

In der Praetextat-Katakombe, wenn nicht Taufe Christi, nicht Dornenkrönung, was denn?¹⁾

Bei der Darstellung biblischer Szenen auf den Wänden der Katakomben haben in den Anfängen der christlichen Kunst die Maler manchmal beim ersten Versuch schon jene Auffassung getroffen, die für die Folgezeit typisch geworden und geblieben ist. Ein Beispiel bietet der Noe in der Flaviergruft aus dem Ende des 1. Jahrhunderts und der in Priscilla aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts, wo Noe, halb aus einer Kiste hervorragend, als Orans den Oelzweig der Taube empfängt, genau ebenso wie auf den spätern Gemälden und in der Plastik. — Bei andern biblischen Szenen haben die ältesten Künstler getastet und versucht, und erst allmählich ist man zu einem festen Typus gekommen. Man denke an das Opfer Abrahams, Daniel in der Löwengrube, Auferweckung des Lazarus u. a. Beispiele, wo wir eine Entwicklung in fortschreitender Klarstellung des Vorganges verfolgen können. — Endlich gibt es biblische Szenen, die überhaupt nicht von den Malern dargestellt worden sind und uns erst auf den Sarkophagen und andern, spätern Kunstprodukten begegnen.

Zumal bei den Gemälden der zweiten Klasse ist es nicht zu verwundern, wenn dort rätselhafte Darstellungen vorkommen, über deren Deutung die Meinungen der Archäologen auseinander gehen.

Das gilt bis heute noch von dem vielumstrittenen Bilde im Coemeterium Praetextati im Cubiculum der Urania, wo die Einen die Taufe Christi, die Andern die Dornenkrönung sehen, Profumi in einem vor kurzem in der Accademia d'archeologia gehaltenen Vor-

¹⁾ Taf. I giebt die Pause wieder, die bei Entdeckung des Cubiculums gefertigt wurde.

trage das Königtum Christi im Gegensatz gegen die Irrlehre der Gnostiker finden wollte. Jeder dieser Archäologen führt zur Rechtfertigung der eigenen Auffassung soviel Einwände gegen anderweitige Deutungen auf, dass man zu dem Urteil gedrängt wird: Keiner von ihnen hat Recht; die wahre, richtige Erklärung ist noch nicht gefunden, sie muss noch gesucht werden¹⁾.

Wenn daran erinnert wird, dass wir ein Gemälde aus den Anfängen der christlichen Kunst vor uns haben, man dürfe daher nicht für jeden Zug des Bildes eine völlig befriedigende Lösung verlangen, man müsse mit der Tatsache erster Versuche rechnen und also auf Abweichungen von spätern Darstellungen derselben Szene gefasst sein, so ist das zuzugeben und letzteres lehrt uns sofort der Bilderzyklus unseres Cubiculum. Da steht bei der (nur in der obersten Hälfte erhaltenen) Auferweckung des Lazarus seine Schwester aufrecht neben dem Herrn, während sie sonst knieend dargestellt ist. Der Künstler dachte also wohl an die Unterredung, die dem Wunder vorherging²⁾. Bei der Heilung der Blutflüssigen ist das „von rückwärts“ (Matth. 9, 20), verschieden von allen andern Darstellungen der Szene, in der Weise wiedergegeben, dass die Kranke hinter den beiden, den Herrn begleitenden Aposteln am Boden knieend den Saum seines Kleides berührt. Man sieht, es gab noch keine festen Typen; noch sucht und versucht der Künstler, das treffende Wort zu finden: seine Nachfolger werden deutlicher reden lernen.

Die länglich viereckige Grabkammer, deren Boden in einer spätern Periode vertieft worden ist und dann den Sarkophag der ΟΥΡΑΝΙΑ · ΘΥΓΑΤΗΡ · ΗΡΩΔΟΥ aufnahm³⁾, hat auf der ursprünglichen Anlage, soweit sie uns erhalten sind, folgende biblische Szenen (nach der bisherigen Deutung): Heilung der Blutflüssigen,

¹⁾ Ueber den Stand der Frage, in der sich jetzt Wilpert und Marucchi gegenüberstehen, orientieren Aufsätze von Bacci und Wilpert in der R. Q. S. 1908, S. 30 f u. S. 165 f, von Marucchi in Nuovo Bulletino 1908, pag. 131 seg. und 1909 pag. 157 seg. Beide haben, durch die gegnerischen Einwände gedrängt, die Position geändert. Wilpert, indem er in dem Bilde „Die Verspottung Christi nach der Geißelung“, Marucchi, indem er dort das „testimonium Joannis“ nach der Taufe sieht.

²⁾ Die Szene ist als Lazarus-Erweckung nur an der noch erhaltenen Treppe links kenntlich, die zum Grabmal emporführt.

³⁾ Vgl. de Rossi, Bull. 1872, p. 63 seg.

Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen, Auf-erweckung des Lazarus und „Dornenkrönung“. Die Decke zeigt im Rund der Mitte den guten Hirten, darunter auf den vier Seiten je eine Ente und in den vier Ecken je einen fliegenden Vogel, vielleicht eine Taube¹⁾. Nach dem übereinstimmenden Urteil der Kenner stammen die Gemälde aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts, gehören also zu den Erstprodukten der christlichen Kunst. Der hohe Wert derselben liegt mithin teils in ihrem Alter, da sie noch der klassischen Zeit nahe stehen, teils in den behandelten Stoffen und wie der Maler, ohne Vorlagen, dieselben aufgefasst und behandelt hat.

