jahrhundert und roh ausgeführt. Sie bietet möglichst viele biblische Szenen in kleinerem Format zwischen die drei großen Figuren zweier Hirten und einer Verstorbenen mit erhobenen Händen, ohne irgendwelche Ordnung hineingeschachtelt: Daniel zwischen zwei Löwen; drei Jonaszenen, Meerwurf, Ausspeisung und Ruhe unter der Laube; Adam und Eva; Noe in der Arche. Unten rechts, zwischen der Ver-

⁶¹⁾ Auf einigen Kelchen, welche für den Gottesdienst in den Katakomben dienen und zur Zeit in der Casa delle Catacombe an der Via Appia aufbewahrt werden, ist die Frage allerdings gründlich entschieden, indem auf der Reproduktion des Bildes aus Lucina ein Fiasco in die Brotkörbe eingezeichnet ist. Ein Erfolg der symbolischen Tendenz!

⁶²⁾ Wilpert, Malereien der Katakomben, 293 Taf. 54.

⁶³⁾ Wilpert, Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen, Zeitschrift für kath. Theol. [Innsbruck 1922] 46, Sonderabdruck 51.

storbenen und dem träumenden Hirten mit seiner Herde steht, zwischen fünf vollen Brotkörben, ein kleiner unbärtiger Mann in der tunica exomis und hält beide Hände leicht auswärts mit je einem kreuzweise gekerbten Brot. Dieser Mann gibt durchaus kein Rätsel auf. Wir kennen ihn von den Totenmahlszenen her, wo er als Diener den Speisenden die Brote verteilt. So z. B. auf der Skulptur im Lateranmuseum n. 165.

Schon Bottari (RS, I, pag. 28) schrieb über eine Darstellung der wunderbaren Brotvermehrung: „in questo luogo può indicare, che il defunto era stato refocillato con questo cibo divino avanti di accingersi al gran viaggio per l'eternità.“ Garrucci verbreitete sich in seiner *Storia dell'arte cristiana* (Teorica pag. 380) über die Idee, wonach die Brotvermehrung „simboleggiò il mistero della carne di Cristo“. Auf einem gallischen Sarkophag seien geradezu die Worte des Herrn illustriert „Nisi manducaveritis carnem Filii hominis et biberitis ejus sanguinem, non habebitis vitam in vobis“. (Jo. 6, 53.) Den „Durus sermo“ wollte Wilpert auch auf dem Fresko im Zentrum eines Arkosolbogens in der sog. Regione delle agapi im Zömeterium der hl. Petrus und Marcellinus erkennen⁶⁴). Die rechte Hand zur Rede erhoben, in der Linken eine halbgeöffnete Schriftrolle haltend, sitze Christus zwischen den eucharistischen Gestalten von Brot und Wein, nämlich einer viereckigen, bis zum Rande mit Broten gefüllten Kiste zur rechten und drei bauchigen Amphoren zur linken Seite. In dieser Beschreibung ist ein schwerer Irrtum enthalten, der nicht einmal durch den schadhafte Zustand des Freskos zu entschuldigen ist. Es genügt nämlich vor der Aufstellung einer so wichtigen These eine kurze Umschau unter dem Bilderbestand dieser gleichen Katakombe, um sofort zu erkennen, daß dieses Gemälde keine Ausnahme bilden kann. Die sitzende Christusfigur mit der Schriftrolle und dem Redegestus ist besonders im Zentrum der Decke des Cubiculum 54, wo sechs (nicht acht) Apostel, als Assessores und ein offener Schriftrollenkasten in der

⁶⁴) Wilpert, *Bull. di arch. crist.* 1900 pag. 85. Le pitture recentemente scoperte nel cimitero dei ss. Pietro e Marcellino. Dazu Taf. I — Malereien der Katakomben 306, Taf. 166, 1.

Mitte, vorkommen, als Richter charakterisiert⁶⁵⁾. Die gleiche Szene ist auch sehr deutlich im Cubiculum mit der Taufdarstellung im Zentrum der Decke gemalt, die 1910 ausgegraben aber noch nicht veröffentlicht ist. Man sieht dort Christus als Richter mit halbgeöffneter Rolle in der linken Hand, die Rechte zur Rede erhoben, dazu ein Schriftrollenkasten mit angelehntem Deckel. Auch in andern Katakomben kommen solche Bilder des richtenden Christus vor, die in typischer Weise das öffentliche Tribunal mit den *scrinia* wiedergeben⁶⁶⁾. Wer genauer zusieht, kann aber auf dem fraglichen Fresko in Petrus und Marzellinus die beiden offenen Schriftrollenkasten neben dem Richter erkennen. Besonders auf dem *scrinium* rechts (vom Beschauer aus) sieht man das Schlüsselloch und vor den herausragenden Rollen (die vermeintlichen Amphorenhälse) die doppeltgezogene Randung des Kastens.

In einer vielbeachteten Schrift macht Wilpert den Archäologen Vorwürfe, daß sie auf den altchristlichen Sarkophagen die sicheren Beweise für die päpstliche Unfehlbarkeit nicht gesehen hätten: „Di tutti questi sarcofagi con scene di tale importanza, i teologi non hanno tenuto nessun conto. Eppure qual plauso avrebbe ottenuto, quale servizio avrebbe reso alla Chiesa il dotto che nel Concilio Vaticano, riunito per proclamare l'infallibilità del Romano Pontefice, avesse fatto conoscere la scultura di Arles⁶⁷⁾!“ Wenn diese wichtige Behauptung Hand und Fuß hätte, würden die Theologen gewiß nicht zögern, derartige lapidare Argumente apologetisch zu verwerten. Die fragliche Skulptur, wohl noch dem vierten Jahrhundert angehörig, befindet sich im Museum zu Arles (G ar. 378, 3, Fig. 6). Man sieht die auf Sarkophagen geläufigen Szenen; nichts außergewöhnliches. Von

⁶⁵⁾ Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde, Freiburg i. B. 1891, Taf. I und III — Malereien der Katakomben 400.

⁶⁶⁾ Z. B. im Arkosol des Winzers im Zömeterium majus, Wilpert, Taf. 245, 2. Überhaupt gibt es keine Darstellungen des lehrenden Christus in der Katakombenmalerei, sondern sämtliche Kompositionen dieser Art, auch wenn die Figuren der Verstorbenen fehlen, sind Gerichtsszenen.

⁶⁷⁾ Wilpert, S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche. Studi Romani, anno III, 1922.

links nach rechts die Brotvermehrung, das Opfer Abrahams, der Gichtbrüchige, die Verstorbene zwischen zwei Aposteln, die Blutflüssige, Moses empfängt das Gesetz und zuletzt eine Petrusdarstellung aus der Legende. Ungefähr siebzehnmals ist diese Szene bis jetzt festgestellt. Der Apostel, am traditionellen Typus als Petrus erkenntlich, sitzt auf einem Erdhaufen unter einem Olivenbaum und liest aus dem Buche, worauf das Christusmonogramm eingemeißelt ist. Drei Soldaten umgeben ihn mit verschiedenen Gebärden. Der eine steckt seinen Kopf wie lauernd durch die Zweige des Baumes, der andere legt in offenbar feindlicher Absicht seine Hand an das Buch, während der dritte vor dem Apostel niederkniet, um dessen Fuß zu küssen. Von links her naht dieser Gruppe eine Jünglingsgestalt in Tunika und Pallium, die halbgeöffnete Schriftrolle in der linken Hand tragend, während die rechte zum Sprechen erhoben ist. Die ganze Erscheinung, besonders der Lockenkopf, trifft auf die Christusfigur zu. Auf den andern Monumenten ist die Szene wohl nicht so ausführlich, aber wesentlich gleich dargestellt: der lesende Petrus unter dem Baum und zwei Soldaten in feindlicher Haltung. Wir kennen den Text zu dieser Erzählung bis heute noch nicht. Auch andere legendäre Darstellungen kommen auf altchristlichen Monumenten vor, deren literarischer Niederschlag wohl einmal existierte, aber im Laufe der Zeit verwischt wurde, oder gänzlich verloren ging. Das wäre weiter nicht verwunderlich. Solange wir über die passenden Texte nicht verfügen, bleibt uns kein anderes Mittel übrig, als den Inhalt der rätselhaften Szene möglichst objektiv zu rekonstruieren, sei es durch das vergleichende Studium der Details, oder aus dem Zusammenhang mit andern Petruslegenden (Quellwunder, Flucht usw.), sei es aus dem Charakter jener Apokryphen, die im vierten Jahrhundert so produktiven Einfluß auf die Kunst ausübten. Wir werden also nicht a priori beispielsweise die Christusfigur auf unserer Szene des gallischen Sarkophages als ein Merkmal herausgreifen, das nur dogmatische Bedeutung haben kann, sondern die Vermutung dürfte Platz greifen, daß es sich möglicherweise um eine Erscheinung des Herrn handeln könnte, in rein erzählerischem Sinn, wie sie der Art damaliger Legenden ent-

sprechen würde; man denke nur an „Quo vadis“? Was macht hingegen eine unverantwortliche Deutungsweise aus dieser apokryphen Petruszene? Die Unfehlbarkeit der Kathedra Petri! „Cristo parla a Pietro, ed inchinando amorosamente la testa verso di lui, lo fissa: lo assiste quindi con parole. Ma l'apostolo, assorto come è nell'insegnamento, non risponde nè allo sguardo, nè alle parole di Cristo. Perchè? Perchè si volle evitare l'apparenza d'un colloquio, trattandosi dell'assistenza o ispirazione divina che consiste, come già fu detto, in atti invisibili . . . se Pietro è assistito nel magistero da Cristo, la dottrina insegnata da lui è immune da errore, è infallibile. Infallibile quindi anche la dottrina dei successori di Pietro, dei vescovi Romani, eredi della cathedra Petri⁶⁸⁾“. Auf eine derartige Methode hin ist ein „contegno negativo dei teologi di fronte alle nostre sculture“ (ibid. p. 33) sehr begreiflich.

Die rege Beteiligung an der Interpretation der beiden Schmalseiten des lateranensischen Sarkophags Nr. 174 hat neuerdings den Beweis geliefert, daß die symbolische Deutungsweise zügellos auf die Spitze getrieben werden kann, sobald es sich um irgendwie rätselhafte Gruppierungen oder vielleicht ausnahmsweise freiere Verbindung von figurlichen Szenen mit Architekturhintergründen handelt. Seitdem Rohault de Fleury⁶⁹⁾ auf dem linksseitigen Relief das lateranensische Baptisterium erkennen wollte, wurden wiederholt, mit topographischen und historischen Studien, ähnliche Versuche unternommen, um auf den Bildern beider Schmalseiten wirkliche Kirchenbauten entweder in Rom oder in Jerusalem festzustellen, natürlich nicht ohne die verlockenden Zusammenhänge mit einer tiefgründigen Symbolik. Drei von den letzten Meinungsäußerungen verdienen in dieser Hinsicht eine Beachtung. August Heisenberg widmete dem Problem eine längere Untersuchung⁷⁰⁾, mit dem Resultate,

⁶⁸⁾ Wilpert, S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche. Studi Romani, anno III 1922, pag. 31.

⁶⁹⁾ Le Latran au moyen âge [Paris 1877] 18.

⁷⁰⁾ Vortrag in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1921, 4. Abh. Ikonographische Studien.

daß der alte Künstler, auf Grund von Kopien römischer Denkmäler eine Abbildung gewisser Kirchen in Jerusalem beabsichtigte, in denen die Gottesdienste vom Gründonnerstag und Karfreitag abgehalten wurden. In der Mitte, hinter der Ansage der Verleugnung soll die Zionsbasilika dargestellt sein und beidseitig davon, aber durch die zinnengeschmückte Stadtmauer getrennt, die beiden Himmelfahrtskirchen auf dem Ölberg; nämlich rechts an den Abhängen des Berges die von Konstantin und Helena gegründete sogenannte Eleonakirche und links oben, auf der Höhe, der Rundbau der neuen Himmelfahrtskirche aus dem Ende des vierten oder dem Anfang des fünften Jahrhunderts. Nach diesem Datum hätte sich die Ansetzung der Entstehungszeit des Sarkophages zu richten. Noch ein weiteres Gebäude aus dem fünften Jahrhundert hat Heisenberg auf diesem Relief identifiziert, nämlich die Petrusbasilika, die auf der Ruinenstätte eines unter Konstantin zerstörten heidnischen Tempels, des angeblichen Kaiphashauses, entstand. Von dieser Kirche sieht man eigentlich nur eine Türe, zu der drei Stufen führen, an der Seitenmauer des großen Baues, und es ist mindestens zweifelhaft, ob der Künstler mehr beabsichtigte, da ihm Architekturen in „dieser streng frontalen Wiedergabe“ sonst nicht lagen. Es ist aber schwerlich einzusehen, wie dieser Hintergrund eine Szenerie für das dargestellte Ereignis der Ansage der Verleugnung Petri mit dem Hahn auf der Geißelsäule sein kann. Wenn es sich nämlich um die Schilderung eines historischen Vorganges handeln soll, gleichviel, ob man dabei an die Mahnung des Herrn denkt: „Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen“, oder ob man mit Heisenberg das Bekenntnis der Treue Petri sehen will, dann muß er auch mit der lokalen Gruppierung einigermaßen stimmen. Was sehen wir aber auf unserem Relief? Der Ort, welcher traditionsgemäß als die Stätte zu betrachten ist, wo die Ansage der Verleugnung erfolgte, nämlich die Zionskirche, ist durch eine Stadtmauer von diesem Vorgange getrennt. Es kann sich also nicht wohl um einen historischen Schauplatz handeln. Findet man aber die Bedingung des lokalen Zusammentreffens von Szene und Umgebung für überflüssig, so bleibt nichts anderes,

als sich nach einer geistreichen Hypothese umzusehen und dies hat Heisenberg getan, wenn er den tieferen Zusammenhang in der Liturgie von Jerusalem findet und sagt: „So war das Bild eine Erinnerung an die Feier des Gründonnerstagabends in Jerusalem, mit der Ansage der Verleugnung am Donnerstag abends begann die Passion“ (S. 104).

Auf der rechten Schmalseite des gleichen römischen Sarkophages sieht Heisenberg zwei Symbole der Auferstehung: Das Quellwunder des Moses mit dem Gedanken, „daß die Allmacht Gottes aus dem toten Felsen neues Leben hervorrufen kann“ (S. 105) und die Marthaszene, resp. die Antwort, die der Herr der Schwester des Lazarus gibt: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ Der Hintergrund stimme damit überein, denn es seien dort Bauten am heiligen Grabe, an der Stätte der Auferstehung: Das Martyrium, die Anastasis, die Zionskirche und im Vordergrund das Lazarium. Wenn bei der angeblichen Marthaszene, die übrigens von einer Umwandlung der Begegnung des Herrn mit Maria herstamme, die Christusfigur bärtig erscheint, so soll dies auf ein bloßes Versehen des Meisters zurückgehen. Daß aber der Trinkende beim Quell ein römischer Soldat in Tunika und Chlamys ist, während der Wundertäter nicht Moses sein kann (wegen des Bartes vor der Renovation) dürfte den Argumenten Heisenbergs schwerlich zum Anklang verhelfen.

J. Wilpert hat eine andere Deutung vorgeschlagen⁷¹). Auf der linken Schmalseite des Sarkophages 174 sei, vom heiligen Symbolismus verklärt, eine Ecke des Lateran aus der Zeit des Papstes Silvester und Konstantins des Gr. abgebildet, nämlich die Basilika, das Baptisterium und der Palast des Papstes. Die beiden ersteren sollen die heilige römische Kirche bedeuten, deren Gründer Petrus ist, weshalb sie auf dem felsigen Fundament gebaut erscheinen. Auf der rechten Schmalseite sieht Wilpert die Taufe des Kornelius, der ersten Heidenbekehrung (Kananäerin) gegenübergestellt. Da die Taufe eine Bekehrung voraussetze und diese hinwiederum die wirksame Verkündigung des Evangeliums

⁷¹) S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche, Studi Romani, anno III [Roma 1922] 24.

und die Katechese, so müsse der symbolische Quell als das Kompendium des apostolischen Ministeriums Petri unter den Heiden betrachtet werden. (S. 18.) Im Hintergrund, aber auf dem Fundament des symbolischen Felsens, ständen um ein Baptisterium herum drei Basiliken, um auszudrücken, daß eine Taufe, damit sie gültig sei, gespendet werden müsse unter Anrufung der allerheiligsten Dreieinigkeit und deshalb sei hier für eine jede göttliche Person eine Basilika bestimmt. Mit einem Wort, nach Wilpert sind beide Schmalseiten nichts weniger als die älteste Darstellung des Grunddogmas: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalebunt adversus eam! (S. 24.)

Angesichts so wichtiger Behauptungen kommt hier sicherlich der Grundsatz in Betracht, daß stichhaltige Beweise vorhanden sein müssen, an denen nicht gerüttelt werden kann, sollen die Schlußfolgerungen aus Monumenten für die heiligsten Lehren nicht einfach der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Gleich es aber nicht einem kniffigen Trick, durch das Weglassen der Figuren zeigen zu wollen, daß der Fels, auf dem die Kirchen stehen, nichts anderes sei, als eine Fortsetzung des Quellwunderfelsens? (Taf. IV, 1.) Hinter dem Petrus ist auf dem Original in Wirklichkeit kein Fels und es geht also nicht an, diese Figur wegzulassen und dafür Gestein zu zeichnen. Übrigens ist dieser vermeintliche Fels auf beiden Reliefs selbstverständlich nichts anderes, als das in unbeholfener Perspektive hingelagerte Terrain, wie es auf den klassischen und spätrömischen Skulpturen nicht selten vorkommt, z. B. auf der Traiansäule; auf dem Jonassarkophag im Lateran Nr. 119; auf dem Fragment mit der Himmelfahrt des Elias Nr. 198 ebd. usw.

Abgesehen ferner von andern gewagten und unbewiesenen Behauptungen, ist es durchaus nicht selbstverständlich, daß ein Rundbau neben einer Kirche gerade ein Baptisterium sein muß. Es kann sich ebensowohl, da Größenverhältnisse nur eine beschränkte Rolle spielen, um ein Mausoleum handeln.

Aber O. Marucchi hat noch einen andern Vorschlag gebracht⁷²⁾. Mit einem Kompromiß versuchte er zwischen Jerusalem und Rom

⁷²⁾ Un insigne sarcofago cristiano Lateranense relativo al primato di s. Pietro ed al gruppo dell' antico Laterano, *Rivista di Arch. cr.* Roma 1925, 3 e 4 pag. 84.

zu teilen, indem er die Bauten auf der linken Schmalseite ins heilige Land versetzt und jene auf der rechten als lateranische Gebäude erklärt. Zunächst sei hinter der Hahnszene die große fünfschiffige Basilika, das Martyrium mit dem angegliederten Calvarium zu erkennen und dann der Zentralbau der Anastasis, die zwar eigentlich auch hinter die Stadtmauer gehörte, wie das Martyrium, doch sei der Künstler hier gezwungen gewesen, die Mauer zu unterbrechen, um das hl. Grab nicht zu verdecken. Eine ganz bequeme aber nicht überzeugende Lösung! Marucchi will dann noch in dem Palast rechts neben der Petrusfigur das Haus des Kaiphas erkennen. Wenn der Sarkophag, wie Marucchi denkt, aus der Zeit Konstantins stammt, so erhob sich an der fraglichen Stätte damals ein heidnischer Tempel, oder aber ein Trümmerhaufen. Der Pilger von Bordeaux sah im Jahre 334 nur noch eine Säule „ubi domus fuit Caiphae“ und auch Aetheria fand am Ende des vierten Jahrhunderts dort noch kein Gebäude vor⁷³⁾. Wie sollte unter diesen Umständen zu konstantinischer Zeit das legendäre Kaiphashaus auf einem römischen Sarkophag abgebildet worden sein?

Bei der Erklärung der rechten Schmalseite ist Marucchi zu Wilpert in die Schule gegangen. Der symbolische Moses sei hier Petrus und die Gruppe müsse mit der Taufe in Beziehung gebracht werden. Gründe für diese wichtige Behauptung werden nicht herbeigebracht. Dafür ist in einer Note 2 S. 92 bemerkt, daß man nicht wissen könne, ob Moses hier bärtig oder unbärtig dargestellt war, wegen der späteren Überarbeitung. Wohl wissen wir mit aller nur wünschbaren Sicherheit, daß diese Figur vor der Renovation bärtig war und nicht Moses sein konnte, sondern Petrus, wegen des trinkenden Soldaten. Die Szene daneben soll eine Kopie des Standbildes vor dem Hause der Blutflüssigen in Paneas sein und damit habe der Künstler den Ort kennzeichnen

Wie schon der Titel sagt, lehnte sich Marucchi stark an Wilpert an; aber auch von Heisenberg hat er geliehen, ohne ihn allerdings zu nennen.

⁷³⁾ *Itinera Hierosolymitana*, ed. Geyer, S. 22, 88. Vgl. Gerner-Durand, *La maison de Caiphe et l'église de Saint-Pierre à Jerusalem*. *Revue biblique* 1914, 11, S. 71.

wollen, das alte Caesarea Philippi, wo der Herr dem Petrus den Primat verlieh. Deshalb stehe auch die Apsis einer Basilika, nämlich der lateranensischen, wo sich die Bischofskathedra befinde, auf einem Felsen und daneben das Baptisterium und dann noch das Sessorianum, das römische Jerusalem, als Sitz des Stellvertreters Christi. „Una graziosa allegoria“ nennt der Autor selber diese Spielerei (S. 97). Und wirklich, die wissenschaftliche Methode läßt hier einiges zu wünschen übrig. Der Verfasser scheint nicht gemerkt zu haben, daß er sich beim Spinnen des allegorischen Fadens in unentwirrbare Gegensätze verwickelt hat. Nur zwei Widersprüche mögen hervorgehoben sein: Bei Besprechung der linken Schmalseite betonte Marucchi den Grundsatz, daß der Hintergrund mit der Szene übereinstimmen müsse (S. 88). Die Ansage der Verleugnung habe mit dem Lateran nichts zu tun. Auf der rechten Seite des gleichen Monuments ist diese Regel bereits vergessen. Dort kann sich das Quellwunder und die Heilung der Blutflüssigen in römischer Umgebung abspielen. Ferner sagt Marucchi ausdrücklich, daß das Gestein nur die Bodenformation bedeute (S. 92). Sobald es ihm aber paßt, macht er daraus den mystischen Fels, von dem das Taufwasser fließt und der das Fundament der Kirchenapsis bildet. Wer möchte auf so willkürliches Verfahren sein Vertrauen setzen?

Im Arkosolbogen der Kripta der hl. Markus und Marzellianus im Zömeterium unter dem Trappistenkloster an der Via Appia wird eine Malerei gezeigt, die angeblich das Symbol eines Märtyreraufstieges in den Himmel enthalten soll. Rechts sei ein Jüngling in Tunika und Pallium auf den Sprossen einer Leiter dargestellt, mit dem Fuß einer Schlange am Boden den Kopf zertretend und so den ährenbewachsenen Hügel, die Erde, verlassend. Die Ährenhalme, besonders weil sie so auffällig groß gemalt sind, haben zwei Deutungen nahegelegt: die Auferstehung oder aber die Eucharistie⁷⁴). Das Fresko befindet sich seit der Entdeckung in einem arg zerstörten Zustande und schon aus diesem Grunde sollte bei der Interpretation Vorsicht walten. Beim näheren

⁷⁴) Wilpert, Malereien der Katakomben 484, Taf. 153, 1.

