

# Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken Roms

Von Paul Markthaler, Rom.

Verlockender denn je erscheint uns heute die Aufgabe, den Geist selbst festzustellen, der im frühen Christentum formgestaltend am Werke war. Die sichtbaren Exponenten dieses Geistes nun ermöglichen es, die künstlerische Sehweise dieser Zeit zu erkennen. Erst wenn die Seh- und Ausdrucksformen der christlichen Kunst aus Reihen von gleichgearteten Bildwerken objektiv sicher gestellt sind, kann man darangehen, das Vorhandensein und die Wirkungsart möglicherweise hinzugetretener, induzierender Kraftlinien zu beurteilen. Für die erstere Aufgabe gibt es wohl kein lückenloseres Material als die Deckenmalereien der römischen Katakomben. Dieser Umstand veranlaßt dazu, die römischen Beispiele dieser Gattung von Bildwerken methodisch zum Ausgangspunkt zu nehmen um so die Grundlagen für die Untersuchung der zweiten Frage zu schaffen. Um möglichst homogene Vergleichsstücke zu haben, empfiehlt sich eine Beschränkung auf die konstruktiven Beispiele darunter, da die nur ornamental gemusterten Gewölbedekorationen angemessener in den Rahmen einer altchristlichen Ornamentik einzugliedern sind. Ebenso scheiden hier die Arkosoldekorationen aus, denn ihr Gliederungsschema ist wenig variiert und schließt sich in seiner Formauffassung den Deckenmalereien an.

Bei einem Ueberblick über die erhaltenen Beispiele von bemalten Katakombendecken zeigt sich, daß ihnen trotz der großen Verschiedenheit nur einige wenige Konstruktionsgesichtspunkte zugrundeliegen, die bei jeder nicht rein ornamental, sinnvoll ge-

ordneten Dekoration von selbst eintreten müssen. Darnach läßt sich eine Scheidung von Einzelgruppen vornehmen, deren gemeinsame Merkmale sich mit dem Ausdruck „System“ bezeichnen lassen. Acht solcher Systeme im eigentlichen Sinn können durch die vorhandenen Deckenmalereien belegt werden.

Das einfachste dieser Einteilungsschemen ist das des bloßen Außenkreises (Fig. 28) <sup>(1)</sup>. Da das Vorhandensein des zentralen Mittelfeldes allen Systemen gemeinsam ist, hat es als Unterscheidungsmerkmal keine Bedeutung und wird deshalb nicht zu den Systemkomponenten gezählt. Darauf folgt, um in der Klassifizierung vom Einfachen zum Komplizierteren aufzusteigen, das System des Kreises mit eingeschriebenen Lunettenreihen (Fig. 24) und das System der radial angeordneten Kreissektoren (Fig. 27). Das 4. System, das Kreisdiagonalsystem, besteht aus zwei an sich heterogenen Komponenten, dem Kreis und den Diagonalformen, welche aus der Deckenmitte nach den Ecken gehen (Fig. 13). Dazu tritt im 5. System die Anordnung von vier Kreissegmentteilen, die in den Feldern zwischen den Diagonalen in achsialer Symmetrie angegliedert sind und als Lunetten wirken (Fig. 9). Um bei der Dreizahl von Komponenten zu bleiben, nennen wir hier das Diagonallunettensystem auf rechteckigem Grundriß, das sich vom vorhergehenden nur durch Vertauschung des Kreises mit dem Rechteck unterscheidet (Fig. 22). Verwandt mit dem letzteren ist das 7. System, das auf dem Grundschema des Achteckes aufgebaut ist und wie die beiden oben angeführten Fälle Diagonalformen und Lunetten in Achsenbindung enthält (Fig. 17) <sup>(2)</sup>. Zurückgreifend zum Kreisschema, ergibt sich als achttes, mit fünf Komponenten ausgestattetes System, das Kreissystem mit Diagonal- und Achsenfeldern, Lunetten und Kreuzform, das wir der Kürze wegen als Kreuzsystem bezeichnen. Die Dichtigkeit des vorhandenen Vergleichsmaterials legt für unsere Untersuchung die umgekehrte Reihenfolge der Systeme nahe <sup>(3)</sup>.

(1) Die schematischen Figuren haben zur Grundlage die Tafelbilder von J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903) Tafelband. Wir zitieren diese Tafeln mit T., während „Taf.“ unsere angefügten Tafeln bezeichnet. Das genannte Katakombenwerk ist auch Ausgangspunkt für Datierungsfragen.

(2) Der Ausdruck Lunette, der im strengen Sinne nur bei fensterähnlichen Öffnungen mit Kreissegmentbogen angewendet wird, ist hier der Einfachheit wegen auch im Sinne des achsialgerichteten Rechteckfeldes mit oder ohne Segmentbogen zu verstehen.

(3) Siehe Beilage Uebersichtstabelle.

### I. Das Kreuzsystem.

Es ist ein glücklicher Umstand, daß in den sog. Sakramentskapellen von Callisto drei Beispiele dieses Systems erhalten sind, deren zeitliche Aufeinanderfolge sich durch die Terrainverhältnisse feststellen läßt. Versuchen wir durch eine Analyse ohne vorläufige Beachtung der Datierung das Gemeinsame und das Verschiedene dieser drei Deckenmalereien aus Kapelle A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, A<sup>4</sup> zu erfassen.

A<sup>3</sup> (Taf. VII) (4). Auf den ersten Blick ein unübersichtliches Liniengefüge. Bei genauerem Zusehen können selbst auf der Abbildung Unterschiede in den Farbwerten der konzentrischen Kreise beobachtet werden. Alles, was in dunkler Färbung erscheint, ist auf dem Original rotliniert, die lichter Töne entsprechen dem originalen Grün. Die dunklen Kreise sind zudem durch textilartig angewendete Fransenmuster hervorgehoben. Diese Kreislinien umgrenzen zwei Kreisringe, die um das Mittelfeld gelegt sind und sich als Innenzonen von der außerhalb des weitesten Kreises gelegenen Außenzone absondern. Die so gebildete erste Innenzone zwischen dem Mittelkreisfeld und dem nächstfolgenden gezackten ersten Kreis enthält vier Teilarme eines Kreuzes und Lunetten, sowie einen in zarter Färbung als grün charakterisierten Feston, der von den Kreuzarmen unterbrochen wird. Die zweite Innenzone zwischen diesem Kreis und dem Außenkreis ist in achsialer Richtung mit einem baldachinüberdachten Rosettenfeld geschmückt, in der Diagonalrichtung dagegen mit einem Pfauen, der aus einem Pflanzengerank aufsteigt. Die Blätterkurven dieser Pflanze sind Knüpfungspunkte eines konzentrisch laufenden, gespannten Festons. Die Außenzone endlich umfaßt achsiale Rosettenfelder und diagonale, grün gezeichnete Felder mit einem Vasenornament, die an den Ecksegmenten aufsitzen. Diese gezackten Eckzwickel entsprechen in ihrer Funktion den Ecktrompen eines Muldengewölbes.

A<sup>4</sup> (Taf. IX) zeigt den Unterschied, daß die erste Innenzone ein leer gebliebener Flächenraum ist, keinen Zierfeston mehr besitzt und die Kreuzform an die 2. Innenzone abgegeben hat. Die Außenfelddiagonale hat ihren Flächencharakter verloren und ist nur noch als bloße Füllform mit schematisch gezeichnetem Oval und begleitenden Girlanden gebildet. Der Eckbogen aber hat noch sein Zackenmuster.

(4) Für die eigens erfolgte Herstellung der Photographien für unsere Tafeln VIII und IX sei an dieser Stelle der Commissione di Archeologia Sacra ergebenst gedankt. Taf. VII nach G. B. De Rossi, *La Roma Sotterranea Cristiana* II (Roma 1867) Tav. XVIII, 1.

A<sup>2</sup> (Taf. VIII) ist nun mit A<sup>4</sup> verbunden durch eine gleicherweise vor sich gegangene Entwertung der ersten Innenzone (Fig. 1). Wohl sind hier die Flächenausmaße der Kreuzarme noch vorhanden

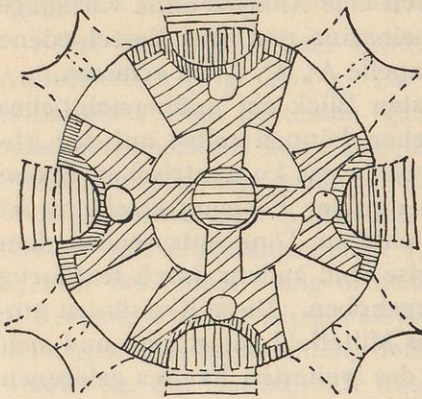


Fig. 1 (T. 38)

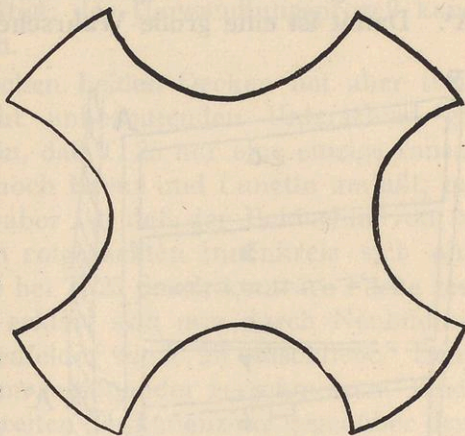
— auch eine Palmettengirlande ist noch eingeschlossen, allein diese ist koloristisch durch ihr Grün dem Außenkreis der zweiten Innenzone untergeordnet und nimmt einen geringeren Flächenraum ein im Gegensatz zu A<sup>3</sup>. Ferner hat die zweite Innenzone die Diagonalstützform aus der Außenzone in ihren Bereich gezogen. Dabei ist das Pfauenmuster von A<sup>3</sup> an seiner Stelle innerhalb des Ganzen geblieben und sitzt infolgedessen mitten im Diagonaltrapez. Ebenso stabil waren die Rosetten, sind aber nun aus dem rein Ornamentalen ins Vegetabilische übergeführt. Weiterhin ist zu bemerken, daß die Lunetten aus der ersten Innenzone in die zweite gewandert und durch die gleiche Farbe und Rahmung mit dem Außenkreis verschmolzen sind. Wie in A<sup>4</sup> sind sie Darstellungsträger geworden. In dem Augenblick also, in welchem die Lunette Bildträgerin wurde, ist sie in die Außenzone geraten, in A<sup>4</sup> hält sie sich sogar am Wandrahmen des ganzen Deckenfeldes fest. Bemerkenswert ist noch, daß die Lunetten den Festonring der zweiten Innenzone von A<sup>3</sup> an sich gezogen und der nun entstandenen Zackenkranzform<sup>(5)</sup> angepaßt haben (Fig. 2). Ähnlich wie in A<sup>4</sup> ist hier in der Außenzone die Verbindung des Eckzwickels mit dem Außenkreis durch grün gemalte Mandelformen und konvexe Bogenlinien hergestellt, die nach Form und Farbe nur noch als Residuen erscheinen an der Stelle, wo vorher das Diagonaltrapez seinen Platz hatte.

Wichtig ist, daß die aufgezeigte Umwandlung an Beispielen beobachtet werden kann, die örtlich enge zusammengehören und

(5) Der Ausdruck ist geprägt von F. Saxl, *Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen*, im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II (XVI) 1923 S. 94, aus dessen geistvollem Aufsatz ich manche Anregung erhielt.

ohne Wechselwirkung bei ihrer Entstehung nicht denkbar sind. Ohne Rücksicht darauf, welche von den drei Dekorationen früher entstanden sei, haben wir Formverschiebungen feststellen können. Wie aber folgen die Umwandlungen chronologisch aufeinander? Oder ist es möglich, sie bei gleichzeitigem Entstehen nur als Ausdruck eines bloßen Variationsbedürfnisses aufzufassen?

Auskunft auf diese Fragen gibt die architektonisch-geometrische Untersuchung. Der Situationsplan (*Fig. 3*) zeigt die älteste Region in Callisto, die in zwei Bauperioden am Ende des II. und am Anfang des III. Jahrhunderts entstand (6). Die beiden frühesten Galerien A und B wurden durch Quergänge C, D, J miteinander von A aus verbunden und ferner F, G, H und L als Stollengänge von A, bzw. B aus vorgetrieben. Die ausgezogenen Linien bezeichnen den Stand der ersten Periode. Gleichzeitig mit J und L entstanden die am Ende dieser Gänge unter dem alten Feldweg M liegenden Kammern A<sup>1</sup> und A<sup>3</sup>, sowie L<sup>2</sup>. A<sup>1</sup> und A<sup>3</sup> wurden mit flacher Decke angelegt (7). A<sup>2</sup> liegt dazwischen und hat ein Tonnengewölbe. Es muß nicht notwendigerweise in der ersten Periode entstanden sein, da keine Galeriefortsetzung damit verbunden ist, jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, daß es erst nach A<sup>3</sup> ausgegraben wurde (8). Beim zweiten Bau erfolgte der Anschluß der Galerien F, G und H an B, bzw. A, zugleich die Anlegung von D und der Kammern A<sup>6</sup>, A<sup>5</sup>, A<sup>4</sup> in der aufgeführten Reihenfolge. Von Deckenmalereien in A<sup>5</sup> ist nichts mehr erhalten (9). A<sup>6</sup> war



*Fig. 2*

(6) G. B. De Rossi, *La Roma Sotterranea Cristiana II* (Roma 1867), *Analisi geologica ed architettonica* von M. St. De Rossi, 22 ff. und J. Wilpert, *Die Papstgräber* (Freiburg 1909) 4 ff. Unsere *Fig. 3* ist aus den Einzelplänen bei Wilpert zusammengelegt.

(7) De Rossi, a. a. O., 31. Spuren der Dekoration sind heute noch zu erkennen.

(8) Der gleichen Ansicht ist Herr Dr. Josi, der unermüdlich tätige, treue Hüter der römischen Katakomben.

(9) Vgl. J. Wilpert, *Die Malereien*, Textband 369.

ohne Deckenschmuck. Die für uns in Betracht kommende Kammer A<sup>4</sup> liegt im vertieften Gelände und hat ein flach angelegtes Kreuzgewölbe.

Es ergibt sich so folgende chronologische Reihenfolge: A<sup>3</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>4</sup>. Damit ist eine große Wahrscheinlichkeit gegeben, daß die Zusammenziehung der Formen

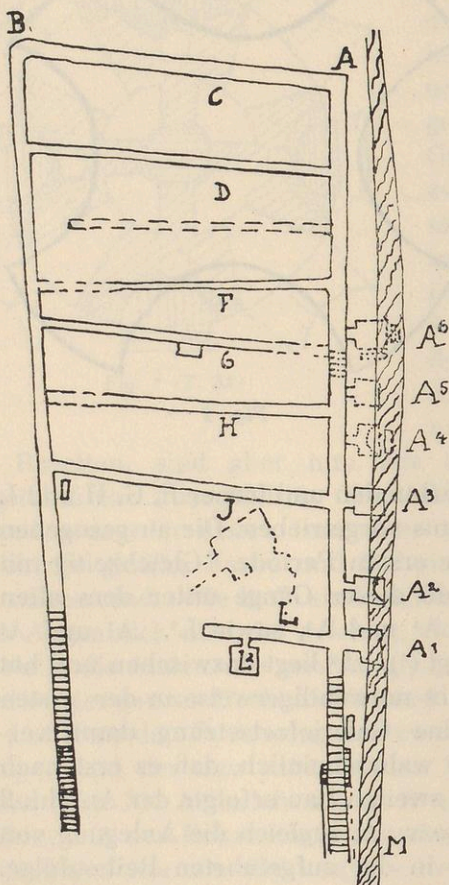


Fig. 3

und die Entwertung der ersten Innenzone wie der Außenzone Merkmale einer jüngeren Periode sind. Doch den Ausschlag für die Entscheidung dieser Frage kann nur ein Beispiel desselben Systems geben, das mit Sicherheit einer älteren Zeit angehört. Wir besitzen ein solches tatsächlich in der oft abgebildeten Decke<sup>(10)</sup> der Lucina-Krypta (T. 25), die mindestens eineinhalb Generationen früher entstanden ist, ja sogar an den Anfang des II. Jahrhunderts gesetzt wird und näher an der Straße gelegen, an die älteste Region von Callisto angrenzt. Sie besitzt noch Gleichgewichtsverteilung in der Anlage aller Teile, Vorherrschen des Flächencharakters derselben. Das Rahmenwerk ist körperlich greifbar gebildet, wobei eine klare Abgrenzung des Einzelnen vom Ganzen sich ergibt. Entscheidend ist, daß auch hier wie in

A<sup>3</sup> die Außenzone noch nicht entwertet ist, daß noch keine Residualformen sich finden, sondern wirkliche Stützen, die eng mit den

(10) Die Bezeichnung „Decke“ gilt in erster Linie für flache Ueberdeckungen, wie es bei der Lucinakrypta der Fall ist. Doch empfiehlt es sich der Kürze wegen das Wort als Bezeichnung der dekorierten Plafonds und Gewölbebedachungen zu nehmen.

