

# Die biblischen Totenerweckungen an den altchristlichen Grabstätten.

Von A. de Waal.

Die von Christus dem Herrn verheissene, von Paulus so eindringlich gepredigte, von den Vätern einmütig verkündigte Auferstehung des Fleisches war die Stärke der Märtyrer in ihren Qualen, war die Hoffnung der Sterbenden und der Trost der Ueberlebenden am Grabe ihrer Lieben: „Ich werde euch wiedersehen, und euere Freude wird euch niemand rauben“ (Joh. 16, 22). Statt der schönen modernen Inschrift über dem Portal eines Friedhofes in Tirol: RESVRRECTVRIS, könnte man ganz wohl auch über dem Eingange eines altchristlichen Gottesackers sich das ΕΩC ΑΝΑCΤΑCΕΩC denken, das wir auf einer Inschrift im Museum des Campo santo lesen. Jedenfalls ist der in diesem Worte liegende tröstende Gedanke von der ganzen altchristlichen Welt auf das tiefste empfunden worden,<sup>1</sup> er ist auch der Schlüssel zum Verständnis der Gemälde in den Katakomben, wie der Skulpturen auf den Sarkophagen, und wenn die Kunst der Friedenszeit diese Darstellungen aus der Stätte des Todes auch in die Gotteshäuser der Lebenden verpflanzte, so verkündigten sie auch dort den Sterblichen die Hoffnung auf Unsterblichkeit „im Hause meines Vaters“.

Wenn wir aus dem reichen sepulkralen Bilderschmuck im Nachfolgenden den Bilderzyklus biblischer Auferweckungen herausgreifen und im Zusammenhange behandeln, so dürften dadurch nicht nur neue Lichter auf diese Gruppe altchristlicher Darstellungen

---

<sup>1</sup> Vgl. V. Schultze, *Die Katakomben*, S. 116 f.

fallen, sondern auch für das Verständnis der einzelnen Szenen ein Gewinn zu erhoffen sein. —

Dass der Tod durch die Sünde in die Welt gekommen, das hat die altchristliche Kunst unzählige Male durch den Sündenfall im Paradiese gelehrt und dargestellt.<sup>1</sup> Aber die manichfaltigen Pendant-Bilder weisen auch immer wieder auf die Hoffnung neuen Lebens, wie auf die Gnadenmittel hin, die sie uns verbürgen. Die Kunst sprach hier nur das aus, was sie auf jedem Blatte der hl. Schrift gelesen, in Predigt und Unterweisung gehört hatte, was das Leben des ganzen christlichen Lebens bildete.

Zur Sache sei hier zunächst einiger alttestamentlicher Szenen gedacht, wo zwar eine Totenerweckung in strengem Sinne nicht vorliegt, deren Berücksichtigung hier aber teils durch die Sache selbst, teils durch die allgemeine Auffassung des christlichen Altertums gerechtfertigt ist. Im natürlichen Gange der Dinge war die Verschlingung durch das Seetier der sichere und unmittelbare Tod des Jonas, wie für Daniel der Löwenzwinger, und für die drei babylonischen Jünglinge der Feuerofen der unvermeidliche Untergang war. Diese Szenen gehören denn auch zu den ältesten, welche die Malerei in den Katakomben dargestellt hat; sie kehren auf den Skulpturen der Sarkophage überaus häufig wieder, und für die Kunst der Folgezeit war sie ein wertvolles Erbstück heiliger Vorzeit. Auch die Rettung der Juden beim Durchzuge durch das rothe Meer (auf Sarkophagen) mag hierher gezählt werden.

Die Vision des Ezechiel (Kap. 37, 4 f.), die nach Tertullian (*De resurrectione*, Kap. 29) *nostram futuram restitutionem clare demonstrat*, kam auf den Skulpturen der Sarkophage wiederholt, auf den Fresken der Katakomben nie zur Darstellung; sie dürfte kaum vor der Mitte des 4. Jahrhunderts in den christlichen Bilderkreis aufgenommen worden sein. Die fünf Sarkophage, auf denen die Szene vorkommt, sind sämtlich römisch (Garrucci, *Storia*, Tav. 312, 1; 372, 2; 373, 3; 376; 4, 398, 3). Auf dem zuletzt angeführten ist das Bild am reichsten entwickelt. Am Boden liegt eine völlig nackte Leiche, die Arme hart an den Körper hin ausgestreckt. Hinter ihr schauen zwei Köpfe hervor, von denen der eine ein fleischloser Schädel ist. Ueber dieser

<sup>1</sup> Wenn die Antike den Tod als Genius abbildete, der sich trauernd auf eine umgewendete Fackel stützt, so kommt derselbe zwar auch einige Male auf christlichen Sarkophagen vor, aber er ist ebenso von der christlichen Kunst „übernommen“ worden, wie das D. M. über den Grabschriften.

unteren Gruppe erheben sich zwei bereits von den Toten auferweckte Männer, auch sie nackt und mit herabhängenden Armen. Vor ihnen steht — nicht Ezechiel, wie Martigny, Kraus u. a. sagen, sondern Christus, bartlos, in Tunica und Pallium, in der Linken die Röhre, die Rechte (die Hand ist abgebrochen) ausgestreckt. — Auf dem andern Sarkophage (372, 2) liegt ein Toter an der Erde, mit dem Oberkörper auf einen, aus dem Boden hervorragenden

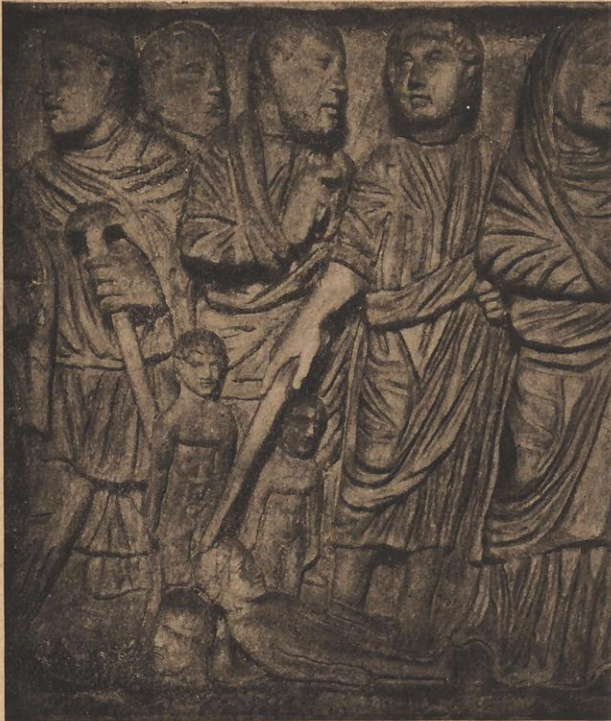


Fig. 1.

