

# WICHTIGE FUNDE IN DER "CAPPELLA GRECA,"

VON

JOSEPH WILPERT.

In der « Cappella greca », welche die vornehmste Kammer der Priscillakatakombe ist, zogen in dem Theile, wo die drei Absiden sind, seit langer Zeit einige Wände meine Aufmerksamkeit auf sich. So oft ich durch die Kapelle ging, warf ich einen Blick nach jenen Stellen, die man, wie es mir schien, bei der Anlage der Gruft unmöglich ohne Malereien gelassen haben konnte, da sie sich vorzüglich dafür eignen. Von Figuren war allerdings nirgends eine Spur zu entdecken; denn überall hatte sich eine, stellenweise bis 2 mm. dicke Kruste von Stalaktit und allerlei Schmutz, der durch das Luminare hereingekommen war, gebildet. Diese Schicht galt es also zu entfernen. Schon im verflossenen Jahre machte ich mich an die Arbeit, indem ich die dem Luminare nächste Stelle der Wand mit Schwamm und Wasser reinigte. Die Mühe war keine vergebliche; es kamen die oberen Theile von zwei Gebäuden, ein Giebeldach und eine Kuppel, zum Vorschein. War meine Vermuthung von der Existenz von Fresken an dieser Stelle dadurch bestätigt, so hatte ich zugleich auch erkannt, dass Wasser allein zu ihrer Freilegung nicht ausreichte. Ich ersuchte daher Herrn Commendatore de Rossi,

diese ebenso langwierige wie delicate Arbeit durch einen geübten Techniker ausführen zu lassen. Die traurige Krankheit, welche den Meister leider noch immer gefesselt hält, verhinderte jedoch die Ausführung meiner Bitte. Infolge dessen setzte ich mich selbst mit einem Techniker in Verbindung, der nach einigen Versuchen ein Mittel fand, das den Stalaktit auflöste, ohne die Farben irgendwie zu schädigen. Nach der nöthigen practischen Unterweisung unternahm ich die Arbeit der Aufdeckung der Malereien und führte sie nach vierzehntägiger angestrenzter Thätigkeit zu Ende. Das Resultat übersteigt alle Erwartung und entschädigt mich in reichstem Maasse für die Mühe und Anstrengung: ich erschloss der wissenschaftlichen Forschung vier Gemälde, von denen eins jegliche Werthschätzung übersteigt, da es nichts Geringeres als einen Theil des eucharistischen Opfers, oder wie wir heute sagen, der Messe darstellt. Ich will nun in Kürze den Verlauf meiner Arbeit schildern.

Zuerst setzte ich dort an, wo sich die beiden Gebäude gezeigt hatten. Nach weiteren Waschungen erschien links zuäusserst ein grösserer Rundbau mit einer Kuppel, die von einer Gruppe gekrönt ist. Obgleich die letztere nur sehr flüchtig ausgeführt ist, so erkennt man eine in lange Gewänder gekleidete, stehende Figur, neben welcher eine zweite kniet. Die Mitte des Freskos nimmt ein palastartiger Bau ein, der auf sieben Säulen ruht und zwei Reihen von Fenstern hat. Weiter unten wurde ein Gegenstand sichtbar, der einer halb aufgerichteten Schlange ähnlich sah und mich sehr in Verwunderung setzte. Herr de Rossi sagte mir bei der ersten Mittheilung darüber: « È impossibile; questo sarebbe qualche cosa d'inaudito ». Ein An-

derer meinte: « Potrebbe essere una allusione al *genius loci*, dipinto qui come semplice decorazione ». Später stellte sich der vermeintliche Genius als der Schweif und Rücken eines sitzenden Löwen heraus. Es erschien dann weiter der rechte Arm und die rechte Seite von der Figur Daniels in der bekannten Haltung eines Betenden. Von dem zweiten Löwen ist nur der obere Theil des Kopfes übrig geblieben.

Die Freilegung dieses Freskos gelang mir durch die blosse Anwendung von Wasser und Seife; denn die Kruste, welche es verhüllte, bestand zum grössten Theil aus Erde und Mörtel, welcher bei der Schliessung des Luminars durch Unvorsichtigkeit der Maurer herabgeronnen war; bei den übrigen Gemälden, die mit Stalaktit bedeckt waren, schabte ich zuerst mit einem scharfen Instrument die Kruste so lange ab, bis sie die Farben durchscheinen liess; das Übrige wurde dann so gut es ging, durch eine mit Wasser verdünnte Säure aufgelöst und weggewaschen.