Ecktrumpfen verbunden sind. Die Tragfunktion der Diagonaltreapeze ist also im vollsten Maße noch ernst genommen<sup>(11)</sup>. Sie ist ebenfalls wie A<sup>3</sup> eine Flachdecke und steht nach dem Gesagten dieser am nächsten unter den genannten Stücken. Damit erscheint die topographische Analyse bekräftigt; der Umwandlungsprozeß kann nicht umgekehrt verlaufen sein.

Die zeitliche Distanz zwischen beiden Decken hat aber trotz des Gemeinsamen einen nicht unbedeutenden Unterschied gezeigt. Er liegt vor allem darin, daß T. 25 nur eine einzige Innenzone aufweist, welche wie A<sup>3</sup> noch Kreuz und Lunette umfaßt; bei haben Baldachine, wesentlich aber ist, daß der Baldachin von A<sup>3</sup> durch seine rote Färbung dem rotgezackten Innenkreis sich einordnet und ihn nicht mehr wie bei T. 25 durch konträre Farbe zerreißt. Die Innenzone von A<sup>3</sup> erklärt sich nun durch Neubildung eines Kreisringes, der die Achsenfelder von T. 25 umschließt. Dem A<sup>3</sup> sind Kreuz und Lunette schon miteinander verschmolzen. Beide nach ist schon bei A<sup>3</sup> ein Ausbreiten der Innenzone gegenüber dem noch Früheren erfolgt, ebenso sind die Diagonaltreapeze ihres ausgesprochenen Funktionscharakters entkleidet worden.

Zusammenfassend kann der Wandlungsvorgang formuliert werden: es ist eine Umwandlung vor sich gegangen im Sinne einer Auflösung des physischen Kräfte-netzes, statt Spannung Ausbreitung in der vorhandenen Fläche, Aufgabe der struktiven Energien von den Ecken her, Aufhebung der trennenden Formen mit eintretender Verschmelzung, Hinzufügung einer zweiten Innenzone, die dann die Funktion der ersten Innenzone einnimmt und schließlich ganz wegfällt (A<sup>4</sup>).

Formverschiebungen dieser Art aber sind nur möglich, wenn eine bestimmte Vorstellung von beweglichen Flächenkompartimenten vorhanden ist. Die Rekonstruktion dieser Vorstellung oder, anders ausgedrückt, der Sehform, die für Dekorateure und Beschauer des II. Jh. in gleicher Weise als Medium für die Erfassung der gegebenen Wirklichkeiten diente, ist daher ein Postulat unserer gewonnenen Erkenntnisse.

---

(11) Die gegenteilige Ansicht ist vertreten von M. Dvořák, Die Entstehung der christlichen Kunst, im Wiener Jahrbuch für K.-G. II (XVI) 1923 S. 8. Sie konnte entstehen durch Nichtbeachtung des verschiedenen Systemcharakters seiner Vergleichsstücke, denn die Tektonik überwiegt relativ bei Konstruktionen, die nicht dem Kreisschema unterstehen. Gegenüber Späterem tritt der tektonische Gehalt von T. 25 innerhalb des gleichen Systems deutlich genug hervor. Von „Schatten- und Skeletthaftigkeit“ kann hier noch nicht die Rede sein.

Wenn bisher von konzentrischen Kreisen, ja überhaupt von Kreisen und Kreislinien die Rede war, so geschah das behelfsweise. Fig. 4 gibt in schraffierten Flächenfeldern die Sehformen bei der Entstehung und Besichtigung von T. 25 im II. Jh. wieder. Die längsschraffierten Deckenteile A bezeichnen den durchgehenden, neutralen Grund der Decke. Von den Ecken her ist eine Flächen-

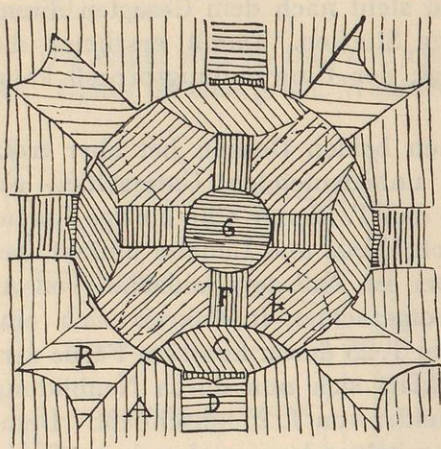


Fig. 4 (T. 25)

schicht B aufgelegt mit der Darstellung von Oranten- und Hirtenstatuetten. In der Ecktrompe wird der Untergrund wieder frei. In den von den Diagonaltrapezen B gegebenen Rahmen ist ein Kreisfeld C

ingelegt, das von Teppichbordüren umsäumt ist. C ist als die ganze Innenzone bedeckend zu denken, einschließlich den Grund unter dem Mittelfeld. Der Außenrand dieser Kreisscheibe ist in Achsenrichtung überdeckt durch die aufgelegten Bildflächen D mit Putten. Die Seitenrahmen derselben sind von der Kreisfeldbordüre unterschieden durch das Fehlen des textilen Ornaments. Der blaue Baldachin von D überdeckt sowohl den Kreisfeldrahmen, so daß die Ornamente hier wegfallen, wie auch eine unter dem Kreisfeldrahmen liegende Girlande. Ueber das Feld C aber erscheint das Zackenkranzfeld E gelegt, das nach einwärts gewirkte Fransen trägt und mit einem Festonbogenmuster und Jahreszeitenköpfen in Zackenkranzform ausgestattet ist. Darüber ist sodann ein gleicharmiges Kreuz F in blauer Farbe angebracht, das wiederum als Flächenstreifen und nicht als Liniengefüge erscheint infolge des wie eingewirkt aussehenden Maskenmusters. Es überschneidet die Zacken der Lunetten wie auch das Wirkmuster der Jahreszeitenköpfe, sitzt also darüber. Endlich ist über alle vorausgehenden Schichten ein Kreisschild G gelegt mit der Darstellung des Daniel zwischen den Löwen. Dabei ist zu erkennen, daß das Kreuz als früher gedacht und gemalt aufzufassen ist, da sein blauer Rahmen durch die Kreisfransen durchläuft. Also es finden sich im ganzen sechs Ueberdeckungsschichten, in der Mitte im Tiefenschnitt vier.



Es lebt so in der Vorstellungsform dieser Decke etwas nach von jenen luftigen, kühlenden Zelttüchern und -Teppichen, die schattenspendend in den Höfen der Häuser aufgehängt waren. In manchen Beispielen anderer Gegenden ließe sich nachweisen, wie durch Jahrhunderte hindurch Behausungsformen einer früheren Stufe als Dekorationsform später nachwirken<sup>(12)</sup>. Von römischen Beispielen dieser Ueberführung einer realen Bedachungsform ins Dekorative sei genannt das Gewölbe des Pankraziergrabes an der Via latina, wo in der Mitte ein nach allen Seiten verankertes Segel schwebt<sup>(13)</sup>.

Etwas anderes aber ist für unsere Untersuchung bedeutsamer. Es hat sich ergeben, daß es sich bei T. 25 nicht um ein bloßes Liniengerüst handelt, sondern um Flächenschichten, die übereinandergelegt sind. Immer aber manifestieren Verdeckungen, die mit Absicht und in gehäufte Anwendung auftreten, ein Bestreben räumlich zu wirken, Raumhaftigkeit zu erzeugen; denn das Auge wird nach der Erfahrung in der Wirklichkeit gezwungen, einander überdeckende Flächen als hintereinanderliegend aufzufassen, einen Tiefenraum zwischen die vorderste und die hinterste Schicht zu legen. Beim Zusammensehen solch verdeckender Körper hat das Auge Sehbewegungen auszuführen. Damit stehen wir aber auf dem Boden einer optisch-subjektiv orientierten Sehweise, weil vom Subjekt aus etwas zu den dargestellten Gegenständen hinzukommen muß, um ihrer habhaft zu werden. Diese Auffassung nun ist der taktischen, die sich den objektiv existenten Seinsformen hingibt, entgegengesetzt.

Jetzt erst nach Klarlegung der Ueberdeckungserscheinungen von T. 25 mag es verständlich geworden sein, wie bei A<sup>2</sup> (Taf. VIII, Fig. 1) Schichten unter Oberschichten aus dem Zentrum hervorgezogen werden konnten. Fixpunkt bei aller Umordnung war das Mittelfeld mit der speziell christlichen Darstellung geblieben. Nur

---

(12) Vgl. dazu M. Rostowtzeff, Die antike Deckenmalerei in Südrußland (St. Petersburg 1914) 34, 62, T. XV, XXX und H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria (Berlin 1904) 14, 15, ferner K. Ronczewski, Ueber alt-römische Decken (Russ. Nachrichten russischer Ak. Gesch. Mat. Kult. I (1921) 126, 129. Ronczewski neigt zur Ansicht (129), daß der teppichartige Dekorations-typus vielleicht von jeher für die Monumente des sepulkralen Typus geschaffen worden sei. Die Uebersetzung des in russischer Sprache verfaßten Artikels wurde mir in gütiger Weise von Frau Tatiana Warscher zur Einsicht überlassen. Es wäre zu wünschen, daß es bald gelingen möge, die Uebersetzung zu veröffentlichen.

(13) Abb. K. Ronczewski, Gewölbeschmuck im römischen Altertum (Berlin 1903), Taf. XVII.

bei der Ueberdeckungsvorstellung konnte die fortschreitende Vereinfachung des optischen Prozesses durch Abschwächen der Häufungen überdeckter Schichten mittels Kontraktion der Oberschichten und distraktiver Ausdehnung der Unterschichten in der Richtung gegen die Wand hin erfolgen. Darum war, um nun chronologisch vorzugehen, bei  $A^3$  ein neuer Innenzonenring angesetzt, deshalb die Außenzone bei  $A^2$  entwertet worden<sup>(14)</sup>. Alles ist so getan, um die Außenkreisfläche auszudehnen, die bei T. 25 noch einen geringeren Flächenraum einnahm. Solche Distraction jedoch wäre unmöglich, wenn nicht früher die Vorstellung einer Ueberhäufung und Uebereinanderdeckung von abhebbaren Einzelschichten vorhanden gewesen wäre. Die Folge ist, daß schon bei  $A^3$  zwei Schichten von Lucina in Wegfall gekommen sind<sup>(15)</sup>.  $A^4$  hat seine Lunetten bereits ganz aus dem Kreisverband gelöst und an die Außenseite der Decke geschoben, das Kreuz greift bis an den Außenrahmen der zweiten Zone<sup>(16)</sup>. So ergibt sich nur noch eine einzige Ueberschneidung. Aus einer optischen Bewegung ist nun eine geometrische geworden, aus der Tiefenbewegung eine expansive Flächenorientierung.

Die angeführten Beispiele des Kreuzsystems aus dem Bereich der Callistus-Katakombe kehren in dieser bereicherten Form nicht wieder. Damit würde sich eine zeitliche Spannweite des Systems wesentlich im Rahmen des II. und des Beginns des III. Jahrhunderts ergeben. Allein auch da konnte beobachtet werden, wie Einzelkomponenten zugunsten von Kreuz und Lunetten entwertet wurden und nur in Gestalt von Residualformen in der Außenzone er-

(14) T. 24, 1 bringt den Rest einer Dekoration aus der Vorkammer der Lucinakrypta. Verwandtschaft mit  $A^3$  in der Komposition ist noch erkenntlich. Doch gibt der Ueberrest zu wenig, um genauere Feststellungen machen zu können.

(15) Ein einfaches an  $A^3$  erinnerndes Beispiel bietet die Capella Greca in Priscilla. Es ist noch mit allen Merkmalen der Tektonik ausgestattet und geht zeitlich mit T. 25 zusammen. T. 13 läßt erkennen, wie weit der Kreisbogen ist, der über den Achsenfeldern und den Jahreszeitenköpfen liegt. Unmöglich kann dieser Kreis schon der Innenkreis sein, wie die Rekonstruktion bei J. Wilpert, *Fractio Panis* (Freiburg 1895) T. VI, S. 25 angibt. Vielmehr verbinden seine Segmente nur Achsenfeldseiten über den Jahreszeitenköpfen. Darin kann erst der Innenkreis liegen. Es ist wohl an eine Konstruktion zu denken, die sich dem Kreuzsystem anschließt, vgl. L. v. Sybel, *Christliche Antike I* (Marburg 1906) 202. — Die andere Decke im gleichen Raume wird im Rahmen der ornamentalen Decken behandelt werden.

(16) Ein sehr verwaschenes Beispiel des Kreuzsystems aus dem Ende des II. Jahrhunderts konnte ich in der Aula von Priscilla neben der Stiege feststellen. Es steht  $A^4$  nahe; Figuren sind nicht zu erkennen.

halten blieben. Der ursprüngliche Reichtum des Systems von T. 25 war so allmählich vereinfacht worden. Dieser Umstand berechtigt daher weiter reduzierte, spätere Exemplare als Fortsetzung zu betrachten, bei denen die Diagonalen dem Kreuz und den Lunetten den Vorrang gelassen haben, zumal sie ohne diese Annahme jeder Frühstufe entbehren würden.

T. 56<sup>(17)</sup>. Anfang III. Jahrhundert (Fig. 5). Auf den ersten Eindruck hin möchte man die Dekoration folgendermaßen beschreiben: Zwei konzentrische Kreise mit achsial angeordneten Lunetten in der zweiten Innenzone, über den Mittelfeldkreis ist ein Rechteckbild mit der Noedarstellung gelegt. Schon die Leichtigkeit der Beschreibung ist gegenüber den früheren Fällen bemerkenswert. Doch wäre sie falsch. Es handelt sich nicht um Kreisflächen im strengen Sinne, sondern um Ovalflächen, deren Form sich aus der Rück-sichtnahme auf die gegebene Grundfläche der Tonne ergibt<sup>(18)</sup>. Allein es sind auch nicht zwei konzentrische Ovalfelder, denn die rote Außenzonenbegrenzung ist in einem Zuge mit den Lunetten entstanden, und das Innenzonen-Grünoval ist in einem Duktus mit den Kreuzarmen gezeichnet, und zwar mit Orientierung von den Ecken des Mittelfeldes aus. Dabei zeigt sich, daß das Noebild nicht über

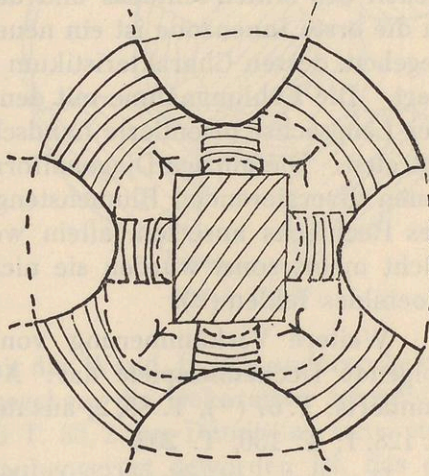


Fig. 5 (T. 56)

(17) Es handelt sich dabei eigentlich um eine Arkosoltonne des Cubiculum III von A. Bosio, Roma Sotterranea (Roma 1632) 243 aus Domitilla. Sie unterscheidet sich aber wesentlich von den typischen Arkosoldekorationen. Die Decke des Cub. selbst stellt T. 55 vor.

(18) Und doch kann die Längen- und Breitendifferenz als solche nicht ausschlaggebend gewesen sein für die Wahl der Ellipse, da der Unterschied nur ein Dreizehntel der Länge beträgt und die Entfernung zwischen Breite und Länge bei unseren vorigen Beispielen trotz des vollkommenen Kreises eine größere ist. Z. B.: T. 25: 2.34 m  $\times$  2.11 m, A<sup>2</sup>: 3.04  $\times$  2.76, A<sup>3</sup>: 2.83  $\times$  2.55, A 4: 2.82  $\times$  2.05. Der Grund wird wohl in der gesteigerten Formbewegung liegen und zusammenehend damit in einer geänderten Anschauung über Gerüstfestigkeit und Schönheit des geschlossenen, in sich selbst ruhenden Kreisfeldes.

ein Mittelfeldoval gelegt ist, sondern zwischen die Segmentschmalseiten der Kreuzarme ohne jede Ueberschneidung. Die Kreuzarme sind also im Gegensatz zu T. 25 von außen her formiert, die Segmentbögen haben die Wölbungstendenz nach außen (Fig. 5). Es ist das eine konsequente Weiterführung und Klärung der bei A<sup>2</sup> (Taf. VIII) und A<sup>4</sup> (Taf. IX) angedeuteten Erscheinung der von außen her angelegten Kreuzarme. Durch das Einschneiden der Ecken des Mittelrechtecks und das Vortreiben der Lunettenbögen in die erste Innenzone ist ein neues Stadium der Formumwandlung gegeben, dessen Charakteristikum in der Verschmelzung von Zonen liegt. Die Fühlungnahme mit den Ecken ist ganz aufgegeben, nach der Längsachse orientierte Landschaftsausschnitte sind an die Stelle getreten. Die einzige Diagonalform könnte man höchstens noch in jenen divergierenden Blumenstengeln erblicken, die an den Ecken des Rechtecks ansetzen, allein wesentliche Bedeutung haben sie nicht mehr, sonst würden sie nicht am rechten oberen Eck des Noebildes fehlen<sup>(19)</sup>.