Garrucci, dessen *Storia della arte cristiana* 1873 erschien, gibt die Bilder auf Tav. 38 und 39 nach einer bei der Auffindung durch Pater Marchi genommenen Zeichnung; Wilpert, die *Malereien der römischen Katakomben*, 1908, bietet uns die Gemälde nach dem jetzigen Zustande: sie haben in den 50 Jahren seit ihrer Entdeckung sichtlich sehr gelitten.

Um zunächst an der Hand von Garrucci's Angaben (pag. 45) die uns beschäftigende Gruppe kurz zu beschreiben, so bildet die Hauptfigur ein bartloser Jüngling, en face gestellt, in geschürzter Tunica und einem nur wenig über die Knie hinabreichenden Pallium, die Füße unbeschuht; die rechte Hand ruht auf der Brust, die linke in den Falten des Gewandes. — Das Gesicht des Mannes ist zwei hintereinanderstehenden Männern zugewendet, die im Profil gefasst sind. Beide tragen bis zu den Knien hinauf geschürzte Tunica und das nur noch wenig tiefer hinabreichende Pallium. — Links von der Hauptperson schwingt sich von einem blätterlosen jungen Baum ein Vogel zu ihr nieder. — Der Jüngling hat um den Kopf, wirr aufgetragen, längliche Blätter; der erste der beiden Männer streckt einen langen Zweig, gewöhnlich als Schilfrohr gedacht, über den Kopf der Hauptperson aus; der zweite Mann trägt einen kürzeren Zweig, bei Wilpert einen Stock, nach Marucchi eine Rolle in der Hand. — Während de Rossi in der Scene die Dornenkrönung sah, deutete Garrucci, bei welchem die Opposition gegen de Rossi krankhaft war, das Bild auf die Taufe Christi, sich stützend auf analoge Darstellungen, wo das „Grün“ um den Kopf

¹⁾ Vgl. Wilpert, *Malereien*, Taf. 16.

Wasser darstellt, z. B. in den Taufszenen. Wilpert hält an de Rossi's Erklärung fest; Marrucchi, der den Oppositionsgeist Garruccis Wilpert gegenüber geerbt hat, verteidigt die Taufe.

Ich habe mich — mit vielen andern — nie weder von der einen, noch von der andern Erklärung befriedigt gefühlt; als in jüngster Zeit der Streit von Neuem entbrannte¹⁾, habe ich mich nach einer mir mehr zusagenden Deutung umgesehen. Was ich in Folgendem vorlege, wird, wenn abgelehnt, immerhin zu neuem Studium unserer Darstellung, — vielleicht auch anderer Darstellungen — anregen.

War die richtige Deutung des Bildes etwa in der Antike zu finden, die uns ja in neuerer Zeit so manche Fingerzeige für das richtige Verständnis des christlichen Altertums geboten hat?²⁾ — Oder, wenn Märtyrer in szenischen Darstellungen auftreten mussten, die mit ihrer Ermordung endigten, wie die *ῥυναϊκὲς Δαναΐδες καὶ Δίρκα* bei Clemens Romanus³⁾, könnte man hier an die Darstellung des Verstorbenen denken, der in einer Szene des Theaters als Märtyrer ideal in der Ruhe neben den Verfolgern, die ihm nichts anhaben können, aufgefasst wäre? Und böte dann etwa das aus derselben Zeit stammende Fresco in den Katakomben des hl. Januarius zu Neapel mit den Frauen beim Turmbau nicht, wie bisher angenommen, eine Darstellung aus dem Pastor Hermae, sondern gleichfalls eine solche Szene aus der Arena, also hier wie dort historische Bilder aus der Verfolgungszeit?

Dieses Bild, das man aus der Similitudo IX im Pastor Hermae zu erklären gewohnt ist, führte mich dazu, auch bei unserer Darstellung die Deutung bei Hermas zu suchen.

Die achte Parabel⁴⁾ enthält das Gleichnis von dem Weidenbaum (*ἰτέα*, salix) von welchem der Engel alle Zweige abschneidet und an die Männer verteilt. Nachher werden sie wieder eingesammelt, und da finden die einen sich frisch grünend, die andern in verschiedener Weise verwelkt und verdorrt. Dann lässt der

¹⁾ Vgl. Nuovo Bull. 1909, p. 157 seg.

²⁾ Es sei nur auf das überraschend reiche Material bei Dölger, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit, Rom 1910, hingewiesen.

³⁾ Korinther I, VI. Vgl. Acta ss. Perpetua et Felicitatis. Ruinart I. 220, Acta Pauli et Theclae C. 35; Euseb. H. E. V., 1, 23.

⁴⁾ Frank, Opera Patrum apert. Tom. I, pag. 477 seg. In Uebersetzung bei E. Hennecke. Neutestamentalische Apokryphen 1. 268 f.

Engel Kränze bringen, die wie aus Palmblättern gefertigt waren, und mit ihnen krönt er die Männer, welche die frischen Zweige hatten. — Nun gleicht das Laub, das den Kopf der Hauptperson auf unserm Bilde umgiebt, den Einzelblättern eines Palmenzweiges ebenso sehr, wie den Schilfblättern ¹⁾, der Zweig aber, den der nebenstehende Mann ausstreckt, mag ebenso der Zweig eines Weidenbaums, als ein Schilfrohr sein. Die *Similitudo* sagt, dass die Männer ihre Zweige hingegeben, also ausgestreckt hätten, wie wir es bei der zweiten Person unseres Gemäldes sehen. Der Jüngling hat keinen Zweig mehr, da er ihn schon dem Engel zurückgegeben und dafür den Kranz erhalten hat. — Im Kapitel 3 wird dann die Erklärung der Parabel gegeben: der Weidenbaum ist das Gesetz Gottes, und diejenigen, deren Zweige grünen, sind die, welche das Gesetz befolgt haben und dafür gekrönt worden sind ²⁾.

