

KRITIK EINIGER „ UNEDIRTER „

KATAKOMBENGEMÄLDE SÉROUX D'AGINCOURT'S.

VON

J. WILPERT.

In meiner demnächst erscheinenden Schrift über die *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* bespreche ich an letzter Stelle die Abbildungen, welche Séroux d'Agincourt im VI. Bande seiner *Geschichte des Niederganges der Kunst* ¹⁾ veröffentlichte, und von denen sich einige als Fälschungen erwiesen haben. Was ich dort in Kürze mehr angedeutet, will ich hier etwas weiter ausführen. Ich beginne mit derjenigen Copie, welche in mir zuerst Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit d'Agincourt's erregt hat: sie befindet sich auf tav. VII, 1 ²⁾ und stellt ein „ unbekanntes Deckengemälde einer grossen Grab-

¹⁾ Der volle Titel der italienischen Ausgabe lautet: *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI di G. B. L. G. Séroux d'Agincourt.*

²⁾ Im *Cod. Vat. lat. 9841*, welcher die Originalzeichnungen enthält, die für den VI. Band angefertigt wurden, findet sich diese Copie zweimal: fol. 6 n. 1 und fol. 7 n. 1.

kammer vor, welche um das Jahr 1779 nicht weit von der *Porta Salaria* entdeckt wurde „¹⁾ So versichert uns d'Agincourt (t. VI p. 11). Sehen wir uns nun diese Copie etwas näher an. In der Mitte steht in einem Rundbilde der gute Hirt mit seiner Herde, die aus zwei Schafen und einer Ziege besteht. Schon hier fällt manches auf: der Raum ist für diese Gruppe ungeeignet und viel zu klein; die Ziege weiss gar nicht, wohin sie soll, um einen bequemen Platz zu erhalten; die Darstellung verstösst sodann gegen die Symmetrie, welche die alten Künstler nicht leicht verletzten. Die Figur des guten Hirten ferner ist unwahr: er streckt die Rechte aus, als wollte er irgend einen Unsichtbaren einladen, steht dabei aber mit gekreuzten Beinen, was zu dem Gestus nicht recht passt; wäre das Bild wirklich echt, so würde er entweder das verlorene Schaf auf den Schultern tragen, oder in der Rechten die *Sirinx* halten,²⁾ mit der Linken auf den Stab sich stützen und zwischen zwei, sechs oder acht Schafen stehen oder sitzen. — Das Mittelstück umgeben vier Scenen aus der Geschichte des Propheten Jonas; dazwischen wiederholt sich in vier kleinen Lunetten das gleiche Bild: ein brennender Altar mit zwei Vögeln. Diese bisher aufgezählten Theile der Decoration befinden sich in zwei concentrischen Kreisen; ausserhalb derselben erblickt man oben einen Blätterstab, darunter zwei abgebrochene Trompeten (!), rechts und links zwei Pfauen,

1) Die Katakombe, der diese Grabkammer angehören soll, nennt er in der Ueberschrift zu der Erklärung der tav. VII: « *Pittura scoperta verso il 1779 in una parte della catacomba di Priscilla* »; damit ist die (wirkliche) Katakombe des Thrason, welche zwischen dem *Coemeterium Maximi ad s. Felicitatem* und der *Vigna Massimi* liegt, gemeint.

2) Bisweilen liebkost er mit der Rechten eines von den Schafen seiner Heerde.

zwischen welchen nicht ein Gefäß, wie man erwarten sollte, sondern ein phantastisches Ornament gezeichnet ist. Die vier Zwickeln endlich füllt ein Schaf, welches an das sog. „eucharistische Lamm“ ¹⁾ aus der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus erinnert.

Als Ganzes genommen ist diese Abbildung allerdings etwas Neues; die einzelnen Theile, aus denen d'Agincourt sie zusammengesetzt hat, waren aus der *Roma Sotterranea* Bosio's schon längst bekannt ²⁾: den guten Hirten mit der Ziege und den Pfauen sah d'Agincourt auf S. 547 ³⁾, wo das Deckengemälde der Krypta der „Einkleidung einer *virgo sacra*“ (s. Priscilla) abgebildet ist; die drei ersten Jonas-scenen lieferte ihm die Decke der sog. *cripta delle botte* (s. Priscilla) auf S. 555 ⁴⁾, und die vierte ein Arcosol der Callistuskatakombe auf S. 277 ⁵⁾; die Vögel endlich entnahm er dem rechten Arcosol der sog. *cripta del re Davide* (s. Domitilla auf S. 247 ⁶⁾, und das „eucharistische Lamm“ wurde mit einigen Schnörkeln ausgestattet, damit es sich in etwas von seinem Vorbild unterscheiden sollte!