Weitere Verkümmern von Einzelkomponenten<sup>(20)</sup> stellen folgende Deckenbeispiele dar: Aus der 2. Hälfte des III. Jahrhunderts: T. 67<sup>(21)</sup>, T. 85, 2; aus der 1. Hälfte des IV. Jahrhunderts: T. 128, 1; T. 130, T. 203.

Die drei erstgenannten Decken bilden eine Gruppe. Kreuz und Diagonale sind wie bei T. 56 in der 1. Innenzone. Die

(19) Einen vereinzelt Fall bildet T. 73 aus Pietro e Marcellino. Doch enthält es alle Merkmale des Kreuzsystems auf der Stufe von T. 56. Die Innenzone ist gebildet durch vier gezahnte Ovalmedaillons mit Täubchen, die mit den Ecken des Rechteckmittelfeldes angrenzen. Zwischen Rechteckmitte und Lunettenscheitel werden gezackte Täfelchen mit Darstellung von Vogelnestern wie an einem Fadenkranz gehalten. Von einem weiteren, reduzierten Rahmen sind nur noch Ueberbleibsel in den Dreieckfüllformen vorhanden, die in der Fortsetzungslinie der Tafelecken liegen. Das Ausschneiden der ersten Innenzone durch die Lunettenscheitel stellt den stilistischen Anschluß an die gleichzeitige T. 56 her.

(20) Es kommen nicht in Betracht für unser System T. 35,1 und 35,2, wo das Kreuz nur als reine Verbindungslinie und nicht flächenhaft gegeben ist. Es geht mit dem Kreis keine Einheit ein, die zum Zackenkranz führt. T. 61 besitzt zwar zweidimensionale Kreuzformen. Sie sind jedoch ohne Verbindung mit dem Mittelfeld, sondern nur Füllformen zwischen den beiden angrenzenden Bögen.

(21) Eine Art von Diagonalresiduum ähnlich wie auf T. 67 kehrt wieder in dem Cubiculum I der Via latina, vgl. Bosio, Roma Sotterranea, 307. Bald nach Entdeckung wurde es zerstört. Stark ausgeprägtes Kreuzgewölbe. Für die Korrektur der Zeichnung bei Bosio vgl. J. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien (Freiburg 1891) 36 ff. und Tav. XXIV. — Abb. auch bei R. Garrucci, Storia della Arte Cristiana (Prato 1873) Vol. II, P. I., Tav. 40,1. — Ein anderes Beispiel bei Bosio, R. S. 547 und Garrucci, Storia II tav. 76. Ein

Lunettenscheitel schneiden in gleicher Weise ein. Die Zone ist aber sehr verengt und gleichsam zum Rahmen des Mittelfeldes geworden (Fig. 6). Selbst die beiden oben genannten Komponenten verwischen sich stark miteinander. Der Blätterkranz in der 2. Innenzone begleitet noch die Kreislinie des Mittelfeldes, ist aber bei T. 67 aufgelöst und in ein Vasenmuster verwandelt, das in den Zackenkranzlappen sitzt. Jetzt erst ist Stabilität eingetreten, nachdem von allen Ueberdeckungsschichten nur der Mittelkreisrahmen übrig geblieben ist <sup>(22)</sup>.

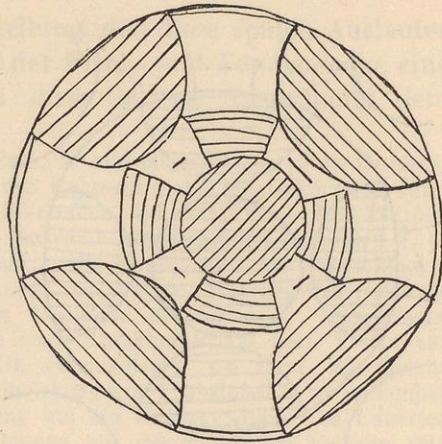


Fig. 6 (T. 67)

Bei T. 128, 1 <sup>(23)</sup> sitzt die Lunette noch auf einem grünen Sockel und hat so Verbindung mit der Wand. In den anderen beiden Fällen ist diese Beziehung aufgegeben, die Dekoration schwebt in der Luft und so kommt es, daß T. 85, 2 aus Domitilla, sehr stark überhöht, zu einem luftigen Laubengerüst geworden ist, das den architektonischen Bindungen mit der Gewölbeform und dem Gewölberahmen ganz entzogen ist. Am auffallendsten jedoch ist, daß jetzt der Zackenkranz für sich spricht (Fig. 7), er ist die einzig vorhandene Schicht, selbst der Rahmen aus reduzierten Diagonal- und Kreuzfeldern ist verschwunden, an ihre Stelle sind Residual-

Detail gibt T. 66, 1. — Abgesetzt von den mit Füllornamenten ausgestatteten Diagonallappen des Zackenkranzes tritt das Kreuz stärker hervor an einem Beispiel bei Bosio, R. S. 467 und Garrucci, Storia II, tav. 65. — Hierher gehört auch ein noch unpubliziertes Exemplar aus Pietro e Marcellino, das in den Ecken Medaillons mit meisterhaft gemalten Jahreszeitenköpfen aufweist.

(22) Vgl. Fritz Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II (XVI) 1923, 95.

(23) Diese Decke in Callisto mit ihrer stärkeren Betonung der Konzentrizität der Begleitlinien in der zweiten Innenzone erscheint als das konservativste unter diesen Beispielen, was man vielleicht auf die Nähe der frühesten Dekorationen unseres Systems zurückführen kann. Für die Raumsituation vgl. De Rossi, La Roma Sotterranea cristiana (Roma 1867) Vol. II, tav. XXIII. So sehr ist nun der Zackenkranz zum Bildrahmen geworden, daß die Dekoration auch an einer Halbtonne angebracht werden kann, wie es hier der Fall ist.

formen getreten <sup>(24)</sup>. Eine Rückerinnerung an T. 25 zeigt den ganzen zurückgelegten Weg; alle Deckschichten sind auf dem Wege der Kontraktion beseitigt worden, nur die Lunette, die nie eine Reduktion erfahren hat, ist das Beherrschende geworden neben dem Mittelfelde, das nun einen Durchmesser bekommen hat, der in einzelnen Fällen der Breite der 1. und 2. Innenzone zusammen, immer aber der Höhe der Lunette entspricht <sup>(25)</sup>. Dabei ist die frühere Buntfarbigkeit der Dekoration einem einzigen dominierenden Farbton unterworfen worden, die Farbigkeit selbst ist den Bildern in den beiden Feldern reserviert, die allein sich ausgedehnt haben. Die

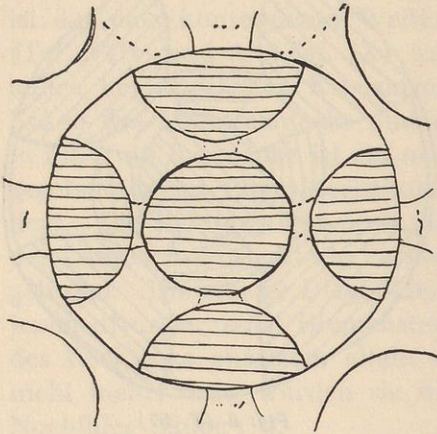


Fig. 7 (T. 130)

Bildträger allein haben also bei der Umorientierung des Gerüsts gewonnen. Es kann nicht unerwähnt bleiben, daß der Feldraum, der von den Lunetten umschlossen ist, im Gegensatz zur struktiv gewordenen, reinen Dekoration nun der Fläche sich entäußert hat und als Durchblick in weite Fernen erscheint (T. 85, 2). Die Bildgestalten selbst aber erscheinen außerhalb der Gerüstschicht in freier Atmosphäre schwebend. So wurde aus einer Ueberdeckung von Schichten auf dem Wege einer Zonenausbreitung und Kontraktion der ober-schichtig angeordneten, konstruktiven Elemente eine Tiefe erschlossen, die nun nicht mehr aus optischem

(24) Naturgemäß wird es immer rückständige Formulierungen geben. Und doch wurde nicht ein früheres Schema restlos übernommen. T. 161 aus Pietro e Marcellino schließt sich eng an T. 25 in der Ausprägung der Außenzone an. Allein der Außenkreis ist nicht mehr überschritten, sondern durchgängig. Keine Farb-trennung mehr, sondern einheitliches Rot. Die Lunetten sind nach dem Mittelfeld orientiert, das Kreuz ist weggefallen, die Girlandenbögen sind statische, breitangelegte Füllornamente geworden, welche die Struktur des Gerüsts gegenüber den Flächendurchbrüchen der Bilder verstärken. Dem IV. Jahrhundert gehören auch alle umliegenden Kammern an.

(25) Wie anders war das Verhältnis bei den frühen Decken gewesen! Bei T. 25 entsprach der Durchmesser des Mittelfeldes samt Rahmen der Breite der Innenzone; in achsialer Fortsetzung bis zum Rand der Decke könnte man das Mittelfeld eineinhalbmals setzen, während bei A<sup>2</sup> (Taf. VIII) die Breite der beiden Innenzonen zweieinhalbmals den Durchmesser des Mittelfeldes enthielt.

Bewegungsrhythmus sich ergibt, sondern auf dem statischen Gegensatz von festem Rahmenwerk<sup>(26)</sup> und kompakter Bildform beruht<sup>(27)</sup>.

Interessant ist nun die Feststellung, daß diese späten Ausläufer unseres Systems auf dem Grunde der Flach- und Tonnendecke eine Form ausgebildet haben, die in ihrer letzten Ausprägung dem

(26) Der Lösung von T. 203 aus Priscilla mit diagonal gestellten Orantfiguren steht im Sinne einer Stärkung des Rahmens nahe die Dekoration eines unpublizierten Cubiculum aus Pietro e Marcellino, vgl. Anm. 21. — Das Beispiel T. 203 hebt sich ab von den gegenseitig verwandt erscheinenden Malereien T. 67 und 130 durch seine präzisere Formgebung. Die Konsequenz des Entwicklungsganges liegt aber in Pietro e Marcellino, da dort bei der Häufung der Beispiele das Tempo und die Formwirkung der Lösungen intensiver ist. Spezifische Eigenart beim vereinzelt Auftreten in einer Katakombe läßt auch T. 114 aus Ermete erkennen aus dem Ende des III. Jahrhunderts, wo zwar die gleiche Gerüstform sich offenbart, aber eine Nachwirkung von Frühstufen nicht erkennbar ist. Die Eigenart liegt in der Anwendung auf ein Kreuzgewölbe. Die Lunetten sind übereck gestellt, die Zackenkränzlappen mit den stehenden Figuren sind in der Gewölbekappe geborgen. Der Doppelzackenkranz ist nicht vereinheitlicht und das Mittelquadratfeld nur mühsam durch Girlandengehänge in Einklang gebracht mit den Kreuzbögen. Natürlich ergab sich die Formulierung aus der Bildreihe, deren Stehfiguren den Lunetten sich nicht einordnen ließen. Beim Kreuzgewölbe mußten die Bilder, die nicht rein dekorativen Charakter tragen, in der Kappenhöhlung geschützt werden. Bezeichnend ist, daß nun das Bild es ist, das seinen ihm passenden Rahmen verlangt. Für die Raumsituation vgl. T. 115. — Noch einmal tritt diese Formulierung auf in Priscilla in der Nähe der "Camera delle botte". Doch fehlen Bilder; die sehr oberflächlich mehr gezeichnete, denn gemalte Dekoration ist ebenfalls am Kreuzgewölbe angebracht und entstammt dem IV. Jahrhundert. — Einen weiteren Fall einer isolierten Eigenlösung bietet die Decke aus dem Coem. Saturnini, Abb. bei Garrucci, Storia II, Tav. 79,1, der sie irrtümlich unter Priscilla einreihet. Hier sind die Lunetten ohne religiöse Darstellung und darum im Format untergeordnet. An die Stelle der ausgefallenen Diagonalen sind die Jonasbilder getreten, die in der Komposition selbsttätige Arbeit verraten. Mit allem Vorbehalt gegenüber Garrucci's Reproduktion kann die Decke auf Grund der noch ausgeprägten Außenzone dem Ende des III. Jahrhunderts zugeteilt werden. — T. 130 nahestehend ist die Decke der Aurelierregion in Domitilla. Abb. O. Marucchi, Roma Sotteranea cristiana N. S. To. I (Roma 1909), Fig. 28, S. 135 ff., wo sie ins II. Jahrhundert datiert wird. Das Cubiculum (vgl. Marucchi a. a. O. Tav. XXVII, Buchstabe C) liegt auf einem halbisolierten Tuffstock dieser sehr alten Region in Manneshöhe über dem jetzigen Gangniveau, das einer späteren Vertiefung des Bodens von der Travertinschwelle der Kammer abwärts seine Lage verdankt. Im Raum selbst Arkosolien mit Bögen, die nach hinten zu gesenkt sind. Loculi-gräber auf der linken Wand vom Eingang aus. Die überaus bunte Deckenmalerei ohne christliche Zeichen wurde in Dunkelrot, Mittel- und Hellgrün auf dünner Kalkschicht ausgeführt, so daß jeder Pinselstrich zu sehen ist. Die Malerei wurde nachträglich um die Wende zum IV. Jahrhundert in dem bedeutend älteren Raum angebracht in der Strichbreite von 3 Zentimeter bei Innenlinien und zirka 5 Zentimeter bei Außenstreifen, wie sie im IV. Jahrhundert üblich ist. Dabei wurde die Farbe sehr dick aufgetragen. Eigenartig ist, daß sich die ganze Decken-

Kreuzgewölbe sich nähert. Wie weit der Einfluß der großen oberirdischen Kreuzgewölbe-Architekturen im IV. Jahrh. sich hier geltend machte, mag dahingestellt bleiben, sicher ist, daß unser System im Laufe des IV. Jahrh. so geformt war, daß es nun ohne wesentliche Aenderung auf die häufiger werdenden Kreuzgewölbe der unterirdischen Gräfte angewendet werden konnte. In diesem Sinne war besonders günstig, daß die Lunetten, die immer weiter gewachsen waren, am Kreuzgewölbe ihre beherrschende Stellung einnehmen konnten<sup>(28)</sup>.

Wie die Anwendung nun wirklich sich gestaltete, zeigt die gemalte Decke der Kreuzgewölbekammer F aus Pamfilo<sup>(29)</sup>. Das Rahmengerüst umkleidet die Tragkanten des Gewölbes, die Tiefen der Kappen sind den Lunetten überlassen. Dieses sehr hohle, abgerundete Kreuzgewölbe, bei dem mehr die Höhlung als der tektonische Anstieg spricht, stammt aus konstantinischer Zeit<sup>(30)</sup>. Die kompakte Behandlung des Rahmens gegenüber den Binnenfeldern erweckt den Eindruck von eingesetzten Stegen zwischen Hohlräumen. Das Bild fehlt in den Lunetten, die Ornamente sind eingebettet in Nischen und haben jeden aggressiven Charakter verloren.

#### *U e b e r s i c h t :*

I. T. 25—T. 38 (A<sup>2</sup>): Das Ueberdeckte wird flächig ausgebreitet durch Zonenansetzung. Neben Betonung der 2. Innenzone beginnende Entwertung der Außenzone.

bemalung wie eine Haut vom Tuffuntergrund gelöst hat. Die Nachträglichkeit der Dekorationsmalerei ergab die Prüfung eines erhaltenen, tiefsitzenden Wandstückes in der linken rückwärtigen Ecke, wo dicke, rote Farbtropfen der Decke beim Herabfallen auf die getünchte Wand sich festgehalten haben, als der Plafond bemalt wurde. Im gewöhnlichen Verfahren werden die Wände nach den Decken bemalt um zu vermeiden, was in unserem Falle eintrat. Wir haben es hier mit dem bisher einzig nachweisbaren Fall einer nachträglichen Bemalung eines weit früher entstandenen Cubiculum zu tun.

