

Raube alter Kunstschatze, so ist das eine alte Klage. Die alten germanischen, wie die französischen Barbaren sind im Rauben und Zerstören lange nicht so schlimm gewesen, als die *cittadini barbari*, — *per l'avidità di poco danaro*. Gilt das nicht auch für unsere Zeit?

3. Die Katakomben bei San Lorenzo fuori le mura, das Coemeterium Cyriacae in agro Verano, hatte wohl von der Vorhalle aus, linker Hand, einen Eingang. Die von dort auslaufenden Gänge dürften 1800 längst, ähnlich wie die bei S. Sebastiano, ausgeraubt gewesen sein. Der nunmehr von einem anstossenden Weinberge aus eröffnete Eingang führte in noch unversehrte Strassen, wie sich aus Adami's Klagen ergibt. — Wenn er die Gemälde in der Kirche durch Glassverschluss geschützt zu sehen wünscht, so hat er wohl die in der Vorhalle im Auge gehabt, die schlimm genug „restauriert“ worden sind. Andere Gemälde erwähnt de Rossi, Bull. 1863, p. 47, die aber erst damals, bei der Restauration der Basilica unter Pius IX. wieder entdeckt wurden.

4. Adami hatte die Umwälzung von 1798—1799, die wie ein wilder, Bäume entwurzelnder Sturm über Rom dahingezogen, die Beraubung der Museen, die mit dem Frieden von Tolentino 1797 begonnen, wie die Verwüstung und Zerstörung von Kirchen vor Augen, als er seinen Brief schrieb. Wie oft hätte er in der Folge Anlass zu noch bitterern Klagen gehabt! Ueber die Zeit der Franzosenherrschaft von 1809 bis 1814 hat Louis Madelin, *La Rome de Napoléon* (Paris 1906) reiches Material zusammengestellt; für 1798 bis 1799 haben wir nur das *Diario* von Sala; aber wie vieles ist über Zerstörung oder Wegführung von Kunstwerken und alten Kostbarkeiten in den Archiven der römischen Kirchen und Bruderschaften zu finden! Ich verweise z. B. nur auf den Bericht der Plünderung von S. Peter, wo auch das Prozessionskreuz des Kaisers Justin eine mit reichem Perlenschmuck eingefasste Kreuzpartikel (abgebildet bei Garrucci, *Storia dell'arte* Tav. 430, 4) verlor, die erst unter Pius IX in wesentlich bescheidenerer Fassung ersetzt worden ist.

## Noë-Jonas.

Unsere Tafel I. gibt einen altchristlichen Sarkophag aus der Kunstsammlung des Grafen G. Stroganoff zu Rom wieder, der uns





die Photographie dieses unseres Wissens noch nicht veröffentlichten Sarkophags freundlichst zur Verfügung stellte. Derselbe ist von guter Arbeit aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, 2,5 Meter lang und 0,26 hoch, also von unverhältnismässiger Länge. Auf den Ecken sind zwei männliche, bartlose Köpfe in besonderer, quadratischer Fassung ausgemeisselt; zwischen ihnen und der von zwei Putten gehaltenen Tabella inscriptionis sind auf beiden Feldern die bekannten Jonas-Szenen dargestellt, links, wie er aus dem Schiffe dem Seetier in den Rachen geworfen wird, rechts das Seetier und der unter der Kürbislaube ruhende Prophet. Wir haben hier also die auch sonst vorkommende Abweichung vor uns, dass zwei Szenen ineinander gezogen sind, Jonas wieder ausgespieen, und Jonas ruhend.

In diese, die ganze Bildfläche des Sarkophags füllende Jonas-Darstellung fügt nun der Künstler auf der linken Seite eine andere biblische Szene, Noe in der Arche. Der Deckel der viereckigen Kiste ist hinter dem Rücken des Noe aufgeschlagen; leider fehlen die Arme, und von der Taube mit dem Oelzweig ist nur ein Stein-  
stumpf geblieben.

Noe und Jonas sind in der Plastik nun eine keineswegs ungewöhnliche Kombination, wenngleich sie bisher kaum beachtet worden ist. Im Museum des Lateran begegnet uns diese Verbindung von Noe und Jonas auf den Nummern 114, 119, 159, 174 A, 176;

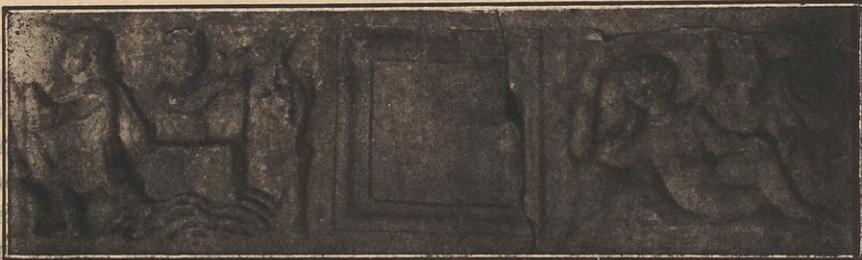


Fig. 2

unsere Abbildung zeigt uns das gleiche auf einem Sarkophage in unserem Museum des Campo santo. Auf einem Sarkophag in Perugia (Garrucci, Storia dell'arte christ. Tav. 321) ist auf dem Deckel links von der Tabella Noe und die Taube und der unter dem Kürbis ruhende Jonas, rechts Jonas, vom Seetier verschlungen, dargestellt. Auf einer runden, im Coemeterium Pontiani gefundenen Lamina (Garrucci Tav. 435, 6) sind um das Bild des guten Hirten verschiedene