Zusehen sieht man aber auf dem vermeintlichen Erdhügel richtiggehende Falten eines Palliums, welches den linken gebogenen Arm und die leicht heraufgezogenen Beine einer gestützt liegenden Gestalt umhüllt. Darnach würde es sich offenbar um ein Bild mit Jakobs Traum von der Himmelsleiter handeln (Fig. 7). Die Ähren hätten in diesem Falle einzig das freie Feld zu bedeuten, auf dem der Patriarch sich niederlegte. Der Jüngling auf der Leiter stimmt vortrefflich und von einer Schlange ist nichts zu sehen. O. Marucchi, dem die neue Auslegung bekannt war, glaubte sich abfällig darüber äußern zu sollen⁷⁵). Er betrachtet die Ähren als ein Emblem des eleusinischen Proserpinakultes, dem der Märtyrer auf der Leiter mit Verachtung den Rücken wendet. Möglicherweise sei die liegende Gestalt eben Proserpina. Es würde zu weit führen, den ganzen Zusammenhang zu prüfen, den Marucchi zwischen einer Inschrift griechischer Märtyrer und diesem Fresko konstruiert. Zu bedenken ist, daß wir bis heute noch gar nicht wissen, wo diese Inschrift angebracht war und dann ist in dem Text nur von einem Gelübde der Griechen zu Zeus funereus auf dem Meer die Rede. Die billige Erklärung, daß Pluto immer mit Ceres und Proserpina vereint sei, soll nun darüber hinweghelfen, daß statt eines zu erwartenden Emblems des Zeus funereus (Dreizack) dasjenige der Proserpina gewählt wurde.

Andererseits ist der Einwand, den Marucchi gegen die Wahrscheinlichkeit einer Darstellung der Jakobsleiter erhebt, weil in der Genesis (cap. 28) der Ort, wo Jakob schlief, nicht als ein kultiviertes Feld, sondern als steinig beschrieben wird, nur ein Beweis, daß dieser Künstler, wie viele seiner Kollegen in nebensächlichen Dingen nicht so exakt war. Wir werden doch auch nicht an jenen Darstellungen, beispielsweise des Isaakopfers, zweifeln, wo sich der Widder mit seinen Hörnern in den Ästen eines Ölbaumes gefangen hat. (Z. B. auf dem Sarkophag in S. Ambrogio, Mailand.)

Dieses Fresko der Jakobsleiter ist kein Unikum mehr. Bei den Ausgrabungen von S. Sebastiano wurde am 4. März 1916 aus einem Grab unter dem Presbyterium ein Sarkophagfragment ans

⁷⁵) L'ipogeo sepolcrale dei martiri greci nel cimitero di Callisto, Atti della Pont. Acc. Rom. di Arch. Memorie vol. I, parte II. 1924 pag. 80.

Licht gezogen, das den härtigen Kopf eines Schlafenden unter einem Wolkengebilde zeigte, aber nicht früher erkannt wurde, bis zwei weitere Stücke etwa drei Jahre später hinzukamen, auf denen ein Rest der Leiter und der Engel in Tunika und Pallium mit dem erhobenen linken Knie sichtbar wurden. Die Rekonstruktion auf Fig. 8 dürfte das mutmaßliche Aussehen des Originals vermitteln und zugleich eine nähere Beschreibung der Szene ersetzen ⁷⁶).

Volle Beweiskraft für die symbolische Tendenz der altchristlichen Sepulkralkunst wird allgemein der merkwürdigen Darstellung auf dem Fragment eines Sarkophagdeckels mit der Schiffszene im kapitolinischen Museum zuerkannt (Fig. 9). Ein Segelschiff, von zwei Matrosen im bloßen Lendentuch bedient, treibt auf den Wellen nach links. Der Vorderteil ist abgebrochen, aber der Hinterteil hat die Form eines Fischschwanzes. Hier steht ein härtiger Schiffer, die linke Hand am Steuerruder und mit der rechten das Seil des Hauptsegels am Mastbaum wendend, während ein Jüngling das kleine Segel am Bug zur Ausfahrt reguliert. Auf dem felsigen Uferrand sitzt ein nackter Angler, mit einem Fisch in der linken Hand, den er soeben mit der Leine aus dem Wasser gezogen hat. Die beiden Schiffsleute sind aber durch Beischriften als Paulus und Thekla gekennzeichnet. Der erstere Name kam zweizeilig in den Raum zwischen den härtigen Piloten und das Hauptsegel; der andere, vielleicht aus Platzmangel, auf den Schiffsbauch und nicht genau unterhalb des jungen Matrosen, so daß die Absicht weniger bestimmt erkenntlich ist, ob diese Figur den Namen Thekla bekommen sollte, oder aber das Schiff. Die unbeholfene Disposition der zwei Inschriften legt die Vermutung sehr nahe, daß ihre Anbringung mindestens nicht von Anfang an beabsichtigt war. Doch hören wir O. Marucchi, der uns den symbolischen Sinn der Szene erklärt ⁷⁷).

⁷⁶) Vgl. die mittelalterlichen Darstellungen des Jakobstraumes cod. vat. gr. 746, fol. 97 und cod. vat. gr. 747, fol. 50; cod. vat. lat. 5729, fol. 3 verso. Ferner die Szene auf der sog. Lipsanothek von Brescia und dem Paliotto von Salerno [Moscioni 10357].

⁷⁷) O. Marucchi, Una nuova scena di simbolismo sepolcrale cristiano, Nuovo Bull. di arch. cr. 1897 pag. 101.

Der Fischer erinnert an die Taufe. Der gefangene Fisch ist der Gläubige. Das Meerschiff ist ein Symbol des menschlichen Lebens und zugleich der Taufe. Wahrscheinlich bezieht sich der Name Thekla sowohl auf die Mannsfigur, als auf das Schiff. Auf dem abgebrochenen Teil war der Hafen, den das mystische Schiff erreichen soll. Der Steuermann ist Paulus, von dessen Lehren sich die Verstorbene, die in diesem Sarkophag beigesetzt ist und vielleicht auch eine Thekla war, leiten ließ. Endlich und überdies könnte noch eine Anlehnung an die liturgische Bitte der *Commendatio animae*, um Befreiung der Seele angedeutet sein.

Ein näherer Untersuch läßt doch vielleicht einige Bedenken zu, daß es sich auf unserem Relief durchaus nicht so sicher um ein Meerschiff handelt, das einem Hafen zusteuert. Aus der niedern Form des Schiffsrandes zu schließen, ist es eher eine Flußbarke. Sollte die Symbolik des Einlaufens in den Hafen der Ewigkeit zutreffen, dann müßte das Schiff nach rechts, d. h. nach Osten, fahren⁷⁸⁾. Über die Figur des Anglers ist oben (S. 43) gehandelt worden. Als evangelisches oder sakramentales Sinnbild kann er auch hier nicht erwiesen werden. Sollen die beiden Namen Paulus und Thekla ursprünglich angebracht sein, so wird sich ein vorsichtiger Interpret zunächst darüber Klarheit verschaffen wollen, ob der letztere Name dem Matrosen oder der Barke gelte. Mit Marucchi beides zugleich annehmen, ist offenbar ein allzu bequemer Ausweg, der die Schwierigkeiten der Auslegung nur scheinbar behebt. Heißt das Schiff allein Thekla, so müßte dies wegen des Steuermannes Paulus selbstredend an die Legende der Märtyrin von Ikonium erinnern, nicht zwar im historischen Sinne, sondern in einer schwerverständlichen Umdeutung, wonach die Schülerin des Apostels einem Schiff den Namen gegeben hat, etwa um anzudeuten, wie sie sich lenken ließ. Aber was soll dabei der junge Schiffer, der am Bugsegel manövriert? Er ist doch kein Verstorbener! Der Zusammenhang ist also unerfindlich. Die zweite Möglichkeit sieht vor, daß der Name Thekla aus Raumangel auf den Schiffsbauch geschrieben wurde, aber die darüber-

⁷⁸⁾ Vgl. Fr. Jos. Dölger, *Sol salutis, Gebet und Gesang im christl. Altertum* [Münster i. W. 1920] 216.

stehende Person betreffe. In den Paulusakten ist tatsächlich die Episode enthalten, wonach Thekla den Paulus in Smyrna erreichen wollte und sich zu diesem Zwecke die Haare kurzschneidete und eine Männertunika anzog. Allein von der Version, daß Thekla zusammen mit Paulus auf dem gleichen Schiffe fuhr, wobei der Apostel den Steuermann und die Schülerin den Matrosen machte, wissen wir nichts und die Geschichte hätte auch keinen tieferen Gehalt. Die dritte Kombination, wonach der Name Thekla in gleicher Weise dem Schiff, wie der Person gehört, verlangt wohl keine besondere Widerlegung. Sie fällt durch die obigen Gründe dahin.

Ein Verdacht dürfte also, wenn doch gar keine Auslegung befriedigen will, nicht von der Hand zu weisen sein. Nämlich es sieht so aus, als ob ein bequemer Bildhauer sich ein Stück Arbeit sparen wollte und die indifferente Schiffszene auf einem heidnischen Sarkophagdeckel für passend fand, um sie nach Einmeißelung der beiden Namen als christliche Ware losschlagen zu können. Wir wissen allerdings nicht, ob der Deckel dann in dieser Gestalt Verwendung fand, denn der Fundort in der Mauer der St. Valentinsbasilika an der Via Flaminia besagt nichts. Gewiß wäre diese Fälschung als eine Seltenheit anzusehen, aber möglicherweise ist sie doch kein Unikum⁷⁹⁾.

Im Zusammenhang mit der obigen Auseinandersetzung, die einstweilen Vermutung bleiben möge, muß auch die Frage besprochen werden, ob die Odysseusszenen und verwandte Darstellungen, wegen des symbolischen Gehaltes, oder weil die Marmorwerkstätten keine Auswahl boten, bei den alten Christen Verwendung fanden. Seitdem de Rossi über einige, in den Katakomben zerstreut aufgefundene Fragmente heidnischer Skulpturen die Ansicht äußerte, daß die Gläubigen der ersten Jahrhunderte aus Mangel an christlichen Kunstwerken hie und da

⁷⁹⁾ Es dürfte sich nämlich ein genauer Untersucher am Fragment des Sarkophagreliefs aus Spoleto lohnen, das von de Rossi erworben und als „*mistica nave evangelica*“ publiziert wurde [Bull. di arch. cr. 1871, 120, Tav. VII]. Vgl. Fr. Jos. Dölger, *Sol Salutis*, S. 212. Dieser Gelehrte hat auch auf eine ähnliche Herrichtung eines ursprünglich heidnischen Sarkophages von Concordia bei Aquileia aufmerksam gemacht. Der hl. Fisch II [Münster i. W. 1922] 387.

Sarkophage von heidnischen Bildhauern bezogen (RS, I, 343), stehen auch moderne Forscher nicht an, in den Jagd- und Ernteszenen, in manchen Darstellungen der Landwirtschaft u. dgl. solche ausgewählte, für christliche Symbolik leicht geeignete Stücke zu vermuten. Gewiß ließe sich ein solches Verhalten, wenn es feststünde, kaum anders erklären, als mit der Voraussetzung, daß die alten Christen ihr Augenmerk auf möglichst indifferente, von heidnischem Beigeschmack freie Werke richteten. Allein bis heute ist kein einziger Fall erwiesen, daß römische Christen der ersten Jahrhunderte in heidnischen Werkstätten nach Sarkophagen Umschau hielten. Es könnte sich nur um die ersten drei Jahrhunderte handeln, denn für die Zeit des Friedens ist keine Not an christlichen Bildhauern vorauszusetzen. Dann ist zu bedenken, daß vor der Periode der Zömeterialbasiliken (cr. erste Hälfte des 4. Jahrh.) bei allen Ausgrabungen noch nie ein christliches Grab außerhalb der Katakomben angetroffen wurde. Erst in der Spätzeit und ausnahmsweise sind figurenreiche Marmorsärge auch in einigen Kammern der Zömeterien aufgestellt worden. Wie die Sarkophage aussahen, die vielleicht schon in der Mitte des zweiten Jahrhunderts im Hypogäum der Flavier und in den Nischen des Kryptoportikus in Priscilla standen, wissen wir nicht. Die Annahme, daß die ersten Christen doch Skulpturen von heidnischen Künstlern bezogen, stützt sich einzig auf die Tatsache, daß in den Katakomben vereinzelte und zerstreute Fragmente, offenbar nicht christlicher Darstellungen vorkommen. Sobald aber ihre Herkunft auf eine andere Weise erklärt werden kann, kommt natürlich die obige Hypothese von den Lieferungen aus heidnischen Werkstätten in Wegfall. Einen typischen Fall bilden die sog. Lucinakrypten an der Via Appia⁸⁰). Sechs zerbrochene Deckel und ein Sarkophag befanden sich nach de Rossis Angaben teils im Schutt, teils in einer Treppe vermauert. Daß es sich hier um verschlepptes Material handelt, welches erst im späten vierten Jahrhundert zum Ausfüllen der gefährlich hohen Gänge um das vielbesuchte Corneliusgrab herum, von oben herab geworfen wurde, wahrscheinlich von einer

⁸⁰) Vgl. P. Styger, L'origine delle cripte di Lucina, Rendiconti della Pont. Accad. Rom. di Arch. 1925, pag. 269.

geplünderten Nekropole her, ist nicht bloß eine Vermutung, sondern eine durchaus berechtigte Annahme, da für diese Sarkophag weder in den Gängen noch in den Kammern ausreichender Platz vorhanden war. Es ist somit unnötig, die trauernden Genien mit den umgestürzten Fackeln und die tragischen Masken auf dem Sarkophag des Annios Katos als indifferente, von den alten Christen gerade noch geduldete Darstellungen zu betrachten und den Dreizack, das Emblem des Poseidon, zwischen den Meeresungeheuern als verstecktes Symbol des Kreuzes aufzufassen⁸¹⁾. Vollends erzwungen ist der angebliche Symbolismus im Sirenenabenteuer auf dem Sarkophagdeckel des Vetranius. Wie schon auf etruskischen Aschenkisten neben dem trojanischen Zyklus aus der Ilias recht häufig die Szene vorkommt, wie Odysseus an den Mast des Schiffes gebunden, mit seinen Gefährten an den musizierenden Sirenen vorbeifährt, so hat die römische Sepulkralkunst die alte Vorlage getreulich übernommen. Ein ähnlicher Sarkophagdeckel, auf dem gerade die, auf dem Fragment der Lucinakrypten links abgebrochene Darstellung erhalten ist, befindet sich am Eingang zu den Scipionengräbern der Via Appia. Die Inschrift

D	M	deutet wegen des Kaisernamens
P. PVPIENO. MA		PVPIENVVS ungefähr auf die Mitte
XIMO. PATRI		des dritten Jahrhunderts hin. De
PVPEN. RVNNA. F.		Rossi fand noch ein weiteres

Bruchstück eines Sargdeckels, das den Odysseus am Mastbaum mit zwei rudern den Gefährten im Schiffelein neben den Sirenen enthält und jetzt der Sammlung christlicher Skulpturen in der Cella trichora über dem Kallist-Zömeterium einverleibt ist (Fig. 10). An einem altchristlichen Grab ist aber eine homerische Szene undenkbar und es wäre ein Unrecht, den Christen der Verfolgungszeit diese „Toleranz“ zumuten zu wollen, ehe ein solches Monument in situ aufgefunden wird.

⁸¹⁾ De Rossi, RS, I, 331.

III. WIDERSPRÜCHE DER INTERPRETEN

Der gesamte altchristliche Bilderkreis, wie er uns in den Katakombenmalereien und Sarkophagskulpturen entgegentritt, ist augenscheinlich Volkskunst. Die biblischen und evangelischen Szenen wiederholen sich in anspruchsloser Gleichmäßigkeit, die es weder auf logische Bilderfolgen, noch auf Abwechslung und Spielarten der Typen abgesehen hat. Dieser einfachen Betrachtungsweise, deren Berechtigung weiter unten ausführlich erhärtet werden soll, hat die Forschung bisher den falschen Gesichtswinkel einer bedeutungsvollen Auswahl der Bilder vorgezogen, ohne jedoch zu einem einheitlichen Grundgedanken zu gelangen. Nach einigen soll es sich um sogenannte Rettungstypen handeln, entweder als Symbole der Errettung vom Tode (Achelis), oder der Auferstehungshoffnung (Schultze), oder des unmittelbaren Einganges ins ewige Leben (v. Sybel). Nach andern (bes. Le Blant, Michel) war die Absicht maßgebend, die Hinterbliebenen zum Gebete für die Verstorbenen anzuleiten.

Wie soll man diesen Widerstreit der Autoritäten auffassen? Besteht die altchristliche Kunst wirklich aus einem derart verzwickten System theologischer, symbolischer und typologischer Gedankengänge, daß selbst die moderne Wissenschaft bei der Enträtselung versagt und das schärfste Sezierschwert die Ader nicht zu entdecken vermag?

Lehrreich ist eine Darlegung der Widersprüche, in welche die Erklärer geraten sind. Als erstes Beispiel diene die am häufigsten wiederkehrende Jonasgeschichte.

Antonio Bosio berief sich in seiner *Roma Sotterranea* zur Erklärung der Jonasbilder auf die allgemeine Ansicht der Väter, denen Jonas als Typus Christi galt. Besonders gefiel ihm der passende Vergleich des hl. Hieronymus: Wie der Sturm solange wütete, bis der Prophet ins Meer geworfen wurde, so hörte der

Götzendienst erst auf, nachdem der Erlöser gelitten hatte. Den Fisch aber, der Jonas verschlang, deutete Bosio als Dämon und deshalb hätten ihn die Alten mit Recht in der Gestalt eines Drachen abgebildet⁸²⁾.

C. C. Bottari fand, daß die Christen durch die Jonasdarstellungen die sichere Hoffnung der Auferstehung ausdrücken wollten, nicht nur um sich über den Tod zu trösten, sondern um sich gerade in diesem widersprochendsten Glaubenssatz gefestigt zu zeigen. Im übrigen sollen die Väter maßgebend sein, wonach Jonas die Auferstehung des Herrn und des gesamten Menschengeschlechtes bedeute⁸³⁾.

G. B. de Rossi hielt am Symbol der Auferstehung fest (RS, II, 345), führte aber gelegentlich der Erklärung des Jonaszklus in der sog. Sakramentskapelle A6 in S. Kallist aus, daß wegen des Kreuzes auf dem Hintersteven des Schiffes symbolisch die Kirche gemeint sei; ferner bedeute der Mann mit den erhobenen Händen einen Christen, der durch die Taufe das mystische Schiff betreten habe und durch die eucharistische Speise genährt, die Stürme überwindend, voll Vertrauen dem Hafen des Heiles entgegenfahre. (RS, II, 346.) Noch komplizierter ist de Rossis Auslegung der Jonاسبilder im zerstörten Hypogäum in der Nähe von Cagliari auf Sardinien. Dort sollen die Apostel vom Schiff der Kirche aus als Menschenfischer ihre Netze der evangelischen Gesetze auswerfen. Der Steuermann sei Christus. Ein Auserwählter steige in Gestalt eines Lammes auf einem Brett an Bord des heilbringenden Schiffes⁸⁴⁾.

R. Garrucci war gleichfalls der Überzeugung, daß die Jonاسبilder ein Symbol der Auferstehung seien. Als besondern

⁸²⁾ RS, 616.

⁸³⁾ Sculture e pitture sacre I, 4; II, 19.

⁸⁴⁾ Bull. di arch. crist. 1892, 140. Die Schuld an dieser mißglückten Interpretation trägt die Zeichnung Vivanets, auf welche sich de Rossi zu verlassen hatte. Das Original bot nichts wesentliches, was nicht auch auf den vielen römischen Jonasdarstellungen zu sehen wäre. Das vermeintliche Brett ist eine Ruderstange und der Schiffsschnabel wurde in ein Lamm verwandelt. Somit ist es klar, daß dieses sardinische Fresko nicht als Beweis für den symbolischen Sinn aller Jonاسبilder herangezogen werden darf. Im Nuovo Bullettino di arch. crist. 1901, 64 wurde eine bessere, aber immer noch unzuverlässige Kopie veröffentlicht.

Hinweis darauf nennt er die Taube, die ähnlich, wie bei den Figuren Verstorbenen, so auch beim Jonas, als Sinnbild des ewigen Friedens in der seligen Auferstehung vorkomme⁸⁵⁾.

Fr. X. Kraus vertrat den Gedanken, daß die alten Christen in den Jonasdarstellungen eine Erinnerung an das Leiden, den Tod, das Grab, und die Auferstehung des Erlösers erblickten. Das Schiff des Jonas, welches mit seinen Insassen durch das Opfer des Propheten gerettet wird, soll ein Bild der Kirche sein, welche ihren Mitgliedern sichere Fahrt gewährt, weil Christus sich für die im Meere des Lebens bedrohten geopfert hat. (Nach einem Vergleich des hl. Aug.) Jonas unter der Kürbisstaude aber trage noch die besondere Bedeutung der Wirksamkeit der christlichen Predigt unter der Heidenwelt, welche sich nach der Auferstehung des Erlösers zeigte, wie Ninive sich bekehrte⁸⁶⁾.

H. Achelis sagt: „Der Gedanke, der in der Aufeinanderfolge der drei Bilder ausgedrückt werden soll, ist offenbar der, daß der Prophet, der dem Tode anheimgefallen war, befreit wird und zu einer friedlichen Ruhe gelangt⁸⁷⁾“.

V. Schultze nimmt an, „daß die drei oder vier Szenen, in welche sich dieses Bild auseinanderlegt, den einen Gedanken der Errettung ursprünglich aussprechen wollten, doch sei hernach jedenfalls der ruhende Jonas, das Abbild des im Todesschlummer Ruhenden, bestimmend in den Vordergrund getreten⁸⁸⁾“.

E. Hennecke glaubt, „in Jonas den durch Wort und Tat wirksamen Bußprediger zu sehen, der durch seine wunderbare Rettung ein Beispiel der göttlichen Macht und Fürsorge für die Frommen neben andern gewesen ist und dessen gläubiges Gebet als Muster galt. Eine sepulkrale Beziehung soll dabei nicht völlig ausgeschlossen sein, aber sie stehe nicht im Vordergrunde und sei jedenfalls nicht das Ursprüngliche⁸⁹⁾“.

⁸⁵⁾ Storia dell'arte cristiana, Teorica 356.

⁸⁶⁾ Realenzyklopädie der christlichen Altertümer [Freiburg 1882] 68.

⁸⁷⁾ Altchristliche Kunst, Zeitschrift für neutest. Wissenschaft 1913, 326.
Vgl. Der Entwicklungsgang der altchristl. Kunst, vom gleichen Verf. Leipzig 1919, 13.

⁸⁸⁾ Archäologie der altchristlichen Kunst [München 1895] 171.

⁸⁹⁾ Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur [Leipzig 1896] 225.

O. Mitius faßt das Ergebnis seiner Untersuchung über die Bedeutung der Jonاسبilder in die Worte zusammen: „Die drei Hauptszenen schließen sich somit in ihrer Symbolik zu einer harmonischen Dreiheit zusammen: Tod, Rettung und seliges Ruhen..⁹⁰⁾“.

L. v. Sybel findet ebenfalls „den Ausdruck der beiden Ideen der Rettung aus dem Tode ins Leben und der Seligkeit⁹¹⁾“.

J. Wilpert erschließt den Sinn der Jonاسبilder aus dem Worte Christi, der seinen Abstieg zur Unterwelt mit dem Aufenthalt des Propheten im Bauch des Tieres vergleicht. (Mt. 12, 40.) Jonas ins Meer geworfen und vom Fisch verschlungen, versinnbildeten gestorbenen und in das Grab gelegten Christen. Wie Gott den Jonas aus dem Bauch des Fisches gerettet habe, so werde er auch die Seele des Verstorbenen vom höllischen Drachen befreien. Deutlich sei dieser Gedanke auch in der zweiten pseudocyprianischen Oration ausgedrückt. Wenn dagegen in der *Commendatio animae* keine entsprechende Bitte vermerkt sei, so ist Wilpert geneigt, diese Unterlassung auf einen Fehler in den Handschriften zurückzuführen⁹²⁾.

Die vorherrschende Interpretation betont also das Motiv der Rettung als Grundgedanken der altchristlichen Jonاسبilder. Aber eine übereinstimmende Auffassung ist auch bei den jüngeren Archäologen nicht erzielt worden.