(27) Vgl. Max Dvořák, Die Entstehung der christlichen Kunst, im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II (XVI) 1923, 8, wo die Rede ist von einer Verwandlung der architektonischen Komposition „in eine bloße Einrahmung der Bilder, auf welche die Aufmerksamkeit ganz konzentriert werden soll“.

(28) Vgl. Anm. 26 (T. 114).

(29) Abb. bei E. Josi, Il cimitero di Pamfilo, in Rivista di Archeologia Cristiana, Anno I, No. 1 (1924), 109, Fig. 56.

(30) E. Josi, a. a. O. 119. — Ein anderer gleichzeitiger Fall, bei dem schon die ursprüngliche Vorstellung des Zackenkranzes verloren gegangen ist, und die Isoliertheit der Bilder hervortritt, befindet sich in Pietro e Marcellino in dem unpublizierten „Cubiculum der Athleten“.



- II. T. 56: Vorherrschen der 2. Innenzone mit gleichzeitiger Verknüpfung der 1. und 2. Innenzone.
- III. T. 67—85, 2: Ausgleichung der Zonen zu einer Schicht, Wertbetontheit der vergrößerten Bildfelder.
- IV. T. 130, Pamfilo: Letzte räumliche Ausscheidung zwischen Bild und struktivem Rahmenwerk, Vereinheitlichung in Farbe und Form.

## II. Das Kreissystem mit Diagonalen und Lunetten.

Der Unterschied gegenüber dem vorhergehenden System liegt im Fehlen der Kreuzarme. Auf derselben Stufe wie die Lucinadecke steht die Decke aus der Kammer „der Dornenkrönung“ in Praetextat (T. 17). Daß die von Wilpert gegebene Datierung in die 1. Hälfte des 2. Jahrh. stimmt, beweisen all die Erscheinungen der körperhaften Formauffassung. Das Flechtbandmuster am Rahmen des Mittelfeldes, die blauen, noch mit Volumen versehenen Baldachine, die an Schnüren hängen und den Scheitel des Girlandenbogens überdecken, sowie der trennende Charakter der Farbe und die klare Stützform der Diagonalfelder mit Fußzapfen zeigen die chronologische Stufe von T. 25 auf. Wesentlich aber ist, daß wir es mit durchgehenden Ueberdeckungsschichten zu tun haben (Fig. 8).

Über das rotgerahmte Kreisfeld (A) mit Lunetten ist ein blaugefasstes Segmentbogensviereck (B) gelegt, dessen Ecken keulenartig verlängert sind. Es hat seine eigene Musterung in Form eines aufsteigenden Fests mit Blumensträußchen. In derselben Schicht sind die Baldachine am Tonnengewölbe hängend zu denken. Die Lunettensockel (C) haben noch eigene Dekoration, sind also noch nicht Restformen und entsprechen den Achsenfeldern von T. 25<sup>(31)</sup>. Die Außenkreis-

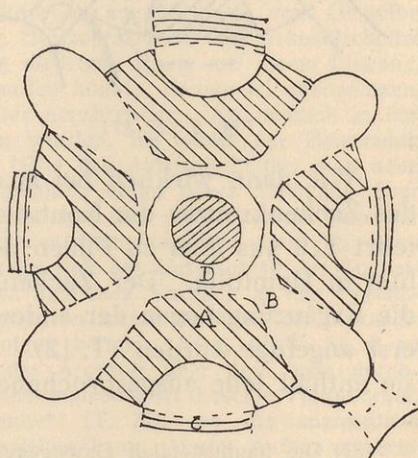


Fig. 8 (T. 17)

(31) Spuren von Lunetten und Zierformen, die verwandt zu T. 17 scheinen, finden sich in der Aula der Region des Cryptoporticus in Priscilla, Abb. Wilpert, *Fractio Panis* (Freiburg 1895) Tav. 1.

linie umschließt die keulenförmigen Diagonalendigungen, welche in den Stützformen der Ecken ruhen. Endlich ist über das Feld B der Mittelkreisschild D gelegt, der mit den Diagonalen noch keine Föhlung nimmt <sup>(32)</sup>.

Anders dagegen ist es bei T. 37 aus Callisto (Ende II. Jahrh., Fig. 9). Die Verbindungsbögen der Diagonalen haben sich nach dem Mitteloktagon gewendet und bilden gewissermaßen einen erweiterten Rahmen des Orpheusbildes. Auch hier keine eigentliche Bewegung von außen nach innen, sondern von Schicht zu Schicht.

Ebenso herrscht die Verbindung mit den Eckbögen noch vor, das Diagonalkreuz C aber hat eine hemmungslosere Gestalt angenommen. Die Nähe von A<sup>2</sup> (T. 38) in Callisto wird bemerkbar in der Art, wie die körperlich empfundene, isolierte Girlande zum Ornament geworden ist, das wie ein Rahmen eines zweiten inneren Zackenkranzes die Lunetten unter der Diagonale hinweg begleitet (vgl. Fig. 1). Da die Diagonale die Hauptkomponente des Systems ist, begreift man, warum die Eckbildung der Außenzone noch keine Entwertung aufweist.

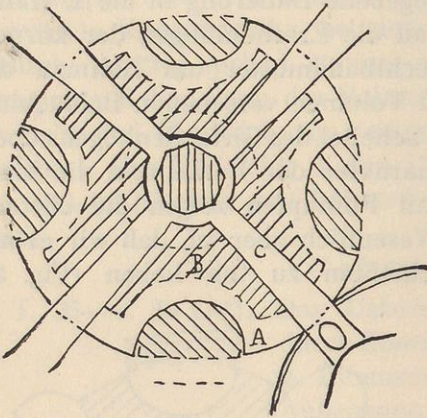


Fig. 9 (T. 37)

Wie dann wirklich bei ausgesprochen komplexer Auffassung des Zackenkranzes die Kontraktion der Diagonalen vor sich geht, lehrt T. 9 aus dem zu Füßen der großen Stiege gelegenen Cubiculum in Domitilla. Der Zackenkranz ist durchgängig gezeichnet, die Ergänzungsbogen der andersfarbigen Lunettensockel sind dann erst angefügt worden (T. 12). Die Außenzone ist entwertet, denn sie enthält jene ausgesprochenen Residualformen ohne wirklichen

(32) Die hauptsächlich Bewegungsunterschiede registrierende Untersuchung von Fr. Saxl, Frühes Christentum, Wiener Jahrbuch II (XVI) 1923, 94 hat dazu geführt, in der Anfügung der Keulenendigungen ein Moment der Bewegungssteigerung nach der Mitte hin zu sehen und diese als fortschreitend gegenüber T. 25 zu betrachten. Hält man die Ueberdeckungserscheinung vor Augen, so zeigt sich, daß es sich besser um ein klar ausgeprägtes Kräftenetz der Einzelschichten handelt, deren Ruhelager die Stützform ist.

Stützcharakter, die uns bei A<sup>2</sup> in gleicher Weise begegnet sind. Wie dieser Vorgang erfolgte, zeigt ein Vergleich mit T. 25. Es scheint, daß T. 9 bei der Verwandtschaft der beiden Systeme aus einer Vorstellung entstand, die T. 25 nahe steht. Wenn man dort unter Auslassung des Kreuzes das Diagonaltapez in den Zackenkranzarm hereinzieht in der Weise, daß es zwischen die Jahreszeitengirlanden zu liegen kommt, so bietet sich der Anblick, den T. 9 gewährt. Ein bewußtes Zurückgreifen auf einen früheren Typ ist auch daraus zu erkennen, daß der Außenkreis von T. 9 in ähnlichem Verhältnis zum ganzen Deckenfeld steht wie T. 25. Dem gegenüber sind die Lunetten in größerem Format mit Zentraltendenz ausgestattet. Das Mittelfeld ist befreit aus der Bindung mit den Diagonalen, hat ausgeprägten Doppelrahmen und ist auf gleiche Schicht mit den Diagonalen gesetzt. Damit steht diese Decke auf einer Stufe mit T. 56 des Kreuzsystems, Beg. des III. Jh. <sup>(33)</sup>.

(33) T. 9 wird dem Ende des I. Jahrhunderts zugeschrieben. Das Cubiculum, dessen Tonnendecke die Dekoration angehört, befindet sich im zweiten Stock unter einer Galeriekreuzung des darübergehenden ersten Stockwerkes. Es liegt nicht in einer Flucht mit der Verlängerung der großen Treppe aus der Wende zum 4. Jahrhundert und war auch ursprünglich von dort aus nicht zugänglich, sondern von dem Gang in der Fortsetzung des Eingangs aus. Daraus ergibt sich, daß es spätestens im 3. Jahrhundert entstanden sein mußte. Im Bau des Cubiculum selbst müssen zwei Perioden unterschieden werden. Der ersten Zeit gehört die Decke samt der Wanddekoration an und zwar vom Gewölbe aus bis in Manneshöhe abwärts, wo der Horizontalstrich den Arkosolscheitel berührt (T. 10). Das ergibt einen unförmig niedrigen Raum mit einem Eingang, der nur in gebückter Stellung betreten werden könnte. Darum ist anzunehmen, daß die obere Dekoration der Wand weiter herabreichte. Als nämlich in der zweiten Periode Arkosolien eingeschnitten wurden, die neben der Beisetzung in Sarkophagen bestanden, wurde in der Höhe des Arkosolscheitels eine neue Dekoration auf neuangefügtem Stuck ausgeführt, deren obere Endigung über den Rand der ersten Dekoration hinaufreicht und dort sich verzackt, wo der Querstrich durchläuft. Das Schema der ersten Bemalung war nicht an einen Arkosolbogen anzupassen gewesen. So erklärt sich der Unterschied der Sockel- und Hochwandbemalung (T. 10). Vgl. einen ähnlichen Vorgang in der Psychekrypta (T. 52), wo aber die Wanddekoration so locker ist, daß der Arkosoleinschnitt ohne neue Sockelbemalung erfolgen konnte. Wie auf T. 52, 2 zu bemerken ist, liegt die blaue Bogenlinie des Arcosols über dem links durchscheinenden gelben Bildrahmen. Noch übereinstimmender ist dieselbe Veränderung in Nunziatella am Ende des III. Jahrhunderts (T. 74), wo die angegebene Datierung sich nur auf die Hochwand beziehen kann, deren Aufbau unserer T. 10 nahekommt. Zu vgl. ist auch die Kammer der T. 17 in Praetextat und Ampliatius-Krypta in Domitilla, wo eine dreifache Dekorationsänderung bei Anbringung der Arkosolien vorgenommen wurde. — Doch wird dieser letzteren Kammer eine geschlossene Untersuchung gewidmet werden. — Für die Datierung des Sockels unseres in Frage stehenden Cubiculus auf Grund der Rahmenbildung vgl. T. 7, 2 mit T. 36, 2; 143, 1; 146, 1, 2, 3; 149, 2; 172; 188, 1; 241.

Was sich dann in der 1. Hälfte des III. Jh. auf T. 61 bietet, erscheint als etwas völlig Neues<sup>(34)</sup>. Wiederum die Ovalform, wenn die Tendenz bemerkbar wird, das ganze Deckenfeld zu füllen<sup>(35)</sup>. Ein durchgehendes, gezacktes Ovalfeld liegt zwischen den Eckzwickeln, welche durch trapezartige Felder miteinander verbunden sind. Auf den Kreisteilen des Ovals sind in Achsenrichtung die Jonasbilder mit grünem Seitenrahmen angebracht (Fig. 10). Sie

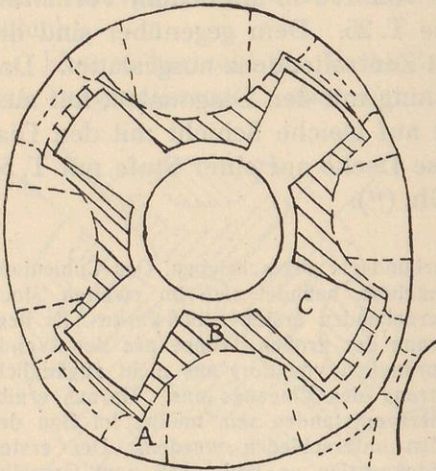


Fig. 10 (T. 61)

werden überdacht von den konkaven Segmentbogen eines grüngerahmten Zackenkranzes B, der in Diagonalrichtung Sockelformen aufweist. Darüber liegt ein rotgerahmter Zackenkranz C mit Sockelbildung in Achsenorientierung. In den Diagonalfeldern dieses nach der Mitte zu kontrahierten Zackenkranzes eine Füllung mit männlichen und weiblichen Oranten, die sich diagonal entsprechen. Zu ihren Häupten perspektivisch gesehene, reduzierte Baldachine.

Ein Zurückgreifen auf T. 37 (Fig. 9) ist nötig, um diese neue

Formulierung formgenetisch zu erfassen. Der wesentliche Unterschied besteht in der Verbreiterung jener 2. Innenzone zwischen Girlande und Außenkreislinie. Bei dieser Ausbreitung blieb der

Alles Beispiele aus dem IV. Jahrhundert, die mit Ausnahme des letzten der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts angehören. Das ist die Zeit, in der rings um das Cubiculum von T. 9 andere Kammern angelegt wurden, die in Verbindung mit der Stiege stehen. — Die Zeitbestimmung für Oberwand und Decke muß sich, so lange eine geschlossene Darstellung der Wanddekoration fehlt, auf Einzelheiten stützen. Die Gestaltung des Täfelchens am Scheitelbogen der Kammerquerwand (sichtbar auf T. 9) mit dem vom Rahmen abgesprengten Zapfen und die Dreieckfüllformen sind typische Erscheinungen des III. Jahrhunderts, wofür T. 73; 106,2 und T. 61 Beispiele sind um nur christliche Dekorationen heranzuziehen. Und vor dem Anfang des III. Jahrhunderts kann auch die Decke von T. 9 nicht entstanden sein. Jedenfalls zeigt sich dabei, daß „die Güte einer Malerei“ kein chronologisches Bestimmungsmerkmal sein kann. Vgl. dazu W. Neuß, Die Kunst der Alten Christen (Augsburg 1926) 137 r. Sp.

(34) Für die Gewölbeform siehe T. 60.

(35) Vgl. S. 63.

Zackenkranz B stabil, so daß der Zwischenraum für die auf gleicher Schicht liegenden Jonasbilder entstehen konnte, die nun auf dem gefestigten Außenkreis aufstehen. Gleichzeitig erfolgte eine Kontraktion von C, dessen Residualform nun als Sockel von B auftritt. Die Folge davon war jene Erweiterung der Diagonalfelder von C, welche Platz für die Orantenbilder bieten. Das Wandlungsphänomen besteht also in der Distraction der Unterschichten und Zusammenziehung der obersten Schicht, was nur bei klarer Vorstellung der Ueberdeckung vor sich gehen konnte, und einer Verschmelzung der Lunetten mit der nächstliegenden Schicht. Das Mittelbild ist bedeutend vergrößert. Die Loslösung der Decke von der Wand ist vollzogen.

Erst nachdem durch diesen Vorgang die Diagonale wie die Lunette tragfähiges Gerüst für Bilder geworden war, konnte die letzte organische Vereinheitlichung erfolgen, wie sie T. 100 aus der gleichen Katakombe Pietro e Marcellino aufweist<sup>(36)</sup>. Eine ersichtliche Beruhigung ist eingetreten. Das Oval ist zum geschlossenen Kreis zurückgebildet. Die Sockelformen sind weggefallen, eine einzige Innenzone umschließt zwischen zwei roten Kreislinien die erweiterten Bogenlunetten und die bildtragenden Diagonalfelder (Fig. 11). Zackenkranz B ist zur gemeinsamen Unterlage für Lunetten und Diagonalen geworden. Letztere sind endlich selbständig ohne jede Verbindung mit dem Mittelfeld, das jetzt einen erstarkten Rahmen besitzt und dominiert<sup>(37)</sup>. Daß die Bildmöglichkeiten durch fortlaufende Erziehung an diesem Gerüstbau der Decken andere geworden sind, mag ein Blick auf die mäch-

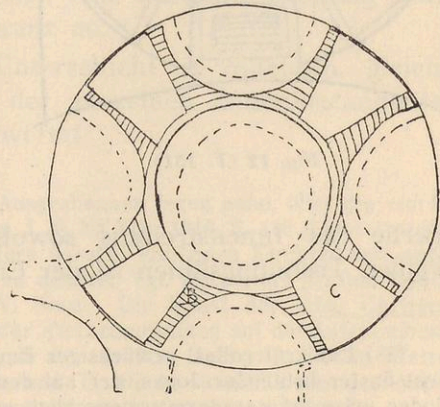


Fig. 11 (T. 100)

(36) Am selben Ort befindet sich eine Parallele zu T. 100 in einem noch immer unveröffentlichten Cubiculum, das ich wegen der zahlreichen lesenden Gestalten, die mit Bravour gemalt sind, vorläufig als „Cubiculum der Gelehrten“ bezeichnen möchte. Die Abtrennung von Decke und Wand ist unterstrichen durch Zufügung eines umlaufenden Konsolenmusters in Grün mit eingesetztem roten Kassetten.