1) Vergl. Taf. XXVI (2, 2a) meiner oben citirten Schrift, wo ich der bisher bekannten, unrichtigen Copie eine dem Original entsprechende Zeichnung gegenübergestellt habe.

2) Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* II tav. 79, 1, druckte diese Compilation im guten Glauben ab und brachte sogar einige Verbesserungen an.

3) Aringhi, *Roma Sotterranea* ed. Rom. II p. 303; ed. Paris II p. 139; Bottari, *Roma Sotterranea* III tav. CLXXIX; Garrucci, *Storia* II tav. 76, 2.

4) Aringhi *op. cit.* ed. Rom. II p. 315; ed. Paris. p. 145; Bottari, *op. cit.* III Tav. CLXXXIII; Garrucci II tav. 78, 2.

5) Aringhi ed. Rom. I p. 585; ed. Paris I p. 331; Bottari II tav. LXXXI; Garrucci II tav. 35, 1.

6) Aringhi ed. Rom. I p. 555; ed. Paris I p. 319; Bottari II 28 tav. LXVII; Garrucci II tav. 28.

An den Jonasscenen hat d'Agincourt nur ganz geringe Veränderungen angebracht: bei der ersten vermehrte er die Taue, rückte das Segel weiter hinauf und gab dem Monstrum eine andere Richtung; bei der zweiten ist gleichfalls die Richtung verändert und fehlt der Fels; auf der dritten streckt Jonas seine Füße etwas weiter aus.

In die gleiche Katakombe verlegt d'Agincourt die Grabkammer, deren Deckengemälde er auf tav. VII, 4 gibt. Der Gegenstand dieser „unedirten Malerei“, die *Himmelfahrt Eliae*, stammt aus der Lunette des rechten Arco-sol's der sog. *cripta dell'Orfeo* in der Domitillakatakombe¹⁾; die Personification des Jordan fehlt, dafür wurde Elisaeus verdoppelt. Es ist als Mittelstück der Decke gedacht, welches von vier männlichen Figuren (drei sind zerstört) getragen wird, die zu gleicher Zeit auch den Dienst von Oranten versehen.²⁾ Als Vorlage zu diesen Zwitter-Oranten dienten die Engel, welche in der Zeno-Kapelle der Basilika der hl. Praxedis das Brustbild Christi tragen³⁾; sie verloren auf der Copie d'Agincourt's ihre Flügel und langen Gewänder, behielten aber den Nimbus bei, welcher auf dem Mosaik am rechten Platz ist, hier aber einen unerhörten Anachronismus bildet und sich selbst verurtheilt. Die kurze Erklärung d'Agincourt's zu dieser Copie lautet (p. 11): „Elia che dal suo carro consegna il palio al di lui servo Eliseo; soggetto dipinto nel centro della volta d'un'altra cappelletta della stessa catacomba; inedito“. Wozu auf seiner Zeichnung Elisaeus verdoppelt wurde, sagt er nicht.

Aus derselben Katakombe veröffentlichte d'Agincourt zwei

1) Bosio, *Roma Sotterranea* p. 257; Aringhi ed. Rom. I p. 565; ed. Paris I p. 321; Bottari II tav. LXXII; Garrucci II tav. 31, 1.

2) Der Originalzeichnung (fol. 6 n. 4) sieht man noch das unbestimmte Suchen an.

3) Garrucci IV tav. 291.

Gruppenbilder eines Arcosol's, welches wirklich existirt; ich habe darüber im II. Jahrgange unserer Zeitschrift (S. 4 Anm. 1) das Nothwendige gesagt, wohin ich verweisen möchte.

Auf seiner tav. VI n. 5 gibt d'Agincourt einen Plan der Katakombe, aus welcher die zwei Deckengemälde und das Arcosolium stammen sollen; er schreibt (l. c.): « Pianta generale della parte della catacomba di Priscilla, in cui sono stati ritrovati i diversi monumenti intagliati su questa Tavola (VI); il preciso posto di ciascuno d'essi è distinto da una croce ». Man sieht jedoch nur zwei Kreuze, ein fett gedrucktes für das wirklich existirende Arcosol, und ein sehr schüchternes für eine von den beiden Kammern. D'Agincourt hätte ruhig noch ein drittes anbringen können; denn eine Controle ist an der Hand dieses Planes, wie ich mich überzeugt habe, unmöglich; derselbe verdient nicht mehr Glauben, als jene « unedirten Malereien ».

