

KLEINERE MITTHEILUNGEN.

MADONNENBILDER AUS DEN KATAKOMBEN.

VON

JOSEPH WILPERT.

I. Liell hat in seiner Monographie über „*die Darstellungen der allersel. Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben*“ eine relativ vollständige Zusammenstellung der Monumente dieser Art gegeben.

Dass mit den fortschreitenden Forschungen in den unterirdischen Grabstätten Rom's neue auftauchen würden, war vorauszusehen, wie andererseits die Vermuthung nahe lag, dass die Kritik gegen die eine oder die andere der von Liell als Madonnenbilder aufgeführten Darstellungen Bedenken erheben würde. Beides ist in der That eingetreten. Ich bringe heute ein Katakombengemälde zur Veröffentlichung, welches aus der Liste der Madonnenbilder ausgeschieden werden muss, während zwei weitere den bisher bekannten anzureihen sind. Das eine von den beiden letzteren, um mit diesem zu beginnen, befindet sich an der Frontwand eines Arcosols in der Katakombe der hl. Domitilla, welches ganz mit Fresken ausgemalt ist. Bosio hat es in seinem Plan mit 15 bezeichnet und mit der kurzen Bemerkung: „*monumento arcuato dipinto ma in parte scolorito*“ begleitet. De Rossi bespricht eine

von den dargestellten Szenen, die Anbetung der Magier, kurz in seinen „*Immagini scelte della B. V. Maria*“ (p. 11 sg.) und hebt dabei ausdrücklich hervor, dass die Malereien „derartig schlecht erhalten sind, dass sie sich nur mit grosser Mühe erkennen lassen“. Dasselbe wiederholen Lehner¹⁾ und Liell²⁾. Und mit Recht; denn gerade die *Adoratio Magorum* und die Scene darunter wurden bei der Verschliessung des (späteren) Loculus über der Wölbung des Arcosols durch die Unaufmerksamkeit des Arbeiters über und über mit Mörtel bespritzt. Wo jedoch das Fresko von dem Mörtel unberührt geblieben ist, haben sich die Farben verhältnissmässig ziemlich gut conservirt, ja an einzelnen Stellen gewinnen sie, mit reinem Wasser befeuchtet, fast ihre ursprüngliche Frische wieder. Ich habe mit Erlaubniss des Herrn Commendatore de Rossi die Malereien abgezeichnet³⁾ und biete sie in getreuer Copie zwölfmal verkleinert, auf Taf. VI–VII. Meiner Gewohnheit gemäss liess ich die störenden zufälligen Flecke weg und zeichnete nur das ab, was dem Künstler seinen Ursprung verdankt.

Die *Frontwand* wird von vier Szenen eingenommen. Links zuoberst ist die *Auferweckung des Lazarus*: der Heiland, in Tunika, Pallium und Sandalen, will mit dem Stabe die halboffene aedacula berühren, in welcher die mumienartige Gestalt des Lazarus steht. Unter diesem Bilde sieht man den *Gichtbrüchigen*, der geheilt sein Bett nach Hause trägt; er hat eine gegürtete Tunika, die mit zwei kurzen Purpurstreifen und vier Calliculae verziert ist. Von den bisher veröffentlichten Darstellungen weicht dieses Bild dadurch ab,

1) Dr. F. A. von Lehner, *die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*. 2. Aufl. S. 296, n. 15.

2) Liell. *op. cit.* S. 241, n. 25.

3) Dafür wie für die Bewilligung ihrer Publication spreche ich Herrn de Rossi meinen verbindlichsten Dank aus.

dass der Gichtbrüchige hier nicht bloss das Bettgestell, sondern auch die Matraze trägt, welche mit einem Strick an das Bett gebunden ist. — Auf der rechten Seite, dem Geheilten gegenüber, *schlägt Moses mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen*. Seine Kleidung gleicht derjenigen des Heilandes. Auf dem Bilde darüber sehen wir *Maria mit dem göttlichen Kinde* auf dem Schooss; sie empfängt die Geschenke, welche die drei Magier auf schüsselartigen Gefässen darreichen. Das Haupt der Mutter Gottes ist verhüllt, ihr Gewand mit breiten Aermeln versehen; das Christuskind hat eine kurze gestreifte Tunika, die Magier ihre bekannte orientalische Tracht ¹⁾. Alle diese Scenen sind durch rothe Streifen von einander getrennt. Dasselbe gilt auch von den Gemälden der *Bogenwölbung*. Hier erblickt man zunächst rechts unten den *Sündenfall unserer Stammeltern* im Paradiese: Adam steht links, Eva rechts; beide verhüllen mit einem Feigenblatt ihre Blöße und zeigen mit der Rechten auf einander hin, als wollte jeder von ihnen die Schuld von sich abwälzen; in der Mitte ist der Baum mit der Schlange, die ihren Kopf zur Eva geneigt hat. Die Darstellung auf der gegenüberliegenden Seite ist so verblichen, dass ich erst nach langem und wiederholtem Studium ihren Gegenstand entziffern konnte: es ist das *Opfer Abraham's* ²⁾. Abraham, in gegürteter tunica exo-