(37) Vgl. Uebersicht der Rahmenbildung Fig. 30, linke Spalte, 3.

tigen, ausdrucksvollen Jahreszeitenköpfe in den Eckzwickeln lehren<sup>(38)</sup>. Ein Rückblick aber auf T. 9 läßt erkennen, wie notwendig alle Vorstufen der Umbildung waren.

Bei der Ausgeglichenheit der Lösung von T. 100 konnte das IV. Jh. nur eine weitere Vereinfachung und Loslösung der Teile bringen, die Bildträger sind (T. 131). Dabei ist das Mittelfeld in eine den trapezförmigen Stützen angemessenere, reibungslosere Form, in das Oktagon übergeführt. Die in sich selbst gefestigte Konstruktion ist nun vergrößerungsfähig und bis zum äußersten Rand ausgedehnt, ja der Außenkreis ist nur an den Ecken durchgeführt<sup>(39)</sup>. Das Tragende ist klar vom Getragenen unterschieden (Fig. 12).

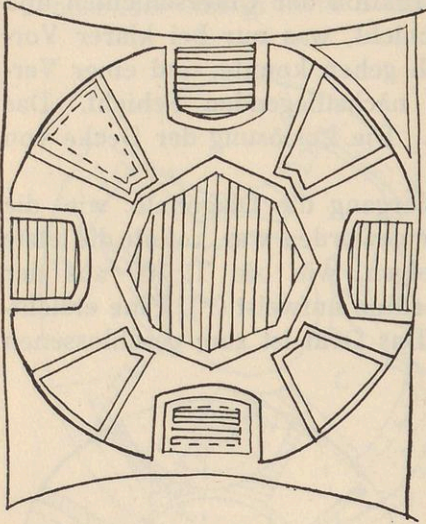


Fig. 12 (T. 131)

Farbe des Innenstreifens sowohl wie durch Anwendung von weißen Trennungslinien ist der Eindruck eines perspektivisch ver-

Die bildtragenden Rahmen haben nun räumlichen Charakter angenommen. Sie setzen sich aus breiten Bändern zusammen. Durch die hellere

(38) Ein kraftvolles, urwüchsiges Empfinden verrät der Meister von T. 100. Sein finster brütender Jonas, der auf dem Kreisbogen hockt wie wenn es fester Boden wäre, ist geradezu urmenschlich empfunden und eine der ausdrucksvollsten Gestalten der Katakombenmalerei. Leider läßt das Original fast nichts mehr erkennen. Es sind das natürlich Individualmerkmale, wenn man beobachtet, wie umgekehrt prekär und zugespitzt das Lebensgefühl jenes Meisters von T. 61 ist. Der Jonas in der Laube sitzt steif und spitzig auf der äußersten Kante, statt des großen Schwungs, mit dem der Walfisch bei T. 100 heranzufuhr, ein plötzliches Aufschnappen aus den Fluten, mühevoll entledigt der Fisch sich der ungewohnten Nahrung, das heißt des Jonas, der bei T. 100 in mächtigem Bogen ans Land fliegt.

(39) Die gleiche Erscheinung ist zu beobachten an der radialen Decke des Hauses unter S. Giovanni e Paolo, die ebenfalls der 1. Jahrhunderthälfte angehört. Vgl. J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrh. (Freiburg 1916) I, 632 ff. und T. 128 sowie D. Ainalow, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst (St. Petersburg 1900) 132 ff.

tieften Aedikularrahmens gebildet. Das Bild selbst zwischen den Diagonalen erscheint auf den Außenkreis gelegt und so verselbständigt, daß es abgenommen und samt dem Rahmen an jeder Wand aufgehängt werden könnte<sup>(40)</sup>, denn die Fühlungnahme des Rahmens zum Bildinhalt an Wand und Decke ist eine ganz andere geworden als früher, wo die gemalte Figur als Statuette in einem Rahmengehäuse stand, zu dem sie nicht die geringste Beziehung hatte<sup>(41)</sup> und die Landschaft wie ein Scherenschnitt auf ein großes Blatt geklebt war<sup>(42)</sup>.

Entscheidend ist auch, daß nun der Teppichcharakter der Dekoration vollständig aufgegeben ist und das Wesen des Gewölbes durch die Bemalung nicht verwischt wird. Unser Schema (Fig. 12) ließe sich ohne weiteres auf eine Kuppel mit flacher Calotte übertragen<sup>(43)</sup>.

#### *Uebersicht:*

- I. T. 17-37: Ueberdeckungserscheinung und strukturelle Form der Außenzone; es bahnt sich eine Zusammenziehung zum ausgeprägten Zackenkranz an.
- II. T. 61: Die Ausbreitung der Unterschicht ist vollzogen, gleichzeitig Verschmelzung der einzelnen Zonenbestandteile. Die Außenzone ist entwertet.

(40) Gerade die Anm. 39 erwähnten Ausgrabungen legen nahe, über die von L. v. Sybel (Das Werden christl. Kunst, Rep. f. K. XXXIX, 1916, S. 118 ff.) vertretene Annahme einer mit den Katakombenbildern parallel laufenden Kirchenkunst noch hinausgehend an christliche Hausbilder zu denken. Vgl. dazu Karl Michel, Gebet und Bild (Leipzig 1902) 65 ff., und W. Neuß, Die Kunst der alten Christen (Augsburg 1926) 106, 141. — Ein Einfluß der Kirchenmosaiken auf die Katakombenkunst jedenfalls macht sich bemerkbar an der großen Decke T. 252 in Pietro e Marcellino um die Wende zum V. Jh. und T. 193 in Domitilla aus der Mitte des IV. Jh. Die Frage müßte im Zusammenhang untersucht werden.

(41) Vgl. die Oranten der Diagonaltrapeze von T. 25 mit denen von T. 100.

(42) Vgl. z. B. T. 7, 3, T. 52 mit der Arkosollandschaft von T. 10 um 300; T. 122,2.

(43) Dagegen bringt T. 210 ein Beispiel, das aus dem IV. Jahrh. stammend, im Coem. Soteris sich findet. Wiederum eine zurückgebliebene Form, wo unmittelbare Anregungen fehlen. Die Anwendung auf das Kreuzgewölbe ist nicht günstig. Das Zusammengreifen der Teile mangelt der Stringenz. Die Decke erscheint wie eine Weiterführung jener Nebenlinie von T. 9, die auf direktem Wege nicht dasselbe Ziel erreichte. Trotzdem bleiben die Merkmale der Stufe. Vorherrschen des Mittelfeldes, wo Christus wie durch ein Fenster hereinsieht, Ausbreitung über die ganze Fläche. Daß der unharmonische Zusammenschluß der Felder empfunden wurde, zeigt sich in der ängstlichen Art, mit der die freien Flächen durch Liniengezack gefüllt wurden.

III. T. 100: Ausgleich innerhalb einer Zone. Dominieren des Mittelfeldes.

IV. T. 131: Hervorkehren des Unterschiedes zwischen Bild und Gerüst, Verstärkung des Bildrahmens und Angleichung der Felder.

### III. Das Kreissystem mit Diagonalen.

Eine Komponente weniger als beim vorhergehenden System. Das früheste Beispiel T. 3 stammt aus dem ersten Cubiculum links vom Eingang in der Flaviergalerie der Domitillakatakombe. Vor einem abschließenden Studium dieses frühesten Kerns der christlichen, römischen Katakomben genügt es, eine Entstehungszeit anzunehmen, die auf keinen Fall später als die Lucina-Krypta ist<sup>(44)</sup>.

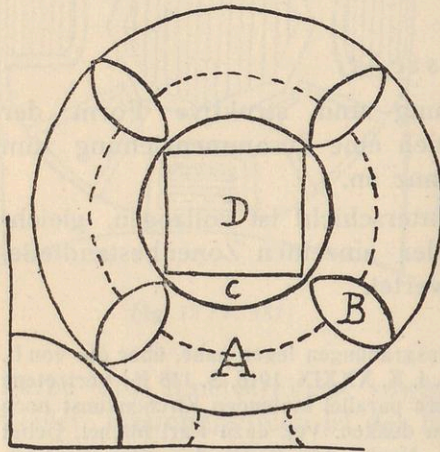


Fig. 13 (T. 3)

Es handelt sich um einen einzigen Zonenring A (Fig. 13), dessen Außenlinie in Blau gezogen ist; die Innenlinie ist rot und gezackt. Auf diesem Ring liegt ein Feston, der in diagonaler Orientierung von Mandelformen B in Blau überschritten ist. Ueber dem Mittelkreis C mit ornamentierter Fläche liegt ein Quadratfeld D mit Puttodarstellung, dessen Ecken ungefähr in der Verlängerung der Diagonalen ansetzen<sup>(45)</sup>. An der Stelle der Lunetten erscheinen wie ein-

gewirkt ungerahmte Tierstücke unter Vorhängen. Diagonale Residuen finden sich nicht. Das Häufen der Ueberdeckungen, sowie der noch klare Aufbau der Kräftelinien und die formtrennende Buntfarbigkeit lassen auch hier die formale Nähe der Lucinadecke ahnen.

Die gleiche Einteilung bringt T. 42 aus Priscilla. Nur sind die Zonenringe besser unterschieden, die Darstellung in den Achsen ist

(44) Es darf hier wohl auf die von H. Dr. Schneider und dem Verfasser gemeinsam unternommene Untersuchung und demnächst erfolgende Veröffentlichung über die Flavier-Galerie hingewiesen werden.

(45) Farbige Abbildung bei O. Marucchi, Roma Sotterranea Cristiana, N. S., To. I (Roma 1909) T. XVI.



gerahmt und als geschlossenes Medaillon über den Ornamenttring gesetzt. Sehr deutlich spricht dieses Ornament als Stuckkymaleiste. Das nächstliegende Vergleichsstück für das Wandlungsphänomen ist T. 37 (Fig. 9). Die Verschmelzung der Diagonalen mit der Innenzone ist erfolgt; statt des Oktogons entstand ein Zackenkranz mit einem guten Hirten, der zum Ganzen in ähnlichem Größeverhältnis steht.

Auf dieser Stufe der beginnenden Formverschmelzung<sup>(46)</sup> erklären sich auch die Mandelformen in den konkaven Segmentteilen des Zackenkranzes, die als Bindeformen deutlich erkennbar den Verlauf der konvexen Segmentteile zum Kreis ergänzen<sup>(47)</sup>. Die Darstellung des guten Hirten sodann auf dem Zackenkranz ist noch nicht als selbständiges Bild gedacht, sondern als Bestandteil des Zackenkranzes empfunden. So gliedert sich die Decke trotz der auf T. 42 angegebenen Datierung mit Recht in die Zeit um 200 ein<sup>(48)</sup>.

Diese Linie des Systems mit vorherrschender Diagonale ist nun weiter nicht mehr zu belegen. Bei dem gleichzeitigen Fehlen von Lunetten sind bildliche Darstellungen nicht angebracht worden. Es ist bezeichnend, daß dann im III. Jh. das System von einer anderen Beispielsreihe fortgesetzt wird, bei der die christliche Darstellung überwiegt und die Diagonalstütze untergeordnet ist. Die Reihe wird eröffnet von einer Decke der Kammer 54 in Pietro e Marcellino,

(46) An dieser Stelle ist zu nennen eine Kreuzgewölbedekoration der Lucina-Region aus der 1. Hälfte des III. Jahrhunderts. Abb. bei Garrucci, *Storia II* Tav. 3,2; ein Ausschnitt bei Wilpert, T. 66,2. — Die Formverschmelzung ist vollzogen, die Diagonale ganz eingegliedert in die gleiche Ebene. Die konzentrische Führung des Ornamentstreifens ist unterbrochen, das Mittelbild beginnt zu wachsen.

(47) Diese Mandelform läßt sich vielleicht als Residuum eines Baldachins auffassen, wie er auf T. 17, A<sup>3</sup> (Taf. VII) und A<sup>4</sup> (Taf. IX) erscheint. Gerade bei A<sup>3</sup> bietet der Baldachin, gerahmt und schematisch, eine Analogie für seine Verwendungsmöglichkeit als Kreisfüllung.

(48) Wohl können nach rückwärts weisende Hemmungen entstehen, sei es infolge besonderen Auftrags, durch Schranken subtilerer Begabung oder Mangel von Vorarbeiten, wodurch die stilistische Konsequenz zurückbleibt, während an Plätzen mit numerisch größerem Bestand von Vorbildern der Prozeß folgerichtiger verläuft; allein auch da ist überall zu erkennen, daß der Maler Bindungen seiner Zeit nicht abweisen konnte. Das Rahmenwerk im IV. Jh. jedenfalls würde wenigstens etwas an sich haben von der Art, die unsere Tabelle der Rahmenbildung (Fig. 30,4) vorführt. Zudem zeigt ein Blick auf die Wandbehandlung bei Bosio, R. S., 535, daß auch da jene kompliziertere, vierteiligere Gestaltung des beginnenden III. Jh. gewählt ist. Eigenartig ist die Bildung der Eckzwickel mit seitlichen Fortsetzungen. Auch hier findet sich eine nachträglich geänderte Sockeldekoration in einer Höhe von 1,24 m aus dem IV. Jh. Die Breite dieser Rahmen beträgt bis zu 9 cm.

welche einen christologischen Bilderzyklus aufweist (Fig. 14)<sup>(49)</sup>. Es handelt sich um ein Oval, das sich sehr ausgedehnt hat<sup>(50)</sup>, aber auch diese Form ist nicht durchgeführt, vielmehr schließen sich

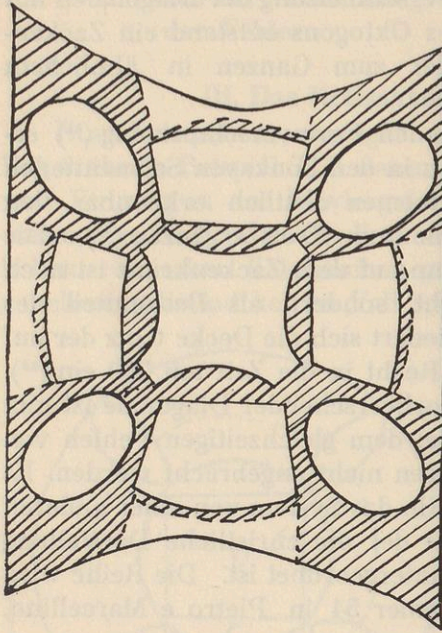


Fig. 14 (Cyclus)

die Bogenlinien um die Darstellungen in geschlossenen Trapezfeldern herum. Vielleicht war anfänglich die Idee eines Innenovals vorhanden gewesen, wie der Bogen über der Taufszene verrät, dann aber hat die Vorstellung der geschlossenen Bildtafeln die Oberhand gewonnen. Die Zersprengung des Ovalrahmens ist erfolgt durch Einschiebung der Eckovale mit Hirten- und Orantenfiguren in diagonaler Gegenüberstellung, wobei sich die Ausläufer des Mittelzackenkranzes<sup>(51)</sup> als Rahmenlinien an die Bildfelder geschmiegt haben. Auch hier also jene Vorstellung von beweglichen

Teilen. Bei einer Rückschau auf T. 3 (Fig. 13) wird nun der Prozeß klar, der von den überdeckenden Diagonalovalen zur Erweiterung der Innenzone führte, um nun auf gleicher Schichthöhe diese Ovalformen, versehen mit Bilderschmuck, mit den Zackenkranzspitzen zu verschmelzen (Fig. 14). Damit ist auch die chronologische Einreihung etwas nach der Wende zum III. Jh. gerechtfertigt, einer Zeit, die sowohl dem Bildinhalt nach, wie bezüglich des Gerüsts die stärksten Umwälzungen einschließt.

(49) Schon bei ihrer Publikation war die Decke in einem schier unkenntlichen Zustand. Ihre Enträtselung verdanken wir dem Scharfsinn des um die Katakombenmalereien so hochverdienten Herrn Prälaten Wilpert. Vgl. J. Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde (Freiburg 1891) 1 ff., Taf. I und III. — S. 20 wird die Decke ins Ende des II. Jh. datiert. K. Michel dagegen neigt zu einer späteren Datierung ausgangs III. Jh. Vgl. K. Michel, Gebet und Bild (Leipzig 1902) in Ficker'sche Studien über christliche Denkmäler, 1. Heft S. 91.

(50) Vgl. Fig. 10 (T. 61), ebenso Fig. 5 (T. 56).

(51) Vgl. T. 42.