Kopf gestützt; hinter ihm stehen in kleiner Figur zwei Auferstandene, so, wie auf dem erstgenannten Sarkophage (Fig. 1). Christus hat (auch hier ist die Hand abgebrochen) den rechten Arm halb nach unten ausgestreckt. Ein neben ihm stehender Mann, der unter dem Gestus des Redens den Kopf zu Christus gewendet hat, ist nach analogen Darstellungen Petrus, der hier aber als blosse Füllfigur eingestellt ist, — nicht etwa Ezechiel.<sup>1</sup> — Auf dem dritten

<sup>1</sup> Martigny, *Dictionnaire*, p. 313, sieht in dem Auferweckenden den Propheten und in der Begleitfigur einen seiner Jünger.

Sarkophage (374, 3) liegt in kleiner Gestalt der Tote, auch hier auf einen Kopf gestützt, am Boden, und Christus berührt ihn mit dem Stab; nebenan steht, wiederum klein, nackt und mit herabhängenden Armen ein Auferwecker, hinter welchem die Petrusfigur ganz so wie vorhin wiederkehrt. — Das Bruchstück eines andern Sarkophages (312, 1) hat nur noch die beiden Köpfe am Boden, von denen der eine von dem Stabe Christi berührt wird; dahinter steht, wie vorhin, ein Auferstandener. Petrus und ein anderer bärtloser Mann sind wiederum bloss Füllfiguren. — Auf dem letzten Sarkophage endlich (376, 4) ist es eine einzige, über einer Erderhöhung am Boden liegende nackte Figur, deren Kopf der Herr, wie auf allen vorhergehenden Darstellungen bartlos, mit dem Stabe berührt. Die Auferstehung fehlt; aber auch hier ist Petrus in der ganz gleichen Erscheinung hinter den Herrn gestellt. — Man sieht, wie die Gruppe nach und nach reduziert wird, so dass zuletzt nur noch eine einzige Leiche übrig bleibt, an der der Herr das Wunder verrichtet. Im Uebrigen schliesst sich die Komposition enge an die Erschaffungsszene an, wo Adam an der Erde ruht und die eben erschaffene Eva — beide auch mit eng an den Körper liegenden Armen — zu seiner Seite steht.

Wir haben das Bild „Vision des Ezechiel“ genannt, weil es bei den ältern Archäologen und noch heute in den Handbüchern gewöhnlich als solche bezeichnet wird, — eine durchaus ungerechtfertigte Bezeichnung, die hier zum letzten Male gebracht sein möge. Bei der Vision des Propheten (Kap. 37, 1-11) sind die Knochen, die Gebeine auf dem Totenfelde das am meisten betonte; es sind nicht Leichen, sondern längst verweste und gebleichte Gebeine, in die der Hauch des neuen Lebens strömt. Dass aber die Figur, welche die Toten berührt und erweckt, nicht Ezechiel, sondern Christus ist, unterliegt gar keinem Zweifel. Es ist also die *carnis resurrectio* aus dem apostolischen Glaubensbekenntnisse, die hier zur Darstellung gekommen ist und auf die hinzuweisen gerade an der Ruhstätte der Verstorbenen nahe genug lag. Diese Auferweckung am jüngsten Tage durch Christus stellt Damasus in seiner Grabschrift der Auferweckung des Lazarus durch Christus an die Seite; *Solvere qui potuit letalia vincula mortis Post tenebras fratrem post tertia lumina solis Ad*

superos iterum Marthae donare sorori Post cineres Damasum faciet quia surgere credo. Dass Christus es ist, der am jüngsten Tage kommt, die Toten zu erwecken, so wie er hienieden Kranke heilte und Tote erweckte, ist die einmütige Ueberzeugung der Väter (vgl. V. Schultze, *Studien*, S. 15 f.).<sup>1</sup> — In den Werken der christlichen Kleinkunst hat unsere Auferstehungsszene keine Nachbildung gefunden. —

Auf einigen Sarkophagen ist die Auferweckung einer in einem Sarkophage liegenden Mumie dargestellt und einzelne Archäologen, wie Aringhi (II, 191), haben dabei an eine der beiden Totenerweckungen aus der Prophetenzeit gedacht, an Elias, der den Sohn der Witwe von Sarepta (III Kön., 17, 19–24), oder an Elisäus, der den Sohn der Sunamitin (IV Kön., 4, 32–37) auferweckt. Wir werden unten eine andere Deutung finden. — Das Schlussergebnis ist, dass in der altchristlichen coemeterialen Kunst sich aus dem Alten Testamente keine Darstellung von Totenerweckungen findet. —

Von den drei Totenerweckungen, von welchen die Evangelien berichten, ist weitaus am häufigsten und zugleich am frühesten die des Lazarus zur Darstellung gekommen, die Tertullian (*De resurr.* 53) als praecipuum resurrectionis exemplum bezeichnet.<sup>2</sup>

Von den 53 Fresken, welche Wilpert (S. 310 f.) aufzählt,<sup>3</sup> gehören das in der Capella graeca im Coemeterium Priscillae dem

<sup>1</sup> Die allgemeine Auferweckung von den Toten ist auf sämtlichen Sarkophagen mit einer Reihe anderer Wunder Christi unvermittelt zusammengestellt; nur 398, 3 steht neben unserer Szene bloss die Anbetung der Magier. Zweimal (372, 2 und 374, 3) ist genau dieselbe Anordnung der Gruppen, nur in umgekehrter Folge, eingehalten: in der Mitte die Orante, auf der einen Seite Auferweckung, auf der andern die Blindenheilung und die Brodvermehrung; der kleine Blinde ist nur eingeschoben der Symmetrie wegen, um zu der kleinen Figur des Auferweckten Pendant zu bilden. Auf 312, 1 stellt sich rechts vom Sündenfall im Paradiese unsere Szene, links die Brodvermehrung. Nur auf 376, 4 fehlt der Hinweis auf die Eucharistie (Orante, r. Vorhersagung der Verleugnung, l. Auferweckung), in den andern Fällen ist derselbe zweifellos intendiert.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Pératé, *La résurrection de Lazare dans l'art chrétien primitif* in den *Melanges* von G. B. de Rossi, p. 271–280; V. Schultze, *Die Katakomben*, S. 110 und 175; Hennecke, *Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur*, S. 15 f., und S. 238 f.; Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, S. 43 f. und 310 f.

<sup>3</sup> und wodurch die Liste bei Hennecke, l. c., S. 75, ergänzt wird.

Anfänge des zweiten, das in den Katakomben des Praetextat und die beiden in den Sakraments-Kapellen von S. Callisto, sowie ein weiteres in Priscilla der zweiten Hälfte resp. dem Ende des zweiten Jahrhunderts an; sieben weist er dem dritten zu, so dass von den 53 Lazarusbildern 41 auf das 4. Jahrh. entfallen.