Das zweite Gemälde, dessen Blosslegung ich in Angriff nahm, befindet sich links von Daniel, gegenüber dem Eingange der Kammer. Es zeigte sich hier zunächst ein ovaler Gegenstand, welcher an den Brunnen der Samaritanerin erinnerte; darüber erschienen die Köpfe zweier Figuren, die mich in der Meinung bestärkten, dass hier die Unterredung Christi mit der Samaritanerin abgebildet sei.

In dem dritten Felde, Daniel gegenüber, ist gerade in der Mitte ein grosses Stück des Bewurfes herausgeschlagen, so dass ich hier nicht viel erwarten konnte. Zum Glück haben sich meine Befürchtungen nicht bewahrheitet, denn der Künstler hat die Scene mehr auf die linke Seite des zu seiner Verfügung stehenden Raumes gemalt. Über den Gegenstand der Darstellung war ich bald im Klaren;

denn es kam die Figur eines bärtigen Mannes zum Vorschein, der mit erhobener Rechten ein Schwert zückt, — also Abraham im Begriffe, seinen Sohn Isaac zu opfern. Von letzterem hat sich nur der Kopf erhalten, der übrige Theil des Körpers ist mit dem Stuck zerstört. Rechts von Isaac sieht man einen grossen Altar, auf welchem Feuer brennt; links von Abraham steht der Widder. Als Ort der Handlung malte der Künstler einen Berg mit steil abfallendem Gelände. Am Abhange und in der Ebene stehen einige Bäume. Das Gleiche wiederholt sich offenbar auch auf der andern Seite, wo ich die Stalaktitkruste unberührt liess.

Den meisten Widerstand bot der Stalaktit über dem vierten Fresko. Zunächst wurde hier der Giebel eines Gebäudes sichtbar, in welchem jeder Archaeologe sofort das Grabmonument des Lazarus erkennt. In der That erschienen auch nach einer Weile die Umrisse des als Mumie gemalten Lazarus. Die Darstellung unterscheidet sich jedoch nicht wenig von den bisher bekannten; denn links vom Grabgebäude ist Lazarus noch einmal, und zwar als Auferstandener, ganz in Weiss gemalt. Seine Figur macht einen geisterhaften Eindruck; er blickt mit grossen Augen nach der Richtung hin, wo die aedicula steht; seine Arme sind über der Brust gekreuzt. Der untere Theil der Figur hat sehr gelitten. Links von ihr sehen wir eine verhüllte weibliche Gestalt, welche die Rechte erhoben hat und mit der Linken den Kopf des Lazarus berührt: offenbar eine von den Schwestern, wahrscheinlich Maria. Von Christus hat sich nichts erhalten, da die Farben an dieser Stelle nicht bloss weggewaschen, sondern zum Theil auch mit dem Stuck herausgeschlagen sind. Es ist übrigens sehr

wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicher, dass der Heiland hier überhaupt nicht dargestellt war; denn der Weg, auf welchem Lazarus und seine Schwester stehen, hört bei der Letzteren auf.

Nachdem so die erste, « gröbere » Arbeit beendet war, versuchte ich nun die Gemälde von dem Stalaktit so zu befreien, dass die Farben ganz sichtbar würden. Dieses ist mir jedoch nur da gelungen, wo das Eindringen des Wassers von aussen, das heisst an der Oberfläche der Malereien stattgefunden hatte; wo es dagegen auch von innen heraus erfolgt war, hat der Tropfstein sich mit den Farben zu einem Körper vereinigt und lässt sich durch Waschungen nicht entfernen. So geschah es an den Stellen, wo die Opferscene und die Epiphaniegruppe, über welche ich weiter unten einige Worte sagen werde, gemalt sind. Während der Stalaktit für diese zwei Malereien verhängnissvoll wurde, erwies er sich gerade bei dem wichtigsten Bilde als ein Schutzmantel, welcher die Farben fast in ihrer ursprünglichen Frische bewahrt hat. Ausserdem rettete er das Fresko vor dem räuberischen Eifer der Antiquitätensammler, welche bis in unser Jahrhundert hinein in den Katakomben ihr Unwesen trieben. Zu diesen gehörte unter anderen Seroux d'Agincourt, welcher die Kapelle oft besucht und einige ihrer Gemälde veröffentlicht hat. Er schrieb zweimal seinen Namen mit Kohle auf die Wand, einmal im Jahre 1783 und dann i. J. 1786.

