

# Maria als Fürsprecherin und mit dem Jesuknaben auf einem Fresko der ostrianischen Katakombe.

Von J. Wilpert.

Auf S. 471 seiner *Roma Sotterranea* veröffentlicht Bosio aus der ostrianischen Nekropole Fresken, welche zu den interessantesten der Katakomben Roms gehören. Die Figuren, alle in Brustbildformat, bilden den Schmuck des Arkosols der Kammer V. In der Mitte des Bogens sehen wir das Medaillon des jugendlichen Heilandes, links eine Matrone und rechts einen Mann, welche beide die Arme zum Gebete erhoben und ausgebreitet haben; die Lunette füllt, zwischen zwei einander zugewendeten Monogrammen Christi eine betende Frau, vor der ein Knabe, welcher nicht betet, gemalt ist. Ueber die Bedeutung der letzteren Gruppe herrscht bei Bosio kein Zweifel; die erklärende Unterschrift, die nicht praeciser abgefasst sein könnte, lautet: „die glorreiche Jungfrau im Gebete und mit Christus unserem Herrn auf dem Schosse, wie die zwei Zeichen des ✠ bezeugen, die auf beiden Seiten stehen.“ Diese Auslegung der Malerei blieb nicht unbestritten. Schon Bottari „glaubte nicht denjenigen verurtheilen zu sollen, der sich nicht zu der Ansicht, Bosios bekennen würde.“<sup>1</sup> Es sei, meint er, „nicht unwahrscheinlich, dass die Frau die Stifterin der Malerei, und das Kind einen Sohn von ihr . . . darstelle.“ Bottaris Deutung wurde in neuerer Zeit besonders in Deutschland verfochten. Die Mehrzahl der Archäologen hielt es jedoch mit Bosio; de Rossi selbst nahm das Fresko in

---

<sup>1</sup> *Roma Sotterranea*, II S. 83.

seine Sammlung der *Madonnenbildnisse aus den Katakomben* auf und veröffentlichte es in einer farbigen Kopie.<sup>1</sup> Seine Ansicht, dass es sich um eine Darstellung der Mutter Gottes handle, stützt der Meister auf drei Gründe; er beruft sich zunächst auf die beiden Monogramme, denen er eine auf Christus hinweisende Bedeutung zuschreibt, ferner auf die Haltung des Kindes, dessen Arme nicht, wie die der Mutter, zum Gebete ausgebreitet seien, und zuletzt auf die formelle Fassung der Gruppe, welche in der byzantinischen Kunst für Madonnendarstellungen angenommen worden sei.<sup>2</sup>

Als ich vor 10 Jahren meine Schrift über den *Cyklus christologischer Gemälde* veröffentlichte, erschienen mir diese Gründe nicht stichhaltig; ich schloss meine Besprechung des fraglichen Bildes mit den Worten (S. 48): „So lange also die Monumente selbst nicht deutlichere Paralleldarstellungen an die Hand liefern, kann ich die Orans nicht anders als wie die übrigen Oranten erklären.“ Die Beweiskraft der von de Rossi vorgebrachten Gründe ist seitdem nicht grösser geworden; wohl aber haben sich, bei meinem weiteren Studium, die erforderlichen Parallelen eingestellt, und diese reden mit solcher Deutlichkeit, dass ich mich genöthigt sehe, meine frühere Ansicht aufzugeben. Die Parallelen sind in den sieben Büsten Christi, welche an den Gräbern verschiedener Katakomben gemalt waren, geboten; eine derselben wurde von Boldetti in der Krypta des Diogenes Fossor, zerstört,<sup>3</sup> die übrigen sind erhalten und sämmtlich bekannt. Alle stammen, wie unsere Malerei, aus dem 4. Jahrhundert; worauf es aber hier besonders ankommt, ist die Thatsache, dass in allen sieben Fällen, ausser der Büste, noch wenigstens ein Bild an der betreffenden Grabstätte existirt, welches den Heiland irgendwie zum Gegenstand hat. Der besseren Uebersicht halber wollen wir die einzelnen Fälle hier anführen:

1. in der Kammer IV von S. Domitilla finden sich, ausser der Büste Christi, Orpheus und die Auferweckung des Lazarus;

<sup>1</sup> *Immagini scelte della B. V. Maria tratte dalle catacombe romane*, Taf. VI.