Die Opferung Isaaks hat eine überwiegend typologische Auslegung erfahren:

A. Bosio legte dar, wie die ersten Gläubigen, welche das Leiden Christi der Welt predigten, obwohl es den Juden ein Ärgernis war und den Heiden als Torheit galt, gewöhnlich nicht den Gekreuzigten darstellten, sondern dessen Sinnbild: das Lamm zu Füßen des Kreuzes, oder besonders das Opfer Abrahams. Aus dieser Geschichte schöpften die Christen den Mut in den Verfolgungen, nicht nur durch die Hoffnung auf die Auferstehung, sondern auch durch das Andenken an das Leiden des Herrn⁹³⁾.

⁹⁰⁾ Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums [Freiburg 1897] 97.

⁹¹⁾ Christliche Antike I, 216.

⁹²⁾ Malereien der Katakomben 367.

⁹³⁾ RS, 607.

C. C. Bottari sah in den Darstellungen des Isaakopfers auf Male-
reien und Sarkophagen eine Absicht der alten Christen, die künftige
Auferstehung anzudeuten. Wie nämlich Abraham standhaft glaubte,
daß sein Sohn noch leben würde, trotzdem er ihn opfern wollte,
so glaubten auch die Christen an die Auferstehung ihrer Toten⁹⁴).

G. B. de Rossi nannte das Isaakopfer einen biblischen
Typus des Opfertodes Christi⁹⁵). Der gleiche Grund war auch für
Garrucci (Teorica 325) und Le Blant (Sarcoph. II, 101) be-
stimmend, daß sie an der typologischen Auslegung festhielten.
Während es E. Hennecke noch vorzieht, den Sinn der bild-
lichen Darstellungen der Opferung darin zu finden, daß die Kirche
in Abraham die Kraft des Glaubens und in Isaak das Bild des
geopferten Erlösers verehrte⁹⁶), stellt L. v. Sybel fest, „daß die
Szene ein Bild der Erlösung aus dem Tode ins ewige Leben sei⁹⁷)“.

J. Wilpert schreibt: „Bei aller Mannigfaltigkeit der sym-
bolischen Bedeutung des Opfers Abrahams herrscht doch eine
gewisse Einheit, weil alles auf den gleichen Endzweck hinaus-
strebt: es ist in erster Linie Typus des Kreuzesopfers Jesu Christi,
dieses war aber die notwendige Voraussetzung für die Rettung
der Menschen; es ist Typus des unblutigen eucharistischen Opfers
und durch dieses wird dem Menschen die Speise gereicht, welche
das Unterpfand seiner Rettung, seiner Seligkeit ist; es ist endlich
Typus der Auferstehung zur ewigen Seligkeit⁹⁸)“.

Später hat Wilpert die schon von Garrucci vorgetragene Idee, daß an Stelle
Christi in der Pilatusszene der Vorbildliche Isaak, der Typus für
den Antitypus, vorkomme, als Ausnahme im zömeterialen Symbo-
lismus bezeichnet und dafür die Manifestation der Hilfe Gottes
gesetzt, in Anlehnung an die Bitte der *Commendatio animae*, so
daß Isaak den Verstorbenen zu versinnbilden habe, welcher dem
ewigen Tode entronnen sei⁹⁹).

⁹⁴) *Sculture e pitture sacre* I, 104; II, 83.

⁹⁵) *Bull. di arch. crist.* 1871, 35.

⁹⁶) *Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur* 212.

⁹⁷) *Christliche Antike* II, 116; I, 220.

⁹⁸) *Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst*, Röm. Quartalschrift
1887, 160.

⁹⁹) *Malereien der Katakomben* 350.

Das Quellwunder des Moses. Die Verwechslung dieser Mosesszene mit einem legendären Quellwunder des Petrus hat zur Annahme verleitet, daß in der Verschmelzung dieser beiden Führer des Gottesvolkes im Alten und im Neuen Bunde auf den Denkmälern eine beabsichtigte Typologie herrschen müsse. Je nachdem Moses als Petrus oder Petrus als Moses aufgefaßt wurde, änderte die Auslegung (Fig. 11).

C. C. Bottari entwickelt zum erstenmal den Gedanken, daß Moses beim Quell den Petrus bedeute, als Stifter der römischen Kirche, der den Römern die Wirkung des Wassers in der hl. Taufe zeigte¹⁰⁰).

G. Marchi schrieb: „Negato che Pietro ebbe il suo Cristo . . . si accosta ad una pietra, la batte e vede scorgere acqua in gran copia. É la divina parola predicata da lui nel dí della Pentecoste per le piazze di Gerusalemme¹⁰¹“.

R. Garrucci meinte, Petrus sei Stellvertreter des Moses: „Pietro messo a confronto con Mosé, del quale perciò tiene il posto¹⁰²“.

G. B. de Rossi erkannte in Petrus den neuen Moses. Es sei nicht der historische Wüstenquell, sondern die mystica petra, aus der die Gnadenwasser des Neuen Bundes fließen¹⁰³).

E. Becker sieht in der Szene ein Quellwunder des Moses. Aber es sei im vierten und fünften Jahrhundert Mode gewesen, durch das Felsenwunder des alttestamentlichen Führers an den Felsenmann und neutestamentlichen Führer erinnert zu werden¹⁰⁴).

L. v. Sybel nennt das Quellwunder „ein Bild der Errettung aus Todesnot und zugleich der Erquickung in der Seligkeit¹⁰⁵“.

„Mehrern finden wir den Quellzauber neben das Brotwunder, oder auch ihm als Gegenstück gegenübergestellt, mit andern Worten, das Wasser des Lebens dem Brot des Lebens¹⁰⁶“.

¹⁰⁰) Sculture e pitture sacre I, 27.

¹⁰¹) Civiltá Cattolica 1854, 374.

¹⁰²) Storia III, 145.

¹⁰³) Bull. di arch. crist. 1877, 83.

¹⁰⁴) Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst [Straßburg 1909] 144.

¹⁰⁵) Christliche Antike I, 233.

¹⁰⁶) Ebenda 234.

H. Achelis führt aus: „Um den eucharistischen Charakter der Totenmahle zu betonen, gab man die Speisung der Fünftausend, die Hochzeit von Kana, das Quellwunder und das Mannawunder des Moses in den Bildern der Grabkammern wieder. Es sind die von Gott gespendeten Mahlzeiten im Alten und Neuen Testament, die Typen des heiligen Mahles der Christen¹⁰⁷⁾“.

J. Wilpert zählt das Quellwunder zu den Darstellungen der Taufe, aber er gründet diese Annahme nicht auf das Bild selbst, sondern auf sein jeweiliges Vorkommen mit andern Darstellungen. In den Bildern der späteren Zeit, von der Mitte des dritten Jahrhunderts an, sieht Wilpert noch zwei weitere Bedeutungen, nämlich einen Beweis der Hilfe Gottes, wodurch die Israeliten in der Wüste vor dem Verdürsten gerettet wurden. Daher ergebe sich der Anklang mit zwei Gebeten (die zwar nicht existieren!): „Befreie, o Herr, die Seele des Verstorbenen vor dem ewigen Tode, wie du die Israeliten in der Wüste vor dem Tode durch Erdürsten bewahrt hast.“ „Erfrische, o Herr, die Seele des Verstorbenen, wie du die Israeliten in der Wüste mit dem von Moses dem Felsen entlockten Quellwasser erfrischt hast¹⁰⁸⁾“. Neuerdings hat Wilpert seine ursprüngliche Ansicht dahin geändert, daß er doch auf den Sarkophagen ein Quellwunder des Petrus annimmt, als Sinnbild der den ersten Heiden gespendeten Taufe¹⁰⁹⁾.

A. Hasenclever vertrat die eigenartige und bisher von keinem Archäologen gutgeheißene Auffassung, daß der altchristliche Gräberschmuck wesentlich Ornamentik sei und daß die symbolischen Elemente, die sich darin finden, erst aus einer Kombination der vorhandenen Figuren mit christlichen Ideen entstanden seien. So wären z. B. die Noebilder wegen der Friedentaube aufgekommen, indem die Taube, welche aus einem bloßen Ornament zum Sinnbild wurde, die Gedanken an jene biblische Erzählung wachrief, wo sie zuerst als Friedensverkündigerin vor-

¹⁰⁷⁾ Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst [Leipzig 1919] 16.

¹⁰⁸⁾ Malereien der Katakomben 266. Vgl. Prinzipienfragen der christlichen Archäologie [Freiburg 1889] 23.

¹⁰⁹⁾ S. Pitro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche, Studi Romani 1922.

kommt¹¹⁰⁾ (Fig. 12). Genau umgekehrt sagt V. Schultze, daß die Taube zuerst nur der Arche Noes angehörte und dann sich losgelöst habe, um ein Symbol zu werden, das endlich durch den häufigen Gebrauch zu einem Ornament herabsank¹¹¹⁾.

Es bedarf wohl keines längeren Hinweises mehr auf die unversöhnlichen Meinungsverschiedenheiten der alten und neuen Erklärer, um zu beweisen, wie statt eines konstanten Systems sehr oft die reine Willkür herrscht und daß es bis heute keinem Interpreten gelungen ist, die gesamte altchristliche Sepulkralkunst einem einheitlichen Grundgedanken unterzuordnen.

Die ältere Schule war fleißiger in der Anwendung von Vätertexten, ohne dabei allerdings das Bedürfnis nach einer Regel zu empfinden, oder die jeweilige Deutung zu beweisen. Es war mehr eine Sache des persönlichen Geschmacks. So bekümmerte sich Bottari recht wenig um die Meinungen der Autoren in Bosios Roma Sotterranea, ja er umging sie geflissentlich und schlug wieder eigene Wege ein. Diese Unabhängigkeit, die etwas an die Praxis der mittelalterlichen Ärzte im Rezeptschreiben erinnert, haftete auch noch an Garrucci und de Rossi. Erst E. Le Blant gewahrte das Unbefriedigende der symbolischen Auslegung und warnte vor der üblichen Anwendung der Väterzitate, indem er darauf hinwies, wie verschieden solche Texte lauten. An Hand von knappen und übersichtlichen Zusammenstellungen zeigte er beispielsweise, daß nach Aussprüchen von Vätern die drei Jünglinge im Feuerofen sowohl die Auferstehung versinnbildeln können, als auch die streitende Kirche, ferner das Martyrium und gar noch die Tyrannei, die der Antichrist ausüben wird. Daniel in der Löwengrube kann die Auferstehung, die Eucharistie, das Gebet für die Verstorbenen, das Leiden Christi und die Ermahnung zur Standhaftigkeit im Martyrium bedeuten. Der geduldige Job ist ein Vorbild des Heilandes, der Auferstehung und der Geduld. Die Ausspeisung des Jonas kann als Typus der Auferstehung des Heilandes und der Ermunterung

¹¹⁰⁾ Adolf Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck, ein Beitrag zur christlichen Archäologie [Braunschweig 1886] 218.

¹¹¹⁾ Viktor Schultze, Die Katakomben Leipzig [1882] 121.

zum Martyrium aufgefaßt werden. Der Durchzug durch das Rote Meer kann die Erlösung, die Taufe, die Buße, den besiegten Dämon im Pharao und den Glauben, der zum Paradies führt, bedeuten usw.

Dazu kommt noch, daß innerhalb der verschiedenen Typologien wieder einzelne Details zu neuen Anwendungen führen. So erinnert die Barke in der Jonasgeschichte an die Kirche, der Mast an das Kreuz, das Meeresungeheuer an die Hölle, der Schatten der Kürbisstaude an die Verheissungen des Alten Testaments. Der Fels Horeb ist ein Symbol Christi, der Taufe und der Ausbreitung des Evangeliums. Die sechs Hydriae beim Kanawunder bedeuten die sechs Weltalter. Die fünf Brote in der Brotvermehrung sind die fünf Bücher des Pentateuch. Das blutflüssige Weib ist ein Typus der *ecclesia ex gentibus*; ihr Blut soll dasjenige der Märtyrer vorbedeutet haben, während der Saum des Kleides Christi ein Bild der Kirche ist. Das Rote Meer bedeutet die Taufe und das Erlöserblut; der Stab des Moses ist das Kreuz, die Feuer säule und die Wolke Christus. Der Kampf Davids gegen Goliath erinnert an den unterlegenen Dämon. Der Stab Davids ist das Kreuz, sein Stein ist der Erlöser und der Heide Goliath, an der Stirne getroffen, versinnbildet den Katechumenen, an dessen Stirn die heilige Ölung vorgenommen wird usw.

Die Reihe der symbolischen Auslegungen mit Benützung der Vätertexte ist von Le Blant lange nicht erschöpfend angeführt worden. Die wenigen Beispiele schienen dem französischen Forscher aber die Unmöglichkeit einer Erklärung der altchristlichen Monumente, unter Zugrundelegung derartiger Zitate reichlich darzutun. Immer noch gebannt von der allegorisierenden Idee hielt Le Blant Umschau nach einem neuen Prinzip, das die Sepulkralkunst umfassen sollte und so entstand die Hypothese von der Anlehnung der biblischen Bilder an die altchristlichen Sterbegebete. K. Michel¹¹²⁾ unternahm es, die Frage wissenschaftlich zu begründen und J. Wilpert benützte die neue Methode, als gehörte sie zu den gesichertsten Resultaten, zur

¹¹²⁾ Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit [Leipzig 1902].

Erklärung der Katakombenmalereien. Bald genug zeigten sich die Mängel auch in diesem System, und da man an der naheliegendsten Lösung immer noch achtlos vorüberging, fielen die meisten Erklärer vom Grundsatz der einheitlichen Auslegung durch liturgische Gebete wieder ab und kehrten teils zu den willkürlich anwendbaren Väterzitate zurück, teils erdachten sie passend erscheinende Leitgedanken von der Errettung aus Todesnot, vom Eingang zum ewigen Leben und von der Auferstehungshoffnung. Nur schüchtern näherte sich manch einer aus den neueren Forschern der Pforte, hinter welcher sich der richtige Weg auftat; aber die Furcht, das eingefleischte Symbolisieren für immer aufgeben zu müssen, trieb sie wieder hinweg. Schon O. Mitius verwunderte sich bei der Behandlung der Jonasbilder über die „historisierende Neigung“, die seit dem vierten Jahrhundert hervortritt¹¹³⁾. K. Michel spricht ebenfalls von dem „auf eine mehr historische Ausgestaltung der Szenen ausgehenden Zug der Zeit¹¹⁴⁾“. H. Achelis beruft sich auf das Gesetz der Historisierung“ und behauptet, es handle sich nur um „spätere Zusätze zu dem christlichen Bilderkreis, die den ursprünglichen Tendenzen der Katakombenkunst fernstehen¹¹⁵⁾“.

Die Aufzählung der verschiedenen Erklärungsweisen, die heute noch in der christlichen Archäologie vorkommen, braucht nicht zu Ende geführt zu werden. Die Uneinigkeit der Interpreten und die Widersprüche innerhalb der Systeme (wenn man diese Bezeichnung gebrauchen darf) ist wohl zur Genüge dargelegt. Gegenwärtig kann jeder auslegen, wie er will, und es ist bekannt, wie die Katakombenführer, besonders in den täglich vielbesuchten sog. Sakramentskapellen in S. Kallist, weidlich Gebrauch von einem abstrusen, alleswissenden Symbolismus machen. War es im Altertum auch so? Hat man nicht gewußt, was die biblischen und evangelischen Darstellungen bedeuten? Mußte man, sobald der Maler den Pinsel weggelegt hatte, einen Gelehrten holen, um den arkanen Sinn erschließen zu lassen? Wir dürfen doch nicht annehmen, daß die Fresken der Katakomben und die Skulpturen

¹¹³⁾ Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums [Freiburg 1897] 98.

¹¹⁴⁾ Gebet und Bild 94.

¹¹⁵⁾ Entwicklungsgang 21; vgl. L. v. Sybel, Christl. Antike I, 218.

der Sarkophage nur für hochgebildete Theologen bestimmt waren, oder daß die Künstler nur unter der Leitung von Klerikern imstande waren, eine Auswahl der Bilder zu treffen. Die einfachen Erzählungen sind offenbar dem häuslichen Wandschmuck entnommen und daher dem Volke leicht und unmittelbar verständlich. Wenn die archäologische Wissenschaft mit ihren tiefsymbolischen Kommentaren und allegorischen Spitzfindigkeiten über den Sinn und Gehalt der altchristlichen Grabeskunst, trotz angestrengtester Forschungen, keine Klarheit zu schaffen vermag, so muß dies endlich den Verdacht erwecken, daß die Berechnung der ursprünglichen Absicht jener alten Künstler viel zu hoch eingestellt war. Wesen und Zweck einer Volkskunst kann nicht wohl vier Jahrhunderte lang und darüber hinaus lediglich zum Disputieren und Rätsel lösen bestimmt sein. Aus den total widersprechenden Auslegungen der Archäologen wird niemand den Schluß ziehen wollen, daß auch die alten Christen nichts verstanden.

IV. DIE HISTORISCHE AUSLEGUNG

Es bleibt zu untersuchen, ob die altchristliche Grabeskunst ihrem Grundgedanken nach erzählerisch sei, d. h. ob die szenischen Darstellungen ganz einfach bildmäßige Wiederholungen der entsprechenden biblischen, evangelischen und apokryphen Texte seien. Dieser direkten Deutungsart kann man, im Gegensatz zur symbolischen, sehr wohl den Namen historische Auslegung geben, ohne Gefahr, daß eine solche Bezeichnung zu eng aufgefaßt werde, etwa im Sinne absichtlich monumentaler Beweise für geschichtliche Dokumente.

Die Künstler wollten einfach nur jene heiligen Geschichten episch darstellen, die sie gelesen und gehört hatten und die damals allen Christen im Sinne waren. Dies schließt nicht aus, daß jeder Beschauer nach eigenem Gutdünken tiefere Gedanken aus jenen Bildern schöpfen konnte, denn solche Ideen über die göttliche Wundermacht, Gerechtigkeit, Vorsehung usw. sind ja naheliegend, sowohl beim Lesen der Hl. Schrift, als auch beim Betrachten der Bilder. Ein didaktischer Zweck war nicht in erster Linie maßgebend, obwohl solche Illustrationen aus Bibel und Evangelien leicht auch diese Aufgabe erfüllen konnten, genau so, wie religiöse Bilder in den Wohnräumen.

Niemand wird bestreiten, daß diese Art der Erklärung die denkbar natürlichste ist und ohne Ausnahme oder Schwierigkeit auf die altchristlichen Denkmäler angewandt werden kann.

1. Der Typenschatz.

Der älteste Bestand der Katakombenbilder, aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts, behauptet, auch was die Frequenz anbelangt, den obersten Rang vom Anfang bis zum Ende der

altchristlichen Grabeskunst. Mit zäher Unveränderlichkeit sind folgende Typen wiederholt:

Noe in der Arche,
das Opfer Abrahams,
der Wüstenquell,
die Jonasgeschichte,
die drei Jünglinge im Feuerofen,
Daniel zwischen den Löwen,
die Magierhuldigung,
der Gichtbrüchige,
der Gute Hirt,
die Auferweckung des Lazarus.

Aus diesen zehn Bildern setzen sich schon die ältesten erhaltenen Malereien in Priscilla, Domitilla und Lucina zusammen. Sie erreichen in der gesamten Grabeskunst, soweit das Material überhaupt erhalten ist, eine Zahl von weit über tausend Darstellungen, während die übrigen 57 Szenen, von den Apokryphen einstweilen abgesehen, kaum 600 mal vorkommen. Diese Tatsache zwingt zum Schlusse, daß die zehn ältesten Vorlagen durchgängig die beliebtesten gewesen seien. Aus welchem Grunde? Nicht weil sie Rettungstypen präsentieren, oder an liturgische Gebete anklingen, sondern lediglich darum, weil sie die bekanntesten Erzählungen der hl. Geschichte wiedergeben. Das Überwiegen der alttestamentlichen Typen im ältesten Bestand darf uns hier nicht auf die Frage ablenken, ob es vor der christlichen Kunst schon eine jüdische gegeben habe, etwa in der hellenistischen Diaspora. Auch die Untersuchung, ob die christliche Kunst im Orient oder in Rom, in den Katakomben oder im Wohnhaus entstanden sei, ist hier belanglos. Als sich zum erstenmal Künstler anschickten, die Hl. Schriften zu illustrieren, mußte so oder anders eine Auslese des Bildstoffes getroffen werden. Nicht kapitelweise, sondern nach der natürlichsten Wahl kamen zuerst die markantesten Höhepunkte der Erzählungen an die Reihe, jene Geschichten, die am meisten Eindruck machten und am leichtesten zu behalten waren. Die ältesten Darstellungen in den Katakomben sind nun offenbar nach diesem Prinzip ausgewählt, denn sie bilden tatsächlich die

Hauptfacta der Bibel und Evangelien, nicht etwa in chronologischer oder symbolischer Reihenfolge, sondern nach volkstümlicher Art, ohne irgendwelche tiefere Zusammenhänge. Durch die Dauer der altchristlichen Kunst hindurch überwiegen diese ursprünglichen Stoffe bei weitem den Gesamtbestand, ein deutlicher Beweis, daß das alte Motiv der Auswahl keine Abänderung erfuhr. Wie könnte aber ein derartiger Sachverhalt anders erklärt werden, als mit der Annahme, daß der Grundgedanke der altchristlichen Kunst eine erzählerische Tendenz aufweise?

2. Die Kompositionsweise der szenischen Darstellungen.

Die hellenistisch-römische Kunstübung verfügte, wie es scheint, über Erzählungsweisen, die unsern heutigen Anschauungen nicht mehr geläufig sind. Während wir nur gleichzeitige Begebenheiten in einem Bilde zu sehen gewohnt sind, vereinigten die alten Künstler oft mehrere aufeinanderfolgende und zeitlich vollständig getrennte Ereignisse zu einer geschlossenen Darstellung. Der Erzählungsstoff wurde nicht in einzelne Episoden entscheidender Momente getrennt, sondern möglichst in eine Komposition zusammengezogen, sei es, daß in ununterbrochener Szenerie die handelnden Personen auftreten, so wie der historische Text gleitet, sei es, daß in einem Bilde dem Hauptereignis seine wichtigsten Vorbereitungen und Folgen hinzugefügt sind. Die erstere Erzählungsart, welche Franz Wickhoff¹¹⁶⁾ die kontinuierende nannte, scheint im zweiten Jahrhundert nach Christus aufgekommen zu sein und sich vornehmlich dem Monumentalstil zur Verfügung gestellt zu haben (Trajansäule). Die andere, sog. komplettierende Weise ist ein Überbleibsel altorientalischen Geistes. Sie ist primitiver, wirkt rätselhaft und stellt manchmal erhebliche Anforderungen an die Beschauer. Einige Beispiele sollen uns zeigen, wie dieses komplettierende Schema auch die Komposition der szenischen Darstellungen in der altchristlichen Kunst beherrscht.

¹¹⁶⁾ Römische Kunst [Berlin 1912] 12 ff.

Der Sündenfall der Stammeltern ist in der denkbar einfachsten Art, ja fast mit steifer Symmetrie aufgefaßt. Dennoch sind mehrere zeitlich auseinander liegende Momente mit Überlegung zu einem Bilde vereinigt. Der direkt zugrunde liegende Bibeltext umfaßt die Verführung durch die Schlange, dann das Essen von der verbotenen Frucht, ferner das aufsteigende Schamgefühl und zuletzt die Bedeckung mit Blättern. Anfang und Ende dieser Erzählung (Gen. 3, 4—7) *dixit autem serpens ad mulierem . . . et fecerunt sibi perizomata*, sind in ein und derselben Komposition vereinigt und zwischenhinein, wie ergänzend, die Einzelmomente aus dem Verlauf eingeschaltet. Tatsächlich sehen wir die Schlange zu Eva hingewendet, den Apfel im Maul, dann die Stammeltern nach der Frucht greifend, miteinander sprechend und schon die Blößen bedeckend. Auf Sarkophagen kommt zu diesen Erzählmotiven sehr oft noch ein weiteres hinzu, nämlich der Schöpfer-Logos mit Lamm und Ährenbündel. Daß es sich um eine komplettierende Zusammenziehung handelt, geht daraus hervor, weil diese sog. Zuweisungsszene auf demselben Monument auch getrennt vom Sündenfall vorkommt. (Adelfia-Sarkophag im Museum von Syrakus.)