Damit scheinen aber für die Deutung unseres Frescos alle Elemente gegeben zu sein: der entblätterte Weidenbaum, der Mann mit dem ausgestreckten Zweige, die mit Palmenblättern bekränzte Hauptperson. Somit würde dieser bekränzte Jüngling einen Verstorbenen darstellen, auf den die weitem Worte des Hermas ihre Anwendung finden: Diejenigen, welche ihre Zweige grünend darreichen konnten, das sind die Heiligen und Gerechten, die reinen Herzens wandelten ³⁾.

In dieser Auffassung und Erklärung erscheint das Bild als Sepulcral schmuck durchaus passend im Geiste der altchristlichen Kunst; der Hirt in der Mitte der Decke könnte sogar ein Hinweis auf das Buch sein, aus welchem der Künstler seine Ideen geschöpft habe.

¹⁾ Von Kränzen aus Palmenblättern redet auch Tertullian (*de corona*, VII und XIV), wo er die verschiedenen Pflanzen und Bäume aufzählt, von deren Laub die Kränze geflochten wurden. Wenn er weiter behauptet, *homines Dei coronari non oportere*, so war doch das Bekränzen allgemeine Sitte, der auch die Christen sich nicht ganz entziehen konnten und mochten.

²⁾ In der *Similitudo* III und IV ist gleichfalls von Bäumen die Rede, die kein Laub haben (wie der auf unserm Bilde), und der Engel deutet sie auf die in der Welt lebenden Gerechten, die von den Bösen wenig unterscheidbar sind, wie im Winter der lebende Baum von dem toten. Erst der Frühling, d. h. das andere Leben, wird zeigen, welche Bäume lebend und welche tot sind.

³⁾ An einer andern Stelle (3, 6) sind die Bekränzten jene, „die mit dem Teufel gekämpft und ihn besiegt und für das Gesetz gelitten haben“.

Von einem Vogel ist in der Similitudo nicht die Rede: aber wenn die Enten und andern Vögel in der Decke nur dekorativ sind, so mag auch unser Vogel hinzugefügt sein aus symetrischen Gründen, um die Seite mit dem nackten Weidenstumpfe mehr zu beleben.

Der innere Zusammenhang unseres Bildes in der gegebenen Deutung mit den übrigen Bildern des Cubiculum liegt auf der Hand: es bildet den Abschluss der in der Blutflüssigen, in Lazarus u. s. w. ausgesprochenen Jenseitshoffnungen.

Und dennoch befriedigte die Deutung mich nicht. Stellung und Haltung der beiden Nebenfiguren haben doch etwas Feindseliges, und dies war es auch, was Marchi und de Rossi von Anfang an zu der Deutung auf die Dornenkrönung mitbestimmte und was auch für Wilpert entscheidend ist. Wie Marucchi in ihnen Johannes den Täufer und einen seiner Jünger oder einen Schriftgelehrten sehen kann und in dem nach dem Kopfe des Jünglings ausgestreckten Schilfrohr die Taufe versinnbildlicht findet, ist mir unbegreiflich. —

Nehmen wir wieder das Alte Testament zur Hand, aus dem die christliche Kunst ihre meisten Vorbilder der Errettung aus dem Tode zum ewigen Leben entnommen hat, aber betrachten wir zuvor noch einmal die drei Männer.

In der Hauptfigur findet sich auch nicht der leiseste Zug von Angst oder Schmerz bei dem Angriffe der beiden Seitenfiguren; in sorgloser Ruhe steht sie da, würdigt die Angreifer kaum eines Blickes. Man braucht nur mit einem Blatt Papier erst den Jüngling, und dann umgekehrt die beiden Männer zu bedecken, um aus der Hauptfigur das Bewusstsein herauszulesen, dass sie sich vollkommen sicher, unverletzt und unverletzlich fühlt; die sie bedrohenden Feinde können ihr nicht schaden, — fügen wir hinzu: weil sie sich in Gottes Obhut weiss.

Nun also zum Alten Testament!

Kaum bei einer andern biblischen Scene auf den Gemälden der Katakomben lässt sich die Ausspinnung und Entwicklung der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe eines biblischen Vorganges so klar verfolgen, wie bei der des *Jonas*. Ein Gemälde aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts in der Lucinagruff zeigt ihn