Die Verschmelzung der Diagonalfelder mit dem Zackenkranz innerhalb eines geschlossenen Kreises ist nun erfolgt in einer ganz in der Nähe von „Cyclus“ liegenden Kammer derselben Katakombe (T. 71, 1). Es wäre schwierig, bei dem trostlosen Zustand der Decke eine richtige Rekonstruktion zu unternehmen. Erkennbar

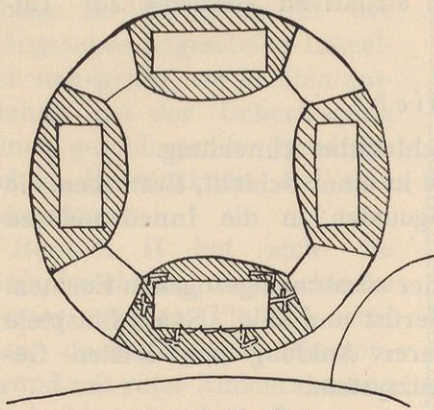


Fig. 15 (T. 71, 1)

ist, daß die Diagonalfelder mit dem Pfauenmuster stark nach außen divergieren. Auch die Fortführung nach der Mitte zu wäre unsicher, wenn nicht Bosio eine Zeichnung davon überliefert hätte<sup>(52)</sup>, welche wir als Fig. 15 schematisch und verbessert wiedergeben<sup>(53)</sup>. Der Mittelzackenkranz hat sich ausgebreitet und die Diagonalfelder als Sockelformen an sich

gezogen. Die in der gemeinsamen Flächenschicht schwebenden Tafelbilder sind an Bändern zwischen den Diagonalsockeln aufgehängt. Eine durchgehende Ausgeglichenheit ist ersichtlich.

Als Abschluß dieses Formwandels an der Wende zum IV. Jh. ist T. 104 aus der gleichen Katakombe zu nennen (Fig 16). Der Zackenkranz mit der Darstellung des Daniel beherrscht nun geradezu monumental das Ganze, da der

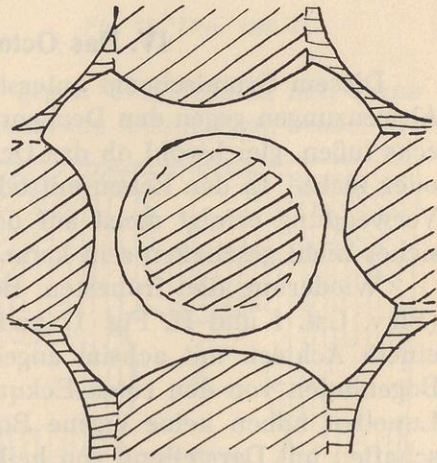


Fig. 16 (T. 104)

(52) A. Bosio, R. S., 331; R. Garrucci, Storia II, fig. 41,2. — Nach dem Text bei Bosio, S. 331, zu schließen, war die Konstruktion damals noch erkennbar. Bei Garrucci jedenfalls kann Autopsie nicht angenommen werden, sonst hätte er nicht auf Tav. 41,1 das Arkosol des Fossors Diogenes aus Domitilla nach Pietro e Marcellino versetzt.

(53) Wie das Original und T. 71,1 erkennen lassen, befinden sich unter den Bildfeldern statt Bosios barocken Schildern aufgehängte Schleifen.

Außenkreis in seiner Kontinuirlichkeit zerstört ist. Dabei hat auch das Bildfeld zwischen den Diagonallappen des kontrahierten Zackenkranzes seine letzte Selbständigkeit erlangt, Mittelbild und Achsenbild erscheinen wie in einer durchgehend tieferen Schicht zu liegen. So ist das Erleben des historischen Vorgangs jenseits des eigentlich den Raum bedeckenden struktiven Gerüsts zur Tatsache geworden (54).

#### *Uebersicht:*

- I. T. 3: Erscheinung der Schichtenüberschneidung.
- II. Cyclus: Ausbreitung aller Teile in einer Schicht, Bestreben, die Außenfelder der Diagonalen in die Innenzone zu ziehen.
- III. T. 71, 1: Beruhigter Ausgleich der zusammengezogenen Formen.
- IV. T. 104: Scheidung zwischen Gerüst und Bild. Späte Beispiele fehlen. Unverkennbarer Anklang der letzten Gestaltungen an das Kreuzsystem.

#### IV. Das Octogonalsystem.

Diesem Grundschema unterstehen jene Deckenbeispiele, deren Abgrenzungen gegen den Deckenrand hin auf der Form eines Achtecks fußen, gleichwohl ob das Octogon als solches durchgeführt ist oder nicht. In den Ecken entstehen dabei Dreiecksausschnitte. Die Verwendung erfolgt meist auf dem Zylindergewölbe, für das es sicher nicht geschaffen sein kann.

Wiederum die frühesten Beispiele aus der Flaviergalerie (Flav. Gal. I und II, Fig. 17 und 18) (55). Beispiel I besteht aus einem Achteck mit achsial angeordneten Lunetten, deren grüne Bogenlinien von den roten Eckquerlinien unterschieden sind. Die Lunetten haben keine eigene Bodenlinie, die eingesetzten Landschaften mit Darstellung von heiligen Hainen sind abhebbar. Von den Eckquerlinien steigen diagonale Ranken auf, zwischen deren Endigungen ein Rechteck mit eingeschriebenem Kreis liegt. Wo

(54) Auffällig die Verwandtschaft der Jonasszenen in Darstellung wie Reihenfolge mit T. 67 ders. Katakombe, ebenso die gegenseitige Annäherung der beiden Systeme in ihren Ausläufern. Daß auch das Mittelbild von T. 104 als Durchblick zu fassen ist, lehrt der grüne Innenrahmen, der immer als lichtere Farbe sich absetzt vom stabilen roten Rahmen.

(55) Abb. in Roma Sotterranea, N. S. (1909). Flav. Gal. I. T. XIV; II: T. XX. Beide haben Tonnengewölbe. Für die Datierung vgl. das oben S. 76 Gesagte.

die Rankenspitzen angreifen, ist ein winkelförmiges Widerlager eingefügt. Die Eckfelder mit statisch ornamentaler Dekoration erscheinen wie die Ausläufer einer durchgehenden Unterschicht. Die Entstehung dieser Konstruktionsform auf flacher Grundebene ist durch die in der Längsachse angesetzten Lamellen nahegelegt; sie mußten entstehen bei der Uebertragung einer geschlossenen quadratischen Konstruktion auf eine Längsstone.

Beispiel II hat sich die Grundzeichnung des Achtecks besser gewahrt (Fig. 18). Auf den durchgängigen Octogongrund mit roter Außenrahmung sind blaugerandete Rosettenfelder in Achsenrichtung gelegt, so daß die rote Linie überdeckt wird. Von hier wachsen Pflanzen gegen die Mitte zu auf, deren vier Spitzen gleichsam einen Zackenkranz balancieren, wobei die Ansatzpunkte in der Mitte der konkaven Segmentbögen eingreifen. Die Dreieckzwickel sind mit einem dichtgestreuten Ornament besetzt.

Wesentlich ist beiden Dekorationen das Wechselspiel von physischen Kräften, die nach Art von Hebelarmen zusammengreifen, sowie die Erscheinung mehrfacher Aufeinander-schichtung von Flächen.

Es mag in der verhältnismäßig klaren Einteilung des Grundschemas liegen, daß in der Periode der stärksten Umordnung, im III. Jh., Beispiele fehlen. Die Weiterführung am Anfang des IV. Jh. ist belegt durch T. 217 (Fig. 19) aus Pietro e Mar-

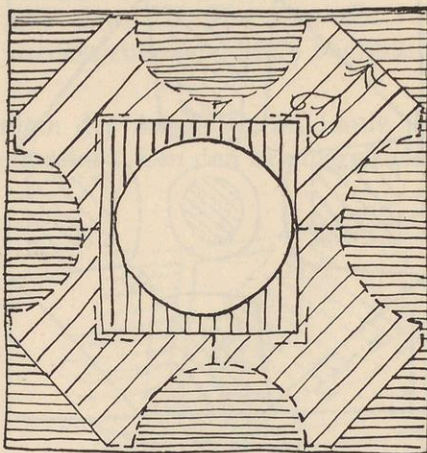


Fig. 17 (Flav. Gal. I)

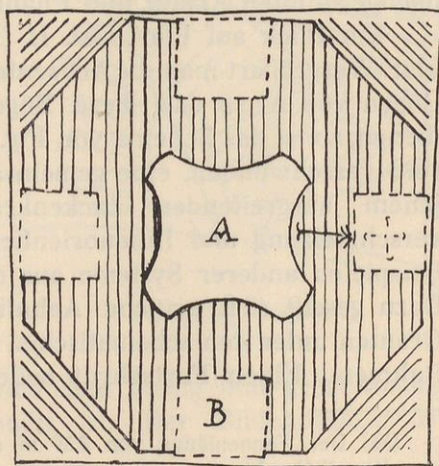


Fig. 18 (Flav. Gal. II)

cellino. Die übermäßig langgestreckte Tonne wäre für eine Kreis-  
konstruktion wenig geeignet gewesen<sup>(56)</sup>. Natürlich muß bei der  
Beschreibung dieser Decke anders vorgegangen werden als bei den

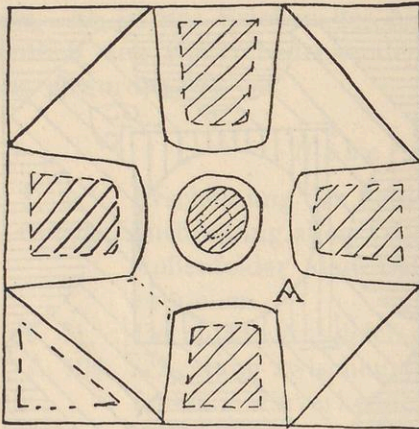


Fig. 19 (T. 217)

vorigen Fällen. Ein großer  
Zackenkrantz A mit Trapez-  
verlängerungen nach den Ecken  
ist das Beherrschende. Auf  
dem Innenrahmen des Mittel-  
feldes steht ein Putto, so leicht  
bewegt, daß er im nächsten  
Moment wieder verschwunden  
sein könnte. In den Eckklappen  
von A Oranten mit teils weit-,  
teils engärmeligen Kleidern zwi-  
schen Bäumen im hohen Grase  
stehend. Eine zarte, grüne  
Baldachinlinie findet sich dar-  
über, ohne die Trapeze vom  
Zackenkrantz, mit dem sie ver-

schmolzen sind, abzutrennen. Dazwischen lassen Fensteröffnungen  
mit perspektivisch vertieftem Rahmen einen Blick auf lebhaft be-  
wegte Genien werfen, die vorbeiziehen. Von der dem IV. Jh.  
nachgerühmten Armut und Phantasielosigkeit ist nichts zu spüren.

Ein Blick auf Flav. Gal. II (Fig. 18) macht den Formprozeß  
klar. Vergrößert man die Achsenfelder B in der Breite der konkaven  
Bögen von A, so daß diese Bögen als Ueberdachung derselben  
dienen, so ist das Schema von Fig. 19 gegeben. Alle Ueberdeckungen  
sind verschwunden, eine gemeinsame rote Linie faßt die Felder zu  
jenem ausgreifenden Zackenkrantz zusammen. Diese Form-  
verschmelzung und Innenorientierung hat ihre Analogie in den  
Beispielen anderer Systeme aus dem Anfang des III. Jh. (T. 61).  
Dazu gesellt sich manche Aehnlichkeit in der Anordnung der  
Oranten unter den schematischen Baldachinen, das Stehen auf dem  
Rahmen. Einen Fortschritt bedeutet aber die Uebersichtlichkeit,

(56) Der Tonnenlänge von 3,59 m entspricht eine Breite von 2,20 m und  
eine Wandhöhe bis zum Anfänger von 2,30 m. Nach Abrechnung des 0,42 m  
breiten Gurtbogens am Ende der Tonne und des 0,67 m breiten Gurts am Eingang  
mit Lucernar hat die für das eigentliche Octogon ausgenützte Fläche die Maße  
2,50 m  $\times$  2,20 m. Die Scheitelhöhe des Zylinders beträgt 0,58 m; eine Zahl des  
IV. Jh., der in P. e M. ungefähr durchgängig eine Scheitelhöhe von 0,20 m  
im III. Jh. entspricht.

die einheitlich farbige Behandlung der Figuren, sowie die Rahmenbildung (57). Die örtliche Lage des Cubiculums und die ausgesprochen dem IV. Jh. angehörige Ornamentik der Lamellen lassen keinen Zweifel bezüglich der Zugehörigkeit zum IV. Jh. aufkommen. Das Fehlen von Zwischenstufen aus dem III. Jh. mag die vorhandene Spannung der Felder als zurückgebliebene Stufe begrifflich erscheinen lassen.

In derselben Katakombe erfolgte der Ausgleich im Laufe des IV. Jh., wie ihn T. 158, 2 (Fig. 20) darstellt. Um den breitgerahmten Zackenkranz gruppieren sich selbständig gerahmte Tafelbilder, von denen die achsialen über die diagonalen Felder gestellt sind, wie die Betrachtung des Rahmens ergibt. Ein feines Empfinden bekundet sich nun in der Auswahl und Anpassung der Darstellung an das gegebene Bildfeld. Im liegenden Achsenfeld die wunderbare Brotvermehrung mit der Reihung der Körbe, im Stehfeld das Felswunder Mosis, in den Diagonalfeldern nur ornamentale Gestaltung. Die Unterstreichung der Bilder mit heiligen Szenen erfolgt durch symmetrisch angeordnete Tiergestalten in den stehenden Dreieckszwickeln.

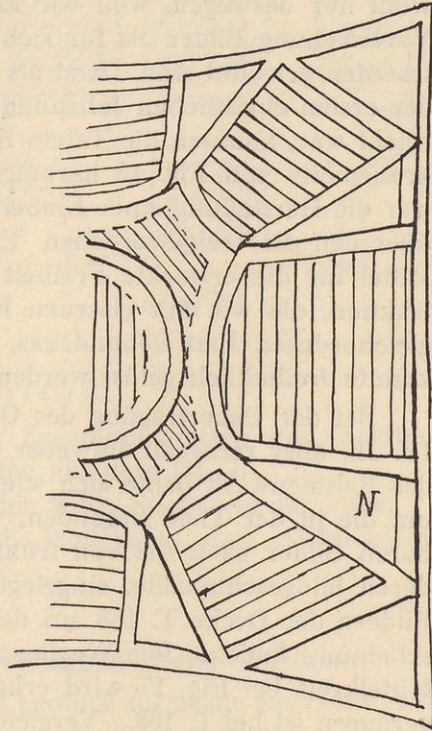


Fig. 20 (T. 158, 2)

Eine vierfache Abstufung von Bildthemen ist vorgenommen nach dem Gesetz der Subordination, wodurch die Bilderzone dem farbig und größtmäßig dominierenden Mittelfeld unterstellt ist. Der Bildcharakter ist

(57) Vgl. Rahmentabelle Fig. 30, r. Spalte. Der häufig zu beobachtende Unterschied von dunklen und helleren Farben, meist rot und grün, in der Rahmung der bildtragenden Felder könnte nach Maßgabe anderer Beispiele wie T. 104, 131 u. a. so aufgefaßt werden, daß die lichtere Farbe, die optisch am ehesten eine Zersetzung erleidet, wie Grün und Blau, und den Innenrahmen bildet, am

das Scheidemittel für die Feldbedeutung geworden. Wie Tafeln erscheinen nun diese Felder vor einen idealen Raum gestellt. Die Selbständigkeit der Einzeltafel muß der zusammengestellten Form vorstellungsmäßig vorausgegangen sein. Daß die Dreiecknischen N räumlich empfunden sind, beweist die muldenförmige Dekoration ihrer Spitzen (Fig. 20).

Abtrennung der Außenfelder vom Mittelfeld auf dem Wege der Subordination ist das Neue. Heute allerdings könnte man sich die Weiterbildung von Fig. 18 zu 20 in direkter Linie vorstellen, aber wohl nur deswegen, weil wir nach Hindurchgang durch barocke Vorerziehung Bilder als für sich bestehend, als abnehmbar zu betrachten gewohnt sind. Erst als diese Vorstellungsstufe im Verlauf der ersten christlichen Jahrhunderte als Folge des Bildwandels erreicht war, konnten die Tafeln im großen Format um das Zackenkranzmotiv von Fig. 18 herumgestellt werden. Das Mittel dazu war die Herstellung einer Einheitsschicht, des idealen Grundes<sup>(58)</sup>, über den die freigewordenen Einzelfelder gelegt wurden. Das Mittel für die erstarkte Freiheit der Einzelfelder war die Kontraktion, die wie mit eisernen Klammern die Teile umfaßte, sie gleichordnete. Erst Gebundenes, gleichmäßig am Gerüst Erstarktes konnte freiheitlich gelöst werden.