Um die gleiche Zeit hatte sich in ähnlicher Weise ein gewisser Antonio Camponeschi « verewigt », indem er seinen Namen mit der Jahreszahl 1784 in grossen Buchstaben auf die ganze Fläche des Bildes über der Apsis im Hintergrund der Kammer schrieb. Hier glaubte ich, wie schon

bemerkt, die Unterredung Christi mit der Samaritanerin zu sehen. Ich musste jedoch meine Ansicht ändern; denn nach weiteren Waschungen zeigten sich in der Höhe der beiden schon entdeckten Figuren die Umrisse von fünf andern, und aus der Brunnenöffnung wurde ein grosser Teller mit zwei Fischen. Dann erschienen noch Spuren von sieben Körben mit Broden, sodass kein Zweifel mehr gestattet war, dass hier das Wunder von der Speisung der Menge zusammen mit einem Mahle, an welchem sieben Personen sich theilnehmen, abgebildet ist. Ich dachte natürlich sofort an das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias, welches in den sogenannten Sacramentscapellen von San Callisto eine grosse Rolle spielt. Dem widersprach aber der Umstand, dass unter den Speisenden eine verhüllte Frau sich befindet. Noch mehr: links neben dem Teller mit den Fischen kam ein doppeltgehenkelter Pokal und rechts ein Teller mit fünf Broden zum Vorschein; dazu sitzt der Mann an der äussersten Linken nicht hinter, sondern vor dem Speisetische und ist im Begriff, mit den vorgestreckten Händen einen runden, brodähnlichen Gegenstand zu brechen. Es war mir nunmehr klar, dass hier die *fractio panis*, also die der hl. Communion vorausgehende Handlung des eucharistischen Opfers dargestellt ist. Wir haben also ein liturgisches Gemälde vor uns, das in den Katakomben bisher einzig in seiner Art dasteht.

Meine letzte Arbeit widmete ich dem Fresko der Anbetung der Magier. Während die bisher freigelegten Szenen auf einem rothen Untergrunde gemalt sind, ist hier als Freskogrund der schöne weisse Stuck verwendet. Daher kam es, dass die Farben des Bildes durch die Stalaktitkruste in dem Maasse durchschimmerten, dass man diese

Gruppe immer gekannt hat. Sie wurde sogar vor einigen Jahren von Liell (1) veröffentlicht, jedoch in einer ganz ungenügenden Weise: die Figuren erscheinen auf seiner Copie sämmtlich in einem grünen Ton, die Magier haben nicht ihre charakteristischen phrygischen Mützen, und die Madonna sitzt, wie bei den Gemälden des III. Jahrhunderts, auf einer Cathedra mit hoher abgerundeter Rücklehne. Obgleich das Wasser bei diesem Gemälde auch von innen heraus die Farben durchdrungen hat, so ist es mir nach längerem Waschen gelungen, es wenigstens so freizulegen, dass man jetzt deutlich die Umrisse der Figuren sehen kann. Die Madonna sitzt auf einem Stuhl ohne Rücklehne und hält auf dem Schoosse mit beiden Händen das Jesuskind, das ganz in Windeln gewickelt ist. Sie ist *en face* gemalt; ihr Haupt ist unverschleiert, und die Haartracht erinnert an diejenige einiger Kaiserinnen aus der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts, was für die Datirung der Gemälde der Crypta kein unwesentlicher Factor ist. Die Magier nähern sich in grosser Eile; sie haben ihre gewöhnliche orientalische Tracht und halten die Geschenke nicht, wie sonst, auf Tellern bereit, sondern tragen sie in blossen Händen. Nur der erste ist in einem grünen Tone, die beiden andern dagegen, wie auch die Madonna, in einem röthlichen gemalt.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Wichtigkeit aller dieser neu entdeckten Gemälde, insbesondere der liturgischen Darstellung des Brodbrechens, näher einzugehen;

(1) *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben*, Tafel II, 2.