Das Opfer Abrahams zeigt ebenfalls in der Komposition die Merkmale der erzählenden Tendenz. Abraham erhebt die Hand mit dem Messer. Der Knabe kniet zu seinen Füßen. Aus der Wolke erscheint die Hand Gottes. Der Engel in Jünglingsgestalt ist schon gekommen und nebenan hat sich im Baume der Widder verfangen. Einige Abweichungen von diesem allgemeinen Typ vereinigen noch andere Momente des biblischen Berichtes. Ein Sarkophagfragment in S. Maria dell'Anima in Rom und drei Fresken (Wilpert Taf. 78, 2; 164, 2; 216, 1) zeigen Isaak mit dem Holzbündel beladen. Das Bild in Priscilla (Wilpert Taf. 78, 2) verdeutlicht überdies den Dialog, Gen. 22, 7. Auf zwei Malereien (Wilpert Taf. 41, 2; 146, 2) sind Abraham und Isaak mit erhobenen Händen, über die wunderbare Wendung frohlockend, dargestellt. Auf fünf Skulpturen kommen beim Opfer zwei Jünglingsgestalten vor, womit das zweimalige Erscheinen des Engels gemeint ist und auf zwei gallischen Sarkophagen ist auch eine

verhüllte Frau anwesend, wohl Sara, die mit der linken Hand an der Wange den Gestus der Trauer macht.

Der Durchzug durch das Rote Meer, diese figurenreichste Komposition auf altchristlichen Sarkophagen, besteht aus zwei Szenenhälften, von denen jede als fortlaufende Erzählung aufgefaßt ist (Fig. 13). Rechts sind die geretteten Juden, unter der Führung des Moses, links das verfolgende und im Meer versinkende Heer des Pharaos. Der jugendlich bartlose Moses, in Tunika und Pallium, berührt mit dem Stab in der Rechten die Meereswogen, damit sie wieder zusammenströmen. (Exod. 14, 26.) Die Israeliten, in römischer Bürgertracht beiderlei Geschlechtes, führen Kinder an der Hand, oder tragen dieselben auf den Schultern. Selbst die Bündel, die in der Hl. Schrift erwähnt sind (Exod. 12, 34), fehlen nicht. An der Spitze des Zuges schreitet die tamburinschlagende Maria (Exod. 15, 12). Die Feuersäule ist spiralförmig kanneliert, mit Kapitell und lodender Flamme darauf, also so volkstümlich wiedergegeben, daß eine derartige Auffassung schwerlich auf die Unterweisung eines Exegeten zurückgeführt werden kann. Gleichfalls aus mehreren erzählenden Momenten ist die Gruppe der Verfolger zusammengesetzt. Reiter in römischer Soldatentracht, mit Schild und Speer bewaffnet, sprengen aus einem Stadttor. Die Gegend ist durch zwei liegende, weibliche Figuren personifiziert und einmal durch Strauchwerk angedeutet. Der bärtige Pharaos mit Paludamentum und Haarkrone, in der zweispännigen Biga stehend, schwingt Schild und Lanze. Das Meer ist nach klassischer Auffassung durch den liegenden Okeanos mit dem Ruder personifiziert. Inmitten der von den Wellen verschlungenen Soldaten gewahrt man noch einmal den vom Wagen gestürzten Pharaos.

David mit der Schleuder ist ein Bild, das auf den Schluß des Verses 40 in I Reg. 17 paßt. Allein es ist nicht ein bestimmter Augenblick des biblischen Berichtes gemeint, sondern eine anschauliche Erzählung. Dies geht daraus hervor, daß der Stein schon in der Schleuder ist, obwohl erst der Vers 49 davon berichtet. Auf drei Sarkophagskulpturen ist zudem die Szene erweitert durch die Hinzufügung des Goliath, der in römischer Kriegertracht mit Kürass, Helm, Schild und Schwert dem David

angriffsbereit gegenübersteht. Auf dem Sarkophag in Marseille (Gar. 341, 4) ist neben David noch ein Engel, die Rechte ermunternd ausstreckend, dargestellt. Als Gegenstück zu dieser Szene ist auf dem gleichen Monument, offenbar mit breiter erzählerischer Absicht, die Fortsetzung der Geschichte abgebildet: David mit dem abgeschlagenen Haupt Goliaths vor Saul. (I. Reg. 17, 57.) Der bärtige König in römischer Kaisertracht und dem Szepter in der Linken, während die Rechte zum Sprechen erhoben ist, sitzt auf dem Thron, hinter dem zwei bärtige Soldaten in Helm und Küras, mit Speer und Schild bewaffnet, stehen.

Die Jonasbilder sind in der Zömeterialkunst zyklisch aufgefaßt, was nur auf die erzählerische Tendenz zurückgeführt werden kann. Zeichnerisch gehören die vier Szenen: Meerwurf, Ausspeuung, Ruhe unter der Laube und unter der verdorrten Staude zu den schwierigsten Vorlagen in der altchristlichen Kunst. Die Ausführung ist allerdings hin und wieder darnach. Jon. I, 15: Et tulerunt Jonam et miserunt in mare liegt textlich der Darstellung des Meerwurfes direkt zugrunde. Meistens ist diese Szene aber mit der Verschlingung in der Weise kombiniert, daß der Prophet von der Besatzung über Schiffsbord geradeswegs in den Rachen des Meertieres gestoßen wird. Die fortlaufende Erzählung ist also auch hier in kompendiöser Art zum Ausdruck gebracht, da gleichzeitig Jon. II, 1 Et praeparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Jonam dargestellt ist. In der frühesten Fassung scheint aber die Komposition noch nicht zusammengezogen gewesen zu sein; wenigstens ergibt dies die Betrachtung der zwei ältesten bisher bekannten Malereien, in S. Kallist A3 und A6, wo das Ungeheuer erst heranschwimmt. Im Bilde der Ausspeuung ist oftmals die Küste durch eine Landzunge angedeutet, auf der schon die Kürbisstaude bereitsteht. Der ruhende Jonas liegt mit gestütztem Oberkörper leicht seitlich unter einem Laubdach, das aus der Schlingpflanze am Stabgerüst gebildet ist. Gewöhnlich hält der Prophet eine Hand an das Haupt und den einen Fuß über den andern geschlagen. Diese Stellung entspricht der Ruhe vor dem Einschlafen. Der biblische Text Jon. 4, 5 sagt: Et egressus est Jonas de civitate, et sedit contra orientem civitatis;

et fecit sibimet umbraculum ibi et sedebat subter illud, donec videret quid accideret civitati . . . Im allgemeinen entspricht das Bild des ruhenden Jonas auf den Monumenten also nicht sehr genau dem biblischen Text. Der Unterschied streift zwar kaum das Wesentliche; aber er kann doch seinen Grund nicht bloß in der Umgehung einer sonst störenden Ähnlichkeit mit dem sitzenden Job haben (Fig. 15). Die Künstler legten offenbar besonders Nachdruck auf das umbraculum und dann ergab sich die weitere Freiheit von selber, statt des ungeduldig nach dem Untergang Ninives ausblickenden Propheten, einen gemächlich ruhenden darzustellen, wofür das geläufige Schema aus der Profankunst zur Hand war. Unter der verdorrten Staude ist Jonas nicht mehr liegend, sondern auf einem Stein- oder Erdhaufen sitzend dargestellt. Er macht den typischen Gestus eines Betrübten, indem er den Zeigefinger der rechten Hand nachdenklich an die Nase setzt, oder den Kopf trauernd auf die Rechte stützt. (Jon. 4, 7—9.) Wenn die bisherige Interpretation der Jonasbilder das Motiv der Rettung als Grundgedanken betont, so hat sie der erzählerischen Kompositionsweise entschieden zu wenig Beachtung geschenkt und sogar übersehen, daß der Jonaszyklus nicht mit der seligen Ruhe unter der schattigen Laube, sondern nicht selten und sehr frühe mit der Klage unter der verwelkten Staude abschließt. Das vierte Bild ist nicht hinzugekommen, damit die Deckenfelder der Kammern gerade schön ausgefüllt wurden¹¹⁷).

Als Beweis des erzählenden Charakters darf auch hervorgehoben werden, daß gerade im vierten Jahrhundert, nämlich in der Blütezeit der altchristlichen Grabeskunst, die anfänglich nur auf das Notwendigste beschränkte Komposition vieler Szenen aus dem Alten und Neuen Testament eine Erweiterung im kompletierenden Sinn erfuhr. So wurde Jobs Gattin dargestellt, wie sie dem Dulder ein Brot am Stocke reicht und sich gleichzeitig mit dem Gewandzipfel die Nase zuhält. Auf einem Sarkophag aus Brescia (Gar. 323, 2) erscheinen auch die drei Freunde. Mit unverkennbar erzählerischer Absicht ist die Himmelfahrt des Elias

¹¹⁷) Vgl. L. v. Sybel, *Christl. Antike* I, 218.

auf dem Sarkophag in Arles¹¹⁸⁾ erweitert, wo der Vorgang in zwei übereinander geordnete Teile zerlegt ist (Fig. 14). Oben sieht man Elias, das Pallium werfend, im rechts aufsteigenden Viergespann. Seitlich lagert der Flußgott. In der untern Zone ist Elisäus zweimal dargestellt: nach links gewendet erhebt er seine verhüllten Hände zum Empfang und rechtshin schlägt er mit dem Pallium die Wellen des Flusses (Reg. IV, 2, 13—15). Zwischen diesen zwei Elisäusfiguren steht ein Jüngling, der offenbar als Prophetensohn aufzufassen ist. Auf dem Fragment des Lateransarkophages Nr. 198 waren über dem Viergespann neben einer rundbogigen Quadermauer zwei Prophetensöhne aus Jericho dargestellt, wie die noch erhaltenen Füße nahelegen¹¹⁹⁾.

Hinzugefügte Elemente sind ferner der Engel und der Heizer in der Szene der drei Jünglinge im Feuerofen, Habakuk mit dem Schnittermahl bei Daniel in der Löwengrube, der Stern, auf den die Magier bei der Huldigung weisen, die bittende Schwester bei der Lazarusaufweckung, der zweigpflückende Knabe beim Einzug Jesu in Jerusalem usw.

Auf dem Fresko der Lazarusaufweckung der Cappella greca ist nicht, wie Wilpert nochmals behauptet¹²⁰⁾, Lazarus zweimal dargestellt, während die Christusfigur fehlt. Die retuschierte Tafel XI in Wilperts *Fractio panis* (Paris 1896) ist unmaßgebend. Auf dem Original erscheint unmittelbar rechts (vom Beschauer), neben der staunenden Schwester des Lazarus, die jugendliche Christusfigur im Pallium. Das Antlitz, mit weitgeöffnetem Auge und wulstigen Lippen, ist im Profil auf die Ädikula gerichtet und in gleicher Richtung ist die rechte Hand erhoben. Infolge einer erneuten Waschung mit Säure, wie mir Wilperts Photograph P. Sansaini am 27. Januar 1925 gestand, hat das Fresko erheblich gelitten und auf diese Weise ist

¹¹⁸⁾ Le Blant, *Sarcoph. d'Arles* S. 31, n. 24, pl. XVIII, fig. 1.

¹¹⁹⁾ Wenn das Auffangen des herabhängenden Mantels dem biblischen Text Reg. IV, 2, 13 *Et levavit pallium quod ceciderat ei* nicht genau entspricht, so ist dahinter kein Symbolismus zu suchen [vgl. Wilpert, *Malereien der Katakomben* 418; G. Marchi, *Civiltà Catt.* 1854, S. 575] sondern eine gewohnte Lizenz der altchristlichen Künstler. Ähnlich wie hier Elisäus das Pallium direkt aus der Hand des Elias empfängt, stürzen auch die Schiffer den Jonas in den Rachen des Meertieres.

¹²⁰⁾ *Rivista di Archaeologia cristiana* 1925, 158.

die älteste auf uns gekommene Christusdarstellung so unverantwortlich zugrunde gerichtet worden.

Das Gesetzmäßige solcher Ergänzungen läßt sich nicht verkennen. Es entspricht eben der Natur der Erzählung. Hätten die Szenen als Symbole gegolten, so wäre jede komplettierende Ausdehnung nicht nur überflüssig, sondern ablenkend und widersinnig geworden.

W. Neuß, *Die Kunst der Alten Christen* (Augsburg 1926) 22 nennt Noe und Daniel Symbole der Gnadenmacht Gottes: „Daher war jede erzählende Einzelheit unnötig; die Andeutung der Sache selbst genügte. Es wäre für diese Auffassung geradezu störend gewesen, durch Nebensachen abgelenkt zu werden. Aber sprechen und den Beschauer unmittelbar ergreifen soll das Symbol. Daher die frontale Haltung.“ Dann wäre also Jonas offenbar kein Symbol und die zyklischen Szenen müßten trotz ihres frühesten und häufigsten Auftretens als Ausnahmen betrachtet werden.

Die Vermutung, daß die Grundidee der altchristlichen Grabeskunst eine radikale Wendung erfuhr, indem sie bis zum vierten Jahrhundert etwa vorwiegend symbolisch und nachher mehr historisierend aufgefaßt wurde, muß als eine ganz unmögliche Hypothese zurückgewiesen werden. Die ältesten und hauptsächlichsten Bildtypen sind von Haus aus mit rein erzählerischer Tendenz komponiert, einzelne sogar schon zyklisch (Jonas, Susanna). Mit Recht hat B. Aubé¹²¹⁾ darauf hingewiesen, daß die wirklichen Symbole von den alten Künstlern absichtlich klar als solche bezeichnet wurden, wie z. B. ein Lamm zwischen zwei Wölfen mit beigefügten Inschriften SUSANNA, SENIORES.

3. Der Ursprung der altchristlichen Kunst.

Ein erneuter Untersuchung der vielbesprochenen Frage nach dem Ursprung wird vielleicht instande sein, einiges Licht auf das Wesen der altchristlichen Kunst zu werfen. Bis vor einem Vierteljahrhundert galt die Ansicht als selbstverständlich, daß die Wiege der christlichen Kunst in Rom gestanden habe. Einen

¹²¹⁾ La théologie et le symbolisme dans les catacombes de Rome, *Revue des deux mondes* LVIII [Paris 1883] 381.

neuen Standpunkt bezog zum erstenmal mit Geschick J. Strzygowski¹²²⁾, der die Vorbilder der christlichen Frühzeit Roms vom Osten herleitete. Diese Orienthypothese vermochte bis heute keinen imponierenden Anhang zu gewinnen. Unter den namhafteren Forschern sind es besonders die Russen Kondakow, Ainalow und Pokrowski, die z. T. früher schon eine Abstammung spätantiker und byzantinischer Denkmäler aus der primitiven christlichen Kunst des Ostens für wahrscheinlich hielten.

Durch konkretere Vorschläge hat sich O. Wulff ausgezeichnet¹²³⁾ mit seiner Befürwortung des alexandrinischen Ursprungs der Stammtypen christlicher Kunst. Er supponiert altjüdische und frühchristliche Gebete, die das Überwiegen alttestamentlicher Szenen in der ältesten Schicht erklären sollen und schon bei den kellenisierten Juden Alexandriens ihre Aufnahme in die Wandmalerei erfuhren.

Die Anhänger der sog. römischen Hypothese lassen aber solche und ähnliche Ideen wenig gelten. Besonders L. v. Sybel¹²⁴⁾, V. Schultze¹²⁵⁾, H. Lietzmann¹²⁶⁾, J. Sauer¹²⁷⁾ halten nach wie vor daran fest, daß die frühchristliche Kunst ein Schöbbling der römischen Antike sei.

In der Ablehnung der Orienthypothese wird die Verteidigung des römischen Ursprunges voraussichtlich recht behalten. Aber es muß noch positive Arbeit geleistet werden. Eine falsche Voraussetzung hat dies, wenn ich nicht irre, bislang vereitelt. Allgemein wird nämlich damit gerechnet, daß die ältesten Gräfte in Priscilla, Domitilla und Lucina mit ihrem Bilderschmuck schon im ersten

¹²²⁾ Orient oder Rom, Leipzig 1901.

¹²³⁾ Altchristliche und byzantinische Kunst, I. Altchristliche Kunst, Berlin 9115. Vgl. O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst, mit ihren neuen Pfadfindern, Rep. für Kunstw. 1911, Bd. 34, S. 281; 1912, Bd. 35, S. 193 und vom gl. Verf. Ein Rückblick auf die Entwicklung der altchristlichen Kunst, Byzantinisch-neugriech. Jahrbücher II. Band 1. und 2. Doppelheft, Berlin 1921.

¹²⁴⁾ Christliche Antike, Marburg 1906 und Das Werden christlicher Kunst, Repert. für Kunstw. 1916, Bd. 39, S. 118.

¹²⁵⁾ Grundriß der christlichen Archäologie, München 1919.

¹²⁶⁾ Theol. Lit. Zeitg. 1917, n. 24 und 25.

¹²⁷⁾ Wesen und Wollen der christlichen Kunst [Rektoratsrede], Freiburg 1925.

Jahrhundert entstanden seien. Ist diese unbewiesene Annahme eine genügend sichere Grundlage für den Untersuch über die Herkunft der altchristlichen Kunst, oder kann sie als müßige Frage beiseite geschoben werden? Bevor eine zuverlässige Datierung der ältesten Monumente erfolgt ist, wird vielleicht auch die herrschende Ansicht, daß die Erstlinge der christlichen Kunst in den Katakomben aufkamen, verfrüht sein. Eine kurze Prüfung der Zeitbestimmungen der ältesten Malereien ist daher geboten.

Da weder aus geschichtlichen Quellen, noch aus datierten Inschriften direkte Angaben vorhanden sind über die Anlage der heute bekannten christlichen Gräfte im ersten Jahrhundert, sind wir auf das vorsichtig zu handhabende Kriterium des Stiles angewiesen. Einzig davon hängt, vorläufig wenigstens, selbst die chronologische Bestimmung der ersten aufeinanderfolgenden Ausgrabungstermine ab. Die Kenntnis der Stilentwicklung bedingt, wie kein anderes Mittel unsere Ansicht über das Alter der Katakomben. An sich wäre dieses Kriterium unfehlbar; denn der Stil ist etwas Gesetzmäßiges. Aber die Erfahrung lehrt, daß in der Anwendung schwierige Probleme liegen, die nicht leicht von Irrtum freizuhalten sind. Die ältere Chronologie der Katakombenfresken, wie sie J. Wilpert vorlegte, genießt immer noch fast bedingungsloses Vertrauen. Darnach werden die Bilder in den Gräften der Flavier, der Acilier, sowie in der Kammer am Fuß der großen Treppe in Domitilla den drei letzten Dezennien des ersten Jahrhunderts zugeschrieben. Schauen wir die Gründe an¹²⁸⁾:

1. Die Reminiszenzen der klassischen Kunst sind hier so zahlreich und so evident, daß man sie, auch ohne die Geschichte des Ortes zu kennen, in das erste Jahrhundert hinaufdatieren muß.

2. Die Hypogäen gehörten historischen Persönlichkeiten, der letzten drei Dezennien des ersten Jahrhunderts, nämlich der Flavia Domitilla, der Nichte Vespasians und dem Acilius Glabrio, der im Jahre 91 Konsul war und unter Domitian gemartert wurde. Nur reiche Familien, wie die Acilier und die Flavier konnten sich so großartig ausgestattete Gräfte leisten.

¹²⁸⁾ Malereien der Katakomben, 135.

3. Der Inhalt der Fresken bietet noch wenig Christliches: Daniel, Noe und der Gute Hirt, das übrige würde ebensowohl für Kolumbarien passen. In den letzten dreißig Jahren des ersten Jahrhunderts konnte sich eben eine unabhängige christliche Kunst noch nicht bilden, weshalb es sogar wahrscheinlich ist, daß der Großteil dieser Schöpfungen das Werk heidnischer Künstler ist.

Das erste Argument stützt sich auf eine Ähnlichkeit der Fresken in Domitilla mit klassischen Werken des ersten Jahrhunderts. Allein wenn der Vergleich durchgeführt wird, läßt sich das heute angenommene Datum der christlichen Malereien nicht wohl halten. Der klassische Stil, wie er uns auf zahlreichen pompejanischen Monumenten bekannt ist und wie er uns auch in Rom, hauptsächlich in der casa di Livia auf dem Palatin, in der domus Farnesina im Thermenmuseum und in einigen Kolumbarien entgegentritt, enthüllt uns Merkmale von sehr verschiedener Konstanz und infolgedessen von geteiltem Datierungswert. Während bestimmte Stileigentümlichkeiten augenscheinlich einer raschen Dekadenz unterworfen waren, wie z. B. die Behandlung der Architekturformen, die Wandgliederung und die Raumeinteilung, vermochten sich andere Besonderheiten bis zum definitiven Untergang des Stiles zu halten. So sind bis über die Mitte des zweiten Jahrhunderts hinaus die schlankfigurigen Gestalten eines der zähesten Elemente des klassischen Stiles. Diese Beobachtung ist gerade beim Vergleich der ältesten Katakombenfresken mit den klassischen Malereien wichtig. Es ist nämlich auf keinem sicher, oder auch nur annähernd aus dem ersten Jahrhundert datierten Monument, jenes flache, geometrische Aufteilungsmuster nachgewiesen, wie es im Hypogäum der Flavier an den Decken und Wänden schon typisch ist. Die roten und grünen Linien der Feldereinteilung sind hier lediglich armselige Ersatzmittel einer entfernten Nachahmung der farbigen Flächen, die einst von schlanken Architekturen, Säulen, Kandelabern, Girlanden, Ranken belebt, zur Aufnahme der szenischen und Landschaftsbilder, wie im Ausblick gesehen, bestimmt waren. Wenn wir auf keinem Fresko des ersten Jahrhunderts dieses zerfallene Schema der Wanddekoration antreffen, dafür aber in fast jedem bemalten

Katakombencubiculum, bis über das dritte Jahrhundert hinab, so wird dies eben wahrscheinlich einen zeitlichen Abstand von der Blüte des klassischen Stiles bedeuten.

Die kleinen, oberflächlich hingeworfenen Landschaftsbildchen wirken als ferne Erinnerung an die sakralen Staffagen, mit denen die Künstler des ersten Jahrhunderts die Friese füllten. Im Hypogäum der Flavier sind diese Genrebildchen mehr flüchtig als flott in verständnisloser Imitation einer alten Manier behandelt. Derartiges findet man auf keinem Fresko des ersten Jahrhunderts, wohl aber Verwandtes im Valeriergrab an der Via Latina aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts.

Einen günstigeren Vergleich als das dekorative Beiwerk hält freilich das figürliche Element aus. Jene schlanken Gestalten der schwebenden Genien sind mit elegantem Schmiß aus dem leichten Pinsel gegliedert. Sie würden sich ganz sicher auf einem pompejanischen Fresko nicht schlecht machen. Aber sie erscheinen auch noch in derselben Form auf den Wänden der hadrianischen Kolumbarien und solange sich der eigentliche klassische Stil nachweisen läßt. Wann diese auffallend schlanken Gestalten durch plumpe und kürzere abgelöst wurden, läßt sich aus Mangel genügender datierbarer Monumente nicht genau bestimmen. Der Übergang scheint sich in der Wendezeit des zweiten zum dritten Jahrhundert vollzogen zu haben, denn die ersten Bilder der neuen Gattung sind die Fresken in den Fossorenkammern der Area I an der Via Appia aus der Zeit des Kallistus. Ein solcher Sachverhalt ist also nicht dazu angetan, ohne Kenntnis des Ortes, allein an Hand des stilvergleichenden Kriteriums die Malereien im Hypogäum der Flavier für das erste Jahrhundert beanspruchen zu können.