Bei der Uebertragung des Octogons auf das Kreuzgewölbe im IV. Jh. aber zerbrach entweder die Fassung (T. 171, Fig. 21) oder das Rahmenwerk baute sich wie ein zusammenfassendes Stegwerk um die in der Tiefe liegenden, von der Begrenzung völlig loslösbaren Bilder nach Art von frühmittelalterlichen Buchdeckeln auf, deren bildgeschmückte, eingelegte Gemmen in den tiefliegenden Bildern der Decke T. 168 aus dem Coem. Majus eine parallele Erscheinung finden. Bei Weglassung des Rechteckfeldes um den Mittelkreis bei Fig. 17 wird erkennbar, welcher Prozeß vor sich gegangen ist bei T. 168. Vergleichbar ist auch T. 171 (Fig. 21) mit

---

nächsten mit dem einströmend gedachten Licht in Berührung kommt. So würde sie für das Auge erhellt und zugleich zersetzt. Dies liegt umso näher, als in unserem Fall der Rahmen durch die grünen Eckwinkel als vertieft gegeben ist. Vgl. Anm. 54. Die schiefgestellten T-Formen erscheinen wie eine Reduzierung jener kurvig geführten Bogenhallen, die hinter den Bildern am Wandfries sichtbar zu werden pflegen. In Ostia werden sie immer mehr zur Decke hinaufgezogen. Vgl. F. Fornari, *La pittura decorativa di Ostia*, in *Studi Romani* I (1913), Tav. XXXII.

(58) Vgl. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie I* (Wien 1901) 88 ff.



Flav. G. II (Fig. 18). Die Vorstellung von der Festigkeit des Rahmens ist da soweit fortgeschritten, daß Tauben und Vasen auf die obere Bildleiste gesetzt werden, ja daß die Tauben sogar die Flügel darüber herabhängen lassen können. Nun kann auch das Mittelfeld, wie es am Kreuzgewölbe nahe liegt, seine beherrschende Stellung aufgeben, denn die Achsenbilder sind fähig diese Rolle zu übernehmen. Die Geschlossenheit des Raumes ist durchbrochen durch die in Fernen reichenden Bilder<sup>(59)</sup>. Jonas liegt nicht mehr in erster Raumschicht, sondern in der Tiefenschicht. Mit dem Bild ist aber auch der Rahmen gewachsen<sup>(60)</sup>.

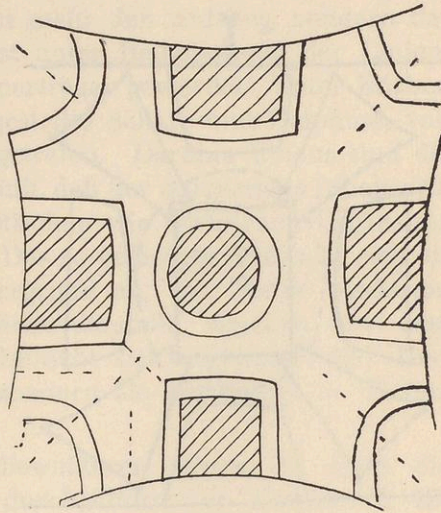


Fig. 21 (T. 171)

### Uebersicht:

- I. Fl. G. I u. II: Ueberdeckung und Zusammengreifen von Kräften.  
 II. Fehlen von Beispielen aus dem III. Jh.  
 III. T. 217: Kontraktion nach der Mitte, Spannung der Teile.  
 IV. T. 158,2: Subordination und Isolierung der Außenfelder.  
 Tiefencharakter.

### V. Das Rechtecksystem mit Diagonalen und Lunetten.

Der Charakter des Systems ist bedingt durch die aus den Ecken aufsteigenden Diagonalfelder, deren Spitzen mit Winkeleinsatz Spielraum für eine aus der geraden Linie konstruierte Mittelfeldform lassen. Zwischen den Diagonalen liegen Achsenfelder (Fig. 22).

(59) Als Beleg dafür, daß die Rahmen und Bilder jetzt tiefenmäßig gesehen wurden, mag auf die Rahmung von gemalter Inkrustation hingewiesen werden. Beispiel: Das vertiefte Cubiculum der Flaviergalerie in Domitilla aus dem IV. Jahrhundert. Abb. Roma Sott. N. S. I, Tav. XXI, 2, ebenso in einem Saal in S. Giov. e Paolo. Hier sind die Rahmeneckkanten diagonal gegen die Mitte zu gerichtet, während dies früher fehlte.

(60) Vgl. Rahmentabelle Fig. 30, rechte Spalte.

Die Verwandtschaft mit dem Octogonalsystem ist unschwer zu erkennen, nur sind jetzt die Diagonalen und Lunetten isoliert;

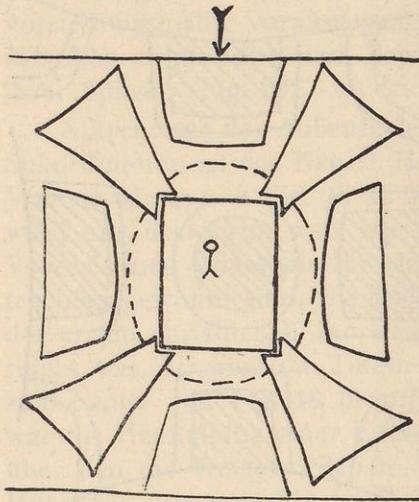


Fig. 22 (T. 2)

Beziehung zu den Lang- und Schmalseiten des Deckenfeldes ist eine lockere. Die Konstruktion des Systems ergibt sich immer da, wo ein Mittelfeld in einfachster Weise mit dem Rechteckgrundriss in Einklang gebracht werden soll. Die vorkommende Anwendung auf Tonne und Kreuzgewölbe ist wenig befriedigend.

Die Flaviergalerie bietet die ersten Beispiele (T. 2 u. 4) <sup>(61)</sup>. Von den rotgerahmten Diagonalfeldern werden Girlanden überschritten. Wie Silhouettenbilder sind Landschaften in die Lunetten gesetzt, ohne Beziehung zum Rahmen.

Die Figürchen wirken wie Statuetten. Bemerkenswert ist bei T. 4, welche bedeutend nachlässiger ausgeführt ist, daß den zwei Schmalseiten des Mittelrechtecks Flächenscheiben mit Wellenmustern vorgelegt sind, die von den Diagonalen überschritten werden <sup>(62)</sup>.

Auch bei diesem System, das tektonischer als die Kreissysteme ist, muß festgestellt werden, daß erst im IV. Jh. wieder Fortsetzungen sich finden. Doch was sich auf T. 165 aus P. e M. bietet, möchte man beim ersten Blick eine Kopie von T. 2 u. 4 nennen. Das Gerüst ist nebensächlich behandelt, das Figürliche jedoch hat den Hauptakzent, auch in der Qualität der Zeichnung. Das Empfinden für Kräftekomplexe ist einem mehr statisch gericht-

(61) Für die Situation von T. 2 vgl. Roma Sott., N. S. I, T. XIV. - T. 4 ist die Deckenbemalung des 2. Cub. links vom Eingang. Fast ausnahmslos ist die Figur des Mittelfeldes so angeordnet, daß ihr Kopf dem Eintretenden örtlich näher liegt. Auf diese Weise neigt sich die Deckenfläche mit den Füßen der Figur, die dem Eintretenden ferner liegt, perspektivisch zu Boden, die Figur kommt entgegen (Fig. 22).

(62) Außerdem zeigt eine dieser Querflächen eine wie irrigerweise über die Diagonale weitergeführte Linie. In Wirklichkeit war das zugehörige Achsenfeld zu weit nach der anderen Seite gerückt; das Diagonalfeld wäre zu breit geworden, darum die 2 Felder mit Rosetten um den Fehler zu verschleiern.

teten Sinn gewichen, denn die Diagonalspitzen entbehren jetzt ihrer Angriffswinkel. Die Girlande in der Mitte ist sklavisch wiederholt, doch wird sie nicht mehr überdeckt. Auch die Füllung der Diagonalfelder unterstreicht nicht mehr den Aufstieg, sondern das Schema der Ranken von T. 4 ist unter Beibehaltung der Linienrhythmen zum realistischen Körperträger geworden. Unter Körben in der Höhe sind symmetrisch gestellte Schafe und Delphine, von Säulen getrennt, an ihren Platz getreten. Darüber hinaus sind die bildtragenden Achsenfelder so gefüllt, daß der dargestellte Inhalt sich selbst genügt und nicht einer optischen wie wirklichen Ergänzung durch andere Elemente bedarf. Das so gefestigte Bild hebt sich als Eigenexistenz vom idealen Hintergrund ab, der selbst wiederum nicht mehr eine leere Deckenfläche darstellt, sondern aus dem Gegensatz zu einer Vordergrundschrift sich ergibt, in der Tiergestalten nicht als bloß seiend, sondern als beschäftigt in Tiefenbewegung sich zeigen <sup>(63)</sup>.

In etwas entschiedenerer, bewußterer Weise ist dann die Unterdrückung des Gerüsts durchgeführt in Ermete T. 151

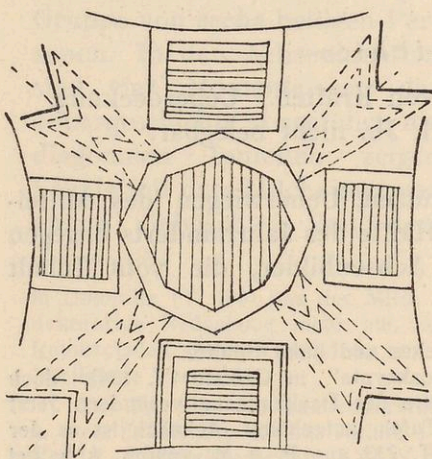


Fig. 23 (T. 151)

(Fig. 23). Die Diagonalfelder sind untergeordnete Begleitlinien des Gewölbegrates geworden; als Ausgleichsform zwischen Girlande und Mittelrechteck ist nun das Octogon gewählt, das in farbiger Einheit mit den Achsenbildern den Eindruck beherrscht und nun soweit statisch empfunden ist, daß die Diagonalspitzen nicht mehr ernsthaft anzupacken brauchen. Der räumliche Charakter der Deckengrundfläche, die Erweiterung des Raumes über seine architektonischen

(63) Wie bewußt nun die optische Durchbrechung der Vorderfläche angebahnt ist, läßt ein verwandtes Beispiel aus P. e M. T. 233 ersehen, wo über den Bildern der Jonasgeschichten Bögen gespannt sind, denen gegenüber das darunterliegende Bild aus der Tiefe hervorschaut. Die farbige Differenzierung dieser Bogenlinien ergibt, daß sie nicht als Außenränder eines Zackenkranzes gedacht sind, der unter den Diagonalspitzen liegen würde. Vgl. dazu die Ueberdeckungen von T. 4.

Grenzen hinaus ist dadurch verstärkt, daß die Tiere in den Dreieck-zwickeln stellenweise vor den Bildrahmen stehen, daß die Rahmen mehrschichtig geworden sind<sup>(64)</sup> und der Hirt an der Deckenöffnung aus dem Dunkel des rückliegenden Buschwerks gelöst, vom klaren Sonnenlicht bestrahlt, seinen Schatten in die Tiefe wirft.

Darüber hinaus kann in der zweiten Hälfte des IV. Jh., wie aus T. 221 aus Coem. Majus hervorgeht, das Bild sogar auf seinen Rahmen verzichten. Ein Rahmen ist gebildet aus Kompositionsbestandteilen des Bildes selbst, da die raumbildenden Faktoren des Bildinhalts das Gehäuse formen, das der Darstellung die notwendige Einheit und Abgrenzung gegenüber der Deckenfläche verleiht<sup>(65)</sup>. Nach dem erfolgten Heranreifen des Bildes als Pendant des Mittelfeldes kann nun das Achsenbild auch diese Stütze entbehren. Füllformen einigen die in der Mitte zusammenstoßenden Grate zu beruhigter Erscheinung. Letztere treten dafür als bildtrennend um so stärker hervor<sup>(66)</sup>. Diese Tatsachen aber weisen aus den dunklen Grüften der Katakomben hinaus auf die kirchliche Monumentalmalerei, die auf riesigen Abmessungen auch ohne Rahmen zu wirken vermag<sup>(67)</sup>.

#### *U e b e r s i c h t :*

- I. T. 2:           Zusammengreifen von Kräften. Ueberdeckung.
- II.                Vorkommen im III. Jh. nicht belegbar.
- III.
- IV. T. 151-221: Entwertung der Stützen, Ueberwiegen des Mittelfeldes. - In der 2. Hälfte des Jahrhunderts dagegen Vorherrschen der Achsenbilder, die vom Inhalt gebaut sind.

(64) Siehe Rahmentabelle Fig. 30, rechte und linke Spalte.

(65) Hieher gehört auch die „Okeanoskrypta“ in Callisto (T. 134), doch hat das eingeschnittene Lucernar die Hälfte der Deckenfläche verändert. Jetzt werden auch im Lichtschacht gerahmte Tafeln aufgehängt. Aehnlich ist es der Fall bei dem Lucernar, das zur Decke T. 233 aus P. e M. gehört, Abb. bei Bosio, R. S. 379, 2; ferner im Cubiculum der Decke T. 217.

(66) Aehnliche Gestaltung bei Bosio, R. S., 139 aus Ponziano, Garrucci, Storia II, tav. 88; die Verbindung des Mittelkreises mit den Trapezfeldern ist erreicht durch weitausladende diagonale Rankenmotive. Als wenig gelungen muß eine Decke angesprochen werden, die den einzigen Ableger in Domitilla aus der Zeit der späteren Lösungen darstellt, T. 140. Die Bildfelder sind ohne einen wirksamen Zusammenhang, der eben das System ausmacht, für sich angebracht. Die Zerrissenheit wurde offenbar vom Dekorateur empfunden und durch Füllstriche auszumerzen gesucht. Es ist eines der handwerksmäßigsten Exemplare.

(67) Vgl. dazu Anm. 40. Mit dem Vorherrschen der Monumentalmalerei aber haben die dekorativen Konstruktionen ihre Bedeutung verloren. Die Bäckergruft

## VI. Das Kreissystem mit eingeschriebener Lunettenreihe.

Zwischen zwei konzentrischen Kreisringen ist eine Reihe von Segmentbögen eingeschrieben, die auf der Außenkreislinie basieren. Ihre Anordnung erfolgt in achsialer und diagonaler Orientierung nach dem Mittelkreis zu. In den beiden erhaltenen Beispielen sind es acht Lunetten (Fig. 24).

Die Gleichordnung der Lunetten in der Ringzone liegt im Wesen des Systems; das Mittelfeld bekommt dadurch eine dominierende Stellung. Bei T. 96 ist die realistische Vorstellung von Seilen vorhanden an Stelle der Linien. Man wird nicht fehlgehen, diese Decke als typische Laubenkuppel zu betrachten<sup>(68)</sup>. Die Lichtung in der Mitte läßt einen Blick werfen auf den lehrenden Christus inmitten einer raumhaltigen Gruppe von sechs heiligen Personen. In den Achsenlunetten sind vier Momente aus der Jonasgeschichte vorgeführt, die diagonalen Lunetten zeigen Schafe mit dem Milcheimer vor einem Gebüsch. Von dem

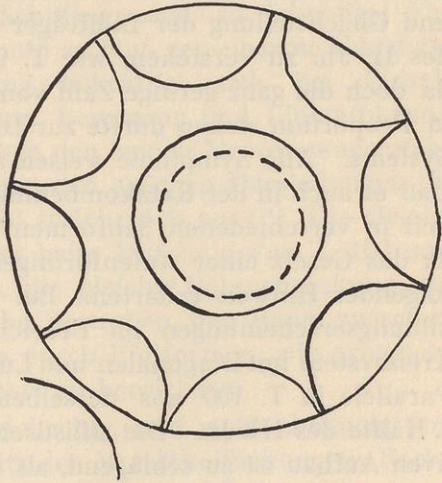


Fig. 24 (T. 96)

in Domitilla (T. 193) aus der Mitte des IV. Jahrhunderts weist überhaupt keine dekorative Bedachung mehr auf, denn sie ist formiert durch zwei mächtige Raumschalen, deren Verbindung nur ein schmaler Kassettenstreifen in räumlicher Vertiefung vermittelt.