Das Gemälde in der Capella graeca, bei welchem wir also an der Wiege der christlichen Kunst stehen, bietet uns in zwei Szenen rechts Lazarus als Mumie in der aedicula, links Lazarus als Auferstandenen neben einer seiner Schwestern.<sup>1</sup> Aber schon die nächstälteste Darstellung in der Passionskrypta von Praetextat, leider im oberen Teile zerstört, verbindet beide Szenen: in der aedicula (mit vorgelegter Treppe) steht Lazarus, daneben Christus, und hinter ihm eine der beiden Schwestern. In den Sakramentskapellen von S. Callisto (Wilpert, Taf. 39, 1 und 46, 2) ist Lazarus eben auf den Ruf des Herrn als Auferwecker aus dem Grabmal hervorgetreten; die Binden hat er schon abgeworfen. Die Schwestern fehlen hier und wie fortan überhaupt, um erst spät und nur in zwei vereinzelt Bildern wieder aufzutreten. Das zweite Gemälde in Priscilla (Wilpert, 45, 2) aus dem Ende des 2. Jahrhunderts ist dann in der Folge für die Malerei typisch: Lazarus steht als Mumie, auch die Arme in die Tücher eingewickelt und nur das Gesicht frei, in der aedicula, aber noch als Leiche. Christus, der mit der Linken die Gewandung in Falten aufgeschürzt hält, streckt mit der Rechten den Stab gegen ihn aus.

Von dem halben Hundert Lazarusbildern in den Katakomben weichen also von der allgemeinen Schablone nur die wenigen aus der frühesten Zeit, vielleicht auch noch ein Fresco in Praetextat aus der ersten Hälfte des 3. Jahrh. (Wilpert, 87, 2) ab, wo Lazarus in einem langen Gewande dargestellt zu sein scheint; doch ist das Bild zu sehr lädiert (die obere Hälfte fehlt), um etwas Bestimmtes feststellen zu können. Erwähnt seien noch auf einem Gemälde in S. Callisto aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. (137, 2) zwei Männer hinter Christus, als Apostel oder als Vertreter der bei der Auferstehung anwesenden Juden. — Die Mumie ist ge-

<sup>1</sup> Wilpert, *Fractio panis*, Taf. 10; *Die Malereien der Katakomben*, S. 43.

wöhnlich in knabenhafter Grösse aufgefasst, was hier auch schon durch die Treppe vor dem Grabmale, die nur für eine niedrige Türe oder Nische Platz liess, zur Notwendigkeit wurde.

Sehr häufig (bei Wilpert in 18 Fällen) steht als Pendant zur Lazarusszene das Quellwunder in der Wüste; einige Male stehen beide Szenen sogar unvermittelt neben einander auf demselben Fresco. Der Grund dafür ist wohl ein rein äusserlicher und in der Symmetrie der Darstellung zu suchen: wie Moses den Felsen mit dem sprudelnden Wasser, so berührt der Herr den Lazarus in der aedicula. —

Gehen wir zu den Skulpturen auf den Sarkophagen über. Da dieselben fast ausschliesslich dem 4. Jahrh. angehören, so laufen die dortigen Lazarusbilder parallel zu der Mehrzahl der oben besprochenen Fresken. Von den 36 auf den Tafeln Garrucci's gehören 21 nach Rom. Um für die aedicula eine Anlehnung, resp. für die ganze Figurenreihe einen monumentalen Abschluss zu haben, steht die aedicula immer an der Kante des Sarkophags, und zwar meist auf der vom Beschauer aus linken Seite. Wie auf den Gemälden der Katakomben, so ist auch in der Skulptur der Symmetrie wegen der Lazarusszene gerne das Quellwunder — im ganzen 18 Mal — gegenübergestellt; vereinzelt, und auch hier nur aus Rücksichten der Symmetrie, bildet das Opfer Abrahams mit dem Altar, oder die Anbetung der Magier mit dem Trone der Madonna das Pendant.

Aber was bei der Plastik unser Interesse weckt, ist die grössere Manichfaltigkeit der Komposition. Wohl ist die aedicula mit der Mumie, und der Herr, der die Rechte gegen den Toten ausstreckt, im Wesentlichen übernommen worden, obschon auch hier kleine Verschiedenheiten vorkommen, wie wenn die Türe zum Grabmal geschlossen und mit einem grossen Kreuz dekoriert ist (Garrucci, 364, 3), oder wenn in der Vertiefung der aedicula bloss das Brustbild des Lazarus steht (312, 3), oder wenn es kein Grabhaus, sondern, genauer der hl. Schrift entsprechend, eine Höhle ist, in welcher der Tote liegt. — Eigenartig für die Reliefs ist bei dem Wunder stets eine der beiden Schwestern zugegen, zuweilen beide; gewöhnlich kniet sie verschleiert und zusammengekauert zu den Füßen Jesu, dessen Knie sie flehend umschlingt oder dem sie

wohl auch in Ehrfurcht vorüber gebeugt die Hand küsst. Als Füllfiguren stehen im Hintergrunde zuweilen Juden, manchmal auch Bäume als Hinweis auf die *area monumenti*. Gerade einer der ältesten Sarkophage, im Museum des Lateran (307, 1), bietet wohl die anmutigste Auffassung (Fig. 2). In der *aedicula*, zu der



Fig. 2.

drei Stufen emporführen, steht in kleiner Figur Lazarus, den Kopf und den ganzen Körper mit Tüchern und sich kreuzenden Binden umschlungen, so dass nur das Gesicht und die Füße hervorblicken. Christus streckt, ohne Stab, die Rechte nach ihm aus und hält die Linke hinter sich auf dem Rücken in den Falten des Oberkleides. Rückwärts vom Herrn kniet in aufrechter Haltung die eine Schwester, den Blick auf den toten Bruder gerichtet; rechts vom Herrn steht die andere Schwester, gleichfalls auf die Mumie schauend; zwei Männer, ein bärtiger und ein unbärtiger, schliessen hinter dem Heilande die Gruppe ab.<sup>1</sup> Der Sarkophag ist wahrschein-

<sup>1</sup> Wenn auf späteren Darstellungen der Mann (Garrucci, 156, 4; Kraus, *Codex Egberti*, Taf. 91 u. a.), welcher den Verschlussstein des Grabes hält,



lich noch vorkonstantinisch, und wir haben auf ihm wohl die erste plastische Darstellung der Auferweckung des Lazarus. — Auf einem andern Sarkophag des Lateran (Garrucci, 358, 3), der ebenfalls noch



Fig. 3.

zu den älteren gehört (Fig. 3), lässt der Künstler die Schwester vorübergebeugt in Ehrfurcht die Linke des Herrn küssen, und Christus

oder die Begleitfiguren sich die Nase zuhalten oder mit einem Tuche bedecken, um das Wort der Martha *jam foetet* zu veranschaulichen, so fehlt dieser Zug auf den Sarkophagen. Man hat ihn allerdings auch hier einige Male sehen wollen, ohne zu beachten, dass die anstossende Szene die der Vorhersagung der Verleugnung Petri ist, wo der Apostel, die Worte des Meisters bezweifelnd, die Finger an die Lippen legt. Die Figur gehört also gar nicht zur Lazarusgruppe und hält sich auch nicht die Nase zu.

neigt tröstend sein Haupt zu ihr nieder, während seine Rechte nach der aedícula mit der Leiche ausgestreckt ist. — Auf einem gallischen Sarkophag. (Le Blant, *Sarcophages chrét. de la Gaule*, Pl. 20, 1; Garrucci, 177, 2) ist es ein Apostel, welcher die vorüber gebeugte und die Hände flehend ausstreckende Schwester dem Heiland vorstellt und empfiehlt.<sup>1</sup>