<sup>2</sup> De Rossi, a. a. O. S. 13 f. (französ. Ausgabe).

<sup>3</sup> *Osservazioni sopra i Cimiteri*; S. 64. Dieses Brustbild näherte sich, nach Boldettis Aussage, demjenigen von Ponziano: „ . . . ed era appunto questa sagra figura dell' istessa grandezza e lineamenti che quella si trova nel Cimiterio di Ponziano già delineata nella Roma Sotterranea del Bosio.“

2. in dem Arkosol daneben die Brodvermehrung und Auferweckung des Lazarus; 3. in der sog. cripta della Nunziatella derselben Katacombe Christus zwischen Aposteln, die Anbetung der Magier und Auferweckung des Lazarus; 4. in der Krypta des Diogenes, ebenda, die Auferweckung des Lazarus; 5. in einem Arkosol der Liberianischen Region Christus als Richter von Verstorbenen; 6. in einer Kammer der Balbinaregion die Auferweckung des Lazarus, 7. in dem Arkosol einer Kammer von San Sebastiano Christus in der Krippe zwischen den beiden Thieren. Diese regelmässig sich wiederholende Erscheinung ist in unserer Frage von entscheidender Bedeutung, denn wenn die Büste Christi an sieben Grabstätten niemals allein auftritt, sondern stets von einer oder mehreren Darstellungen des Heilandes begleitet ist, so sind wir genöthigt, auch für die achte Grabstätte, nämlich für unser Arkosol, die Existenz einer solchen Darstellung anzunehmen; diese kann aber keine andere als das Lunettenbild sein: wir haben somit in der betenden Frau die Mutter Gottes, in dem Knaben Christus zu erkennen.

Das durch Induktion gewonnene Resultat erschliesst uns nun das richtige Verständniss der Gruppe an sich, wie in ihrem Verhältnis zu den übrigen Gemälden des Arkosols. Jetzt, nachdem es feststeht, dass in der Lunette Maria und der Jesuknabe gemalt sind, erklärt sich die Anwesenheit der Monogramme Christi bei dieser Gruppe, erklärt sich besonders die Abwesenheit derselben bei den Gestalten der zwei Betenden, welche im Bogen gemalt sind und die in dem Arkosol beigesetzten Verstorbenen vorstellen. Hätten die Monogramme den Zweck, darauf hinzuweisen, dass „die Verstorbenen in Christo leben“, so durften sie, aus dem gleichen Grunde, auch bei den zwei im Bogen angebrachten Oranten nicht fehlen; dass der Künstler sie trotzdem hier auslassen konnte, während er sie bei der Madonnengruppe angebracht hat, ist ein Fingerzeig, dass durch die Monogramme die Persönlichkeit des Kindes und damit zugleich auch die der Mutter bestimmt werden sollte. Jetzt erklärt sich weiter, warum der Knabe nicht betet, und warum er als auf dem Schosse sitzend aufgefasst ist; wäre er ein einfacher Verstorbener, so hätte der Künstler ihn als Orans und sicher neben die Mutter, wie auf fünf Fresken geschehen ist, gemalt.