Wie steht es aber um den geschichtlichen Beweis? Hat nicht die berühmte Domitilla im ersten Jahrhundert ihren Eigenbesitz an der Via Ardeatina den Christen für eine Katakombenanlage zur Verfügung gestellt, wo auch die bekehrten Mitglieder des flavischen Kaiserhauses beigelegt wurden? Die Katakombe trägt tatsächlich von alters her den Namen Coemeterium Domitillae, eine Bezeichnung, die als echt bestätigt wird aus zwei in jener Gegend aufgefundenen, allerdings heidnischen Inschriften,

welche berichten, daß mit Erlaubnis einer gewissen Flavia Domitilla, der Nichte Vespasians, Grabstätten errichtet wurden. Näheres über diese Flavieren zu erfahren, war bis heute nicht möglich. Sicher ist, daß es mehr wie eine Domitilla gab. Zwei sind in der Tradition als Christinnen bezeichnet: Die Gemahlin des Konsuls Titus Flavius Clemens, der im Jahre 95 von Domitian verurteilt wurde und eine Nichte dieses Märtyrers. So wenig wir wissen, wann die Stifterin Domitilla gelebt hat, ebensowenig haben wir einen Anhaltspunkt für die Gräber der ersten christlichen Flavieren. Man sagt, sie seien im ältesten Teil der Katakombe, im sog. Hypogaeum Flaviorum beigesetzt gewesen. Doch ist nichts derartiges bewiesen. Wie die dortigen Malereien stilistisch nicht in das erste Jahrhundert hinauf datierbar sind, reichen auch technische Vergleiche des Mauerwerks zu diesem Zwecke nicht aus; ja selbst die Ergänzung der Marmorinschrift *sepulcrVM flaviorVM* und deren Placierung über dem Eingang des Hypogäums ist über berechnete Zweifel nicht erhaben. Der Eindruck, daß sich nur eine reiche Familie eine so vornehm ausgestattete Gruft leisten konnte, mag immerhin für Abkömmlinge der Flavieren zutreffen, jedoch nicht notwendig im ersten Jahrhundert. Daß aber der Großteil der Malereien aus der Hand von heidnischen Künstlern stamme, ist eine völlig unwahrscheinliche Vermutung, die keine besondere Widerlegung erheischt.

Über die Acilier im Priscilla-Zömeterium brauchen wir uns nicht aufzuhalten, weil dort keine biblische Darstellungen erhalten sind und die Besitzer des Cubiculum am Fuß der großen Treppe in Domitilla (Scalone Tor Marancia) sind unbekannt, so daß es hier keine geschichtlichen Argumente gibt.

Das Vorkommen szenischer Darstellungen aus der Bibel und den Evangelien schon im ersten Jahrhundert in den bisher entdeckten Katakomben ist also unbewiesen. Die ältesten Bilder in Domitilla, Priscilla (Cappella greca) und Lucina stammen mutmaßlich alle zusammen aus der Zeit ungefähr gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts hin. Nicht viel früher sind diese Zömeterien selbst entstanden. Die ersten christlichen Grabstätten harren noch der Wiederauffindung. Sie müssen jedenfalls in einer

Zone, die näher am servianischen Mauerring liegt, gesucht werden, wo infolge der Stadtausdehnung in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts die Expropriationen stattfanden.

Einstweilen wird es also angezeigt sein, Schlußfolgerungen aus dem ältesten erhaltenen Typenschatz über den Ursprung der altchristlichen Kunst noch zu unterlassen. Das angebliche Überwiegen alttestamentlicher Szenen hat, wegen der notwendig gewordenen Späterdatierung der ältesten bisher bekannten Monumente, keine Bedeutung mehr, denn es könnten einmal an den Grabstätten römischer Christen des ersten Jahrhunderts schon Darstellungen aus dem Evangelium an das Tageslicht kommen. Übrigens stellt sich der Vorsprung der alttestamentlichen Bilder um die Mitte des zweiten Jahrhunderts nicht so entschieden dar. Wenn man die ziemlich gleichzeitigen Malereien in den Lucinakrypten und in der Kammer des Herodes und der Urania im Prätextatzömeterium in Betracht zieht, so ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Noe in der Arche,	Die Magierhuldigung,
Das Opfer Abrahams,	Die Taufe Jesu,
Der Wüstenquell,	Der Gichtbrüchige,
Die Jonasgeschichte,	Die Heilung der Blutflüssigen,
Die drei Jünglinge im Ofen,	Die Samariterin am Brunnen,
Daniel zwischen den Löwen,	Die Auferweckung des Lazarus,
Die Susannageschichte,	Der Gute Hirt.

Zweifellos interessant wäre ein Untersuch über den Ursprung der altchristlichen Kunst im Zusammenhang mit einer näheren Kenntnis der Mitglieder der ersten römischen Christengemeinde. Waren es nämlich vornehmlich hellenisierte Juden, dann könnte man vermuten, daß biblische Erzählungen, etwa wie Salomons Urteil in Pompei, die längst zum Wandschmuck der Wohnräume dieser liberalen Diasporajuden gehörten, nach dem Übertritt zum Christentum beibehalten wurden und dann auch, zusammen mit evangelischen Bildern, in die christlichen Gräfte einzogen. Nichts wäre natürlicher, ja einleuchtender, als eine solche Annahme. Ernste Schwierigkeiten würden kaum aufgebracht werden können; sie wäre sogar sehr geeignet, ein sonst unerklärliches Rätsel rasch

zu lösen. Die Katakombenbilder sind nämlich voneinander so unabhängig, daß man ihre Entstehung weder auf eigens für die Gräfte entworfene Vorlegeblätter zurückführen kann, noch überhaupt die Wiege und die Jugend der christlichen Kunst unter der Erde annehmen darf. Nicht nur deutet kein Anzeichen auf die angeblichen Modellbücher hin, sondern deren Verwendung ist wegen des Fehlens jeglicher Übereinstimmung der Typen auszuschließen. Es ist tatsächlich auffällig, wie gerade die ältesten Malereien weder von einer gemeinsamen Vorlage, noch voneinander selbst abkopiert sind. Man betrachte die Abweichungen im Danielbilde des sog. Flavierhypogäums mit den ziemlich gleichzeitigen Kompositionen in den Lucinakrypten und in der cappella greca. Hier ist der Prophet in einem Löwenzwinger, hinter dem sich ein königlicher Palast ausdehnt; in Domitilla steht er auf einem Hügel, zu dem zwei Löwen hinansteigen und in Lucina sitzen die beiden Bestien auf ebener Erde. Zieht man die etwa fünfzig Jahre später entstandenen Fresken der Fossorengräfte im Kallistzömeterium in den Vergleich und hält die dortigen Bilder des Abrahamopfers, der Taufe Jesu, der Samariterin, der Lazaruserweckung neben die gleichnamigen Szenen in der cappella greca, in Lucina und Prätextat, so wird man an eine Abhängigkeit nicht glauben können. Es bleibt ein Merkmal der gesamten zömeterialen Kunst, bis zu den verhältnismäßig sehr geringen Ausnahmen auf gallischen Sarkophagen, daß sich keine Kopien finden, die auf eine direkte Abhängigkeit oder auf Modellbücher hinweisen könnten. Diese Feststellung ist daher nicht geeignet, den Ursprung und die erste Entwicklung der altchristlichen Kunst ausschließlich in die unterirdischen Gräfte zu verbannen¹²⁹⁾. Nimmt man hingegen an, daß die Maler in den Katakomben jene biblischen Bilder wiederholten, die längst zum Schmuck der christlichen Wohnräume gehörten, dann ist es erklärlich, daß die gleichen Szenen so verschieden ausfallen konnten. Das Verhältnis wäre dann

¹²⁹⁾ Vgl. dagegen die Ansicht Wilperts: „In den Katakomben war die Kirche, die wenigen Jahre der Sequestrierung abgerechnet [258 und 304], also vollständig Herr und Meister. Dort entstand auch ihre Kunst und verlebte dieselbe ihre Jugend.“
Mosaiken und Malereien I 6.

auch das gleiche wie in der heidnischen Kunst, wo es leicht festzustellen ist, daß die mythologischen Szenen in allen Varianten aus den Häusern in die Gräfte abgewandert sind. Freilich muß zugegeben werden, daß die monumentalen Stützpunkte noch fehlen, worauf man diese Annahme zum sicheren Beweis aufbauen könnte; allein der billige Einwand, daß die ganze Idee in einem offenen Widerspruch zum Denkmälerbefund stehe, ist dennoch nicht gerechtfertigt¹³⁰). Gewiß ist die Voraussetzung noch unbewiesen, daß die Wohnhäuser der römischen Christen schon in den ersten drei Jahrhunderten mit biblischen und evangelischen Darstellungen geschmückt waren. Das Gegenteil dürfte aber doch auch erst behauptet werden, wenn eine Reihe christlicher Wohnhäuser jener Frühzeit ohne den besagten Bilderschmuck aufgedeckt würden. Das einzige Beispiel, auf das man sich bis jetzt berufen kann, ist die casa celimontana mit christlichen Fresken aus dem Ende des dritten Jahrhunderts. Soweit die Dekoration im Tablinum erhalten ist, zeigt sie eine bezeichnende Verwandtschaft mit dem Schema der Katakombengräfte, insbesondere was die Deckenmalerei betrifft. Was zwingt uns denn eigentlich, in den altchristlichen Wohnstätten nur kahle Wände zu vermuten? Doch sicherlich kein Kunsthaß oder autoritative Verbote, etwa im streng jüdischen Sinne. Die Existenz der Katakombenbilder schließt doch sicherlich eine solche negative Einstellung aus. Auch Vorsichtsmaßregeln zur Verminderung einer Entdeckungsgefahr können nicht in Betracht kommen. Die Verfolgungen bildeten immerhin Ausnahmestände, die die Ruhe langer Friedenszeiten unterbrachen, aber ein derart ängstliches Gebahren im geschlossenen Heim ist weder mit dem Heldenmut der Märtyrer, noch mit der eifrigen Missionstätigkeit aller Christen der ersten Jahrhunderte vereinbar. Ein letztes Bedenken endlich könnte noch im langsamen Entstehen der christlichen Kunst erblickt werden. Nach der Auffassung vieler brauchte es nämlich geraume Zeit, bis sich die erste Schule christlicher Künstler bilden konnte. Somit wäre keine Rede davon, daß schon ursprünglich in den Wohnungen religiöser Bilderschmuck gewesen wäre. Aller-

¹³⁰) J. Wilpert, Mosaiken und Malereien I, 413.

dings ist uns unbekannt, wann sich der erste Künstler unter den Getauften befand. Von dem Tage an, als dies zutraf, brauchte es aber sicherlich keine Schulzeit, bis die ersten Werke der christlichen Kunst entstehen konnten. Es war nur neuer Saft in alte Schläuche zu gießen, keine neue Form, keine Technik und kein Stil zu entdecken. Einem klassischen Künstler zur Mitte des ersten Jahrhunderts, der mythologische Kompositionen beherrschte, Homer und Virgil zu illustrieren verstand, dem mußte es auf den ersten Wurf gelingen, biblische und evangelische Erzählungen, sobald er sie gehört oder gelesen hatte, darzustellen. Die erstmalige Bewältigung einer solchen Aufgabe vermochte deshalb nicht schwieriger auszufallen, ob der neue Stoff christlich oder heidnisch war. Wenn im Glanzzeitalter des römischen Kunstbetriebes, unter den Kaisern Claudius, Nero, Vespasian, Titus die zahlreich beschäftigten Künstler ihre Neuschöpfungen spielend entwarfen, so wird man einem oder mehreren ihrer zum christlichen Glauben bekehrten Kollegen die Geschicklichkeit nicht absprechen können, Kompositionen aus Bibel und Evangelien zu verfertigen. Vom Ursprung einer unabhängigen christlichen Kunst zu sprechen, mit der Voraussetzung, daß wegen der neuen Lehre auch eine eigene Schule zur mühsamen Heranbildung von Malern und Bildhauern gegründet werden mußte, ist daher eine ganz irrige und dem natürlichen Verlauf jeder Kunstentwicklung widersprechende Meinung. Wir dürfen uns aber nicht auf einseitige Hypothesen versteifen. Die Verhältnisse, unter denen zum erstenmal christliche Bilder entstanden sind, könnten noch einfacher gewesen sein. Die Möglichkeit ist nämlich wohl in Betracht zu ziehen, daß unter einem Teil der in Rom ansässigen Judenschaft, lange bevor das Evangelium nach der Welthauptstadt gelangte, die Sitte aufgekommen war, biblische Erzählungen in den Wohnräumen abzubilden. Unter den zahlreichen Juden vor der Vertreibung durch Claudius gab es allerhand Elemente, strenge und freie, zurückgezogene und solche, die sich dem Beispiel der kunstliebenden Heiden ergaben. Von den ziemlich zahlreichen römischen Proselyten darf man vermuten, daß sie alsbald die mythologischen Szenen ihrer Wohnräume durch biblische Darstellungen ersetzen

ließen. Wenn höchstwahrscheinlich aus den Reihen dieser Proselyten nachträglich viele zum Christentum übertraten, so konnten diese ihren biblischen Hausschmuck ruhig beibehalten. Eine weitere Überlegung möchte vielleicht noch auf die gleiche Spur verhelfen.

Zum ältesten Bestand der Katakombenbilder gehören sieben alttestamentliche Szenen: Noe in der Arche, das Opfer Abrahams, das Quellwunder des Moses, die Jonasgeschichte, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Daniel in der Löwengrube. Diese sieben Bilder werden in der Folge nicht bloß zahlenmäßig am häufigsten wiederholt, sondern sie beherrschen auch das ganze Feld der altchristlichen Kunst. Erst im vierten Jahrhundert und zumeist auf Sarkophagen kommen neue biblische Darstellungen hinzu. Diese Statistik bedeutet zunächst, wie schon oben bemerkt, daß die Hauptfakta der Bibel auch in der Kunst die beliebtesten waren. Aber daneben ist hier noch zu betonen, daß sie schon auf der frühesten uns erhaltenen Gruppe von Monumenten, wenn nicht gerade einen Vorsprung, so doch ein auffallendes Gleichgewicht zu den neutestamentlichen Bildern ausmachen. Im sog. Hypogäum der Flavii sind Noe in der Arche und Daniel in der Löwengrube dargestellt, aber keine evangelische Szene. In der cappella greca sehen wir sechs biblische Bilder, nämlich Noe, Abraham, Quellwunder, Feuerofen, Susanna, Daniel neben den drei evangelischen der Magierhuldigung, Gichtbrüchigenheilung und Lazaruserweckung. In den Lucinakrypten finden wir, soweit die Fresken erhalten sind, die Jonasgeschichte und Daniel zwischen den Löwen, neben der Taufe Jesu. Warum sind also die Szenen aus dem Alten Testament so stark vertreten? Es kann sich nicht wohl bloß um eine besondere Vorliebe der Besitzer jener Gräfte und noch weniger um einen Zufall handeln, der sich gerade zur Mitte des zweiten Jahrhunderts bildete. Da dürfte nun vielleicht der einzig mögliche Aufschluß von der Überlegung herkommen, daß römische Heidenchristen wohl schwerlich in so betonter Weise zu Bibelillustrationen gegriffen hätten, wenn ihnen nicht ein längst gebräuchlicher Bestand zur Verfügung gewesen wäre. Hingegen ist es annehmbar,

daß Judenchristen und getaufte Proselyten der ersten Zeit, neben den spärlich verbreiteten Darstellungen aus den Evangelien, die gewohnten biblischen Szenen vom Wandschmuck der Wohnungen in die Grabstätten übernahmen.

Das Schema der Feldereinteilung an Decken und Wänden, sowie die Dekoration mit Rankenwerk, Fruchtgewinden, Vögeln und Delphinen usw. stammt doch auch aus den Privatzimmern. Längst sind bei römischen Ausgrabungen heidnische Innenräume als Muster sowohl der Kolumbarien, als auch der christlichen Grabkammern erkannt worden. Die Annahme, daß nur religiös indifferente, neutrale Dekorationen die Wände christlicher Wohnhäuser im zweiten und dritten Jahrhundert zierten, ist bis jetzt durch nichts bedingt. Die Tatsache, daß uns aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts szenische Bilder aus Bibel und Evangelien in den Katakomben erhalten sind, würde sich gar nicht damit vereinigen lassen¹³¹). Ein sicheres Urteil wird sich in der ganzen Frage erst gewinnen lassen, wenn einmal die christlichen Gräfte des ersten Jahrhunderts ans Tageslicht kommen werden. Einstweilen sind wir auf vorsichtige Berechnungen angewiesen. Als ganz unmöglich muß aber die herrschende Ansicht verworfen werden, daß die altchristliche Kunst in den Katakomben entstand und somit von Ursprung an mit einem ausgesprochen sepulkralen Charakter behaftet war. Sind aber die gleichen szenischen Darstellungen, die uns in den Katakomben begegnen, aus dem christlichen Hause herzuleiten, dann kann der Grundgedanke von Anfang an kein allegorischer, sondern nur ein erzählerischer gewesen sein.

4. Die Apokryphen.

Eine wichtige Rolle spielen die legendären Szenen in der altchristlichen Sepulkralkunst. Bis jetzt kommen ungefähr zehn Geschichten, die insgesamt über zweihundertmal dargestellt sind, in Betracht. Sie entstanden im 4. Jahrhundert, also in der

¹³¹) Vgl. Jean Paul Richter and A. Cameron Taylor, *The golden age of classic christian art* [London 1904] 18.

Blütezeit der altchristlichen Kunst und finden sich zumeist auf Sarkophagen unvermittelt neben dem alten Bestand aus Bibel und Evangelien. Sowohl der apokryphe Stoff, als auch die zahlreiche Verwendung sprechen deutlich für einen erzählerischen Charakter solcher Bilder. Um dies zum Nutzen des wahren Interpretationsprinzipes zur Geltung zu bringen, muß aber wieder fast jedes dieser Monumente von den Mißdeutungen der Symboliker befreit werden. Das Hauptkontingent bilden die Petrusdarstellungen mit den Szenen des Quellwunders, der Flucht und der Bedrängung des Apostels. Durch äußere Merkmale wird eine gewisse innere Beziehung und Zusammengehörigkeit dieser drei Szenen nahegelegt und deshalb empfiehlt sich auch die gemeinsame Betrachtung¹³²⁾.

G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst, Berlin 1925. Dieses Buch bedeutet einen namhaften Fortschritt in der richtigen Einschätzung der legendenhaften Petrusdarstellungen. Auf Einzelheiten, in denen ich mit dem Verfasser nicht übereinstimmen kann, werde ich weiter unten aufmerksam machen. Hier sei nur kurz bemerkt, daß der Gang auf dem Meere (Mt. 14, 25) von den Petrusdarstellungen auszuscheiden ist. Das Deckelfragment aus St. Kallixt, auf welches sich Stuhlfauth beruft (S. 10) und das schon J. Wilpert irrigerweise als Rettung Petri aus den Wellen ausgegeben hat (*La cripta dei Papi e la Cappella di Santa Cecilia* (Roma 1910) 96) gehörte zu einer Darstellung des reichen Fischfanges (Joh. 21, 1—7). Christus steht am Ufer, nicht auf dem Wasser. Ähnlich war die Komposition auf einem Sarkophagdeckel, von dem zwei Fragmente am 23. April 1925 in San Sebastiano ans Licht kamen. In einer nach links fahrenden segellosen Barke sind zwei Männer mit der Tunika exomis bekleidet. Einer ist im Begriff, das Handnetz auszuwerfen. Über dem Schiffelein sieht man rechts eine Windgottheit mit der Trompetenmuschel und links einen Teil vom geblähten Segeltuch der zweiten Barke. Das andere Fragment bietet die Figur Christi mit der Schriftrolle in der Linken

¹³²⁾ Vgl. P. Styger, Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen, Röm. Quartalschr. 1913 I, 17.

und die ausgestreckte rechte Hand des Petrus. Die Rekonstruktion möge an Stelle einer längeren Beschreibung die mutmaßliche Gruppierung veranschaulichen. Eine Abweichung der Szene in St. Kallixt besteht nur in der Umstellung der beiden Barken (Fig. 16).

Die Moses-Petrustypologie kann nunmehr als veralteter Standpunkt gelten. Sie ist ins Wanken geraten, als es sich herausstellte, daß die Begleiter des quellschlagenden Petrus nicht Juden, sondern römische Soldaten sind. Trotzdem wollen neuere Erklärer, anstatt eine apokryphe Erzählung lieber eine symbolische Handlung erkennen. Wir müssen sehen, was sie dazu veranlassen könnte.

Die Quellwunderszene, auf die es zunächst ankommt, präsentiert ein ziemlich abwechslungsreiches Aussehen. Das häufigere Bild zeigt den Apostel Petrus, mit dem Stab in der Rechten, aus einem Felsblock Wasser schlagend, von dem zwei Soldaten trinken (Fig. 17). Der Wundertäter kann nur Petrus sein, wie sich auf mehreren Sarkophagen aus dem übereinstimmenden Typus mit dem bärtigen Apostel bei der Ansage der Verleugnung feststellen läßt, während Moses auf den gleichen Skulpturen und in der altchristlichen Kunst überhaupt bartlos erscheint. Zudem findet sich auf zwei vatikanischen Goldgläsern deutlich der Name PETRUS neben der quellschlagenden Figur und auf der Glasschale von Podgoritza ist die Szene vom kurzen Text begleitet: *Petrus virga perquodset fontis ciperunt quorere*. Es ist meist kein freistehender Berg oder Fels, sondern ein in Kopfhöhe überhängender Steinblock, von dem das Wasser fließt. Das Ereignis spielt sich im Freien ab, denn einigemal steht neben der Szene und sogar auf dem Felsblock ein Olivenbaum (Fig. 18). Die Trinkenden knien gebückt und in verkümmelter Gestalt am Boden, um das Wasser mit beiden Händen zu fassen. Es sind regelmäßig zwei, selten drei oder nur einer. Ihre Kleidung ist eine besondere Soldatentracht: die geschürzte Ärmeltunika, der kurze Schultermantel (*Chlamys*), enganliegende, bis auf die Knöchel reichende Hosen, kampagusartige Halbschuhe und ein Rundbarett aus Schafspelz. Letzteres ist hauptsächlich geeignet, die besondere Kategorie der Miliz zu unterscheiden. Die nämlichen Soldaten erscheinen noch auf andern,

heidnischen wie christlichen Monumenten. Die gleiche zylindrische Pelzmütze trägt beispielsweise der Scherge bei der Hinrichtung des hl. Achilleus auf der Marmorsäule in der Petronillabasilika; ebenso zwei Soldaten, die Christus gefangen vor Kaiphäs führen, auf dem Sarkophag Nr. 40 des Lateranmuseums (Gar. 316, 1); Longinus bei der Kreuzigung und der Kriegsknecht neben dem kreuztragenden Christus auf dem Passionstäfelchen des British Museum; die Grabeswächter auf dem Diptychon der Sammlung Trivulzi in Mailand; zwei Soldaten auf einer Malerei der casa celimontana, die eine Festnahme von drei Märtyrern darstellt; eine Abteilung Soldaten auf dem Konstantinsbogen. In den beiden letzten Fällen ist allerdings die genaue Bedeutung noch nicht erkannt, aber die große Wahrscheinlichkeit ist gegeben, daß es sich auch hier um eine Art Wachesoldaten handelt. Die eigenartige Kopfbedeckung dürfte ein Distinktivum der Polizeimannschaft (*militēs officii, apparitores*) gewesen sein. Möglicherweise bezieht sich auf die Herkunft dieser Pelzmützen ein Satz des Militärschriftstellers Flavius Vegetius in der *Epitoma rei militaris* I, 20 aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts: „*Usque ad praesentem prope aetatem consuetudo permansit, ut omnes milites pilleis, quos Pannonicos vocabant, ex pellibus uterentur; quod propterea servabatur, ne gravis galea videretur in proelio homini, qui gestabat aliquid semper in capite.*“ Soldaten mit diesem charakteristischen Rundbarett sind die ständigen Begleiter des Apostels Petrus in den drei Szenen des Quellwunders, der Bedrängung und der Flucht auf den Sarkophagen des vierten Jahrhunderts.