Nun gibt es noch einige Sarkophage, die Hälfte aus Rom, auf welchen eine Auferweckung dargestellt ist in einer wesentlich andern Auffassung, als in den Lazarusszenen. Gewöhnlich nämlich liegt in einem Sarkophag, der auf zwei Postamenten steht, die Mumie in sehr kleiner Figur, und Christus berührt sie mit dem

<sup>1</sup> Auf Goldgläsern kommt die Auferweckung des Lazarus sechsmal vor (Garrucci, 171, 2 und 4; 177, 3, 6, 7, 8), aber ohne irgend einen wesentlich neuen Zug; auch ein Mosaik in Ravenna hält sich genau an die Schablone (V. Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst*, S. 211). Auf einer grossen Glasschaale aus Sizilien, welche Le Blant in den *Mélanges d'archéol. et d'hist.* 1888, p. 213 veröffentlichte und auf der die Figuren eingegraben und die Furchen mit Gold ausgefüllt sind, steht, ohne Grabmal, Lazarus en face, mit herabhängenden Armen, von den Hüften an abwärts noch mit Windeln umhüllt; er hat das Haupt seitwärts zu Christus gewendet, der in der ausgestreckten Rechten einen langen Stab hält. Hinter dem Herrn wächst eine Cypresse empor. — Ueber die Auferweckung des Lazarus auf Elfenbein vgl. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*: British Museum, No. 23; die vgl. Abbildung bei Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, SS. 30, 118, und Taf. 4, 2, sowie seine Aufzählungen im Texte über die Lipsanothek von Brescia u. s. w., bes. S. 124 und S. 140 (Lazarus in einer Erdhöhle); auf einem Encolpium des 6. oder 7. Jahrhunderts bei Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, S. 106, Taf. 7. Der *Codex Rossanensis* des 6. Jahrhunderts (ed. Haseloff), Taf. 1, gibt in einem überaus lebensvollen Bilde das Wunder wieder. Rechts steht Lazarus in Tüchern, die nur das Gesicht frei lassen, in einer Grabeshöhle, neben ihm ein Mann, der sein Gewand bis über die Nase geschlungen hat und auf den Auferstandenen hinweist; andere Männer wenden sich mit Schrecken vom Grabe ab oder breiten voll Verwunderung die Arme aus. Zu den Füßen Jesu knien die beiden Schwestern, und der Herr wendet sich mit dem Gestus des Redens zu ihnen. Dem Erlöser folgen die Apostel. — Um als Beispiel eine spätere Darstellung vorzuführen, so hat der, dem ausgehenden 10. Jahrhundert angehörende *Codex Egberti* (Kraus, Taf. 91) das Grabhaus nicht mehr, aber auch nicht eine Höhle, sondern Lazarus steht auferweckt, aber noch mit Tüchern umhüllt, über dem Sarge, dessen Deckel von einem der Umstehenden gehalten wird. Maria hat die Füße Jesu umschlungen, während Martha, die Hände voll Verwunderung ausstreckend, den erstandenen Bruder betrachtet; hinter dem Heiland stehen die Apostel, gegenüber die Schaar der Juden, von denen der erste sich die Nase mit den Fingern zuhält. Hier ist also mit der alten Tradition vollständig gebrochen. (Vgl. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, S. 124).

Stabe, oder streckt die Rechte nach ihr aus. Die Begleitpersonen sind nur auf dem einen römischen Sarkophage (316, 1) eine verschleierte Frau, die in lebhafter Bewegung sich an zwei Männer wendet, von denen der bärtige mit dem Finger auf die Mumie zeigt (Fig. 4). — Auf dem zweiten römischen Sarkophage (319, 4), der durch Säulchen in Felder geteilt ist, liegt in einem kleinen Sarkophage die halb aus ihm hervorragende Mumie; eine verschleierte Frau beugt sich über dieselbe hin vor dem Herrn, der, die Schrift-



Fig. 4.

rolle in der Linken, sich zu ihr wendet und mit der (abgebrochenen) Rechten wohl den Stab hielt, der den Kopf des Toten berührte; zwei Männer stehen als Füllfiguren im Hintergrunde. — Auf dem dritten römischen Sarkophage (367, 2) liegt die Mumie vollständig oben auf dem mit Strigili gezierten Sarkophage; der Heiland berührt sie mit dem Stabe; dahinter steht ein bartloser Mann, der die Rechte zum Reden nach dem Herrn ausstreckt. — Aehnlich ist es auf einem gallischen Sarkophage (Le Blant, 53, 2; Garrucci, 352, 2); doch streckt hier Christus, ohne Stab, bloss die Rechte nach dem Toten aus; ein bärtiger Mann hält, zum Herrn gewendet, die Hände zum Gebete gefaltet. — Der Sarkophag der Adelfia zu

Syracus (Garrucci, 365, 1) lässt die Mumie halb aus dem unmittelbar auf dem Boden stehenden Sarkophage hervorragen; Christus berührt ihren Kopf mit dem Stabe; eine bartlose Figur steht ohne besondere Bewegung nebenan. — Eigenartig ist die Darstellung auf zwei gallischen Sarkophagen (Le Blant, 40, 1 und 48, 1; Garrucci, 385, 6<sup>1</sup>), wo in dem Mittelfelde der Sarkophagfläche geschürzte Vela niederhängen, Christus die Mumie in dem Sarge berührt; Begleitpersonen fehlen. — Wenn endlich auf zwei Sarkophagen die Mumie unmittelbar an der Erde liegt, so ist ja auch einmal (Garrucci, 398, 8) das Christkindlein in Windeln nicht in der Krippe, sondern an der Erde liegend dargestellt.

Haben wir nun in diesen Bildern gleichfalls die Auferweckung des Lazarus, aber in einer neuen Auffassung vor uns, die etwa aus der im Laufe des 4. Jahrh. mehr und mehr zur Geltung gekommenen Sitte erwachsen ist, die Toten statt in den Katakomben, in Sarkophagen in Kirchen und Mausoleen beizusetzen, worauf ja direkt die Vela auf zwei Sarkophagen hinweisen? — Allein dass man in der zweiten Hälfte des vierten Jahrh. dem in so vielen Beispielen vorliegenden Typus eine durchaus verschiedene Auffassung an die Seite zu stellen versucht hätte, ist doch für die Kunst jener Zeit sehr unwahrscheinlich. Auch die der Folgezeit, mit den Goldgläsern angefangen, halten sich ausschliesslich an der überlieferten Auffassung. Auf einem und demselben Sarkophag (367, 1) sind beide Auferweckungen dargestellt.