Die Fresken des Arkosols bringen im Bilde zum Ausdruck, was die oft citirte Inschrift des Gentianus in Worten sagt. In dieser Inschrift wenden sich die Hinterbliebenen an den Verstorbenen, dass er „in seinen Gebeten für sie bitten möge, denn sie wissen, dass er bei Christus sei“: *et in orationi(bu)s tuis roges pro nobis quia scimus te in ✠!* Der Heiland ist hier zweimal dargestellt: im Bogen als Jüngling mit dem Nazarenerhaar, in der Lunette als Knabe auf dem Schoße seiner heiligen Mutter. Letztere ist gleichfalls als Orante geschildert; also auch ihr gilt die Bitte: „in deinen Gebeten bitte für uns, denn wir wissen, dass du bei Christus bist!“ Wie bekannt, sind es in der alten Epigraphik immer nur die verstorbenen Angehörigen, denen sich die Hinterbliebenen in das Gebet empfehlen, und welche eben deshalb in der coemeterialen Kunst als Oranten abgebildet wurden; hier ist es zum ersten mal, dass auch Maria als Betende, also als solche, die bei Gott für Lebende Fürsprache einlegen soll, erscheint. Bei allem Werth, den die Malerei für den Marienkult hat, darf sie uns nicht sonderlich überraschen; gibt ja doch schon Irenaeus, mehr als hundert Jahre früher, der Mutter Gottes den Titel *advocata*, Sachwalterin.

Obgleich das Bild der Madonna mit dem Jesuknaben unzählige male veröffentlicht wurde, konnte ich eine so wichtige Darstellung von meinem demnächst erscheinenden Werke über die Katakombenmalereien nicht ausschliessen und fertigte von ihr, vor längerer Zeit, eine neue Kopie an, welche zusammen mit den übrigen Fresken des Arkosols eine farbige Tafel ausmachen sollte. Da die beiden im Bogen gemalten Oranten stellenweise mit einer stalaktitartigen Kruste bedeckt waren, so unterzog ich sie im Mai des laufenden Jahres einer Waschung mit verdünnter Säure. Die Arbeit war infolge der unbequemen Stellung, in der ich sie — knieend — vornehmen musste, wie auch wegen der harten Kruste so schwierig, dass ich gezwungen war, mich mit einer oberflächlichen Reinigung zu begnügen. Schliesslich war von dem Praeparat noch ein reichliches Quantum übrig. Statt es auszugiessen, wollte ich es lieber zu einer Reinigung der Madonnengruppe, welche ebenfalls stellenweise überkrustet und obendrein noch durch allerlei Flecken entstellt war, verwenden. Schon nach den ersten Waschungen erkannte ich, dass die Kruste einen geringeren Wider-