uns in der Ruhe, ohne Seetier; die beschattende Kürbisstaude fehlt noch. Auf einem andern Bilde in Callisto erscheint das den Propheten verschlingende Ungeheuer, daneben der ruhende Jonas. Ende des 2. Jahrhunderts ist in Priscilla das Schiff gemalt, aus welchem hervor Jonas dem Cete in den Rachen geworfen wird, gegenüber aber, wie der Fisch ihn wieder ans Land speit. In Callisto, aus derselben Zeit, bieten drei aneinander gefügte Szenen Jonas, ins Meer geworfen¹⁾, Jonas aus dem Rachen des Cete hervorgehend, Jonas unter der Kürbisstaude. Später kommt dann noch die Trauer des Propheten unter der verdorrten Staude hinzu²⁾. In dieser Entwicklung erscheinen die Jonasbilder auf den Gemälden der Katakomben und auf den Skulpturen der Sarkophage, wie in der spätern Kunst, und andauernd als eine der beliebtesten Darstellungen³⁾; aber alle setzen erst an mit der Verschlingung durch das Seetier. — Bot denn das, was noch sonst in der Prophetie des Jonas erzählt wird, keinerlei Stoff für künstlerische Gestaltung? Wenigstens ein Hinweis auf das Gebet des Jonas im Bauche des Fisches, Cap. 2, 3 f., findet sich auf einem Gemälde in Callisto, oben auf der Rückwand einer der Sakramentskapellen, aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, wo Mitius in dem Orans richtig den Jonas erkannt hat³⁾. Dort steht auf dem Rande eines von den Wogen bedrängten Schiffes ein mit erhobenen Armen betender Mann, im Begriffe, vom Meer verschlungen zu werden. Ueber ihm aber erscheint aus den Wolken das Brustbild seines himmlischen und sein Gebet erhörenden Retters, der die Hand über dem Kopfe des Jonas hält. Nebenan hat der Künstler, zwei Szenen in Einem Bilde vereinigend, den Propheten halb in den Fluten versinkend dargestellt; das Seetier fehlt.

In dem biblischen Berichte ist neben Jonas bloss von zwei Männern die Rede, vom gubernator und seinem collega,

¹⁾ Siehe die Bilder bei Wilpert, Malereien, Taff. 26, 1 und 3; 45, 2; 47, 2.

²⁾ Vgl. O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. S. 13 f. Die Schrift erschien 1897, also vor Wilperts Werk mit seiner chronologischen Anordnung. — Siehe auch C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, S. 345, O. von Sybel, Christliche Antike, I., S. 216 u. a.

³⁾ Wilpert, Malereien, Taf. 39, 2. — Schon de Rossi (Bull. 1864, p. 11) sah in dem Schiffe das des Jones (ove dentro la nave di Giona è effigiata una figura orante), ohne aber in dem Orans den Propheten zu erkennen.

die den Jonas ins Meer geworfen haben ¹⁾). Diese Zweizahl wird auf den Gemälden und Skulpturen nicht immer beibehalten.

Die hl. Schrift legt dem Propheten während seines Verbleibs im Bauche des Cete ein längeres Gebet in den Mund (Cap. 2, 3—10), das in metrischer Form und zum Teil mit Wendungen aus den Psalmen dem Danke für Rettung aus Bedrängnis Ausdruck gibt. Das Gebet muss sehr alt sein. Denn während in I Macch. 2, 51; 12, 15; 15, 22 und ebenso im christlichen Sterbegebete auf die Rettung grosser Vorbilder der Vorzeit hingewiesen und hierauf die Zuversicht der gleichen Hülfe von Seiten Gottes gebaut wird ²⁾), sieht das Jonasgebet die Rettung einzig in der schon als erwiesen gedachten Macht und Güte Gottes. Leid und Not des Flehenden wird dabei in das Gleichnis eines von wildem Sturm auf dem Meere erfassten Schiffbrüchigen und in den Wogen versinkenden gekleidet, ein Vergleich, der auch in den Psalmen (z. B. Ps. 17, Ps. 68) wiederkehrt.

Leider versagen die literarischen Quellen ganz für die Ermittlung der frühchristlichen Sterbegebete; allein wenn das Jonasgebet wohl sicher ein in die Erzählung eingeschobenes altjüdisches Sterbegebete ist, dann ist die Annahme zulässig, dass es als solches auch bei den Christen, bei denen von Anfang an das Jonasbild sich einer so grossen Beliebtheit erfreute, Anwendung gefunden hat ³⁾. Dadurch fällt dann ja auch einiges Licht auf das Fresco in San Callisto. Das Jonasgebet lautet nach dem Hebräischen:

3. Ich rief aus meiner Bedrängnis zu Jehova, und er erhörte mich; aus dem Bauche des Schîol (*ex κοιλίας ἄβου*, de ventre in feri) schrie ich um Hülfe; du hörtest meine Stimme. 4. Und du rissetest heraus mich aus der Tiefe im Herzen des Wassers, und ein Strom umgab mich; alle deine Wellen und Wogen gingen über mich hin. 5. Und ich sprach: ich werde fortgerissen vor deinen Augen: doch werde ich wiederum sehen den Tempel deines Heiligthums. 6. Es umringen mich Wasser bis an die Seele; ein Abgrund umgibt mich; Meertang (Seeschilf) hat bedeckt mein Haupt. 7. In die Schluchten der (Wasser-) Berge stieg ich hinab u. s. w.

¹⁾ Accessit ad eum gubernator . . . Et dixit vir ad collegam suum.

²⁾ Vgl. K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, S. 16.

³⁾ Vgl. K. Michel, S. 29, f; 37; 42; v. Sybel, I, 316, mit abweichender Auffassung über Ursprung des Gebetes.