Es ist die Auferweckung des Jünglings von Naim, die wir in diesen Bildern vor uns haben, so wenig die Kunst in ihrem damaligen raschen Verfall es verstanden hat, das Wunder satzsam zu charakterisieren. Wollte der Künstler die Auferweckung des Sohnes der Witwe darstellen, dann genügte es ihm, wie dem Beschauer, sie in einer von der festen traditionellen Fassung der Lazarusszene abweichenden Form zu geben. Eine auf einer Bahre getragene Leiche darzustellen, ohne verwandte Vorbilder, können wir der Plastik jener Zeit gar nicht zumuten, und wenn gleich es auf den Gemälden der Katakomben nicht an Anhalten fehlte, so liess doch schon der enge Spielraum der Sarkophagfläche

<sup>1</sup> Den zweiten Sarkophag hat Garrucci nicht.

keine Nachahmung zu. Erwarten dürfte man freilich, dass die Witwe niemals fehle. Wenn wir sie nun auch auf dem an zweiter Stelle besprochenen Sarkophage (319, 4) erkennen dürfen, so bleibt doch auf dem zuerst erwähnten Sarkophage (316, 1) die Frau in der Gruppe mit den zwei Männern als Witwe von Naim rätselhaft. Immerhin liegt es noch viel ferner, hier an die beiden oben er-



Fig. 5.

wähnten alttestamentlichen Auferweckungen durch Elias oder Elisäus zu denken.<sup>1</sup>

Ist neben der beliebten und allbekanntesten Auferweckung des Lazarus die des Jünglings von Naim auf den Gemälden nie, auf den Sarkophagen nur sehr schwach zu Geltung und Ausdruck gekommen, so gilt das noch mehr von der dritten neutestamentlichen Auferweckung, der der Tochter des Jairus. Sie kommt

<sup>1</sup> Eine Elfenbeintafel im British Museum (Graeven, No. 48) zeigt aus einem Stadttore kommend die Männer, welche die umhüllte Leiche auf einer Bahre tragen, unter dieser zwei weibliche Gestalten in kleinerer Figur aufrecht; Christus streckt die Hand nach dem Toten aus; ihm folgen seine Jünger.

nur dreimal auf Sarkophagen vor, aber auch einmal auf einem Fresco der Katakomben. Die Sarkophagbilder, zwei römisch,<sup>1</sup> das dritte gallisch, geben in wesentlich übereinstimmender Auffassung die Auferweckung des Mädchens in sehr anmutiger und anschaulicher Weise wieder. Auf den römischen Sarkophagen (Garrucci, 376, 4), fasst Christus, eine Rolle in der Linken, mit der Rechten die halb ausgestreckte Linke des Mädchens, das sich, mit gekreuzten Knien auf einem Polsterbett ruhend, halb erhoben hat. Lager wie Haltung der Halbaufgerichteten hatten zahlreiche Vorbilder auf klassischen Sarkophagen. Hinter dem Lager des Kindes steht ein Mann, der beide Hände flehend zum Heilande erhebt; in der Haltung der weiblichen Figur bei den Auferweckungen des Lazarus kniet, zusammengekauert unter dem Bette, beide Hände ausgestreckt, eine Frau mit verhülltem Haupte. Es sind Jairus und seine Gattin.<sup>2</sup> Im Hintergrunde steht en face ein bärtiger Mann, der die Rechte zum Reden nach dem Meister ausgestreckt hat, Petrus, als einer der drei Apostel, die bei dem Wunder zugegen sein durften (Fig. 5). — Aehnlich ist die Szene auf dem Sarkophage zu Arles (Garrucci, 316, 3)<sup>3</sup> wiedergegeben; nur liegt hier die Mutter langgestreckt an der Erde mit gefalteten Händen, der Vater hebt in lebhafter Bewegung voll freudiger Verwunderung über die Erweckung seines Kindes die Hände in die Höhe; hinter Christus steht der bartlose Johannes; Petrus und Jacobus füllen den Raum zwischen Christus und Jairus aus; der Herr hat seinen Arm unter das Kopfkissen des Mädchens gelegt, um es aufzurichten.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Der eine im Museum des Lateran, der andere, eine genaue Replik, im Saale über den Katakomben der hl. Domitilla.

<sup>2</sup> Martigny und nach ihm Kraus (I, 104) hält die Frau für die Blutflüssige und meint, es seien hier zwei Wunder in eine Szene zusammengezogen. Nun lassen ja die Evangelisten (Matth. 9, 20 ff.; Marc. 5, 25 ff.; Luc. 8, 41 ff.) beide Wunder unmittelbar auf einander folgen, und dass zwei Ereignisse in eine einzige Gruppe zusammengeschoben wurden, kommt auch sonst wohl vor; allein die Haemorroissa wird stets dargestellt, wie sie nach Angabe der Evangelien den Saum des Kleides Christi berührt. Zudem erwähnt auch Lucas (8, 51) ausdrücklich patrem et matrem puellae.

<sup>3</sup> Fehlt bei Le Blant.

<sup>4</sup> Eine dritte Darstellung des Wunders könnte man mit Le Blant, p. 154, auf einem gallischen Sarkophage (Pl. 53, 2) sehen, wo er in dem Manne hinter dem Sarkophage mit der kleinen Mumie nicht an einen Apostel, sondern an

Die beiden Reliefs haben Wilpert den Weg gezeigt, um auf einem fast ganz zerstörten Fresco der Katakomben der Priscilla aus dem Anfange des 4. Jahrhs. gleichfalls die Auferweckung der Tochter des Jairus zu erkennen.<sup>1</sup>

Man mag sich mit Recht wundern, dass die ersterbende Kunst des ausgehenden 4. Jahrhs. eine so anmutige und lebenswarme Szene zu schaffen wusste, und ebenso, dass Malerei und Plastik nicht schon früher diesen Stoff behandelt haben.<sup>2</sup>

Die Auferstehung Christi, „den Gott von den Toten auf-erweckt hat“, wie wir so oft in der AG. und in den Briefen Pauli lesen, fand ihre Darstellung nur in der Plastik, in einer eigenartigen, aber konstant wiederkehrenden Auffassung. Auf der Vorderfläche des Sarkophags sind zu beiden Seiten eines Mittelbildes die zwölf Apostel, wohl auch biblische Szenen dargestellt; was vor allem das Auge auf sich zieht, ist in der Mitte, hochaufgerichtet, das Kreuz und auf seiner Spitze das konstantinische Monogramm im Siegeskranze. Zur Füllung sitzen gewöhnlich auf den Kreuzesarmen zwei nach dem Kranze sich aufrichtende Tauben. Das ist das konstante; Verschiedenheiten bieten die Figuren unter den Kreuzesbalken. Dort stehen, mit Lanze und Schild bewaffnet, zwei Soldaten, zuweilen sitzen sie auch und schlafen. Die Aufer-

---

den Jairus denken möchte; allein Le Blant hat mit Recht diese Annahme als zweifelhaft hingestellt; es ist die Auferweckung des Jünglings von Naim, welche hier wiedergegeben ist.

<sup>1</sup> Wilpert, *Gemälde der Katakomben*, S. 322.