Die Copie des dritten « unedirten Fresko's » findet sich auf der XII. Tafel (n. 10). Es ist ein Deckengemälde einer Grabkammer, welche nach d'Agincourt's Worten (p. 13), « **unter seinen Augen** im Jahre 1791 » in der « catacomba di san Saturnino » entdeckt wurde.¹⁾ Er schreibt über die Malerei folgendes (p. 17): « Questa volta quantunque per rapporto alla sua forma generale ed alle sua distribuzione rassomiglii a molte altre precedentemente riportate, offre però de' particolari nel collocamento della figura che occupa il centro, e nella scelta di quelle che ne riempiono i diversi spartimenti ». D'Agincourt hat mit dieser Behauptung allerdings Recht; denn seine Zeichnung führt uns Bilder vor, von denen die Mehrzahl in der alten Kunst ganz ungebrauchlich war: in der Mitte sitzt da ein glatzköp-

¹⁾ Diesen Namen führt bei ihm die Katakombe unter der *Vigna Massimi* zur Rechten der *Salarischen Strasse*.

figer Mann auf einer gewöhnlichen Holzbank mit vier Beinen und hat die Hände wie ein Orans ausgestreckt; in den ihn umgebenden Lunetten sieht man rechts eine nackte Figur, welche mit einem Vogel sich zu schaffen macht; darüber empfängt Moses die Gesetzestafeln, und links reitet ein Mann hoch zu Esel; darunter trägt ein Putto in beiden Händen eine Tafel oder eine geöffnete Rolle. Solche Darstellungen sind nicht bloss „eigenartig“, sondern unmöglich. In der Ostrianischen Katakombe ist das wirkliche Deckengemälde, welches dem d'Agincourt als Vorlage für seine Zeichnung gedient hat. Es wurde schon von Bosio ¹⁾ veröffentlicht. Um es besser veranschaulichen zu können, wie d'Agincourt ein bekanntes Gemälde in eine „pittura inedita“ verwandelt hat, liess ich seine Zeichnung mit der des Bosio photographiren und stellte sie auf Taf. XI, XII zusammen: die Haltung der Mittelfigur wurde von ihm beibehalten, die zwei Kisten dagegen in die Beine der Bank umgeändert; die Oranten blieben, wurden aber alle weiblich; es verschwanden die sie umgebenden Schafe, um bei einer andern Gelegenheit verwendet zu werden; dafür kamen acht, paarweise einander zugekehrte Vögel neu hinzu; auch die biblischen Szenen wurden bei Seite geschoben und durch jene unmöglichen Darstellungen, oder, wie d'Agincourt sich ausdrückt, durch „particolari“ ergänzt; in die Zwickel haben sich statt der Blumenvasen ornamentale Büsten eingefunden, ²⁾ und der

¹⁾ Bosio, *Roma Sotterr.* p. 445; Aringhi II ed. Rom. II p. 183; ed. Paris. II p. 81; Bottari III tav. CXXXX; Garrucci II tav. 61. Die Ungenauigkeiten dieser Copien gebe ich in meiner vorhin citirten Schrift an.

²⁾ Im Vaticanischen Codex existiren zwei Originalcopien: fol. 36 und 37; bei der ersten fehlen noch die Büsten, bei der zweiten sind sie schon alle vier gezeichnet, eine ganz, drei an den Köpfen beschädigt. Die ganze hat aber eine andere Stelle als auf der gedruckten Copie: sie ist rechts oben.

Rahmen des Bildes wurde ein wenig nach innen eingezogen; die Perlenschnur endlich, mit welcher die Lunetten und das Rundbild eingefasst sind, wurden der Copie des Arcosol's entlehnt, welches in der Wand dem Eingange gegenüber ausgehauen ist. ¹⁾ Um dem Ganzen das Aussehen einer sehr getreuen Copie zu verleihen, deutete d'Agincourt an vier Stellen an, dass dort der Stuck herabgefallen sei, — ein Kunstgriff, den er auch bei den Copien der zwei anderen „unedirten Malereien“ angewendet hat.