Kehren wir nunmehr zu unserm Gemälde im Praetextat zurück. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, wie der Künstler, der die Grabkammer ausmalte, seine eigenen Wege gegangen ist, besser gesagt, sich selber den Weg gesucht hat; seine Bilder sind daher durchaus originale Schöpfung in primitiver Auffassung¹⁾. Auf unserm Bilde ist das Gewirre, das den Kopf der Hauptperson umgibt, aus länglichen, schmalen Streifen gebildet, die als solche weniger klar auf dem Scheitel, bestimmter zu beiden Seiten des Kopfes kenntlich sind. Nach Garrucci sind sie grün, nach Wilperts Abbildung blass bräunlich; aber mag man in ihnen nun Schilfblätter sehen, wie die Personifikationen des Roten Meeres oder des Jordan Schilfzweige in der Hand haben, oder niederfließendes Wasser, wie auf den Taufbildern in S. Callisto²⁾, sie sind direkt oder indirekt Hinweis auf die Flut, auf das Meer. Und dasselbe gilt auch von dem Schilfrohr, das der erste der beiden feindlichen Männer über den Kopf der Hauptfigur ausstreckt. Die beiden Schiffsleute sind die Personifikation der aus den Meeresfluten den Jüngling bedrängenden Todesgefahr. Dem Angriffe der Beiden gegenüber steht der Dritte in der Ruhe völliger Sicherheit da, den Kopf nur wenig gegen die Angreifer gewendet, die ihm nichts anhaben können; die drohende Gefahr ist überwunden.

Führt das alles nicht auf Jonas, der vom gubernator und dessen collega ins Meer geworfen wurde, der in seinem Gebete klagt, dass Meerschilf sein Haupt umgebe, oder, wie es im lateinischen Text

¹⁾ Das lässt sich auch noch an einem andern Beispiele beweisen, an jener Szene in unserem Cubiculum nämlich, die man gewöhnlich als Unterredung des Heilands mit der Samariterin am Jacobsbrunnen auffasst. Wir sehen ein junges Mädchen, das mit beiden Händen, also recht bereitwillig, eine runde Schale einem vor ihm stehenden Mann in hochgeschürzter Tunica, einem Reisenden, darreicht, der die Rechte im Redegestus ausgestreckt hat. Zwischen beiden Personen sieht man am Boden, ziemlich nebensächlich behandelt, den Brunnenrand. Ich kann in der jungen weiblichen Figur schwerlich die Samariterin sehen, die schon fünf Ehemänner gehabt hat und jetzt mit dem sechsten Manne lebt; es ist vielmehr *Rebecca*, die dem durstenden *Eleazar*, der im Auftrage Abrahams eine Braut für Isaak sucht, zu trinken gibt. (I. Mos. 24, 13--18). Das ist dann bildlich das *refrigerare*, das man den Abgestorbenen wünschte (Vgl. E. Becker. Quellwunder, S. 121 f.). Dass Eleazar, der Diener, ein purpurenes Gewand trägt, bildet neben dem Purpurkleide der Hämorrhissa keine Instanz gegen unsere Deutung.

²⁾ Vgl. Wilpert, Malereien Taff. 27, 3; 29; 46.

heisst: pelagus operuit caput meum, der mit seinem Gebete der sichern Rettung durch Gottes Allmacht sich getröstet!

Bei Wilpert, Taf. 18 stehen die drei Männer auf einem grünen Grunde, über den sich ein zweiter blassgrüner, im Hintergrunde sich gradlinig verlierender Streifen legt; bei Garrucci, Taf. 39, ist der Boden vor der Hauptperson auf den Baum zu wie Wolken oder gekräuselte Wellen bewegt: vielleicht dürfen wir darin einen direkten Hinweis auf das Meer sehen¹⁾.

Jonas erscheint auf unserm Bilde in geschürzter Tunica, mit-hin als Reisender, weil er ja auch auf dem Wege nach Ninive vom Sturm erfaßt wurde.

Werfen wir von unserm Bilde einen Blick auf das in San Callisto, so entsprechen beide einander; dort wie hier ist es Jonas, der in der Todesbedrängnis die Hülfe des Herrn erfährt.

Aber was soll denn die Taube? Gerade bei der Deutung auf Jonas findet sie ihre uns befriedigende Stelle. Der Maler hat nämlich durch sie gleichsam selber die Erklärung, wen die Hauptfigur vorstelle, daneben geschrieben. Denn Jonas heisst im hebräischen T a u b e. Wie auf Grabsteinen z. B. eines Leo, einer Porcella neben dem Namen ein Löwe, ein Schweinchen in den Stein graviert wurde, so ist hier neben die Figur des Jonas die erklärende Taube hinzugefügt²⁾. Zudem ist auch unser Bild nicht das einzige, wo in der Jonasszene die Taube erscheint.

In dem dürren Baum oder Strauch endlich können wir einen Hinweis auf die verdorrte Kürbisstaude (4, 7 f) sehen, die dem Propheten Schatten geboten hatte. Als entblätterter Strauch erscheint er auch zweimal auf Gemälden, freilich erst aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts³⁾; als Baum, und zwar mit Taube, auf einem Sarkophag zu Velletri⁴⁾.

¹⁾ Bei der Auferweckung des Lazarus und bei der Rebecca ist der Boden zwar auch grün, aber weit weniger betont, als bei unserer Scene, die zudem unten grünen, oben roten Rand hat, während sonst Rot oder Blau zur Umgrenzung verwendet worden ist.

²⁾ Wenn die Christen in Rom in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts auch nicht mehr hebräisch verstanden haben sollten, so hat man die Bedeutung der verbreiteten hebräischen Eigennamen doch gekannt, da man schon durch die hl. Schrift selbst angeleitet war, Wert auf den Sinn der Eigennamen zu legen.

³⁾ Wilpert, Malereien, Taf 221 und 223.

⁴⁾ Garrucci, Storia, Taf. 374, 4.