<sup>2</sup> Auch die Folgezeit hat den ansprechenden Vorwurf selten wieder aufgenommen; er begegnet uns u. a. auf einem Elfenbeinkistchen zu Pesaro (Garrucci, 439, 1) und auf der Teca zu Brescia (442). Auf ersterer streckt Christus die Rechte zum Reden gegen die Tote aus, die sich bereits von ihrem Lager erhoben, den rechten Arm ausgestreckt hat. Zu Häupten des Kindes stehen der Vater und die Mutter, letztere vorübergebeugt, Haupt und Hände verhüllt. Neben Jesus erscheinen die drei Apostel; Petrus, bärtig, wendet sein Gesicht zum Herrn und weist mit der Rechten auf das Töchterlein, als wolle er ihn um die Auferweckung der Verstorbenen bitten. Die beiden andern Jünger, unbärtig, stehen im Zwiegespräch hinter dem Meister. Dort kniet auch eine verschleierte Frau, welche die Hände zum Herrn ausstreckt; Garrucci sieht in ihr die Blutflüssige; doch möchte man hier lieber an eine weibliche Person denken, welche die Bitten der Eltern unterstützt. Die Cista von Brescia zeigt wiederum den Heiland, der die Hand der halbaufgerichteten Jungfrau fasst; aber hinter ihrem Lager stehen vier Frauen, unverschleiert, mit aufgelöstem Haar; es sind die Klageweiber. Der Archisynagoge und seine Gattin wie die drei Apostel fehlen.

stehung Christi selber kommt auf einem vatikanischen Sarkophag (Garrucci, 350, 4) dadurch zur Darstellung, dass links vom Beschauer vor dem turmartigen und überkuppelten Monument mit kleinen Fenstern zwei verschleierte Frauen weinen, während unter dem andern Kreuzesarme Christus steht, der sich zu der ersten der beiden Frauen niederneigt und seine Hand zu ihr ausstreckt. — Kreuz, bekränzttes Monogramm und unter den Kreuzesarmen die Soldaten oder die frommen Frauen kommen in Palermo und Mailand, auf römischen und gallischen Sarkophagen, im Ganzen über ein Dutzend mal vor; ein römisches Fragment (Garrucci, 401, 1) weicht in sofern ganz von den übrigen Formen ab, als es die Soldaten unter die Arme des späteren Monogrammes Christi  $\rho$  mit  $\lambda$  und  $\omega$  auf den Armen, stellt.

Es gibt aber auch einige Auferstehungsbilder ohne Kreuz und Monogramm. Auf einem Sarkophag zu Mailand (Garrucci, 315, 5) haben wir sogar zwei Szenen der Auferstehung Christi neben einander. Vor dem turmähnlichen Grabmal, dessen Bogenpforte geöffnet ist, erscheinen zwei Frauen. Die erste, tief verschleiert, hat die Arme in Trauer gesenkt und das Haupt vorüber geneigt; die andere schaut zu einem aus Wolken hervorragenden Brustbild eines unbeflügelten Engels empor, der mit beiden Händen auf die offene Grabtüre hinweist, vor welcher am Boden ein zusammengeworfenes Tuch liegt. An diese Frauen am Grabe, denen der Engel die Auferstehung des Herrn verkündigt (Matth. 28, 5 ff.; Marc. 16, 6), schliesst sich die Erscheinung Christi in Mitten seiner Jünger (Joh. 20, 26). Der Herr hat sich den rechten Arm und die Seite entblösst und den Arm über den Kopf gebogen, um Thomas einzuladen, seine Hand in die Seitenwunde des Meisters zu legen; in Ehrfurcht vorübergebeugt streckt Thomas den Finger nach der Wunde aus — die schlichteste Wiedergabe des biblischen Berichtes. — Ein anderer Sarkophag, auf welchem ebenfalls die Erscheinung des Herrn bei den frommen Frauen dargestellt war, ist leider so stark beschädigt, dass die Einzelheiten schwer zu erkennen sind (Garrucci, 316, 2).

Es darf uns mit Recht Wunder nehmen, dass die Katakombenmalerei des 4. Jahrhs. auch nicht einmal den Versuch einer ähnlichen Darstellung gemacht hat, so nahe es ihr doch gelegen hätte,



auf den Ersterstandenen von den Toten, durch den auch wir die Auferstehung erhoffen, an den Gräbern hinzuweisen, um aus dem Bilde heraus uns sein „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ zuzurufen. Wenn die Plastik anfangs bei den Malern der Katakomben in die Schule gegangen ist, so hat, scheint es, die Lehrerin später verschmäht oder nicht mehr Frische genug gehabt, von der Schülerin zu lernen oder mit ihr zu wetteifern.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Auch in der späteren Kunst ist es vornehmlich die Plastik gewesen, welche mit Vorliebe das Osterwunder darstellte. Da nennen wir in erster Reihe die bekannten Oelampullen aus Jerusalem, die ihrem Alter nach nicht über das 6. Jahrhundert hinaufreichen mögen, deren Bilderschmuck aber in seiner Konzeption sicherlich weit höher hinaufgeht. Die gewöhnliche Darstellung der Auferstehung Christi auf diesen Krüglein zeigt das Grabmonument mit geöffneter Doppeltür; auf der einen Seite stehen zwei Frauen, von denen die erste an Ketchen oder auch an einem Henkel das Gefäß mit den Spezereien trägt. Auf der andern Seite sitzt ein beflügelter Engel, als Bote mit einem Stabe in der Linken, die Rechte zum Sprechen erhoben; seine Worte stehen oberhalb des Grabmals geschrieben:

### ΑΝΕΚΤΗ Ο ΚΥΡΙΟΣ.

Ein Krüglein (Garrucci, 434, 6) stellt Thomas dar, wie er dem von den Aposteln umgebenen Herrn die Finger in die Seitenwunde legt. Er zögert, es zu tun, aber Christus hat seinen Arm gefasst, um selber die Hand des Apostels zu führen. Die Ueberschrift lautet:

### Ο ΚΥΡΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΜΟΥ.

Sehr häufig kommt auf Schnitzereien in Elfenbein die Auferstehung Christi vor. Wir verweisen auf die Tafeln bei Garrucci, 446, 3 und 4 (vgl. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities of the British Museum*, Pl. 6); Graeven, l. c., No. 25 und 26 aus Florenz, Bargello; aus Liverpool, No. 1, South Kensington M., No. 65; British Museum, No. 50, 24, 25, 40. Der Engel (mit Flügeln), der zu den beiden Frauen spricht, kommt auch auf der Türe von S. Sabina vor (499, 6); vgl. V. Schultze, *Archäologie*, S. 271 f. *Die Auferstehung auf Kleingegegenständen*, 479, 17; 480, 15). Soldaten und Frauen am Grabe; Thomas; 449, 2, oben die schlafenden Wächter am Grabe, unten vor der halbgeöffneten Grabestüre Christus sitzend, und vor ihm niederfallend und anbetend die beiden Frauen; 450, 1 und 2 Wächter am Grabe; den Frauen erscheint der Engel, dann der Auferstandene selber; Christus bei seinen Aposteln; Thomas; 459, 3 und 4, die schlafenden Soldaten; der Engel redet zu den Frauen. — Der *descensus ad inferos* gelangt erst später zur Darstellung, in der Malerei (Unterkerche von S. Clemente), auf Mosaiken (S. Prassede u. a.); Christus in der Vorhölle in S. Maria antiqua reicht dem Adam und der Eva die Hand; unter seinen Füßen liegt ein schwarzes Teufelchen (*Bullettino della Comm. archeol. com.*, 1903, p. 214). Auf einer der Baldachinsäulen in Venedig