Auf besser ausgeführten Skulpturen kommen noch weitere Merkmale der apokryphen Vorlage hinzu. Neben dem Apostel und den trinkenden Soldaten erscheint nämlich nicht selten die lockige Christusfigur, sprechend und plötzlich in die Handlung eingreifend. Manchmal tritt ein Jüngling mit kurzem Haupthaar, in Tunika und Pallium, wohl ein Engel, zur Gruppe. Die Szene erweckt oft einen unruhigen Eindruck: Die Soldaten scheinen ungleicher Gesinnung zu sein. Während einer oder zwei vom fließenden Quell trinken, spricht ein anderer erregt mit Petrus,

der mit der Hand auf das vollbrachte Wunder hinweist¹³³). Solche Handlungen sind offenbar ergänzende Erzählungsglieder eines breiten Legendentextes. Wir müssen uns daher hüten, alles zu einer Momentaufnahme vereinigen zu wollen. Solange wir den entsprechenden Text nicht besitzen, wird es kaum möglich sein, den apokryphen Stoff bis in die Einzelheiten zu rekonstruieren. Es dürfte aber einleuchten, daß sich an der Quellwunderszene nichts zu einer symbolischen Erklärung eignet. Und dennoch ist sonderbarerweise die „baptismale Auslegung“ aufgetaucht¹³⁴). J. Wilpert hat sogar mit gewohnter Bestimmtheit von der erstmaligen Spendung der Heidentaufe am Centurio Cornelius und seinen Begleitern geschrieben¹³⁵). Eine solche Ansicht ist freilich unbewiesen. Sie kann aber auch nicht ernsthaft in Erwägung kommen, weil ihr die Szene gar nicht entspricht. Was sollte denn bei der Taufe des Cornelius der Baum, die Erscheinung des Herrn und des Engels bedeuten? Etwa ausschmückende Umstände? Aber die eigentliche Schwierigkeit liegt darin, daß Wasser trinken nicht das gleiche ist wie getauft werden. Es geht doch nicht an, eine rhetorische Form, wie sie etwa bei Zyprian vorkommt, ep. 63, 8 . . . „si sitierint et Christum quaesierint, apud nos esse potaturos, id est baptismi gratiam consecuturos“ ohne weiteres auf Monumente zu übertragen. Was nämlich in dieser symbolischen Sprachweise bilderreich und verständlich erklärt ist, bliebe auf den Sarkophagen dunkel, weil sie in keiner Weise ausdrücken, daß hier trinken getauft werden bedeute. Wie sollte übrigens der Text auf der Schale von Podgoritza mit der Corneliustaufe übereinstimmen?

Auf einer Anzahl Malereien des 4. Jhs. ist nur der bärtige Wundertäter, mit dem Stab den Felsen berührend, dargestellt. Da dieser Typus dem Petrus entspricht, während Moses unbärtig dargestellt ist, so müssen wir auch hier den Apostelfürsten erkennen, z. B. auf der Malerei im Zömeterium der hl. Petrus und Marzellinus (Fig. 11).

¹³³) Siehe z. B. die Szene auf dem Lateransarkophag Nr. 55.

¹³⁴) J. Wilpert, Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen, Zeitschr. für kath. Theologie [Innsbruck 1922] 46, Sonderabdruck 36.

¹³⁵) S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche. Studi Romani, anno III, 1922.

G. Stuhlfauth, Apokr. Petrusgesch. verwirft zwar Wilperts Deutung von der Corneliustaufe (S. 59), aber er kann sich nicht von der symbolisch-typologischen Auslegung trennen, da er die Behauptung als zweifellos hinstellt, „daß es sich in dem Quellwunder des Petrus auf den Denkmälern zugleich um ein Taufwunder handelt“ und daß Petrus in dieser Szene natürlich als zweiter Moses gedacht war. (S. 62 n. 2.) Diese Hauptsache ist aber keineswegs bewiesen; ja, es widerspricht ihr der Umstand, daß die Soldaten trinken.

Gewöhnlich ist mit dem Quellwunder eine weitere legendäre Petrusszene verbunden: Der Apostel mit dem Wunderstab wird von zwei Soldaten zur Flucht gedrängt (Fig. 3). Auf einigen Monumenten ist die Bewegung des Fortführens sehr lebhaft ausgedrückt, während auf andern gerade so gut ein Festhalten abgelesen werden kann. Doch ist zu beachten, daß die alten Künstler das eilige Vorwärtsschreiten des Petrus mit seinen Begleitern betonten, was zu einer Verhaftungsszene wenig paßt. Viel einfacher und verständlicher wäre dies durch gefesselte Hände dargestellt worden. Auf dem Jonassarkophag des Lateranmuseums Nr. 119 haben sich dem eilenden Petrus drei Jünglinge — wohl die gleichen, die daneben am Quell trinken — flehend zu Füßen geworfen. Also weder Corneliustaufe noch Gefangennahme¹³⁶)!—

G. Stuhlfauth, Apokr. Petrusgesch. bietet einen exakten Katalog. In den sog. Fortführungsszenen „par excellence“ will er eine Schilderung der ersten neronischen Verhaftung Petri erkennen: „Der Apostel erscheint unterwegs und hat es eilig“ (S. 118). Das auffällige Vorwärtsdrängen ist aber wohl ein wesentliches Merkmal des dargestellten Vorganges und findet hier mit einer Festnahme keine befriedigende Erklärung. Auch die Ergänzung eines aufgerichteten Kreuzes vor dem Apostel Petrus auf dem Bassussarkophag (S. 113) ist sehr wenig überzeugend. Eine derartige Zumutung an Künstler und Publikum des vierten

¹³⁶) J. Wilpert will statt der Flucht eine Szene der ersten Gefangennahme Petri durch zwei Soldaten erkennen: „Der Apostel ist hier am Anfang seiner apostolischen Laufbahn; er ist deshalb erregt und will sich von seinen Häschern befreien.“ Wahre und falsche Auslegung l. c. 37.



Jahrhunderts wäre jedenfalls durch stärkere Anhaltspunkte zu stützen.

Nicht weniger rätselhaft ist die dritte Szene geblieben: Petrus beim Lesen von Soldaten überrascht. Der Apostel sitzt, in die offene Schriftrolle vertieft, auf der geflochtenen Kathedra, oder auf einem Erdhaufen, während zwei Soldaten im typischen Rundbarett aus dem Hinterhalt heranschleichen (Fig. 19). Die Absicht der Häscher ist eine feindselige. Der eine greift gewöhnlich nach der Rolle und der andere streckt den Kopf zwischen der Gabelung eines Ölbaumes hervor, die Rechte überrascht erhoben. Die Komposition ist, neben diesen wesentlichen Zügen, auf allen bisher bekannten Monumenten auffallend verschieden, was eben darauf hindeutet, daß die Szene in der häuslichen Kunst und in Kulturräumen häufiger vorkam. Auf dem Arles-Sarkophag (Gar. 378, 3) ist die Darstellung etwas reichhaltiger, indem eine Erscheinung Christi hinzugefügt ist und ein dritter Soldat vor Petrus zum Fußkuß niederkniet. (Vgl. oben S. 51.) Besonders deutlich ist der Aposteltyp auf dem Fragment in San Sebastiano ausgeprägt¹³⁷) (Fig. 20). Allem Anschein nach handelt es sich um eine jähe Überumpelung des ahnungslosen Apostels durch versteckte Wachesoldaten. Dieses Motiv ist hauptsächlich betont. Eine Gefangennahme wurde offensichtlich durch die Erscheinung des Herrn vereitelt. In Ermangelung des apokryphen Textes, der diesen Monumenten zugrunde lag, ist es unmöglich, die ganze Erzählung zu erraten. Die logische Reihenfolge der drei Szenen beginnt möglicherweise mit dieser heimtückischen Überraschung des Apostels. Daraufhin wirkt Petrus das Quellwunder und endlich drängen ihn die umgestimmten Soldaten zur Flucht. Daß diese Anordnung auf den Sarkophagen nicht materiell eingehalten wurde, ist weiter nicht verwunderlich, sind doch auch andere Szenen ohne Sinn für ideale und chronologische Gliederung durcheinander geschachtelt. Trotzdem ist es etwas auffällig, wie die Szene der Flucht meist dicht neben dem Quellwunder vorkommt und dazu in entgegengesetzter Richtung.

¹³⁷) Dieses Stück, 28 cm Höhe, 32 cm Breite, ist im Mai 1924 entwendet worden und seither verschollen.

Stuhlfauth, Apokr. Petrusgesch. stellt einen Katalog der sog. Lehrszenen zusammen (S. 38 ff.). Nach seiner Ansicht muß die rätselhafte Legende etwa folgendermaßen gelaute haben: Als Petrus öffentlich das Evangelium las, lauschten zwei Soldaten, die ihn vielleicht bewachen mußten. Sie glaubten und wurden vom Apostel bekehrt (S. 47). Man sieht, wie schwer es ist, solche Monumente irgendwie richtig auszulegen, wenn uns die entsprechenden Texte fehlen. Ich wiederhole meine frühere Ansicht (Neue Untersuchungen über altchristliche Petrusdarstellungen, Röm. Quartalschr. 1913, 52), daß das Verhalten der Soldaten in dieser Szene nicht als ein friedliches gedeutet werden kann. Sowohl das Lauschen hinter dem Baum, als auch das Anfassen der Schriftrolle sind feindliche Handlungen. Auf dem Säulensarkophag in Lyon ist die Überraschung deutlich ausgedrückt, indem ein Soldat aus der Entfernung nach dem lesenden Apostel zeigt (Fig. 19). Leicht zu widerlegen ist die merkwürdige Ansicht Stuhlfauths (S. 44), daß im Muscheliipeus des Sarkophags aus St. Paul, jetzt im Lateranmuseum n. 183 A (früher n. 55) die Apostel Petrus und Paulus dargestellt seien, denn im Clipeus sind auf allen Sarkophagen ohne Ausnahme immer die Verstorbenen abgebildet. Ein Verstoß gegen diese Regel ist nicht denkbar, da er zu unvermeidlichen Verwechslungen geführt hätte. Dieser Sarkophag war zum voraus gearbeitet, mit den Büsten eines Ehepaares in der Muschel, deren Züge erst bei der Bestellung nach dem Leben gemeißelt werden sollten. Wie gewöhnlich war der Mann rechts und die Frau links (vom Beschauer aus). Da geschah es aber, daß zwei Brüder oder Freunde den Sarg erstanden und so mußte bei der Porträtierung die projektierte Gemahlin, so gut es ging, umgeändert und in der Dimension erheblich reduziert werden. Von der ersten Fassung sind aber noch Spuren geblieben, unter andern die Brust. Es kann also nicht die Rede davon sein, daß Paulus als der angesehenere den Platz zur Rechten (vom Beschauer) einnimmt und den Petrus auch an Größe überragt. Dazu kommt, daß dieser vermeintliche Petruskopf mit dem dreimal wiederkehrenden Typus des Apostels auf dem gleichen Sarkophag gar nicht übereinstimmt. Stuhlfauth gibt letzteres zwar selber zu, meint aber, man müsse daraus schließen,

daß der Aposteltyp sogar auf dem nämlichen Bildwerk verschieden behandelt sein könnte.

Nichts ist nun leichter, als gegen die Auffassung vom legendären Charakter solcher Petrusszenen Schwierigkeiten ins Feld zu führen. Das ernsthafteste Bedenken liegt im Fehlen der Texte. Wie kommt es, daß gerade die Marmorsärge des vierten Jahrhunderts solche außerkanonische Bilder aus dem Leben des Fürstapostels enthalten, während die entsprechenden schriftlich abgefaßten Apokryphen nicht überliefert sind? Es müßte sich doch neben den Monumenten, besonders da diese gerade in Rom so zahlreich sind, auch ein primärer Niederschlag in der Literatur, wenigstens in Anhaltspunkten und Zitaten, wenn auch nicht in den originellen und ausführlichen Erzählungen, finden lassen. Gewiß ist dieser Umstand auffällig, aber doch keineswegs unmöglich.

Nach der Ansicht maßgebender Forscher sind uns von den im dritten und vierten Jahrhundert ausgedehnten petrinischen Legenden nur unansehnliche Bruchstücke erhalten, die keinen Vergleich mit dem einstigen Bestande erlauben. Spuren eines verlorengegangenen vollständigen Zyklus lassen sich nachweisen teils aus der Überarbeitung der erhaltenen Petrusakten, teils aus versprengten Stücken, wie die koptische Erzählung von der paralytischen Petronilla, die bisher zweimal auf Sarkophagen vorkommt¹³⁸). Selbst Anklänge an das Quellwunder Petri und die trinkenden Soldaten fehlen nicht. Die Akten der zwei heiligen Kerkermeister Processus und Martinianus aus dem sechsten Jahrhundert lassen noch erkennen, wie eine ältere Quellwunderlegende ausgebeutet und dann nachträglich in ungeschickter Weise auch im Pseudolinus interpoliert wurde¹³⁹).

Die Schwierigkeiten sind aber noch keineswegs erschöpft und jeder definitive Lösungsversuch ist zum Scheitern verurteilt, solange die Texte nicht aufgefunden werden. Es hat darum keinen

¹³⁸) Lateransarkophag Nr. 174, rechte Seite und Fermo. Vgl. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen 1914, 393.

¹³⁹) Vgl. dagegen Pio Franchi de' Cavalieri, Note agiografiche fasc. 3 S. 37 und fasc. 5 S. 30 Note 1.

Zweck, die Monumente zu pressen. Nicht einmal das ist herauszubringen, ob das Quellwunder sich in der wasserreichen Stadt Rom, oder im trockenen Orient ereignet haben soll, geschweige denn, daß sich unter den trinkenden Soldaten ein Centurio befinde. Da aber die charakteristischen Elemente aller drei Petrus-szenen den zuverlässigen Eindruck eines erzählerischen Inhaltes machen, wird sich kein Forscher auf den Standpunkt stellen, daß einer symbolischen Deutung unter allen Umständen der Vorzug zu geben sei¹⁴⁰).

Die wichtige Beobachtung muß hier nochmals hervorgehoben werden, daß diese legendären Petrusdarstellungen kein einheitliches Kompositionsschema aufweisen. Ein solches wäre aber doch zu erwarten, wenn diese Szenen einzig in der Sepulkralkunst existiert hätten. Nicht einmal der Vulgärtyp des Quellwunders auf Malereien und Skulpturen verrät ein gemeinsames Modell. Verschieden ist auch meist die Figurengruppierung in den Szenen der Bedrängung und der Flucht. Diese Unabhängigkeit kann nicht wohl als eine bloße Nachwirkung klassischer Kunstübung aufgefaßt werden; sie zwingt vielmehr zur selbstverständlichen Voraussetzung, daß die zufälligerweise im Schutze des Erdbodens erhaltenen Denkmäler nur einen Abglanz der verhältnismäßig viel bedeutenderen Monumentalkunst in den altchristlichen Kulthäusern bedeuten. Das unermüdliche Schauen von Geschichten muß gerade zu jener Zeit, als die Apokryphen in die Grabeskunst eingezogen waren, den Höhepunkt erreicht haben, wenn die erzählungslustige Menge über der Betrachtung eines Bilderzyklus in der Felixbasilika, wie Paulinus von Nola berichtet (Carm. 28), sogar das übliche Pokulieren am Märtyrerfeste vergaß. Symbole waren also nicht nach dem Geschmack jener Zeit.

Zweifellos erzählerisch aufgefaßt ist die auf Sarkophagen bisher siebenmal wiederkehrende Szene der Enthauptung des Apostels Paulus. Die malerisch empfundene Andeutung des Hinrichtungsplatzes mit Röhricht und Barke ist offenbar nicht für

¹⁴⁰) Beachtenswert wäre ein Vergleich mit den ähnlichen, bezeichnenderweise auch mit keinem Taufsymbolismus behafteten Quellwundern in den Legenden der Heiligen Clemens und Venantius.

Sarkophage entworfen, sondern aus der Monumentalkunst entlehnt. Bezeichnend ist auf einer gallischen Replik die ausgedehnte Erzählung durch Hinzufügung der legendären Paula bei der Gefangennahme des Apostels¹⁴¹) (Fig. 21).

Bekannt sind hingegen die apokryphen Elemente auf den Darstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi. Es ist bezeichnend für die entwickelte Erzählerfreude der Bildhauer, wenn gerade zur Blütezeit der Sarkophage, trotz der kirchlichen Abwehr (z. B. Hieronymus, ad Mt. 12, 49; Innozenz I. Epist. ad Exuperium) der Einfluß der Jugendlegenden Mariä und des Herrn aus dem Protoevangelium Jakobi und dem Pseudo Matthäus überhandnehmen konnte. Ein sprechendes Beispiel ist auf dem Deckel des Adelfia-Sarkophages in Syrakus erhalten, wo neben der Verkündigung Mariä am Quell noch in zyklischer Tendenz die Geschichte des Aufenthaltes bei den Tempeljungfrauen hinzugefügt ist. Nicht um des Symbolismus willen, sondern in bewußter Anlehnung an die apokryphen Texte sind Ochs und Esel bei den zahlreichen Krippendarstellungen angebracht worden.

Großer Beliebtheit erfreuten sich auch die Erzählungen von den drei Magiern aus dem Morgenland, die dem wunderbaren Stern folgend, bei Herodes Erkundigungen über den neugeborenen König der Juden einzogen und dann ihre Gaben zur Krippe brachten. Leider ist bisher eine Szene aus dieser Erzählungsfolge unrichtig ausgelegt worden, indem die Audienz der Magier bei Herodes mit der alttestamentlichen Szene der drei babylonischen Jünglinge vor Nabuchodonosor verwechselt wurde. Die Schuld daran trägt eine mißverstandene Büste. Der Irrtum ist wohl einigermaßen begreiflich, denn wir sehen einen sitzenden Herrscher mit Wachesoldaten neben einer Bildsäule, von der sich drei Jünglinge in orientalischer Tracht heftig erregt abwenden (Fig. 22). Die Verweigerung

¹⁴¹) Sarkophag Nr. 37 aus den Krypten von St. Viktor, Marseille, jetzt im Museum des chateau Borély. Vgl. E. Le Blant, Catalogue des monuments chrétiens du Musée de Marseille [Paris 1894] 73. Es dürfte sich aber um die Anlehnung an eine Version handeln, die von der bekannten abweicht: Paulus hat die rechte Hand zum Sprechen erhoben, wahrscheinlich aus Anlaß der Begegnung mit Paula, während ein Jüngling in langer Tunika und Pänula eine Schlinge um den Hals des Apostels festzieht.

der Anbetung des Idols, nach der Erzählung im Buche Daniels 3, 13 könnte doch gut so dargestellt sein. Allein die genauere Beobachtung fordert eine ganz andere Auslegung. Die Szene dürfte erst spät den Bestand der altchristlichen Kunst bereichert haben, wenigstens ist sie vor dem vierten Jahrhundert nicht nachzuweisen. Es ist dies eine Feststellung, die deshalb Wert hat, weil bekanntlich das Bild der drei Jünglinge im Feuerofen schon zur ersten Gruppe alttestamentlicher Darstellungen gehört und trotz der inneren Zusammengehörigkeit nie mit dem Befehl und der Verweigerung der Anbetung des Götzenbildes vereinigt wurde. Hingegen bildet die Szene gewöhnlich das Gegenstück zur Magierhuldigung¹⁴²⁾. Auf den Sarkophagdeckeln ist die zusammenhängende Folge der zwei Szenen, nämlich der Audienz bei Herodes und der Darbringung von Gaben nicht bloß auffällig, sondern offenbar beabsichtigt, denn sie füllen in typischer Weise, nur durch die zwei Genien mit der Inschrifttafel oder die imago clipeata getrennt, die ganze Front aus. Nun kommen aber noch entscheidende Details hinzu: Die drei Orientalen sind mit langen Reisestöcken versehen¹⁴³⁾ und zeigen nach dem Stern, der über ihren Häuptern leuchtet¹⁴⁴⁾. Der härtige König im paludamentum sitzt oder steht mit Redegestus beim Empfang der drei Magier. Haltung und Ausdruck brauchen durchaus nicht auf Nabuchodonosor bezogen zu werden. Genau so erscheint Herodes auf den Szenen des bethlehemitischen Kindermordes¹⁴⁵⁾. Einigemal hat sich ein Jüngling in Tunika und

¹⁴²⁾ Z. B. auf dem Sarkophag in der Basilika des hl. Ambrosius in Mailand [Gar. 329, 1]; auf dem Sarkophagdeckel von Saint-Gilles [Le Blant, Sarcoph. de la Gaule, pl. XXXVI]; auf dem Deckel des Luxembourger Sarkophages [in Zeichnung erhalten Le Blant a. a. O. S. 11 Nr. 13]; ferner auf dem linken Seitenstück des Sarkophages in der Kathedrale von Tolentino [Gar. 303, 2]; in Saint-Trophime, Arles [Le Blant a. a. O. pl. XXVI, Gar. 317, 3]; wahrscheinlich auch auf dem starkbeschädigten Mosaik im Arkosol des untern Stockwerkes in Priscilla, vgl. de Rossi, Bull. cr. 1887, pag. 9, Tav. I, II. Ebenso auf dem verschollenen Fresko eines Arkosolbogens in der Eusebiusregion des Kallistzömeteriums [Bosio RS pag. 279].

¹⁴³⁾ So auf den Sarkophagen von Tolentino, Luxembourg und Ancona [Gar. 326, 3].

¹⁴⁴⁾ Sarkophagdeckel in S. Ambrogio, Mailand — hier hatte der Stern einen Strahl, der jetzt abgebrochen ist, nur die Stütze ist noch erhalten — Saint-Gilles, Luxembourg.

¹⁴⁵⁾ Sarkophag von Saint-Maximin, Le Blant, Sarcophages de la Gaule, pl. LVI, n. 1., wo auf dem Deckel der Kindermord der Magierhuldigung gegenüber-

Pallium — wohl der Engel als Führer — zu den drei Magiern gesellt¹⁴⁶). Diese Erscheinung paßt wohl auch besser zur Magiergeschichte, als zur Szene der babylonischen Jünglinge, welche die Anbetung der Statue verweigern, um so mehr, da in der mittelalterlichen Kunst der Engel als Führer der drei Weisen festgestellt ist, sogar wahrscheinlich schon auf dem Sarkophag in der Ambrosiusbasilika in Mailand¹⁴⁷). Während sich der biblische Vorgang im Freien abspielen müßte, ist diese Szene in einen Innenraum verlegt. Die Draperie als Wandbekleidung auf dem Deckelfragment im Hof des Deutsch-ung. Kollegs in Rom läßt darüber keinen Zweifel (Fig. 23). Auch entspricht die Herme nicht der Statue des Idols im Buche Daniels, ganz abgesehen natürlich von den Dimensionen. Die Spiralsäule mit dem Kapitell, oder den viereckigen Pfeiler, der in eine Büste übergeht, könnte man zur Not als freie Übertragung in römische Verhältnisse hinnehmen und mit Le Blant¹⁴⁸) an das Kaiserbild denken, das die Statthalter vor dem Tribunal aufstellten. Aber dieser Kopf ist bärtig und deshalb unmöglich als Kaiserbüste weder des vierten Jahrhunderts noch einer Verfolgungsperiode zu betrachten. Auf dem Deckelfragment in San Sebastiano ist vollends nur ein bärtiger Kopf nicht als Bildsäule, sondern als Wandgemälde aufgefaßt (Fig. 24). Aber was soll denn diese Büste überhaupt in einer Szene der Magier vor Herodes bedeuten? Gewiß nichts anderes als die Erzählung eines Ereignisses. Tatsächlich ist der Kopf nicht nur dem Herodes mit Bart und Haarbinde genau

gestellt ist. Vgl. A. Goldschmidt, die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser [Berlin 1914] I, 67, b; 72; II 143, 173. Auf dem Triumphbogenmosaik des fünften Jahrhunderts in Santa Maria Maggiore ist der König, der die Magier im Beisein der Schriftgelehrten empfängt, gleichfalls im üblichen bärtigen Typus dargestellt. Wilpert meint, es hätte ein „Porträt des Nero zum Muster“ gedient. Mosaiken und Malereien S. 485.