1) Ueber ein noch unbekanntes Mosaikbild mit der *Adoratio Magorum* aus der Katakombe der hl. Priscilla habe ich in dieser Zeitschrift (I. Jahrgg. S. 386 f.) kurz berichtet; de Rossi wird es im nächsten Hefte seines *Bullettino di archeologia cristiana* publiciren.

2) In meinem Aufsatze über *das Opfer Abraham's in der altchristlichen Kunst* (Römische Quartalschrift I. Jahrgg. S. 130 f.) habe ich an *hundert* Denkmäler mit der Opferungsscene zusammengestellt; ausser dem heute publicirten lassen sich noch zwei Gemälde (aus s. Domitilla und s. Tecla) anführen, welche demnächst hier zur Veröffentlichung gelangen werden.

mis, hat die Rechte auf das Haupt Isaac's gelegt, der auf beiden Knieen mit auf dem Rücken gebundenen Händen kniet. Links von Isaac sind undeutliche Spuren des Altars, in der Höhe über ihm Spuren des Widders wahrzunehmen; ob die aus den Wolken ragende Hand Gottes abgebildet war, lässt sich nicht mehr bestimmen. — In der Mitte der Bogenwölbung wirkt Christus das Wunder der *Brodvermehrung*, indem er mit der Ruthe einen von den sieben brotgefüllten Körben berührt, welche zu beiden Seiten von ihm am Boden stehen. Das Bild ist von zwei concentrischen Kreisen schwärzlicher Farbe umrahmt.

Fassen wir nach dieser Beschreibung der Malereien ihren Stil etwas näher in's Auge. Ein Blick auf die Zeichnung sagt uns, dass wir nicht vor einem Monumente aus guter Kunstperiode stehen. Die breiten Umrisslinien, die dem Ganzen etwas Starres und Hartes aufprägen; die Armuth in der Auswahl der Farben — fast alles ist in einem bald helleren bald dunkleren Roth-braun ausgeführt —; dazu die Einförmigkeit in dem Ausdruck der Gesichter, die ohne Unterschied *en face* gemalt sind: alles dieses sind Anzeichen für den bereits eingetretenen Verfall der römischen Kunst. Man darf aber in der Datirung der Fresken auch nicht zu tief hinabsteigen, denn der Heiland entbehrt noch des Nimbus, der seit dem V. Jahrhundert wohl schwerlich fehlen durfte. Diese Erwägungen berechtigen uns, die Malereien etwa der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts zuzuweisen. Einen sicheren Anhaltspunkt dafür hätte uns vielleicht die Inschrift geben können, die das Arcosolium verschloss; leider ist von ihr kein Fragment mehr übrig. Dasselbe Schicksal theilen auch die angrenzenden Gräber: sie sind erbrochen und ihres Inhaltes wie der Epitaphien beraubt. — Den *symbolischen* Gehalt der Darstellungen will ich heute nicht näher erörtern; ich gehe daher gleich zu dem zweiten von mir oben angekündigten Bilde über.

II. Das zweite Bild ist schon seit längerer Zeit bekannt ¹⁾. Es bildet einen Theil der Decoration eines Arcosoliums, das in einer stark besuchten Gallerie des zweiten Stockwerkes von S. Callisto (Soterisregion) liegt und heute *arcosolio della Madonna* heisst. Diese Benennung verdankt es der *Adoratio Magorum*, die in der Bogenwölbung links unten abgebildet ist. Der Anbetungsscene gegenüber ist unser Bild gemalt. Leider wurde es in einem schlechten Zustande aufgefunden: die Farben waren sehr verblasst und an einer wichtigen Stelle sogar mit dem Stuck zerstört. Infolgedessen war es äusserst schwierig, eine definitive Interpretation davon zu geben. Man schlug vor, es durch die Samaritanerin am Jacobsbrunnen zu erklären, was eine grosse Wahrscheinlichkeit für sich hatte.