Die Erstehung der Toten aus ihren Gräbern bei dem Tode des Herrn<sup>1</sup> würde den halb symbolischen, halb realistischen Darstellungen der Auferstehung Christi den zumal auf Sarkophagen naheliegenden Abschluss gegeben haben. Allein sie kommt dort nicht vor. Um das Kreuz mit dem Monogramm im Siegeskranze, und den Wächtern unter den Kreuzesbalken gruppieren sich zu beiden Seiten entweder die Apostel (Garrucci, 349, 4; 350, 3, 4; 351, 1, 4) oder geschichtliche Szenen, meist aus der Passion des Herrn oder der Apostel (350, 1, 2; 352, 1, 2; 353, 1, 4; 403, 4). Eine realistische Darstellung der Auferstehung jener Toten würde man ja kaum erwarten, wohl aber würde man an eine typische oder symbolische denken; allein zu einer solchen Annahme fehlt auf jenen Sarkophagen jeder Anhalt.<sup>2</sup>

(Garrucci, 498, 3: EXPOLIATIO INFERI), auf einer ägyptischen Holz-  
türe (Dalton, 1 c., Pl 35), auf einer Elfenbeintafel im South Kensington  
Museum (Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*,  
No. 65, 66, und im Bargello zu Florenz, No. 24; British Museum, No. 45).  
Unter den Miniaturen sei vor allem des syrischen Codex des Rabulas  
(ca. 580) in der Laurentiana zu Florenz gedacht, wo auf ein und demselben  
Blatte oben die Kreuzigung, unten die Auferstehung dargestellt ist: der neben  
dem Grabe sitzende Engel redet zu den zwei Frauen; aus der geschlossenen  
Doppelforte des Monumentes brechen Strahlen hervor, welche die Wächter  
zu Boden werfen; Christus erscheint den beiden Frauen. — Brockhaus,  
*Die Kunst in den Athosklöstern*, bringt Taf. 23 die Erscheinung des Aufer-  
standenen; Christus steht aufgerichtet en face; die beiden Frauen l. und r.  
knien am Boden und umfassen seine Füße nach Math. 28,5: Et ecce Jesus  
occurrit illis dicens: Ave. Illae autem accesserunt et  
tenuerunt pedes eius et adoraverunt eum. — Vgl. Strzygow-  
ski, *Das Etschmiadzin-Evangelium*, S. 22; Brockhaus, *Die Kunst in den*  
*Athosklöstern*, S. 131 f; Tillkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*,  
S. 60 f.

<sup>1</sup> Monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum,  
quid dormierant, surrexerunt. Et exeuntes de monumentis  
post resurrectionem eius venerunt in sanctam civitatem  
et apparuerunt multis. (Matth. 27, 52).

<sup>2</sup> Auch erst spät und nur selten hat die Kunst diesen Gegenstand be-  
handelt. Auf einer Elfenbeintafel im Bargello zu Florenz (Graeven, No. 24)  
sind zu Füßen eines Kreuzigungsbildes rechts und links je drei korbartige  
Sarkophage dargestellt und in jedem eine verhüllte Frauenfigur, welche die  
gleichfalls verhüllten Hände zu dem Gekreuzigten erhebt. Ähnlich ist es auf  
einem Kreuzigungsbilde im South Kensington Museum (Graeven No. 65),  
mit je vier Personen durchaus in gleicher Haltung, wie oben. Eine Elfenbein-  
platte im British Museum (Graeven, 45) lässt drei ganz nackte Figuren  
neben den Auferstandenen aus einem Sarkophage emporschweben. Auf einer

Die Auferweckung der Tabitha durch den hl. Petrus (AG. 9, 36 ff.) ist in einer so verständlichen als anmutigen Weise auf der Seitenfläche eines Sarkophages zu Arles dargestellt (Le Blant, 55, 3; Garrucci, 400, 8). Tabitha, die Linke auf ihr Lager gestützt, hat sich eben auf das Wort des Apostels, der ihre Rechte erfaßt hat, erhoben. Vor dem Bette knien in Gestalt von Kindern drei Frauen und erheben bittend ihre Hände zum Apostel. Zwei andere Frauen stehen im Hintergrunde, verschleiert und den Kopf zu der Auferstandenen gewendet.<sup>1</sup> Das Bild gehört zu den Einzelversuchen neuer Darstellungen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhs., die ihre Originale in Gemälden der neuen Basiliken gehabt haben mögen.

Ein Elfenbeintäfelchen im britischen Museum (Dalton, l. c., Pl. 7, 292, 6; Garrucci, 446, 10) läßt die Auferweckte aufgerichtet auf ihrem Lager sitzen, während Petrus ihre Hand fasst. Vor dem Lager kniet, zum Apostel gewendet, eine Frau; eine andere, am Kopfende des Bettes, will unter lebhafter Geberde der Verwunderung davon eilen, nach Garrucci eines der Klageweiber. Der Mann hinter Petrus ist ihm der Repräsentant der Gläubigen, denen der Apostel die Auferweckte übergab (AG. 9, 41).

In einer durchaus verschiedenen Auffassung ist — so nimmt Garrucci an — auf einem Sarkophage zu Fermo (310, 2) die Auferweckung der Tabitha wiedergegeben. Neben dem Mittelbilde mit dem Opfer Kains und Abels zeigen die vier Nebenfelder Szenen aus dem Leben des hl. Petrus. Rechts vom Beschauer stehen und sitzen die Soldaten, welche das Gefängnis bewachen; nebenan wird Petrus durch einen unbeflügelten Engel an der Hand fortgeführt. — Die andere Seite bietet ebenfalls in zwei Feldern zunächst eine kniende Frau, die den Saum des Kleides Petri, der die Rechte zum Reden ausstreckt, berührt; den Hintergrund füllen eine Greisin mit verhülltem Haupte und ein Jüngling. Im zweiten

der Säulen am Baldachinaltar zu S. Marco in Venedig steigen unter der Ueberschrift SVRGVT CORPA SCOR vier verhüllte Personen, unter ihnen eine männliche, aus ihren Sarkophagen, deren Deckel auf die Seite geworfen sind. (Vgl. Brockhaus, l. c., S. 131).

<sup>1</sup> Ueber die seitwärts angegebene Orgel siehe Le Blant, p. 153; vgl. die Grabschrift des Rusticus in S. Paul (Garrucci, 488, 24). Zur Vergleichung der Auferweckung der Tochter des Jairus, und der Tabita vgl. Stuhlfauth, *Altchristl. Elfenbeinplastik*, S. 42, Anm., und S. 191.