Was endlich den Zusammenhang der Jonasszene mit den übrigen Bildern des Cubiculum betrifft, so sei zunächst wiederholt, dass uns nur die Hälfte derselben erhalten ist; vielleicht war dort noch eine weitere Jonasszene gemalt, die unser Bild erläuterte. Immerhin gesellt sich der aus der Bedrängnis gerettete Prophet vortrefflich zu der Rebecca, die das refrigerium reicht, zu der Blutflüssigen, die bei Jesus Hülfe und Heilung findet, zu Lazarus, der von den Toten zu neuem Leben erweckt wird.

Um noch auf einige Einwendungen einzugehen, so könnte man darauf hinweisen, dass Jonas, sowie die Schiffsleute sonst immer nackt dargestellt zu werden pflegen. Allein auf dem Gemälde des Sturmes in San Callisto ist Jones ebenfalls bekleidet, und ist der Daniel in der Domitillagruff nicht auch, abweichend von allen sonstigen Darstellungen, bekleidet? — Warum, kann man weiter fragen, hat der Künstler denn den Jonas nicht als Orans dargestellt, um so mehr, wenn wir an sein Gebet im Bauche des Seetieres denken sollen? Nun, die friedliche Ruhe, in welcher er dasteht und auf seine Bedränger schaut, ist der sprechende Ausdruck der glücklich überstandenen Gefahr und der erlangten seligen Sicherheit. Diese innere Stimmung ist durch die ganze Haltung des Propheten charakteristischer und verständlicher ausgedrückt worden, als es durch eine Oransfigur geschehen wäre. Allerdings war nur ein Maler aus der frühchristlichen Blüte zu einer solch tiefen Erfassung befähigt. — Nach allem Gesagten wage ich getrost die Deutung auf Jonas neben die Deutung auf die Taufe oder auf die Dornenkrönung zu stellen.

Einen dritten Erklärungsversuch geben uns nunmehr die Oden Salomos an die Hand ¹⁾, die mit folgendem Satze beginnen: „Der Herr ist auf meinem Haupte wie ein Kranz, und nicht werde ich von ihm weichen. Geflochten ist er mir, der wahre Kranz, und er hat deine Zweige (*κλάδοι*) in mir aufspriessen lassen. Denn er gleicht nicht einem vertrockneten Kranz, der nicht aufsprösst, sondern du bist lebendig auf meinem Haupte, und du hast gesprosst auf mir“. Das Gleichnis kehrt wieder in der 5. Ode: „Weil der Herr meine Rettung ist, fürchte ich mich nicht, und wie

¹⁾ Hans Lietzmann, Kleine Texte, 64. Aus dem Syrischen übersetzt mit Anmerkungen von A. Ungnad und W. Staerk. S. 3.

ein Kranz ist er auf meinem Haupte, und ich werde nicht erzittern, und wenn alles erzittert, so stehe ich fest“. Ode 9: „Ein ewiger Kranz ist die Wahrheit: wohl denen, die ihn auf ihr Haupt setzen“. . . . Denn selbst Kämpfe sind wegen des Kranzes geschehen. Und die Gerechtigkeit hat ihn genommen und ihn euch gegeben: setzt auf den Kranz in dem wahren Bunde des Herrn“. Ode 17 (im Munde des Messias): „Ich ward bedrängt durch meinen Gott: mein lebendiger Kranz ist er, und ich ward gerecht erfunden durch meinen Herrn; meine unvergängliche Rettung ist er; ich ward vom Eiteln befreit und stehe nicht als Verurteilter da“. Ode 10: „Komm zum Paradiese und mache dir einen Kranz von seinem Baume und setze ihn auf dein Haupt und freue dich“.

Ob und wie weit diese Stellen direkt den Maler in Domitilla beeinflusst haben, so zwar, dass er seine Ideen unmittelbar aus den Oden geschöpft und, was er dort gelesen, bildlich wiedergegeben habe, ist schwer zu sagen; jedenfalls lag das hier fünfmal wiederkehrende Gleichnis mit dem Kranze im Gesichtskreise jener Zeit. Das lehren uns die oben angeführten Stellen aus der *Similitudo* III und VIII bei Hermas, wie der zweite Corintherbrief des Clemens Romanus¹⁾, die ihrerseits nur den Apostel Paulus (II Tim. IV, 7, 8. u. a.) wiederholen. Der bedrängte Jüngling, in seiner leidenschaftslosen, ruhig sichern Haltung und Stellung ist die sprechendste Wiedergabe der angeführten Stellen aus den Oden.

Und die beiden Männer zur Seite? Die Auffassung derselben als feindliche Gewalten findet ihre Erläuterung in der Ode 9, wo auf die Kämpfe hingewiesen wird, die der Kranz kostete. Zudem kehrt in den Oden der Hinweis auf Verfolgung öfters wieder, z. B. in der Ode 25: „Du wehrtest denen, die mir entgegenstanden; ich werde verachtet und verworfen in den Augen Vieler, . . . aber es ward mir Stärke von Dir aus“. Ode 9: „Meine Verfolger werden kommen, . . . verhärtet wird ihr Gedanke werden, und das, was sie ausgeklügelt haben, wird sich auf ihr Haupt wenden . . . sie sind besiegt, . . . sie haben einen Gedanken ersonnen, aber es ist

¹⁾ Vgl. Mandatum XII, 2, 5:

20, 2, 7, 1-3: ἀγωνιζώμεθα, ἵνα πάντες στεφανωθῶμεν . . . καὶ εἰ μὴ δυνάμεθα πάντες στεφανωθῆναι, καὶ ἐγγὺς τοῦ στεφάνου γενώμεθα. γυμναζόμεθε τῷ νῦν βίῳ, ἵνα τῷ μέλλοντι στεφανωθῶμεν. Vgl. Sim. VIII, 3, 6.

nnen nicht gelungen; sie haben sich in böser Weise breit gemacht, und wurden als erfolglos erfunden“ (Vgl. Ode 28). Somit würde das Schilfrohr in der Hand des ersten Feindes den Hinweis auf die Schwäche und Wirkungslosigkeit der Angriffe enthalten: „Weil der Herr meine Rettung ist, fürchte ich mich nicht, und wie ein Kranz ist er auf meinem Haupte, und ich werde nicht erzittern“. Der dürre Baum nebenan erinnert an die Worte der 8. Ode: „Er gleicht nicht einem verdorrten Kranz, der nicht aufsprößt“. Selbst der Vogel, der sich auf den Jüngling niederschwingt, begegnet uns in der 24. Ode: „Die Taube flog über den Gesalbten und sang über ihm“. (Vgl. Ode 28).

Die Deutung unseres Gemäldes aus den Oden Salomo's bewegt sich durchaus im Gedankenkreise der coematerialen Bildersprache; es ist der Ausdruck der frohen Hoffnung nach dem Kampfe hinieden auf den ewigen Lohn im Paradiese: „Komm zum Paradiese, und mache dir einen Kranz von seinem Baum und setze ihn auf dein Haupt und freue dich“. (Vgl. Ode 29.)

Es sei nochmals betont, dass unsere drei Erklärungen nur Versuche sind, zunächst mit dem Zwecke, uns aus dem Banne der beiden sich bisher so unerquicklich bekämpfenden Deutungen zu befreien.

Je länger aber ich über unser Bild nachdenke, um so lebhafter drängt sich mir die Frage auf, ob die einzig richtige und voll befriedigende Deutung nicht auf einem ganz andern Wege gewonnen werden wolle. — Auch das Folgende soll nur ein Versuch sein.

Betrachten wir noch einmal die Darstellungen, zunächst das Deckengemälde (Garrucci Tav. 38, 1, Wilpert Taf. 17), so erscheinen die Enten und die Fallschirme über ihnen als etwas Singuläres, der Coematerialmalerei Fremdartiges. Der Hirt in der Mitte mit dem Schaf auf der Schulter, ohne Lämmer, ohne Bäume neben ihm, kommt auf keiner der Tafeln von Garrucci und Wilpert so wieder in Deckengemälden vor, so dass wir wohl fragen dürfen: Ist er christlich? — Ist also überhaupt das Deckengewölbe christlich?

Bei den Wandgemälden unserer Grabkammer sei daran erinnert, dass uns nur ein Teil des Bilderzyclus erhalten ist. Wie bei der „Dornenkrönung“, so stehen auch in der Szene der „Blutflüs-

sigen“ zwei Männer neben der Hauptfigur (Garrucci, Tav. 38, 2 zu Tav. 39, 1; Wilpert Taf. 20 zu Taf. 18) eine Symetrie, die nicht übersehen werden darf. Die Hämorrhoida erscheint auf den Katakombengemälden nur noch ein einziges Mal, in Petrus und Marcellinus und erst in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts (Wilpert 98) und da ist es, ohne Begleitung, der Herr allein, dessen Kleid die Kranke am Saume berührt. Die Blutflüssige ist also kein in die Coemeterialmalerei eingebürgertes Sujet; die beiden Begleitpersonen aber in Praetextat sind zwecklose Beigaben: warum hat sich der Maler nicht wie bei der Rebecca, und der andere Maler in Petrus und Marcellinus auf die beiden handelnden Personen beschränkt, wie es doch ganz im Geiste der Katakombenbilder läge? — Von der „Auferweckung des Lazarus“ ist bloss die untere Hälfte einer männlichen und daneben einer weiblichen Figur erhalten, und seitwärts eine Reihe von Stufen, die zu einer jetzt fehlenden aedicula emporführen. Da diese Treppe auf den Lazarusbildern der spätern Zeit, in Malerei wie in Sculptur ständig wiederkehrt, hat man unsere Darstellung unbedenklich in eine Auferweckung des Lazarus ergänzt. Allein die beiden Lazarusszenen in S. Callisto, das eine aus der zweiten Hälfte, das andere aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts haben die Stufen nicht, und Lazarus steht neben dem Grabmal in gleicher Körpergrösse mit dem Herrn (Wilpert, Taf. 39 u. 46¹). Auf unserem Gemälde in Praetextat muss also eine aedicula und in ihr die kleine Mumie ergänzt werden, eine Ergänzung, die doch für den Anfang des 2. Jahrhunderts und angesichts der beiden Bilder in San Callisto nicht ohne Bedenken ist. Dass oberhalb der Stufen eine aedicula gestanden, mag als sicher angenommen werden: wie, wenn in ihr nicht ein Lazarus, sondern ein kleines Götterbild gestanden hätte, dem die beiden Leute ihre Opfergabe darbringen?

Was die „Samariterin“ (Rebecca) betrifft, so ist das Bildchen so genreartig, dass wir es keineswegs notwendig auf eine biblische Szene deuten müssen.

¹) In kleiner Gestalt, mumienartig eingewickelt, in der Aedicula stehend, kommt er zuerst, Ende des 2. Jahrhunderts, in Priscilla vor (Wilpert Taf. 45).