biblische Szenen dargestellt, zuoberst Noe mit der Taube und ihm gegenüber Jonas unter der Staude. Ebenso sind beide auf einem geschnittenen Stein verbunden (Garrucci 477, 12). Dies sind aber auch, soviel ich finde konnte, die beiden einzigen auf Kleingegenständen vorkommenden Fälle; seit dem 5. Jahrh. scheint sich die Vorstellung der Zusammengehörigkeit unserer beiden Szenen verloren zu haben. Ein aus dem Vatikan stammender Sarkophag (Garrucci 377, 1) zeigt Noe in der auf dem Ufer stehenden Arche, die Taube fehlt; daran schliessen sich die 1. und 3. Jonasszene. Ein gleichfalls römischer Sarkophagdeckel (Garrucci 383, 3) hat links von der Tabella Jonasszenen, rechts die Jünglinge im Feuerofen und Noe; letztere Verbindung kehrt auch auf Tav. 384, 1, 397, 11 und 6 wieder. Ein Sarkophag in Osimo stellt neben Noe den ins Meer geworfenen und den ruhenden Jonas zusammen. Auf einem Graffito im Lateran (No. 221) ist Jonas nebst dem Seetier dargestellt; darüber aber fliegt die Taube. Es ist eine unbeholfene Arbeit, der Taube fehlt der Oelzweig; aber man sieht, wie eng zusammengehörig für die altchristliche Plastik Noe und Jonas waren.<sup>1)</sup>

Auf den Gemälden der Katakomben tritt uns eine beabsichtigte Zusammenstellung von Noe und Jonas seit dem 3. Jahrhundert wiederholt entgegen, so in Domitilla (Wilpert Taf. 56), wo in der Mitte der Decke einer Grabkammer Noe in einen viereckigen Rahmen, ringsum in Halbkreisen Jonas-Szenen gemalt sind; in Petrus und Marcellinus (Taf. 67, 104, 187); in Coemeterium Majus (Taf. 166, 172); in Priscilla (Tafel 203). Freilich sollte man in den Jonasbildern Taf. 233 erwarten, dass der Maler, statt die Ruheszene zu wiederholen, Noe als viertes Bild dargestellt hätte; ähnliches fällt uns auf anderen Fresken auf; allein solche Ausnahmen können doch den Satz nicht umstossen, dass auch die Maler eine Zusammengehörigkeit von Noe und Jonas empfunden haben. Verweisen wir endlich noch auf zwei Graffiti auf Grabsteinen, das eine in San Callisto, das andere in Praetextat, wo über dem Jonas eine Taube mit dem Oelzweig dargestellt ist, wo also dem Geiste des Steinmetzen beide Szenen vorgeschwebt haben.

Worin ist nun der Grund dieser Kombination zu suchen? Dass Noe und Jonas beide Sinnbilder der Rettung aus Not und Tod waren,

<sup>1)</sup> Wiederholt findet sich auch die Verbindung Noe's mit den drei Jünglingen im Feuerofen. Wenn daher auf einem Gemälde in Priscilla (Wilpert Taf. 78) über den babylonischen Jünglingen eine Taube den Oelzweig hinabträgt, so ist das bloss eine Abbeviatur der Doppelszene.

kommt hier nicht in Betracht, da man hierfür noch manche andere gleichwertige Vorbilder hatte, ohne dass sich eine solche konstante Zusammenstellung nachweisen lässt. Dass die beiden Szenen sich im Wasser abspielten, könnte eher als einigendes Motiv gelten; allein ein vergleichender Blick auf die einzelnen Darstellungen schliesst diesen Gedanken aus. Noe erscheint, wie auf dem Sarkophag Stroganoff, so auch auf anderen gar nicht im Wasser, sondern ist frei in der Luft in eine Lücke hineingesetzt worden, die sich eben noch für ein kleines Bildchen, wie es Noe in der Arche war, darbot.

Das älteste Noebild in Priscilla (Wilpert Taf. 16) stellt den Noe in einer viereckigen, auf vier Füßen ruhenden Truhe dar, und das kommt auch sonst noch vor; an die Sintflut ist also gar nicht gedacht worden. Dass sich bei den lateinischen Vätern des 3. und 4. Jahrhunderts Stellen finden, die grade Noe Jonas zusammenfügen, glaube ich verneinen zu können; immerhin wären sie doch für die in Rom geübte Plastik keine entscheidenden Zeugen. Die uralte *commendatio animae* nennt bloss Noe, nicht den Jonas.

Auf gallischen Monumenten kommen überhaupt Noe wie onas kaum das eine oder andere Mal vor. Die Zusammenstellung beider dürfte also ausschliesslich römisch sein.

Ich gestehe, dass ich keinen Grund weiss für die Vorliebe der Zusammenstellung des Noe und Jonas. Die Gläubigen haben eben neben den Theologen auch ihre eigenen Gedanken und Vorstellungen gehabt, kirchlich die einen wie die anderen, aber mit verschiedenlichem Ausdruck. Stände Noe konstant mit dem unter der Kürbisstaude liegenden Jonas, also mit der dritten Szene, zusammen, so könnte man darin das Bild für das so oft auf den Inschriften vorkommende *quiescere in pace* sehen; allein wie auf dem Sarkophag Stroganoff ist auch dort Noe neben die erste Jonasszene gestellt, wo der Prophet in's Meer geworfen und vom Seetier verschlungen wird. Dass man in Noe den Verstorbenen sah, ergibt sich zur Evidenz aus No. 174 A im Museum des Lateran, wo eine verschleierte Frau in der arca steht.

d. W.