In der Absicht, die Scenen der Samaritanerin für ein grösseres iconographisches Werk zusammenzustellen, welches ich seit längerer Zeit vorbereite, unterzog ich in diesem Jahre das verblichene Fresko einer eingehenden Prüfung, deren Resultat die Taf. VIII, 1. bietet. Bevor ich jedoch meine Erklärung des Gemäldes darlege, muss ich noch eine andere Publication desselben Gegenstandes besprechen. Lehner nahm das Fresko in sein Werk über *die Marienverehrung* auf; gestützt auf de Rossi's Tafel erkannte er in den Gefässen *Krüge von der Hochzeit zu Kana*, und in den beiden Figuren *Christus* und *Maria*. Hören wir seine eigenen Worte: „ . . . wenn die Copie (de Rossi's) richtig ist, so lässt sich in den auf dem Boden befindlichen Dingen, die allerdings zu drei Vierteln zerstört sind, nicht der Brunnen, sondern eher die Krüge von der Hochzeit zu Kana erkennen. Auch Haltung und Bewegung der Figuren sprechen eher für den Verweis an die bittende Mutter, als für die Bitte um einen Trunk. Das Weinwunder kommt ja sehr häufig theils auf Fresken,

1) De Rossi, *Roma sotterr.* vol. III, tav. VIII, p. 65.

theils auf Sarkophagreliefs vor. Wir sind daher geneigt, in der Frauengestalt die Mutter des Herrn zu erkennen, die den Sohn auf den Mangel an Wein aufmerksam macht ¹⁾. Diese Deutung wurde von Liell als eine „*unwahrscheinliche*“ zurückgewiesen, „weil . . . weder auf römischen Gemälden, noch auf allen bisher bekannten Sarkophagen mit der Hochzeit zu Kana Maria in die Scene mit aufgenommen“ sei ²⁾. Die Unhaltbarkeit dieses Einwandes liegt auf der Hand; es gibt viele Bilder, welche sich durch irgend eine Eigen thümlichkeit, die nur sie haben vor den übrigen gleichartigen auszeichnen. Aber ist es denn wahr, dass „das Weinwunder von Kana“ auf den Katakombenfresken Rom's, wie Lehner sagt, „*sehr häufig*“ dargestellt wurde? Für eine solche Behauptung lässt sich *kein einziges sicheres Beispiel* anführen; die Scenen, welche Lehner und Liell für Darstellungen des Wunders auf der Hochzeit zu Kana zu halten scheinen, sind fast immer Scenen der wunderbaren Brodvermehrung. Denn die am Boden stehenden Gefässe erweisen sich als *Brodkörbe* in all' den Fällen, in denen sie noch so gut erhalten sind, dass man ihren Inhalt unterscheiden kann ³⁾. Nichts berechtigt uns aber zu der Annahme, dass „das Weinwunder“ gerade auf den wenigen verblichenen und undeutlichen Scenen abgebildet war. Die Malereien lassen uns also in der vorliegenden Frage ganz im Stich. Nicht so die Reliefbilder. Auf den Sarkophagen z. B. findet sich das Wunder sehr oft, manchmal zusammen mit der Brodvermehrung ⁴⁾. Die

1) Lehner *op. cit.* S. 299.

2) Liell *op. cit.* S. 313.

3) So bei Garrucci *Storia dell'arte crist.* vol. II, tav. 20. 4, 24, 33. 2 (hier fehlen ohne Grund die Körbe). 3, 73. 2; dazu unsere Taf.

4) Zu vergl. Garrucci *op. cit.* vol. V, tav. 310. 1, 313. 1. 4, 315. 1. 2, 318. 4, 319. 3, 321. 3, 322. 1, 364. 1. 2, 365. 2, 366. 3, 367. 1. 2. 3, 368. 2, 369. 1, 370. 1, 372. 3. 376. 2. 3, 379. 1. 3. 4, 380. 3. 4, 382. 2, 385. 6, 386. 3, 399. 8, 400. 7.

Anordnung ist in der Regel die gleiche: Christus, in langer Tunika und Pallium, berührt mit dem Stabe einen von den Krügen. Von diesen Darstellungen aus fällt ein sicheres Licht auf unser Fresko: wir sehen hier den mit Tunika und Pallium bekleideten Heiland, welcher mit dem jetzt zerstörten Stabe der herabgelassenen Rechten eines von den Gefässen am Boden berührt. Und dass diese die Krüge von der Hochzeit zu Kana sind, beweist die weibliche Gestalt zur Linken, welche zu Christus gewendet, flehentlich ihre Hände vor sich hält: es ist Maria, welche dem göttlichen Sohne ihre Bitte vorträgt. Die Bitte wird erfüllt; das Wunder vollzogen. Lehner hat demnach richtig die Personen constatirt; unrichtig ist dagegen seine Deutung dieser Scene, als sei hier der Moment dargestellt, in welchem Christus seine Mutter tadelt. So etwas ist ein unmöglicher Vorwurf für ein altchristliches Grabgemälde.