Die christliche Erklärung wie der Decken- so der Wandgemälde ist also nach jeder Richtung nicht einwandfrei. Ja, wenn es mehr als zweifelhaft ist, dass die Urania, die Tochter des Herodes, die um 200 hier in einem besonderen Sarkophage beigesetzt wurde, Christin gewesen, dann erscheint der christliche Charakter unserer Gemälde genau ebenso fraglich. Stammen die Malereien aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts, und war Urania Heidin, dann ist das Cubiculum kein christliches, sondern von seiner ursprünglichen Anlage an heidnisch. Sind vielleicht die fehlenden Szenen absichtlich zerstört, das „Lazarusbild“ verstümmelt worden, als das Cubiculum zu christlichen Begräbnissen verwendet wurde, weil diese Szenen ausgesprochen nichtchristliche Darstellungen boten? ¹⁾

Es sei nebenbei darauf hingewiesen, dass die Grabkammer der Vibia mit ihren heidnischen Gemälden aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts (Wilpert Taf. 132) nicht gar weit von unserm Cubiculum liegt, so dass wir hier vielleicht in einem Komplex von Grabanlagen stehen, die noch bis in das 4. Jahrhundert heidnisch

¹⁾ Nach de Rossi's eigener Angabe lag die Grabkammer — und das gibt zu denken — im Bereich der Villa des Herodes Atticus, in welchem er mit Grund den Vater der Urania sieht. Die Grabinschrift $\epsilon\delta\mu\omicron\iota\rho\epsilon\lambda\tau\omega$ Οὐράνια θυγάτηρ Ἡρώδου hat nichts christliches; die Erwähnung des Vaters bezeichnet de Rossi (Bull. 172, p. 66) als cosa di rarissima esempio auf christlichen Grabsteinen; trotzdem ist dem Meister auch nicht einmal ein Zweifel aufgestiegen, ob die Verstorbene nicht Heidin gewesen; er nennt sie schlechthin Urania cristiana. — Das Hauptgrab des Cubiculums, der Türe gegenüber, war ein mit Marmor bekleidetes Arcosolium, in nächster Nähe der Villa des Herodes Atticus, für zwei Leichen; die Deckplatte zeigte bei der Auffindung 1872 zwei grosse Bronzeringe zum Aufheben; von dem im Bisomus liegenden Leichen war die eine in Goldstoff, die andere in Purpur gekleidet. Jede Inschrift fehlte. De Rossi (Bull. 1872, p. 66. Vgl. R. S. I. 169) vermutete, dass die beiden Toten Martyrer gewesen seien; — wenigstens mit gleichem Recht darf man annehmen, dass es Heiden waren. Das Cubiculum hatte seine eigene grandiosa Scala, quasi in linea con due contigui ruderi monumentali, dei quali poco distava. Konsequenter zu seiner obigen Annahme musste de Rossi in diesen Bautrümmern Reste altchristlicher Basiliken sehen. — Wenn sich das Arcosolium mit schlechtem Material vermauert wiederfand, so wird der Verschluss im 4. Jahrhundert vorgenommen worden sein, als das Cubiculum in das christliche Coemeterium einbezogen wurde. Wir beklagen mit de Rossi, dass die Inschriften des Cubiculums sofort weggeführt worden sind; sie würden uns wohl noch weitere Aufklärung geliefert haben.

waren und erst in der Folge in das Katakombennetz einbezogen worden sind.

Wenn also die Malereien im Cubiculum der Urania *nicht christliche* sind, wo findet sich dann für sie die Erklärung?

Tertullian wies mich im Schlusskapitel seines *liber de corona* auf den Mithraskult, indem er von der Bekränzung der Mysten sagt: „*Erubescite, commilitones ejus (Christi), jam non ab ipso judicandi, sed ab aliquo Mithrae milite, qui cum initiatur in spelaeo, in castris vere tenebrarum, coronam interposito gladio sibi oblatam, quasi mimum martyrii, de hinc capiti suo accomodatam, monetur obvia manu capite pellere et in humerum, si forte, transferre, dicens, Mithram esse coronam suam*“¹⁾. Tertullian spricht also hier von einer Bekränzung, die unter Vorspiegelung eines Gewaltaktes vorgenommen wurde¹⁾. Allein wenn sich auch dies auf unser Gemälde anwenden liesse, wobei dann noch erinnert sein möge, dass der Priester des Mithras beim Opfer einen Zweig in der Hand halten musste²⁾, so fehlt doch bei den andern Darstellungen jeder Hinweis auf den Mithraskult. Wollte man aber auch diesen auf den fehlenden Bildern annehmen, so würden wir im Mittelbild der Decke doch etwas anderes in einem Mithraeum erwarten, als eine Hirtenfigur. Leider kennen wir den Bilderschatz des Mithraskultes zu wenig, um die in Praetextat noch vorhandenen Bilder demselben zuweisen zu können³⁾. — Wie würde es mich freuen, wenn schon das nächste Heft der R. Q. S. aus der Feder eines klassischen Archäologen oder eines Orientalisten die richtige Deutung unserer Bilder bringen dürfte!

d. W.

¹⁾ Vgl. Franz Cumont, *Die Mysterien des Mithras*; deutsche Ausgabe von Georg Gehrlich, Leipzig 1903.

²⁾ Vgl. Cumont, *l. c.* S. 148 161.

³⁾ Cumont, *l. c.* S. 19.