Nach der kurzen Erklärung d'Agincourt's, welche ich vorhin wörtlich abgedruckt habe, lesen wir noch folgendes: „Il restante della cappella è ornata di altri dipinti ch'offrono essi pure qualche singolarità; tali sono quelli di Adamo ed Eva a' piedi dell'albero della vita coprendo la loro nudità, anche prima d'aver gustato il vietato frutto, e quello di Noè assiso nell'arca rappresentata da una specie di cassetta, tenendo nelle mani la colomba col ramo d'olivo.“ Die Copien der hier erwähnten Gemälde hat d'Agincourt aus unbekanntenen Gründen nicht in sein Werk aufgenommen; sie finden sich, für den Druck fertig vorbereitet, im Vaticanischen Codex auf fol. 37. Ich habe sie abgezeichnet und auf Taf. XI, XII ^(Vergleiche Tafel) mit den Abbildungen Bosio's, welche d'Agincourt als Vorlage dienten, zusammengestellt. N. 2^a bietet die Malereien, welche das Arcosol der linken Wand schmücken ²⁾: in der Lunette wird Jonas neben dem Schiff vom Ungeheuer ausgespieden; im Bogen zur Rechten schläft er unter der Kürbisstaude; gegenüber sitzt er und grollt wegen der lästigen Sonnenstrahlen; in der Mitte empfängt Noe die Friedenstaube. D'Agincourt ^(Vergleiche) nahm

1) Bosio p. 447; Aringhi ed. Rom. II p. 185; ed. Paris. II p. 83; Bottari III tav. CXXXXI; Garrucci II tav. 60, 2.

2) Bosio p. 449; Aringhi ed. Rom. II p. 187; ed. Paris III tav. CXXXXII; Garrucci II tav. 62, 1.

aus der Lunette nur den Fisch mit dem Jonas und zeichnete sie in das rechte Feld des Bogens; Noe blieb auf seiner Stelle, wurde aber ganz verändert: er hat die Hände zum Gebete ausgestreckt und merkt gar nicht, dass die Taube mit dem Oelzweig im Schnabel sich auf seinen Arm gesetzt hat. Der ruhende Jonas kam aus dem rechten in das linke Feld; er schläft aber nicht, sondern scheint ein Selbstgespräch zu führen.

Die Malerei an der inneren Seite des Einganges über der Thüre erwähnt d'Agincourt nicht, obgleich er sie auch verändert hat. Bosio bietet hier zwei Korbtragende Putten mit Flügeln und einem flatternden Streifen über den Köpfen (in Wirklichkeit der Nimbus), dazwischen einen nach rechts schreitenden Hirsch (auf dem Original ein Pferd). D'Agincourt machte aus dem linken Putto den Gichtbrüchigen, welcher sein Bett trägt; die Figur, die aus dem rechten Putto entstand, ist nicht näher zu bestimmen. Der Hirsch fehlt; er wurde mit einem schön geschwungenen Rankenwerk als Ornament für das Bild Noe's verwendet, verlor dabei die Hörner und erhielt lange Ohren.

Die noch übrigen Copien (N. 4 und 4 a) stellen den Sündenfall unserer Stammeltern im Paradiese vor. Nach d'Agincourt wäre das Original im der gleichen Kammer, und zwar in der Lunette eines Arcosol's; in Wirklichkeit bildet es aber einen Theil des Deckengemäldes einer benacharten Crypta und sieht ungefähr so aus, wie die Copie Bosio's (N. 4 a)¹⁾; es bietet: Adam steht links und hält sich mit beiden Händen den Blätterschurz vor die Blösse; Eva steht rechts und hält nur mit der linken Hand die Blätter, mit der rechten greift sie nach dem Baume; zwischen ihnen ist der Baum mit der

1) Bosio p. 455; Aringhi ed. Rom. II p. 193; ed. Paris. II p. 85; Bottari III tav. CXLV; Garrucci II tav. 63.

Schlange, die den Kopf, wie immer, zur Eva wendet. Bei d'Agincourt (N. 4) streckt Adam seine Rechte gegen Eva aus, deren Kopf mit dem Stuck zerstört ist — der bekannte Kunstgriff — ; der Blätterschurz fehlt, und die Schlange neigt sich zu Adam, um diesen, statt der Eva, zu versuchen. Zu beiden Seiten stehen zwei Schafe, welche wir auf dem Deckengemälde (N. 1 a) neben den Oranten gesehen haben. Das Ornament über den Schafen stammt zum Theil von dem Arcosol der Krypta mit den Jahreszeiten in Ponziano, zum Theil von der Decke, welcher d'Agincourt seine Copie des Sündenfalles entnommen hat. Der Blätterstab kam bei ihm, wie man sieht, sehr häufig zur Verwendung.

Es lohnt sich nicht der Mühe, zu untersuchen, von wem diese Copien der „ unedirten Malereien „, welche ich hier besprochen habe, angefertigt wurden ; dass d'Agincourt selbst an der Fälschung seinen Antheil hat, geht daraus hervor, dass er für alle den Fundort angibt, von einer sogar versichert, dass sie „ unter seinen eigenen Augen entdeckt wurde „.