¹⁴⁶) So z. B. auf dem Adelfiasarkophag in Syrakus; auf dem Deckel des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin Nr. 17; auf einem Deckel in San Sebastiano; ferner auf dem großen Fragment aus Porto, jetzt im Lateranmuseum. *Atti della Pont. Acc. Rom. di Arch. Rendiconti* III S. 465 fig. 5. Auch auf zwei Tonlampen kommt diese gleiche Figur vor. Vgl. B. Manna. *Di un'antica lucerna cristiana di Sulmona rappresentante i tre fanciulli di Babilonia*, *Nuovo Bull. die arch. crist.* 1921 S. 101, Tav. XVI.

¹⁴⁷) Vgl. G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst* [Fickers archäol. Studien] Freiburg 1897 S. 120.

¹⁴⁸) *Sarcoph. d'Arles* S. 44.

nachgebildet, sondern er ist auch auffälligerweise zum König hingewendet, wie in die ausweichende Rede eingreifend (Fig. 25). Es ist sein eigenes Porträt, das den erstaunten Weisen die Wahrheit verkündet und die Herbeiziehung der Schriftgelehrten fordert.

Solange uns freilich die entsprechenden legendären Texte fehlen, wird auch diese Erklärung der nötigen Sicherheit ermangeln. Die Frage darf aber doch aufgeworfen werden, ob die bisherige allegorisch-typologische Auslegung den Monumenten in allen Details gerecht wird, wenn sie den alten Künstlern die Absicht zuschreibt, die drei babylonischen Jünglinge vor der Statue des Nabuchodonosor als prophetische Vorgänger der Weisen aus dem Morgenlande dargestellt zu haben¹⁴⁹⁾.

Die Reihe altchristlicher Kompositionen, welche weder aus der Bibel, noch aus den Evangelien entlehnt sind, sondern sehr wahrscheinlich einen apokryphen Gehalt haben, ist nicht abgeschlossen. Es besteht nämlich die Vermutung, daß noch mindestens zwei Szenen unter falschen Namen zirkulieren: die sog. „Totenbelebung“ und das „Kain und Abelopfer“. Beide haben einen erneuten Untersuch nötig.

Die erstere Darstellung, die bisher einzig auf zehn römischen Sarkophagen vorkommt, ist kompositionell wiederum jedesmal so verschieden, daß von einer Abhängigkeit innerhalb dieser uns bekannten Skulpturen keine Rede sein kann. Zur Gruppe gehört ein Jüngling in Tunika und Pallium mit langlockigem Typus, der genau der Christusfigur entspricht, die Rolle in der Linken und mit der Rechten den Wunderstab führend, mit dem er einen nackten, männlichen Toten berührt. Dieser liegt quer auf dem Boden, unter und neben ihm manchmal Köpfe und dahinter steht, aufgerichtet, gleichfalls nackt, ein Wiederbelebter. Gewöhnlich ist der Wundertäter von zwei Männern in Tunika und Pallium begleitet, von denen einer, mit dem Redegestus und bärtig, etwelche Übereinstimmung mit der Petrusfigur aufweist. Wie es eine ver-

¹⁴⁹⁾ Vgl. de Rossi, RS III, pag. 76; Bull. di arch. crist. 1857 pag. 5; 1866 pag. 63; Garrucci, Storia V pag. 128; Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, pag. 120; Wilpert, Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen, Zeitschrift für kath. Theol. 46, Innsbruck 1922, Separatabdruck S. 50.

kürzte Form dieser eigentümlichen Totenbelebung gibt, z. B. auf dem Lateransarkophag Nr. 186 (Gar. 313, 4), wo nur Christus mit einem unbärtigen Begleiter und der kleine Nackte zu sehen sind, so umfaßt die erweiterte Szene auf dem Deckel Nr. 121 des gleichen Museums (Gar. 398, 3) im ganzen sieben Figuren: Christus mit den jugendlichen Begleiter, drei Tote und zwei Wiederbelebte. Allerdings herrscht auch hier der Eindruck, daß die Gruppe noch kompendiös genug ausgefallen sei und nicht für diese Skulptur entworfen, sondern von einer entwickelteren Darstellung entlehnt wurde.

Nach der geläufigen Erklärung handelt es sich um die Vision des Propheten Ezechiel (37, 4). Im besondern stimmen die Ansichten aber nicht überein. Garrucci erkannte Christus an Stelle des Propheten¹⁵⁰). De Waal schließt sogar Ezechiel ganz aus und erklärt alles für ein Bild der zukünftigen Auferstehung¹⁵¹). L. v. Sybel hält dafür, daß die Vision des Propheten hier als Prototyp der Totenbelebung durch Christus gelte¹⁵²). Die typologische Ansicht kümmert sich recht wenig um die individuell dargestellten Begleitfiguren. Und doch fügen sich gerade diese am allerwenigsten in den Rahmen eines Symbols. Sie wären ganz überflüssig und wirkten nur störend. Wenn es auch nicht so schnell gelingen will, die rätselhafte Szene mit einer treffenden Auslegung zu versehen, so besteht wenigstens der erste Schritt zur Erkenntnis des Wahren in einem vorsichtigeren Standpunkt und einer Würdigung der Schwierigkeiten, an denen die alte Sentenz leidet.

Aus dem nämlichen Grunde darf das sog. Kain und Abelopfer nicht in der Liste der alttestamentlichen Szenen aufgeführt werden. Die Details stimmen trotz der Einräumung aller möglichen Lizenzen wirklich zu wenig mit dem biblischen Bericht überein. Die Darstellung kommt wiederum erst auf Sarkophagen des vierten Jahrhunderts vor und zeigt auf jeder der bisher bekannten zwölf Repliken eigene Auffassung und starken Wechsel

¹⁵⁰) Storia V, 27. Vgl. Teorica 347.

¹⁵¹) Röm. Quartalschrift 1906 S. 23.

¹⁵²) Christliche Antike II 128.

in Gruppierung und Szenerie. Vor einem bärtigen Alten, der im Freien sitzt, treten zwei Jünglinge mit Gaben. Der Alte in Tunika und Pallium, die Rechte zum Sprechen erhoben und in der Linken manchmal die Schriftrolle, hat langes Haupthaar mit einer Binde¹⁵³). Er sitzt, sogar mit übergeschlagenem Knie, vor einem Stadttor oder unter einem Baum, auf dem Steinhaufen, dem Erdhügel, dem Faldistorium oder der Kathedra, die Füße in Sandalen auf ein Suppedaneum gestützt (Fig. 26, 27). Zwei junge Männer in hochgeschürzter Tunika exomis (auf dem Louvre-Sarkophag ausnahmsweise in Tunika und Pallium) nähern sich in leicht gebückter Haltung, ein Zicklein und ein Bündel Ähren oder Trauben ehrfürchtig als Gaben darbietend. Die Szene ist auch durch Begleitfiguren erweitert (Fig. 28). So steht auf dem Jonassarkophag in Arles hinter dem sitzenden Alten noch ein bärtiger Mann in Tunika und Pallium mit der Schriftrolle in der Linken. Auf dem Lateransarkophag Nr. 193 erscheinen zwei Unbärtige im Hintergrund. Das Mittelstück der Skulptur in Fermo bietet eine eigentümliche Variante, indem dort zwischen den zwei gabenbringenden Jünglingen der jugendliche Christus im Redegestus steht¹⁵⁴).

Gegen die bisherige Auslegung spricht noch besonders die Tatsache, daß die Figur Gottvaters in der altchristlichen Kunst nicht abgebildet wurde, sondern an seiner Stelle der Logos-Christus, z. B. in der Szene des Sündenfalles. Wie sollte aber auch die biblische Erzählung vom Kain und Abelopfer mit einer Komposition übereinstimmen können, die so ganz widersprechende Elemente bietet? In der Genesis ist doch der Nachdruck darauf, daß das Opfer Kains Gott nicht angenehm war, während diese Hauptsache im fraglichen Bilde in keiner Weise angedeutet wäre. Und vollends die Begleitfiguren und das Stadttor? Die Nachbarszene auf dem Louvre-Sarkophag möchte am ehesten zur Klärung

¹⁵³) So auf dem Jonassarkophag im Museum von Arles und auf dem Fragment von San Sebastiano. Aus diesem Grunde ist eine Identifikation mit dem Apostel Petrus, wie ich sie früher irrtümlich vermutet hatte, ausgeschlossen. [Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen, Röm. Quartalschrift 1913, I 72.

¹⁵⁴) Zur Korrektur meiner früheren Idee [Neue Untersuchungen a. a. O. S. 71] glaube ich jetzt wegen des Lockenkopfes nicht mehr an den Engel denken zu dürfen.

beitragen. Dort legt der gleiche bärtige Alte mit dem langen Haupthaar zwei Jünglingen segnend die Hände auf. Es dürfte sich aber kaum um den Patriarchen Jakob mit Ephraim und Manasses handeln, denn diese Geschichte ist vollkommen verschieden und dem biblischen Text entsprechend auf einem Deckelfragment des Kallistzömeteriums dargestellt. Aber ebendort bringen die zwei Söhne Josephs gerade ein Zicklein und Ähren als Gaben dar.

Die Stunde hat noch nicht geschlagen, die eine annehmbare Lösung dieser rätselhaften Geschichte bringen sollte, aber die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um eine legendäre Erzählung handelt, kann nicht kurzweg bestritten werden.

5. Die Einheitlichkeit der altchristlichen Kunst.

Ein Vergleich der sepulkralen Bilder mit den verwandten Darstellungen der altchristlichen, außerzömeterialen und frühmittelalterlichen Kunst ergibt, neben der ikonographischen Abhängigkeit, auch einen inneren Zusammenhang in Hinsicht auf die einheitliche Bedeutung.

Freilich erscheint heute die Kontinuität der Monumente stark auseinandergerissen. Der ungleiche Denkmälerbestand dürfte uns aber eigentlich nicht täuschen, wenn wir bedenken, daß die Katakombenfresken und Sarkophagskulpturen im Schutze des Erdbodens erhalten blieben, während der glanzvollere und künstlerisch viel bedeutendere Schmuck der Kulträume den säkularen Zerstörungen unabwendbar ausgesetzt war. Wenn wir also den Grund kennen, warum die außerzömeteriale Kunst nur noch in spärlichen Trümmern vorhanden ist, so darf der einstige Bestand um so weniger unterschätzt werden. Wir müssen annehmen, daß nicht nur in christlichen Privathäusern schon seit der ältesten Zeit die gleichen biblischen und evangelischen Darstellungen, wie in den Zömeterien, vorkamen, sondern auch in den Versammlungsräumen der *ecclesiae domesticae* und insbesondere dann, seit ungefähr der Mitte des dritten Jahrhunderts, in den römischen Titelkirchen.

Auf die Frage, wie Konstantins d. Gr. zahlreiche Kirchenbauten im Osten ausgeschmückt waren, braucht hier kaum eigens verwiesen zu werden. Es genügt aber nicht, nur jene römischen Monumente in Betracht zu ziehen, auf welche der Bericht des *liber pontificalis* über die kaiserliche Munifizienz „*quas et ornavit*“ zutrifft, gleichsam, als ob dies seltene Ausnahmen gewesen wären und die andern Kirchen mit kahlen Wänden dagestanden hätten. Weiter ist zu bedenken, daß die offizielle Liste keineswegs vollständig ist. Es gab schon vor dem großen Frieden eine Anzahl von zömeterialen Bauten über der Erde, die ähnlichen Wanderschmuck besaßen, wie die Katakombencubicula. Die große Basilica Apostolorum an der Via Appia (San Sebastiano) aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts zeigt bei jedem Tastversuch alte Freskenreste. Den Namen ihres Stifters hat uns kein Dokument überliefert, und doch übertraf sie an Größe selbst diejenige des Weltapostels an der ostiensischen Straße.

Die Bildzyklen der konstantinischen Zeit, von denen wir sichere Kunde haben, sind für unsere Frage deshalb bedeutungsvoll, weil sie trotz ihrer Gebundenheit doch mit der gesamten altchristlichen Grabeskunst und selbst mit den Werken der Kleinkunst eine ikonographische und ideelle Einheit bilden.

Im vierten Jahrhundert wurden öfters biblische Szenen in Grabkammern und Arkosolien in Mosaik ausgeführt, die allerdings wegen der Feuchtigkeit nur kurzen Bestand hatten. Wer wollte annehmen, daß solche Arbeiten damals gerade nur an dem ungeeignetsten Orte, in den Katakomben, geübt wurden, und nicht schon eine längere Vorgeschichte in den Kulträumen über der Erde hatten.

Nicht minder vorsichtig sollte die bisherige Meinung vom plötzlichen Zustandekommen der Bildzyklen in den konstantinischen Prachtbasiliken geprüft werden. Wie dem aber sei, gewiß ist, daß der Grundgedanke dieser Bilderfolgen nicht symbolisch, sondern episch-erzählerisch aufgefaßt war. Es ist daher nicht denkbar, daß zur nämlichen Zeit die gleichen biblischen, evangelischen und apokryphen Darstellungen in der Sepulkralkunst eine grundverschiedene Bedeutung haben konnten. Gerade das

vierte Jahrhundert hat sich durch seine Produktivität als Blütezeit der altchristlichen Kunst ausgezeichnet. Die meisten Katakombenfresken und fast alle Sarkophage stammen aus jener Epoche. Wie hätte da ein doppelter Sinn bestehen können?

Aus dem Wandschmuck der großen konstantinischen Basiliken in Rom läßt sich allerdings kein direktes Urteil gewinnen, da wir über den originalen Bestand zu wenig unterrichtet sind. Vorab für St. Peter ist es ungewiß, ob die 44 Szenen aus dem Alten und ebensovielen aus dem Neuen Testament, von denen der päpstliche Archivar Grimaldi zur Mitte des 16. Jahrhunderts berichtet¹⁵⁵), getreue Nachahmungen der ursprünglichen konstantinischen Fresken oder freie Schöpfungen unter Papst Formosus (891—896) waren. Allein es liegt mindestens kein Grund zur Annahme vor, daß die Apostelkirchen oder die lateranensische Basilika bilderlos gewesen seien. Auf ganz sicherem Boden befinden wir uns zwar erst, wenn der direkte Vergleich erhaltener Monumente möglich ist; die Beschreibungen Pompeo Ugonios und die Seicento-Kopien der Mosaiken im Mausoleum der Constantina aus der Mitte des vierten Jahrhunderts sind deshalb gleichwohl nicht zu verachten, denn sie zeigen uns, daß eine Reihe alt- und neutestamentlicher Szenen ikonographisch mit den Themen der Zömeterialkunst übereinstimmen, so die Susannageschichte, Tobias mit dem Fisch, die Heilung des Aussätzigen, der Hauptmann von Kapharnaum u. a.¹⁵⁶). Aus konstantinischer Zeit stammt die Jonasdarstellung auf dem Mosaik der Hauptbasilika Aquilejas¹⁵⁷). Seine Zugehörigkeit zum gewohnten Kunstkreise kann auch der Zyklus des Baptisteriums S. Giovanni in fonte zu Neapel aus dem Ende des vierten Jahrhunderts nicht verleugnen, besonders in den Szenen der Samariterin und des Fischfanges.

Lehrreiche Vergleiche bietet ein besonderer Zweig der altchristlichen Kunstübung, der vornehmlich im vierten Jahrhundert blühte: die Goldgläser. Ihre Verwendung war nicht sepulkral,

¹⁵⁵) Cod. Vat. lat. 9184 und Barb. lat. 3450.

¹⁵⁶) Vgl. C. Michel, Die Mosaiken von S. Constanza, Leipzig 1915.

¹⁵⁷) Vgl. H. Swoboda, Neue Funde aus dem altchristlichen Österreich, Wien 1919.

trotzdem man sie auch in den Katakomben als Graberkennungs-
marken findet. Sie dienten dem Hausgebrauch, an Feiertagen,
bei Familienfesten, als sinnreiche Geschenke und Amulette¹⁵⁸).
Und doch enthalten sie die gleichen Darstellungen aus dem
Alten und Neuen Testament, wie die Fresken und Sarkophage:
Adam und Eva, Noe in der Arche, das Opfer Abrahams, das Quell-
wunder, Jonas, Tobias, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna,
die Drachenvergiftung, Daniel zwischen den Löwen, die Magier-
huldigung, das Kanawunder, die Heilung des Gichtbrüchigen,
die Brotvermehrung, der Gute Hirt, die Blindenheilung und die
Auferweckung des Lazarus. Die Übereinstimmung bedeutet nicht
Abhängigkeit in dem Sinne, daß die Goldglaskünstler ihre Motive
aus dem sepulkralen Bildervorrat hergenommen, oder gemeinsame
Musterbücher benutzt hätten. So etwas erscheint schon dadurch
ausgeschlossen, daß auf den Gläsern einzigartige, sonst nie fest-
gestellte Szenen auftauchen, wie die Schlange des Moses, das
Martyrium des Isaias, das Wunder des Sonnenzeigers. Man kommt
auch hier nicht um die selbstverständliche Annahme herum, daß
die Kleinkunst ihre Vorlagen aus den Werken der höheren Kunst-
gebiete bezog. So oder anders, die Konsequenz bleibt im Grunde
dieselbe: Gleiche Bilder können zur nämlichen Zeit
nicht verschiedenen Gedankeninhalt ausdrücken. Ab-
weichungen von dieser Regel könnten auf keinen Fall zahlreich
sein und müßten einzeln mit besondern Gründen erwiesen werden.

Einen besonderen Kunstzweig für den häuslichen Gebrauch
der Christen bildeten mindestens schon im vierten Jahrhundert
die Kästchen und Pyxiden. Als bedeutendster Vertreter dieser
so selten wiedergefundenen Schnitzereien wird das Elfenbein-
kästchen von Brescia betrachtet. Ob es gemäß der traditio-
nellen Bezeichnung „Lipsanothek“ als Reliquienbehälter oder zur
Aufbewahrung vielleicht von Kleinod diente, ist nicht zu ent-
scheiden. Seine Entstehungszeit wird von Kennern einstimmig im
ausgehenden vierten Jahrhundert angesetzt¹⁵⁹). Der Bilderkreis ist

¹⁵⁸) H. Vopel, Die altchristl. Goldgläser [Fickers Studien 5. Heft 1899].

¹⁵⁹) Vgl. G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik [Fickers Studien]
Freiburg 1896, S. 58.

überraschend römisch, d. h. er gehört nach Stil und Komposition in die gleiche Richtung wie die Grabmalereien und Sarkophage des vierten Jahrhunderts. Man darf dies aber wiederum nicht als ein Zeichen der Abhängigkeit von der Sepulkralkunst auffassen. Die Verwandtschaft ist eine viel weitere. Kaum ein anderes Kunst-erzeugnis ist so geeignet die ikonographische und gedankliche Einheitlichkeit der altchristlichen Kunst darzutun, wie dieses Elfenbeinkästchen von Brescia, wobei allerdings auch die Lückenhaftigkeit des heutigen Bestandes zum schmerzlichen Bewußtsein kommt.

Für unsere These sind zwei Beobachtungen wichtig:

E r s t e n s: Eine Reihe von Darstellungen entspricht ikonographisch und kompositionell genau den gleichzeitigen sepulkralen Bildern. Von den 21 alttestamentlichen Szenen zeigen ungefähr zehn das bekannte Schema der zömeterialen Typen. Man könnte wirklich versucht sein zu behaupten, daß der Jonaszyklus, die Susannageschichte und Daniel unter den Löwen direkt den Katakomben entnommen seien. Von den 14 Szenen aus dem Neuen Testament hingegen finden wir bloß drei mit der traditionellen Übereinstimmung; nämlich die Blindenheilung, die Lazarusauf-erweckung und die Händewaschung des Pilatus¹⁶⁰).

Die äußere Gleichheit der Darstellungen bedingt aber auch die innere Übereinstimmung, d. h. wir sind gezwungen, den nämlichen Sinn für die Szenen auf dem Elfenbeinkästchen, wie auf den entsprechenden Fresken der Katakomben und den Skulpturen der Sarkophage anzunehmen. Der nackte Daniel mit ausgebreiteten Armen zwischen den zwei Löwen, haarscharf und bis ins Kleinste so abgebildet, wie in der gleichzeitigen Sepulkralkunst, widerlegt ohne weiteres die Auffassung, daß bestimmte Merkmale dieser Komposition eine symbolische Grabesidee verlangen. Der Jonaszyklus, die Susannageschichte und die übrigen Szenen könnten auch nur dann eine verschiedene Bedeutung gehabt haben, wenn man annehmen wollte, daß sie gedankenlos aus der zeitgenössischen

¹⁶⁰) Streng genommen könnte man auch Ananias und Saphira hinzurechnen, denn ein Marmorfragment in St. Kallixt beweist, daß die gleiche Szene auch in der Sarkophagskulptur vorkam.

Malerei und Skulptur der zömeterialen Anlagen in die Kleinkunst übernommen wurden. Für solch billige Zumutung eignet sich aber die künstlerisch weit über den Katakombenfresken des vierten Jahrhunderts stehende Schule, in welcher das Kästchen von Brescia geschaffen wurde, ganz und gar nicht.

Zweitens: Die Statistik beruht hier nicht auf der Zahl, sondern auf der Sache. Wohl sind es eigentlich 35 Darstellungen der Lipsanothek, denen nur 13 Szenen der Sepulchralkunst entsprechen. Aber dieses Verhältnis ist kein Gradmesser für die relative Abhängigkeit, denn tatsächlich sind die anderen 22 Bilder des Elfenbeinkästchens nicht abweichende Kompositionen, sondern — bisher wenigstens — einfach Unika, so daß man sagen kann: die gleichen Geschichten sind auf der Lipsanothek in der nämlichen Weise wiedergegeben wie in der Grabeskunst. Was bedeuten aber die vielen Unika? Die Auffindung des Moses, der Mord am Ägypter, Tanz und Gelage vor dem goldenen Kalb, das Mahl der Israeliten in der Wüste, der Altar zu Bethel, der Tod des Propheten, der flüchtende Mietling, diese Szenen kommen auch in der außerzömeterialen Kunst sonst nicht vor. Wurden sie wirklich nur für dieses Elfenbeinkästchen entworfen? Wir dürfen eine solche Vermutung angesichts des spärlich erhaltenen Materials nicht aussprechen. Wahrscheinlicher, wenn auch nicht direkt beweisbar ist es, daß derartige Darstellungen noch auf vielen andern Produkten der Kleinkunst vorkamen und, wie es in der Regel geschieht, von monumentalen Werken abstammen¹⁶¹).

¹⁶¹) Nichts ist leichter, als die Anwendung irgendeiner, oder auch mehrerer symbolischer Erklärungsweisen auf die Szenen des Elfenbeinkästchens von Brescia, sei es auf Grund eines angeblichen Zahlengesetzes, oder wegen der typologischen Gegenüberstellungen. Die Anordnung der Bilder in den Katakombenkammern und besonders die Skulpturengruppierung auf den Sarkophagen lehrt uns aber, daß die alten Künstler der Raumausnutzung zuliebe auf die Einhaltung der chronologischen und sachlichen Reihenfolge sehr wenig Wert legten. Da uns diese freie Auffassung ganz wider den Strich geht, suchen wir unwillkürlich geistreiche Zusammenhänge zu finden. Bis zu einem gewissen Grade kann das System, wie in diesem Fall der Lipsanothek, scheinbar überraschend sicher gelingen. Manchmal muß auch etwas Gewalt nachhelfen. Es wäre doch verwunderlich, wenn 35 Szenen unter-, über- und nebeneinander durch Wenden und Drehen nicht allerhand Zusammenhänge ergäben, wobei jedoch gewisse Typologien nicht sehr zwingend aussehen, so z. B. Daniel zwischen den Löwen als Prototyp des vom Wolf angefallenen Hirten; dann die Beziehung der drei Jünglinge im Feuerofen mit Lazarus; die

Lampen, Ringe, Ampullen, liturgische Geräte und selbst Toilettegegenstände waren mit Bildern versehen, wie uns ziemlich zahlreiche Funde beweisen. Es ist nicht nötig, sie alle anzuführen; nur ein besonders sprechendes Beispiel, das kleine Medaillon im vatikanischen christlichen Museum¹⁶²⁾ kann nicht übergangen werden¹⁶³⁾ (Fig. 29). Über die Verwendung dieser, wohl noch dem vierten Jahrhundert angehörigen Bronze kommt man nicht über Vermutungen hinaus. Zum mindesten liegt kein Grund vor, darin einen sepulkralen Gegenstand zu erkennen. Rund um eine große Figur des Guten Hirten mit zwei ruhenden Lämmern zu Füßen und einem auf der Schulter, gruppieren sich neun Szenen, von denen acht dem Alten Testament entnommen sind. Die Fläche ist in vier Zonen eingeteilt. Zu oberst ist der Sündenfall: Adam und Eva neben dem Baum mit der Schlange; links folgt Noe in der Arche, die Arme zum Empfang der zweigbringenden Taube ausstreckend; gegenüber rechts liegt der nackte Prophet Jonas unter der Kürbisstaude. In der zweiten Zone steht Daniel nackt mit erhobenen Armen zwischen dem sitzenden Löwenpaar. Gegenüber — rechts vom Guten Hirten — ist das Isaakopfer mit Altar und Widder. Abraham, in geschürzter Tunika nach oben hin zurückschauend, zückt das Messer. Die Hände des knieenden Isaak sind auf dem Rücken gefesselt. In der dritten Zone ist links der Gichtbrüchige mit dem Bett auf dem Rücken; rechts das Quellwunder des Moses. Zuunterst folgen die zwei Jonasszenen des Meerwurfes und der Ausspeiung. So leicht es bei einiger Berechnung möglich gewesen wäre, hat der Künstler doch keine chronologische Reihe befolgt, ja er hat sogar den Jonaszyklus auseinandergerissen. Soll dies bedeuten, daß die Ordnung etwa einem typologischen Gesetz gehorcht? Da ließe sich wieder allerlei hineingeheimnissen. Man könnte z. B. folgende Auslegung konstruieren:

Berufung des Moses mit der Blindenheilung, Susanna mit der Verklärung Christi; Daniel bei der Drachenvergiftung mit Ananias und Saphira usw. Vgl. G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik a. a. O. S. 50.