dieses werde ich in einer eigenen Monographie thun. Ich möchte hier nur einen Punkt, die Chronologie, berühren. Es war bisher, um den Ausdruck eines römischen Professors der christlichen Archaeologie zu gebrauchen, ein « Canon », dass die Malereien der *Cappella greca* in zwei verschiedenen Epochen angefertigt worden, und dass die ursprüngliche Thüre nicht die grosse sei, durch welche man in die Kammer tritt, sondern dass sie sich dort, wo der unregelmässige Durchbruch ist, befunden habe. Zu dieser Anomalie war man durch den (scheinbaren) künstlerischen Abstand, den man zwischen den einzelnen Malereien sehen zu müssen glaubte, gekommen. Die drei Jünglinge im Feuerofen, so sagte man, gleichen in artistischer Beziehung ganz den Darstellungen desselben Vorwurfs aus dem III. Jahrhundert; ebenso die Magier in der Epiphaniegruppe, die dazu noch ganz in Grün gemalt seien. Dieses stimme aber gar nicht zu den classisch gemalten Szenen der alttestamentlichen Susanna: also müsse man für die Fresken zwei Epochen annehmen.

Ein eingehendes Studium der Architectur, Stuckbekleidung, sowie der Gemälde der « *Cappella greca* » führte mich zu dem Resultate, dass die Kapelle und ihre ganze Ausschmückung aus der gleichen Zeit stammt, dass aber die Gemälde von wenigstens zwei verschiedenen Künstlern herrühren. Schon im vergangenen Jahre hatte ich diese Ansicht in der *Accademia Pontificia di archeologia* öffentlich ausgesprochen, war aber, wie vorauszusehen war, auf Widerspruch gestossen. Um jenem « Canon » ein Ende zu bereiten, lud ich in diesem Jahre am letzten Faschingssonntage meine Freunde Commendatore Stevenson und Ingenieur Baron Kanzler, welche beide noch von dem « Ca-



non » beeinflusst waren, zu einer Besichtigung der « *Cappella greca* » ein und hatte die Genugthuung, die genannten Freunde an Ort und Stelle von der Richtigkeit meiner Ansicht zu überzeugen. Wenn man bisher noch irgend ein vernünftiges Bedenken vorbringen konnte, so ist es jetzt nach den neuesten Funden nicht mehr möglich. Die grüne Farbe der Epiphaniegruppe, welche einigen Archaeologen so sehr missfiel, hat sich als ein trügerisches Spiel des Tropfsteines erwiesen; über dem Bogen der Thüre ist an verschiedenen Stellen die Farbe der ursprünglichen Einfassung und vor allen ein schöner Ornamentkopf zum Vorschein gekommen, welcher die Thüre als die ursprüngliche voraussetzt, da er ihr angepasst ist; und in den Feldern zwischen der Decke und den drei Nischen zeigt sich jetzt ein *Cyclus* von Malereien, deren Anlage und Ausführung uns in die Anfänge der christlichen Kunst versetzt. Als Zeit der Entstehung der Susannascenen wurde ungefähr die Mitte des II. Jahrhunderts angenommen (1). Es ist dieses der *terminus ad quem*, denn alles spricht für die erste Hälfte dieses Jahrhunderts: zunächst die Kapelle selbst, welche die Hauptcrypta und den Ausgangspunkt der Arenarregion bildet, dann die Eleganz ihrer Stuckornamente, der Stil ihrer Fresken, insbesondere die eine Figur der betenden Susanna und die Darstellung der *fractio panis*, welche sich mit guten Bildern von Pompei messen können, ferner die Haartracht der Frauen, die in gewisser Hinsicht an diejenige der Schwestern Traians

---

(1) Ich erwähne hier nicht die Ansichten Lefort's und Pohl's, deren Bücher über die Chronologie der Katakombengemälde einen sehr untergeordneten Werth haben.

und der Kaiserin Sabina erinnert, endlich der Umstand, dass der Künstler zur Darstellung des eucharistischen Opfers gerade die Handlung des Brodbrechens gewählt hat; denn der Ausdruck *fractio panis* wurde gerade in der apostolischen Zeit als *pars pro toto* zur Bezeichnung der ganzen liturgischen Feier des eucharistischen Opfers gebraucht. Der Sockel der Wände erscheint in unserer Kapelle allerdings etwas vernachlässigt; aber das Gleiche kann man auch in Pompei sehr oft wahrnehmen; ja es war dies das gewöhnliche Loos der Sockel, da man die Ausschmückung dieser Theile der Wände nicht durch Künstler, sondern durch Anstreicher ausführen liess.