Felde steht eine Frau aufrecht neben dem Apostel, der ihre rechte Handwurzel gefasst hat, gradeso wie auf dem Pendant der Engel den Petrus an der Hand hinausführt; ein bärtiger Mann steht im Hintergrunde. — Garrucci (p. 22) sieht in der ersten Gruppe die Armen, welche vor dem Apostel den Tod ihrer Wohltäterin Tabitha beklagen, in der zweiten die Auferweckte.<sup>1</sup> —

Ueberschauen wir noch einmal das Gesagte, so prädominiert sowohl nach dem Alter, als nach der Zahl weitaus die Darstellung

---

<sup>1</sup> Dass die dominierende Figur in beiden Feldern Petrus ist, scheint sicher; auch wird man zugeben, dass die Einteilung der Sarkophagfläche in Felder eine Darstellung, wie der Sarkophag von Arles sie gibt, unmöglich machte. Dass wir aber hier nicht zwei ganz gesonderte Ereignisse in den beiden Feldern vor uns haben, legt die Analogie zu der gegenüber liegenden Seite nahe: man möchte in den beiden Frauen eine und dieselbe Person sehen, die sich erst bittflehend dem Apostel zu Füßen wirft, und dann die erliefte Rettung von ihm empfängt. Allein wir suchen in der Apostelgeschichte vergebens nach einer Stelle zur Erklärung. Die Rettung des Apostels wird in der *Comendatio animae* als Vorbild unserer Rettung vom ewigen Tode angeführt; liefert etwa dieselbe *Comendatio* auch die Erklärung für die Gegenseite auf unserm Sarkophage? (Vgl. Le Blant, *Les Basreliefs des sarcoph. chrét. et les liturgies funéraires* in *Revue arch.*, Oktober 1879). In der Tat werden dort zwei Frauen genannt: *Libera Domine, animam eius sicut liberasti Susannam de falso crimine;...etsicut beatissimam Theclam virginem et martyrem tuam de atrocissimis tormentis liberasti, etc.* Sind die beiden Frauen also Susanna und Thecla? Wenn Garrucci's Zeichnung ungenau, und die männliche Figur nicht Petrus, sondern ein unbärtiger Jüngling, d. h. ein Engel wäre, so dürfte kaum noch ein Zweifel über den Gegenstand unserer Darstellung bestehen. — Sollte sich etwa im Pseudolinus oder in andern Apokryphen, die ja besonders in der Sarkophag-Skulptur ihre Darstellung gefunden haben (vgl. *R. Q.-S.*, 1887, S. 137 ff.), eine erklärende Stelle finden? Man könnte an die in den *Acta Petri cum Simone* genannte Eubola denken, die, früher Anhängerin des Simon Magus, durch den Apostel in Samaria bekehrt wurde, oder an die im Pseudolinus genannte Xantippe, die Gattin oder Concubine des Albinus, die Petrus in Rom bekehrte (Lipsius, *Acta*, I, 4 und 63). Um Christin zu werden, hat sie sich — auf unserem Bilde — dem Apostel zu Füßen geworfen, und wird dann von ihm aus (dem Gefängnis) der Sünde hinausgeführt. Wollte man aber in den beiden Frauen nicht eine und dieselbe, sondern verschiedene Personen sehen, so nennt die *Passio Petri et Pauli* (Lipsius, *Acta*, I, 129) zwei vornehme Damen, Livia, die Gemahlin Neros, und Agrippina, die Gattin des Präfecten Agrippa, die mit vielen andern durch die Predigt Petri bekehrt wurden. Immerhin aber bleiben die Nebenfiguren, besonders die verschleierte Greisin, unerklärt. Man wird also die Deutung Garrucci's mit einem Fragezeichen bestehen lassen müssen, bis jemand, zumal mit Berücksichtigung der Nebenfiguren, die ganz zutreffende Deutung findet.

der Auferweckung des Lazarus; alle anderen Auferweckungen kommen erst etwa seit der Mitte des 4. Jahrh. und in nur wenigen Beispielen vor; die neuen Bilder konnten das alte nicht nur nicht verdrängen, sondern sich nicht einmal neben ihm zur rechten Geltung bringen. Wenn es uns freut, zu sehen, wie in der glücklichen Zeit des Friedens nach so langer Verfolgung der grosse Grundgedanke sich in neuen Formen und Bildern auszusprechen sucht, so fand damals dieser Zug in der breiten Masse des christlichen Volkes wenig Sympathie; man war zu sehr an das eine, altüberlieferte Bild gewöhnt, das zudem Maler und Bildhauer gleichsam im Griff hatten. Allein andererseits liefern diese neuen Versuche uns doch den Beweis, wie tief und lebendig im gläubigen Volke die Ueberzeugung fortlebte, die Ueberzeugung und der Glaube an die Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben.

Auf heidnischen Grabmonumenten sind manchmal die Ehegatten dargestellt, wie sie vor der halb geöffneten Doppeltüre des sepulcrum von einander Abschied nehmen. Der Scheidende wird in die dunkle Türe eintreten, die sich für ihn ewig schliessen wird. Christliche Bildhauer haben diese Abschiedsszene nicht selten auf ihren Sarkophagen kopiert; auf dem bekannten Sarkophag zu Salona sind die beiden sogar mit ihrer ganzen zahlreichen Nachkommenschaft abgebildet; aber zwischen ihnen erscheint der Gute Hirt mit dem Lamme auf der Schulter und mit andern Lämmern zu seinen Füßen. Auf römischen Sarkophagen (Garrucci, 325, 4; 327, 1) nehmen im Mittelfelde die Gatten von einander Abschied; in den Seitenfeldern aber stehen die *sacri introductores*, die den Scheidenden in die Himmelsfreuden einführen. Auf anderen Sarkophagen knien die Gatten zu Füßen des von seinen Aposteln umgebenen Herrn, um durch ihre Fürbitte ein gnädiges Urteil zu erflehen (Garrucci, 327, 2, u. ff.), oder sie stehen wohl auch schon als Lämmer zu den Füßen des Heilandes. Auf einem Sarkophag zu Saragossa (381, 4) steht die Verstorbene FLORIA zwischen PETRVS und PAVLVS; die Apostel stützen die zum Gebete erhobenen Arme der Frau; eine Hand aus der Höhe aber fasst die Hand der Floria. Sind beide Gatten in Brustbild in einem Medaillon dargestellt, so umgeben oder begleiten dasselbe biblische Szenen, welche auf die Auferstehung hinweisen.

Und so gehört hierher auch eine kurze Erwähnung der symbolischen Darstellungen des erneuten Lebens in der Natur: der auf Gemälden der Katakomben so gerne verwendete Pfau, der im Herbst sein Gefieder verliert, um es im Frühjahr in frischer Schönheit wieder zu erhalten; die auf Sarkophagen häufig wiederkehrenden vier Jahreszeiten; der Sämann im Graffito eines Grabsteins im Kircherianum u. s. w., alles das, um in den verschiedensten Wendungen das *Eine credo resurrectionem mortuorum et vitam aeternam* auszusprechen.

Mag dann das Mittelalter für diesen Glauben an Auferstehung und ewiges Leben neue Formen, neue Bilder finden, er selber ist das kostbare Kleinod, das sich seit den Tagen der Apostel vererbt von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrhundert zu Jahrhundert:

ΕΩC ΑΝΑCΤΑCΕΩC.

---