¹⁶²⁾ Garrucci, Storia dell'arte Tav. 435 n. 6.

¹⁶³⁾ Vgl. A. de Waal, Der Gute Hirt auf Gemmen inmitten anderer Symbole, Röm. Quartalschr. 1915, S. 111.

Infolge der Sünde (Adam und Eva) kam die Strafe; aber Gott erbarmte sich der Gerechten (Noe) und Bußfertigen (Jonas nach Ninive schauend). Ja, er verhieß sogar einen Erlöser, der sich für uns opferte (Isaak, Daniel) und als Guter Hirt die Seinen durch die Taufe (Quellwunder, Gichtbrüchiger) der ewigen Auferstehung entgegenführt (Jonas).

Vielleicht gefällt die nächste Erklärung besser; um so mehr, wenn man annehmen wollte, daß dies Bronzemedailion ein Phylakterium war. Der Herr rettet die Seinen wie ein Guter Hirte aus der Sünde (Adam und Eva) und aus allen Gefahren, wie er Noe aus der Sintflut, Jonas aus dem Bauch des Fisches, Isaak vom Opfertode, Daniel aus der Löwengrube, die Israeliten vom Verdürsten und den Gichtbrüchigen von seinem Leiden befreite. So ließe sich noch eine Reihe anderer erbaulicher Gedanken, besonders aus Gegenüberstellungen, erfinden; aber welche Interpretation ist die richtige? Alle miteinander können doch gewiß nicht zutreffen, weil die Willkür dann keine Grenzen mehr hätte. Die weise Regel der biblischen Hermeneutik muß auch hier gelten: Der Erklärer hat nicht sein Verständnis hineinzutragen, sondern den im Text liegenden Sinn auszulegen, und zwar in erster Linie den direkten Wortsinn und erst wenn wichtige Gründe geboten sind, einen symbolisch-typologischen.

Wenn also die Szenen auf diesem Bronzemedailion augenscheinlich ganz anspruchslose, erzählende Bilder aus der Hl. Schrift sind, so darf der Hinweis auf die kompositionell vollkommene Übereinstimmung mit den gleichzeitigen Typen auf Fresken und Sarkophagen als Stütze unserer Behauptung gelten, daß beiderorts ein gleicher Grundgedanke vorauszusetzen sei. Die Einheitlichkeit der altchristlichen Kunst vermag keine Kluft zwischen erzählerischer und symbolischer Auffassung zu ertragen.

Ähnlich verhält es sich mit der berühmten Schale von Podgoritza¹⁶⁴) (Fig. 30). Rund um das Zentralbild des Isaakopfers

¹⁶⁴) Sie wurde im Bereich des alten Doclea [Albanien] aufgefunden. Vgl. de Rossi, Bull. di arch. crist. 1874 Tav. XI und 1877 Tav. V—VI. Heute befindet sie sich in der Sammlung Basilewski der Petersburger Eremitage. Breite 23 cm, Tiefe 3 cm.

gruppieren sich: Adam und Eva, Lazarusauferweckung, Quellwunder des Petrus, Daniel unter den Löwen, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Meerwurf des Jonas, Verschlingung, Ausspeieung und Ruhe unter der Kürbislaube. Weder das Datum noch der Entstehungsort sind mit Bestimmtheit festzustellen. Wenn es sich nicht gerade um römische Exportware handelt, so hindert eigentlich nichts, noch an das vierte Jahrhundert zu denken. Schultze ist entschieden zu weit gegangen, wenn er behauptet, „daß der Verfertiger seine Kenntnis in unterirdischen Grabstätten gewonnen hat¹⁶⁵⁾“. Die Gleichförmigkeit der Typen ist ein Zeugnis für die ikonographische und gedankliche Einheit der altchristlichen Kunst. Gerade diese auffällige Übereinstimmung mit den sepulkralen Szenen beweist, daß es ein gleichzeitiges, außerrömisches Kunsthandwerk gab, das mit den nämlichen Vorlagen umging. Die Schale von Podgoritza enthält aber Beischriften, die schon von Le Blant, *Etudes sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* 1878, mit den liturgischen Sterbegebeten der *Commendatio animae* in Beziehung gebracht wurden. Die Idee ist von den Forschern allgemein approbiert und als Beweis für den übertragenen Gedankeninhalt der sepulkralen Kunst aufgefaßt worden. Allein in diesem Falle müßte unumgänglich vorausgesetzt sein, daß ein gedankenloser Zeichner ganz unpassende Grabesideen auf diese Schale übertragen hätte. Die fraglichen Texte lauten: ABRAM ET EIEVAM — DOMNUS LAIARUM resuscitat — Petrus virga perquodset fontes ciperunt quorere — DANIEL DE LACO LEONIS — TRIS PUERI DE ECNE CAMI — SUSANA DE FALSO CRIMINE — DIUNAN DE VENTRE QUETI LIBERATUS EST. Dies sind weiter nichts als erklärende Beischriften, ganz dem biblischen Text entsprechend. Die Wendung „liberatus est“, welche nicht bloß bei der Jonasgeschichte zutrifft, sondern auch bei Isaak, Daniel, den drei Jünglingen und Susanna sinngemäß zu repetieren ist, paßt vortrefflich mit dem erzählenden Charakter überein. Die sinnbildliche Anwendung auf Verstorbene ist gar nicht am Platze.

¹⁶⁵⁾ V. Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst* [München 1895] 314.

Es wäre noch auf eine Reihe biblischer und evangelischer Szenen hinzuweisen, die in der frühmittelalterlichen Monumental- und Kleinkunst genau in derselben Form wiederkehren, welche sie auch in den Katakomben haben, z. B. Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge im Feuerofen. Jedesmal müßte sich von neuem die längst gewonnene Überzeugung aufdrängen, daß nur eine rein erzählende Absicht vom Anfang an die gesamte christliche Kunst beherrschte.

S C H L U S S

Das Resultat dieser Schrift ist notwendigerweise eine Kampfansage gegen die allegorisierende Auslegung der altchristlichen Grabeskunst geworden. In erster Linie wollte ich die Aufmerksamkeit auf den traurigen Zustand der Willkür, der Voreingenommenheit und des Mißbrauches hinlenken. Dann mußte ich aber auch — wenigstens in der Hauptrichtung — ein neues Programm aufstellen, das uns den Monumenten methodisch gerechter werden läßt. Von einer exakten Hermeneutik der christlichen Archäologie sind wir heute noch weit entfernt. Die Monumente und was darum und daran ist, sind noch zu wenig bekannt. Eine der nächsten Aufgaben muß es sein, den Ursprung der altchristlichen Kunst aufzuklären. Dann muß der formale Zusammenhang in jedem einzelnen Bilde mit dem entsprechenden Kompositionsschema der klassischen Kunst auf breitester Grundlage dargelegt werden, wobei der antiken Gebärdensprache besondere Aufmerksamkeit zu schenken ist. Nur auf diesem Wege und unter der Bedingung, daß endlich jedes leichtfertige Allegorisieren unterbleibe, besteht, meiner bescheidenen Ansicht nach, die Hoffnung, daß der Grundgedanke der altchristlichen Grabeskunst zu einheitlicher Auslegung gelange, worauf der langersehnte Friede sicherlich auch bei den christlichen Archäologen einziehen wird.

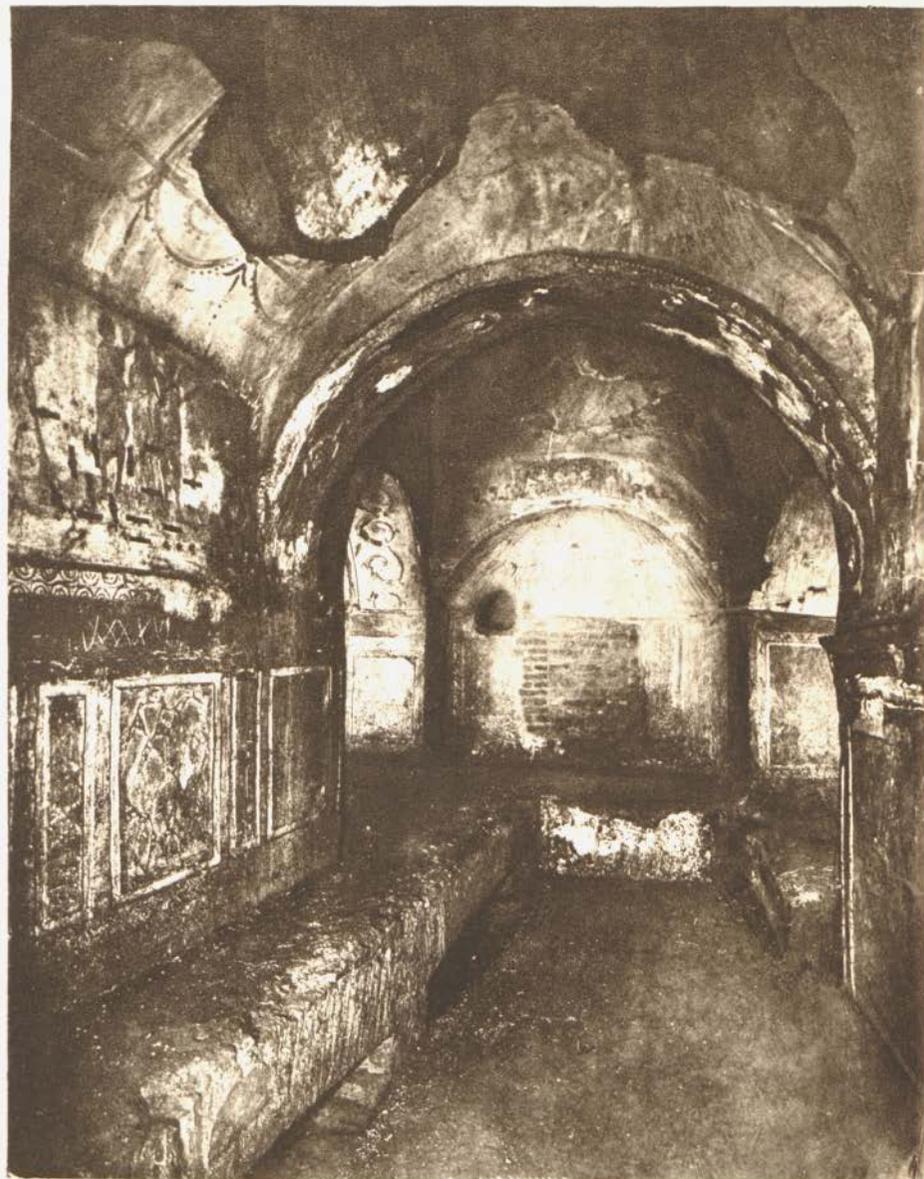
I N H A L T

	Seite
Einleitung	5
Tabelle	6
I. Die symbolische Auslegung	10
1. Die Grabesidee	12
2. Die Bilderfolge	15
3. Die Rettungstypen	20
4. Die „Oranten“	30
II. Prüfung der monumentalen Beweise	37
1. Verstorbene als biblische Figuren	37
2. Mißbräuchliche dogmatisch-typologische Deutungsversuche	42
III. Widersprüche der Interpreten	64
IV. Die historische Auslegung	75
1. Der Typenschatz	75
2. Die Kompositionsweise der szenischen Darstellungen	77
3. Der Ursprung der altchristlichen Kunst	83
4. Die Apokryphen	94
5. Die Einheitlichkeit der altchristlichen Kunst	110
Schluß	120
Namen und Sachregister	122

NAMEN - UND SACHREGISTER

- Abraham 6, 12, 18, 67, 76, 78, 89, 93, 113
 Achelis 13, 14, 66, 70, 73
 Adam und Eva 48, 113, 118
 Adelfiasarkophag 106
 Ainalow 84
 Alcestes 13
 Allegorie 11
 Ananias und Saphira 8, 114
 Apokryphen 8, 51, 94
 Aubé 83
- Becker 69
 Bergpredigt 7
 Bilderfolge 15
 Le Blant 9, 20, 68, 72, 82, 106, 118
 Blindenheilung 7, 19, 113
 Blutflüssige 7, 12, 56, 89
 Bosio 10, 48, 64, 67
 Bottari 49, 65, 68, 69, 71
- Caiphashauss 56
 Capella greca 15, 16, 82
 Constantina-Mausoleum 112
 Cyprianische Orationen 21, 22, 23
- Daniel 6, 16, 37, 40, 48, 71, 76, 82, 89, 93, 113, 118
 David 6, 72, 79
 Dölger 33, 46, 61
 Domitillazömeterium 85
 Dornenkrönung 7
 Drachenvergiftung 6, 12, 113
 Durus sermo 49
 Dütschke 30
- Elias 6
 Endymion 13
 Eucharistie 15, 16, 45, 47, 57
- Fischfang 8, 95
 Flavier 88
 Fossoren 16, 18
- Fractio panis 46
 Franchi de' Cavalieri 102
 Fußwaschung 7
- Garrucci 10, 65, 68, 69, 108, 116
 Gebetsgestus 34
 Geburt Christi 7
 Gichtbrüchiger 7, 18, 43, 76, 89, 93, 113
 Goldgläser 112
 Goliath 72
 Grabesidee 12
 Grimaldi 112
 Guter Hirt 7, 17, 76, 89, 113
- Habakuk 48, 82
 Hasenclever 70
 Heimsuchung 7
 Heisenberg 52, 54, 56
 Heller 30
 Hennecke 66, 68
 Herkules 13
 Herodes 7, 104
 Heussner 31
 Himmelfahrt 8
- Jakobs Traum 6, 58
 Job 71
 Jonas 6, 12, 17, 18, 37, 40, 46, 48, 64, 71, 76, 80, 89, 93, 113, 118
 Jubilanten 35
 Judaskuss 7, 12
 Julianesarkophag 38
 Jünglinge im Ofen 6, 71, 76, 82, 89, 93, 113, 118
- Kain und Abelopfer 107, 108
 Kallist-Zömeterium 16, 39
 Kanawunder 7, 113
 Kapitölmuseum 59
 Kaufmann 10
 Kindermord 7, 12
 Kondakow 84
 Kraus 10, 66

- Kreuztragung 7
Kundschafter 6
- Lazarus 7, 17, 19, 41, 76, 82, 89, 93,
113, 118
Leclercq 10, 38
Lietzmann 84
Lipsanothek von Brescia 113, 115
Lucinakrypten 16
- Magier 7, 19, 76, 89, 93, 105, 113
Mannaregen 6
Marchi 10, 69
Marucchi 10, 55, 59
Meleager 13
Michel 20, 28, 72, 73, 112
Mitius 67
Moses 6, 39
- Neuss 14, 31, 83
Noe 9, 19, 37, 39, 48, 76, 89, 93, 113
Nunziatella 18
- Odysseusszenen 61
Oranten 30
- Panvinio 10
Paulusszenen 8, 104
Personifikation 11
Petrusszenen 8, 51, 95
Pilatus 7
Podgoritzaschale 117
Pokrowski 84
Priscillazömeterium 39
Profumo 47
Prophezeiungen 7
Proserpina 13, 58
- Quellwunder des Moses 17, 19, 69,
76, 89, 93, 113
Quellwunder des Petrus 8, 39, 96
- Rachel 6
- Rettungstypen 20
de Rossi 10, 65, 68, 69
- Sakramentskapellen 16, 43, 73
Samariterin 7, 18, 48, 89
Sansaini 82
Sauer 84
Scaglia 11
Segmüller 11
Schlüsselübergabe 8
Schultze 10, 13, 31, 66, 84, 118
Stuhlfauth 95, 99, 101, 113
Sündenfall 6, 78
Susanna 6, 89, 93, 118
v. Sybel 10, 13, 30, 38, 67, 68, 69,
84, 108
Symbol 11
- Tabitha 8
Taufe Jesu 7, 15, 17, 19, 89, 93
Taufsymbole 43, 44, 60
Thekla 61
Tobias 6, 113
Totenmahl 17, 18, 46, 49, 70
Typenschatz 75
Typologie 11
- Ugonio 112
Unfehlbarkeit 50, 52
- Vatikanisches Museum 116
Verkündigung 7
Verleugnung 7
Vopel 113
- de Waal 108, 116
Wachtelfang 6
Wickhoff 77
Wilpert 13, 15, 16, 19, 20, 27, 29,
30, 31, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 67,
68, 70, 82, 85, 90, 91, 95, 98, 99, 107
Wulff 84



1. Cappella greca. Mitte des 2. Jahrhunderts



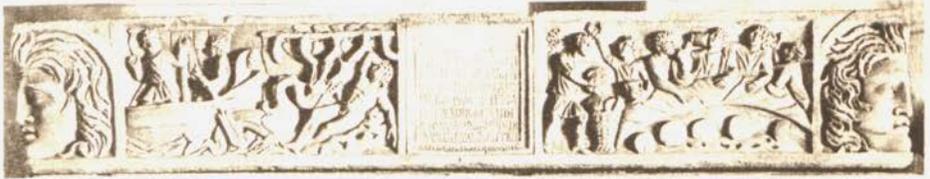
2. Noe in der Arche. Grabplatte aus dem Zömeterium des Kallistus



3. Meerwurf des Jonas. Sarkophagbruchstück in der Petronellabasilika



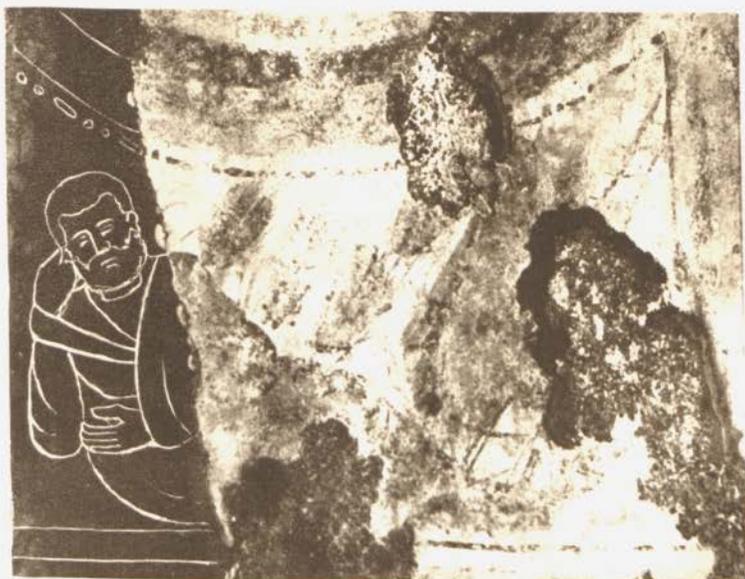
4. Sarkophag n. 161 im Lateranmuseum



5. Jonasgeschichte und Mahlszene. Sarkophagdeckel im römischen Nationalmuseum



6. Sarkophag im Museum zu Arles



7. Jakobs Traum. Malerei (mit Ergänzung) in der Kripta der hl. Markus und Marzellianus



8. Jakobs Traum. Ergänzte Sarkophagbruchstücke im Museum von San Sebastiano



9. Schiffszene mit Paulus und Thekla. Bruchstück eines Sarkophagdeckels im kapitolinischen Museum



10. Odysseus und die Sirenen. Bruchstück eines Sarkophagdeckels in San Kallist



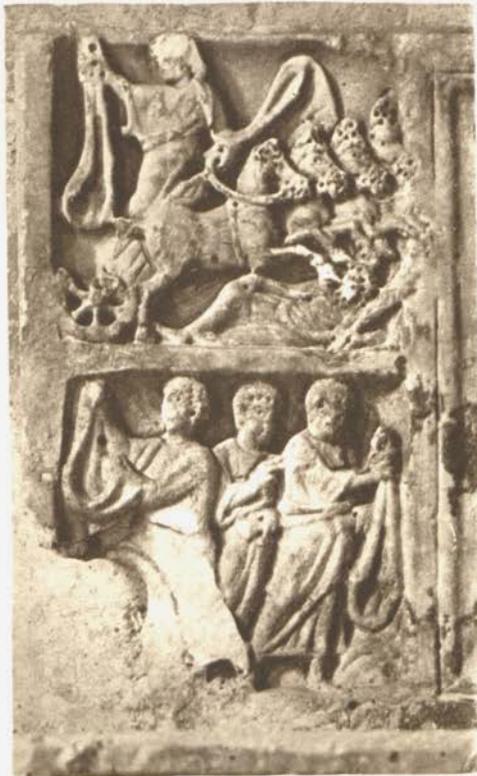
11. Quellwunder. Malerei des 4. Jahrhunderts im Zömeterium der hl. Petrus und Marcellinus



12. Noe in der Arche. Malerei des 4. Jahrhunderts im Zömeterium der hl. Petrus und Marzellinus



13. Durchzug durch das Rote Meer. Sarkophag im Museum zu Arles



14. Himmelfahrt des Elias. Sarkophag im Museum zu Arles



15. Der geduldige Job. Malerei des 4. Jahrhunderts im Zömeterium der hl. Petrus und Marzellinus



16. Der wunderbare Fischfang. Ergänzte Bruchstücke eines Sarkophagdeckels im Museum von San Sebastiano



17. Quellwunder des Petrus. Sarkophag
im Muscum Borély, Marseille



18. Quellwunder des Petrus. Bruchstück eines Sarkophages
in der Villa Colonna, Rom



19. Petruszene. Sarkophag im Museum zu Lyon



20. Petrus und die Soldaten. Bruchstück eines Sarkophages
in San Sebastiano (verschollen)



21. Martyrium des Paulus. Sarkophag im Museum
Borély, Marseille



22. Die Magier vor Herodes. Bruchstück eines Sarkophagdeckels in San Sebastiano



23. Die Magier vor Herodes. Bruchstück eines Sarkophagdeckels
im Hof des deutsch-ungarischen Kollegs in Rom



24. Die Magier vor Herodes. Bruchstück eines Sarkophagdeckels
in San Sebastiano



25. Die Magier vor Herodes. Sarkophag im Museum zu Arles



26. Empfang der Gaben. Seitenstück des Sarkophages von San Giovanni in Valle, Verona



27. Empfang der Gaben. Sarkophag in San Sebastiano



28. Empfang der Gaben. Bruchstück eines Sarkophages in der Villa Colonna, Rom



29. Bronzemedaille im christlichen Museum des Vatikan



30. Glasschale von Podgoritza, In der Sammlung Basilewski. Petersburger Eremitage