stand bot; ich sah ausserdem, dass die Züge der Madonna mit jeder neuen Waschung zu ihren Gunsten sich veränderten. Wie-wohl ich auch bei dieser Arbeit knien musste, so ruhte ich nicht eher, bis der Kopf der Madonna und des Kindes vollständig oder fast vollständig und das Uebrige der beiden Figuren in der Hauptsache gereinigt war. Meine Mühe wurde reichlich belohnt; die beigegebene Tafel II zeigt, dass ich den am besten ausgearbeiteten Madonnenkopf, der in den Katakomben existirt, sozusagen wieder ins Dasein zurückgerufen und der wissenschaftlichen Forschung zugeführt habe. Von der mit Cement ausgefüllten Bruchstelle abgesehen, ist das Gemälde ganz erhalten; der darunter befindliche Lokulus wurde nämlich nicht später ausgebrochen, wie man bisher zu behaupten pflegte, sondern gehört zu der ursprünglichen Anlage. Der Künstler hat hier und bei den drei übrigen Figuren des Arkosols das Brustbildformat gewählt, um grössere Köpfe malen zu können; die meiste Mühe verwendete er sichtlich auf die Gestalt der Mutter Gottes, welche sorgfältiger als die andern ausgeführt ist und im Verhältnis zu der im Bogen abgebildeten Matrone eine viel reichere Gewandung und einen kostbareren Schmuck trägt. Ein Vergleich unserer Tafel mit den veröffentlichten Kopien ergibt, dass letztere insgesamt völlig unbrauchbar sind. Zur Kennzeichnung dieser Kopien mag genügen, dass diejenige Liells, welche unter ihnen als die getreueste gelten konnte, dem Original gegenüber jetzt wie eine Karrikatur sich ausnimmt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. F. Jos. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebäuerin Maria auf den Kunstdenkmalern der Katakomben* (Freiburg, Herder 1887). Ueber den Werth der in dieser Schrift veröffentlichten Kopien Liells habe ich vor zwölf Jahren in der innsbrucker *Zeitschrift f. kath. Theol.* (1888 Ss. 302 ff.), ein zu günstiges Urtheil gefällt; heute sehe ich, dass von den sechs farbigen Tafeln nur zwei (Taff. III und IV) gegenüber denen de Rossis einen Fortschritt aufweisen. Bei zwei andern glaubte Liell das thun zu dürfen, was er an einigen Malern de Rossis mit Recht tadelt (Ss. 228 und 334): bei der Madonna mit Isaias aus S. Priscilla (Taf. V) hat er es „versucht“, die Köpfe der Figuren „so zu restauriren, wie er glaubt“, dass sie ursprünglich gewesen seien, und bei der Verkündigung aus der nämlichen Katakombe (Taf. I, 1) ist er „theils zu sklavisch, theils zu frei zu Werke gegangen“, weshalb seine Kopie einen fast komischen Eindruck macht. Ausser den Madonnenfresken zeichnete Liell während seines zweijährigen Studienaufenthaltes in Rom für de Rossis *Bullettino* (1882 Taff. III—VI) noch vier Darstellungen des himmlischen Mahles ab. Wie wir bei der Besprechung aller von ihm kopierten Monumente in unserer künftigen Publikation, deren Erscheinen auf

Sonderbarerweise hat kein einziger von den Gelehrten, welche das Fresko besprochen haben, die Gewänder der Jungfrau verstanden; alle sagen, dass sie mit Schleier, Tunika und einem weiten Mantel bekleidet sei, während sie in Wirklichkeit nur einen zarten durchsichtigen Schleier und die breitärmelige Dalmatik, wie z. B.