Wir aben also in einem und demselben Arcosolium zwei Gemälde, auf denen die Mutter Gottes auftritt; wenn es daher schon wegen der Anbetungsscene „*arcosolio della Madonna*“ hiess, so kann es diesen Namen jetzt mit doppeitem Recht beanspruchen. — De Rossi versetzt diese Malereien aus triftigen Gründen in die letzten Jahre des III. oder in den Anfang des IV. Jahrhunderts.

III. Ich komme nun zum letzten Bilde. Die vorliegende Copie auf Taf. VIII, 2 ist nach dem Original in zehnfach verkleinertem Maasstabe angefertigt; sie stellt die drei Jünglinge mit dem beschützenden Engel im Feuer dar. Der Engel, mit einem grünen oder blauen Nimbus, trägt eine weisse mit dem Clavus verzierte Tunika und einen Mantel von der nämlichen Farbe. Die drei Fünglinge stehen in der Haltung der Oranten und haben keinen Nimbus; ihre phrygischen Kleider sind hellroth, die hoch emporlodernden Flammen dagegen dunkelroth. Die Scene befindet sich in der Katakombe der hl. Domitilla an der rechten Wand einer Kammer, die ganz

mit Malereien ausgeschmückt ist und schon von Boldetti besucht wurde. Von ihren Gemälden gibt der « fromme Verwüster der Coemeterien » eine flüchtige und ungenaue Beschreibung; er sah daselbst « la Vergine inginocchiata (!) con l'Angelo in atto di annunziarle il Mistero della Incarnazione del Verbo; la medesima Vergine sedente col Santo Bambino in braccio, ed i tre Santi Re Magi, che al medesimo offeriscono i loro donativi » ¹⁾. De Rossi fand die Crypta im Jahre 1853 wieder und veröffentlichte eine kurze Besprechung ihrer Malereien im *Bullettino di archeologia crist.* a. 1879, tav. I-II, p. 94 sg., mit der ausdrücklichen Erklärung, dieselben nach der Oeffnung des Luminars einer genaueren Prüfung zu unterziehen. Dieses konnte bis zur Stunde nicht geschehen, da die Kammer noch heute verschlossen ist. Sein Zeichner gab die Malereien genau wieder, mit Ausnahme der eben beschriebenen Darstellung der drei Jünglinge; da zeichnete er eine Scene, welche an die *Verkündigung Mariae* auf dem Mosaik in S. Maria Maggiore erinnert ²⁾: wir sehen links eine sitzende Frauengestalt mit dem Nimbus und rechts von ihr drei stehende männliche Figuren gleichfalls mit dem Nimbus. Hierin glaubte man die von Boldetti angekündigte *Annuntiatio* wiedergefunden zu haben. Als solche wurde sie auch neuestens von Liell in dem Werke über die Madonnenbilder reproducirt ³⁾. Vergleicht man diese beiden Publicationen mit derjenigen, die heute in die Oeffentlichkeit kommt, so wird man jene auf den ersten Blick etwas seltsam finden; wer jedoch das Original kennt, dem muss der Irrthum begreiflich erscheinen. Das Original ist nämlich in einem hohen Grade verblichen, und die Luft in der Crypta so schwer und

1) Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, p. 21.

2) Garrucci *op. cit.* vol. IV, tav. 212, p. 18 sg.

3) Liell *op. cit.* S. 211 f.

dicht, dass die Beleuchtung in ihr wesentlich an Intensivität verliert. Aus diesen beiden Gründen konnte ich selbst durch drei volle Jahre das Object der fraglichen Scene nicht bestimmen; als ich sie endlich als das erkannt, was sie ist, und Herrn de Rossi davon benachrichtigte, hat der Gelehrte seine frühere Deutung aufgegeben ¹⁾.

Wie wenig Boldetti auch in der Regel zu trauen ist, so hielt ich seine Nachricht über die von ihm gesehene *An-nuntiationsscene* nicht für unmöglich, und glaube sie denn auch in der That in dem Bildreste des ersten Feldes an der linken Wand gefunden zu haben: dort erkennt man ziemlich deutlich die Umrisse einer stehenden männlichen und einer sitzenden weiblichen Figur. Mehr lässt sich nach meiner letzten Untersuchung des Bildes heute nicht constatiren. Deswegen habe ich auch davon Abstand genommen, die schon fertige Copie jetzt schon zu veröffentlichen; es muss eben abgewartet werden, bis durch die Verbindung dieser abgeschlossenen Region mit den offenen Theilen der Katakombe eine Verbesserung der Luft und damit auch eine Verbesserung der Beleuchtung ermöglicht sein wird.

De Rossi nimmt als Entstehungszeit der Malereien das Ende des vierten Jahrhunderts an.

JOSEPH WILPERT.

¹⁾ Vergl. *Resoconto delle conferenze dei cultori di archeologia cristiana*, p. 367; *R. Q.* I Jahrg. S. 384.