---

Ostern 1902 angesetzt ist, hervorheben werden, konnte auch er sich, bei aller Liebe und Sorgfalt, die er auf seine Arbeit verwendet hat, von Irrthümern nicht freihalten; so hat er, um nur ein Beispiel zu erwähnen, den unteren Theil einer stehenden Figur, die noch heute ziemlich gut erhalten ist, in einen dreibeinigen Schemel verwandelt (*Bullett.* 1882 Taf. IV). Die Katakombenfresken sind eben zumeist sehr anspruchsvoll; sie verlangen, dass man sich viele Jahre — zwei genügen nicht — mit ihnen beschäftige und sie immer wieder von neuem betrachte und studire. Was insbesondere die genannte Scene der Verkündigung in S. Priscilla betrifft, so nahm Liell von ihr die Veranlassung, um mich in einem Artikel der „Wissenschaftlichen Beilage zur Germania“ (N. 32 Jahrg. 1900) auf „Freibuterei in der Archäologie“ anzuklagen. Warum? Weil ich jetzt nicht mehr das glaube, was ich vor zwölf Jahren in meiner Besprechung seines Buches ausgesagt habe, dass nämlich Liell durch seine „gründliche und sachgemässe Untersuchung“ jener Scene alle Bedenken über die Deutung derselben als einer Verkündigung Mariae beseitigt habe. Und zwar musste ich meine Ansicht nicht deshalb ändern, weil ich Liell das Verdienst seiner „gründlichen und sachgemässen Untersuchung“ nehmen wollte, oder, wie er sich ausdrückt, „Freibuterei in der Archäologie“ treibe, sondern aus dem einfachen Grunde, weil meine Aussage nicht in Erfüllung gegangen ist: die protestantischen Archäologen fuhren auch nach dem Erscheinen des Liell'schen Buches weiter fort, die priscillianische Scene der Verkündigung als eine Abschiedsscene zu erklären. Die Zweifel schwanden auf dieser Seite erst, als ich die gleiche Scene in SS. Pietro e Marcellino entdeckt und in meiner Schrift *Ein Cyklus christologischer Gemälde* (Freiburg, Herder 1891) veröffentlicht habe. „Mit Recht“, schreibt V. Schultze in der Recension des *Cyklus*, „wird die eine Scene im Deckenbilde als Verkündigung festgestellt, und es fällt damit ein Licht auf eine ähnliche Darstellung in S. Priscilla, die ich nach antiken Vorbildern bisher als Abschiedsscene erklärt hatte. Dass sie eine Annunciation ist, darüber kann nunmehr kein Zweifel bestehen“ (*Theolog. Litteraturblatt*, 1892 N. 19). Das folgende Citat eines andern protestantischen Recensenten des *Cyklus* sagt uns, wie man jetzt dazu kam, die Bedenken gegen die priscillianische Verkündigung aufzugeben: „Unter den Einzelscenen“, so H. Dopffel in der *Theolog. Litteraturzeitung*, 1892 N. 21, „beansprucht besonderes Interesse das von Wilpert als Verkündigung gedeutete Bild. Diese Interpretation ist durch den Inhalt der coordinirten Scenen ausser Zweifel gestellt. Damit wird zugleich einem jedenfalls beträchtlich älteren Fresco aus S. Priscilla, das unserem Bilde völlig entspricht, die Bedeutung als Verkündigung gesichert.“ Die von mir in SS. Pietro e Marcellino entdeckte Scene bildet nämlich den Anfang eines zusammenhängenden Cyklus von christologischen Gemälden: auf die Verkündigung folgt die Scene der Magier mit dem Stern, dann die Anbetung der Magier, die Taufe im Jordan u. s. Liell hat dieses gewusst; er hat es den Lesern der „Wissenschaftlichen Beilage zur Germania“ nicht mitgetheilt, weil es ihm sonst nicht möglich gewesen wäre, mich der „Freibuterei in der Archäologie“ zu beschuldigen.

die Madonna von den vier Magiern in S. Domitilla, trägt. Der Schleier ist bläulich weiss, die Dalmatik dunkelgelb und an den Aermeln wie an der Brust mit breiten Streifen von tiefblauem, fast schwarzem Purpur verziert. Die Tunika des Knaben ist von brauner Farbe und hat an den Achseln runde Segmente von gleichfalls dunklem Purpur; sie zeigt bereits den dreieckigen Halsausschnitt. An die nachkonstantinische Zeit mahnt der reiche Schmuck, mit dem die Jungfrau versehen ist: um den Hals hat sie ein aus Edelsteinen und Perlen bestehendes Halsband, und an den Ohren hängen zwei grosse Perlen. In solcher Weise pflegten die Künstler der letzten Periode der Katakomben den weiblichen Theil der himmlischen Bewohner auszustatten. Diese aus dem Orient nach Rom verpflanzte Liebe zur Pracht steigerte sich immer mehr, bis sie in der byzantinischen Kunst in eine wahre Prunksucht ausartete: seit der Zeit Justinians stehen die Madonnen hinsichtlich des Reichtums der äusseren Ausstattung den Kaiserinnen in nichts nach. Wie schon andere bemerkt haben, ist unser Bild das älteste von denen, die später in der byzantinischen Kunst so sehr beliebt waren. Sprechen so alle Anzeichen für die nachkonstantinische Zeit, so möchten wir seine Datirung, in Hinblick auf die künstlerische Ausführung, nicht über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinausrücken und nehmen als Entstehungszeit desselben die erste Hälfte des angegebenen Jahrhunderts an.

Rom, 21. September 1900.

---