(68) Zur Idee der Laubenvorstellung als Typus der Katakombendecken vgl. L. von Sybel, *Die christl. Antike I* (Marburg 1906) 152 ff., ferner O. Wulff im *Rep. f. Kunstwissenschaft XXXIV* (1911) 286, wo Sybels Unterscheidung von architektonischen Stuckdecken und der unmittelbar aus der Malerei hervorgegangenen Laubendecke und deren früh eintretende Verschmelzung als eine wesentliche Errungenschaft bezeichnet wird. Der gleichen Ansicht scheint W. Neuß zu sein (*Die Kunst der alten Christen*, Augsburg 1926, S. 20 und 43). Allein abgesehen von einigen Beispielen hauptsächlich des ausgehenden III. Jahrhunderts mit realistischer Laubengestaltung (z. B. T. 85, 2; T. 91, 2; T. 96) ist nie die Grundvorstellung ehemals überhäufeter, jetzt verminderter Flächenschichten aufgegeben worden. In den genannten Ausnahmefällen erscheint die Laubengestaltung als Ausdruck eines nun ausgeprägten Bestrebens, die geschlossene Raumform über sich selbst hinaus zu erweitern. Vgl. auch O. Wulff, *Altchristl. und byzantin. Kunst I* (Berlin 1914) 51.

Innenkreisring hängen Schnüre aus Rosenblättern auf die Fußpunkte der Lunetten herab, deren Zwischenräume noch unregelmäßig breit sind. Reich und bunt sollte die Laube ausgestattet werden. Darum die hängenden Hörnchen oder Körbchen und die wagrechten Zweige über den Bögen, vollentfaltete Rosenblüten in der Außenzone, elegant bewegte, vornehm gekleidete Oranten in den Eckzwickeln.

Schwierig wäre es nun, diese klare Schichtung der Komponenten durch Subordination des Zonenrings gegenüber dem Mittelkreis und Gleichstellung der Bildträger unter sich in der zweiten Hälfte des II. Jh. zu verstehen, wie T. 96 angibt. Und das umsomehr, da doch die ganz geringe Zahl von zwei erhaltenen Beispielen wohl in Proportion stehen dürfte zur Dichtigkeit der Verwendung dieses Systems. Alle Symptome weisen auf das Ende des III. Jh. hin<sup>(69)</sup>. Daß es auch in der Katakombenmalerei nicht möglich war, zu jeder Zeit in verschiedenen Sehformen zu gestalten, sondern daß auch da das Gesetz einer stufenförmigen Entfaltung in Kraft blieb, mag folgender Hinweis erhärten. Bei der Suche nach gleichen Umbildungserscheinungen im Bereiche anderer Systeme bietet das Kreissystem mit Diagonalen und Lunetten eine überraschend genaue Parallele in T. 100 aus derselben Katakombe P. e M. aus der 2. Hälfte des III. Jh. Die stilistische Uebereinstimmung im dekorativen Aufbau ist zu schlagend, als daß nähere Ausführung des Vergleichs nötig wäre. Unterscheidend ist nur, daß die Uneinheitlichkeit der Farbe, infolge der Kontraktion verschiedener Zonen entstanden, bei T. 96 einer vereinheitlichten Farbhaltung Platz macht<sup>(70)</sup>. Vorstufen unseres Systems kann man sich kaum vorstellen, denn es existiert wie aus einem Wurf. Daß es von T. 100 aus nicht schwer ist zu dieser Systemänderung zu gelangen, liegt auf der Hand. Für unsere T. 96 zum mindesten läßt sich der Beweis für diesen Ausgangspunkt erbringen.

---

(69) Vielleicht war es das Vorkommen von Rosenschnüren, was in Analogie mit der Psyhekrypta in Domitilla (T. 52) zu der frühen Datierung führte, da diese um das Jahr 200 entstanden sein dürfte. Leider ist die dort befindliche Flachdecke vollständig zerstört. Die erhaltenen Stuckreste gehören dem Arkosol an, das dem Eingang gegenüber liegt. Nur in den Ecken des Plafonds sind noch Spuren von Rosenschnüren erhalten, die zart und schönkurvig in freiem Rhythmus bewegt sind, im Gegensatz zu den schwerhängenden, unförmig behandelten, ja zu Seilen gewordenen Schnüren von T. 96.

(70) Diesen Prozeß der Vereinheitlichung bemerkte bereits O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst I* (Berlin 1914) 55 ff.

In beiden Beispielen ist zu Füßen des Mittelbildes in den Lunetten die Darstellung des hockenden Jonas angebracht, nach rechts folgt der liegende Jonas, weiter, wie er vom Meerungeheuer ausgespien wird, wie man ihn vom Schiffe schleudert<sup>(71)</sup>. Zu der genauen Reihenfolge in Beziehung zum Mittelbild und zum hockenden Jonas tritt noch die Verwandtschaft der Einzelbildung von Szenen, die sich als gemeinsam von allen anderen Beispielen absondert<sup>(72)</sup>. Und doch ist nicht eine Schablone verwendet worden, sonst würde nicht gerade die auf gleicher Komposition beruhende Szene der Auswerfung in dem Schiffpersonal so lebendige Abwechslung bringen<sup>(73)</sup>. Man könnte an eine gemeinsame Künstlerhand denken. Diese Vermutung bekräftigt sich bei Einzelvergleichen, wie z. B. der Haltung, Bewegung und Linienführung der Orante von T. 100, die zwischen den beiden Meeresszenen steht und der Orante von T. 96 zwischen den gleichen Darstellungen im Eckzwickel; dasselbe Lebensgefühl spricht sich aus<sup>(74)</sup>. Die gleiche duftige Behandlung des Gebüsches beim Mittelbild von T. 100 und den Diagonallunetten von T. 96, die gleiche Rahmencackung im Mittelfeldkreis, sowie das nämliche Bestreben, den Raum zwischen Eckzwickelbogen und Außenkreis durch Füllformen, wie ornamentale Tierköpfe und grüne Dreiecke, zu bereichern.

Alles in allem: T. 96 ist gleichzeitig, und wohl abhängig von T. 100 entstanden, der Fortschritt der Vereinheitlichung in Farbe und Komposition, die Schaffung eines neuen Systems war nur

(71) Bei dieser Aufzählung der Reihe nach ist die Chronologie der Begebenheiten nicht gewahrt. Allein es läßt sich eine solche in keiner Reihenfolge herstellen. Es sind eben Bildtypen. Soweit ich sehe, steht immer der Erlösungstyp der Ausspeijung zwischen dem Jonas in der Laube und der Auswerfung oder Verschlingung. Variabel ist der Typ des hockenden Jonas, der durch Noe, Daniel oder eine Wundertat Jesu ersetzt wird.

(72) Zu vgl. sind T. 56, 61, 67, 104, 130, 131, 203, 221.

(73) T. 95, 3 gibt einen Ausschnitt von T. 96 mit der Auswerfungsszene. Hier wird als Datierung die zweite Hälfte des III. Jahrhunderts angegeben. Mag obige Datierung ein Druckfehler sein, eine Berichtigung konnte ich nicht finden.

(74) Die Verschiedenheit, daß es im letzteren Falle eine männliche Orante ist, hat stilistisch keine Bedeutung. Auch die Differenz der Körperproportion erklärt sich auf dieser Stufe durch das Bestreben nach Rahmenanpassung ebenso wie der Unterschied der Bekleidung bei den Oranten in den Zwickelfeldern darin liegt, daß bestimmte Verstorbene gegeben sind. Vgl. J. Wilpert, T. 72, wo für die gleiche Gewandung die Bezeichnung sich befindet: „Verstorbene in Orantenhaltung“. Vgl. auch W. Neuß, Die Oranten in der christlichen Kunst, in der Festschrift für P. Clemen (Düsseldorf 1926) S. 140 ff. und ders., Die Kunst der alten Christen, 139, wo die von uns als typisch bezeichneten Oranten für später individualisiert angesehen werden.

möglich nach Vorausgang von T. 100, das von derselben Hand am gleichen Ort vorher gefertigt worden war. Erst nachdem an dieser Stelle das Verständnis für isolierbare Existenzen gewonnen war, ist es möglich gewesen und naheliegend zugleich, ein neues System zu schaffen, das diesen Anforderungen von Anfang an folgerichtiger entsprach.

Ein trauriger Ueberrest einer Decke desselben Coem. Pietro e Marcellino läßt noch erkennen, daß das System auch im IV. Jh. eine Fortsetzung fand und wandlungsfähig war (T. 71, 2) <sup>(75)</sup>. Das Versuchsmäßige des vorigen Beispiels ist überwunden durch planvolle Verknüpfung der Lunettenfußpunkte und Weglassung des Innenrings der Zone. Ohne Unterbrechung geht nun die Reihe der religiösen Bilder durch, eine Errungenschaft, die in den folgenden Jahrhunderten zum Inbegriff lebhafter Erzählungskunst gehört, unter Preisgabe des Einzelrahmens.

#### *U e b e r s i c h t :*

- I.) Fehlen von Belegen. Das System scheint erst am
- II.) Ende des III. Jh. entstanden zu sein, da der subordinierende Aufbau der Stilstufe dieser Zeit entspricht.
- III. T. 96: Diagonale Hemmfelder zwischen den biblischen Szenen.
- IV. T. 71, 2: Durchlaufende Reihung der heiligen Darstellungen. Lösung der Lunettenbogen aus dem Zonenrahmen, die Darstellungen selbst bilden die Zone.

### **VII. Das Radialsystem.**

Grundlage ist der Kreis, der vom Zentrum aus durch Radien in Sektoren zerlegt wird. Seiner Anlage nach eignet sich das System zur Uebertragung auf Kuppeln mit flachen Calotten. Erst im IV. Jh. erfolgte diese Anwendung wirklich. Daß man dabei an eine ursprünglich vorhandene Kuppelvorstellung denken kann, die durch dekorativen Gebrauch sich verwischte, legen die speziell

---

(75) Ein vollständiges Bild unserer Decke bei Bosio, R. S., 373 und Garrucci, Storia II, tav. 51. Aus dem Text des letzteren, S. 56, geht nicht hervor, daß er die Decke noch in dem bei Bosio wiedergegebenen Zustand gesehen habe, den er reproduziert. Mit Ausnahme der ungefähren Gerüstgleichheit und der Szene der Auferweckung des Lazarus in der Querachse finden sich grobe Irrtümer in der Wiedergabe des Zeichners Bosio's. Nach links schließt sich Daniel in



gebildeten Eckzwickel mit kurvigen Spitzen nahe, sowie der Ansatz zum Segelgewölbe bei T. 72<sup>(76)</sup>,

Aus der Mitte des III. Jh. T. 72 aus P. e M. Auf dem durchgehenden Außenoval stehen achsial gerichtete, trapezförmige Felder mit Verstorbenerbildern in Orantenhaltung (Fig. 25). Der Stützcharakter der Trapeze klingt in den Fußlinien nach. Bemerkenswert für diese Stufe ist, daß die Bogenspitzen der Trapeze sich nicht zum Kreise schließen<sup>(77)</sup>. In den Kreissektoren dazwischen sitzen Lunetten mit Vögeln und Begleitgirlanden nach Art der sogenannten „Ochsenaugen“. Die Girlanden werden von den Trapezen überdeckt und erscheinen daher als dahinterliegend. Die Größe dieser Queraugen bemißt sich nach dem Raum, den die Trapeze übrig gelassen haben; eine Ueberdeckung dieser Augen selbst aber ist vermieden. Wie Fig. 25 angibt, liegen auf einer durchgehenden Unterschicht die isolierten Teile der Oberschicht. Für Dehnungen und Verschiebungen ist genügend Spielraum gegeben.

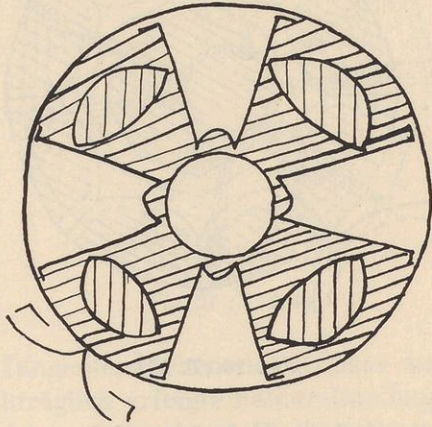


Fig. 25 (T. 72)

All diese Lockerheit und Unentschiedenheit ist in überraschend straffer Weise überwunden bei T. 55 aus Domitilla (Fig. 26)<sup>(78)</sup>. Das Mittelfeld mit der weit ausladenden Darstellung des Orpheus<sup>(79)</sup> ist zum dominierenden Octogon geworden, dem sich die acht

---

der Löwengrube an in einer unmöglichen Aufmachung statt des sitzenden Jonas. Den Gichtbrüchigen, auf T. 71, 2 noch zu erkennen, bringt er in der Längsachse der Decke, dem richtigen Platz gegenüber; statt dessen setzt er dorthin die Versenkung ins Meer, wohl aus der Decke T. 96 übernommen und zwar an der gleichen Stelle wie dort.

(76) Vgl. auch T. 103, 4.

(77) Die Befreiung dieser Trapezspitzen von einer Ueberdeckung seitens des Mittelfeldes sowie die Ovalform hat unsere Decke mit T. 56 gemeinsam.

(78) Eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Beispiele ist bei der Verschiedenheit der Grundauffassung trotz des gemeinsamen Systemcharakters nicht anzunehmen.

(79) Vgl. Bosio, R. S., 239 und Garrucci, Storia II, tav. 25.

Lunetten mit Wechseldarstellung unterordnen. Den Uebergang vom Achteck zu den Bögen mildert ein Palmettenkranz, der dann zur durchlaufenden Außenkreislinie überleitet. Eine einheitlich rote Gerüstlinie durchzieht die ganze Fläche. In selten exakter Weise sind die reichverzierten Seitenrahmen der Bilder als radiale Fortsetzungen der Achteckkanten entstanden<sup>(80)</sup>. Ein einheitlicher Wellenschlag lebt im Ganzen, der bis in die äußersten Ecken dringt.

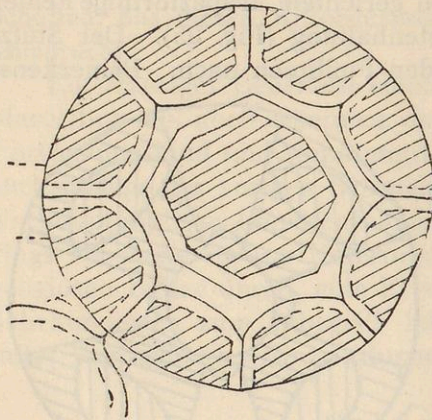


Fig. 26 (T. 55)

Diese Form wirkte weiter in Domitilla. Das IV. Jh. bringt dort zwei Beispiele, T. 196 und, in Korrespondenz dazu dem Eingang gegenüber, ein unver-

öffentliches auf einer Calotte, das nur aus dem radialen Linien-system besteht.

Der Raum von T. 196 trägt eine flache Calotte auf sechsseitigem Grundriß<sup>(81)</sup>. Zwischen der Außenkreislinie, welche die Mitten der Sechseckseiten tangiert, und den Sechseckwinkeln bilden sich Flachzwickel, welche nicht in die Kuppelwölbung einbezogen sind<sup>(82)</sup>. Die Zeichnung des erwähnten Außenkreises ist maßgebend für die Kuppelanfänger. Die Basen der fünf Bildsektoren tangieren die Sechseckseiten, die alternierenden, gemusterten Sektoren sind gegen die Eckwinkel orientiert. Ein verhältnismäßig

(80) Eine Verwandtschaft dieser Lösung mit dem Kreissystem mit Lunettenreihe ist vorhanden. Doch ist jetzt keine selbständige Reihe mehr gegeben. Die Beziehung zum Mittelfeld ist zu zwingend, als daß man T. 55 dort einreihen könnte.

(81) Da T. 196 von Wandansätzen nichts mehr erkennen läßt, seien hier Einzelheiten gegeben. Die Sechseckseiten haben vom Eingang aus, der unter dem Ornamentfeld zwischen der Darstellung der Jünglinge im Feuerofen und dem Opfer Abrahams liegt, nach rechts verlaufend folgende Maße: 1,83 m, 1,93 m, 1,96 m, 2 m, 2 m. Die Eingangsbreite mit den zwei Pfeilern beträgt 1,20 m, davon die Türöffnung 0,60 m. — Dem Gewölbedurchmesser von 3,08 m entspricht eine Kuppelhöhe von 3,04 m in der Entfernung vom Fußboden. Die Höhe der Kuppelschale selbst beträgt 0,79 m.

(82) Vgl. das Raumbild bei Bosio, R. S., 229.

kleiner Mittelkreis sammelt die Radien, die sich jedoch nicht diagonalsymmetrisch entsprechen (Fig. 27).

Dieselbe Erscheinung wie bei T. 72, doch die Motive sind verschieden. Es hat jetzt nicht mehr eine Ausscheidung von bildtragenden Kreissektoren stattgefunden, um sie gegenüber überdeckten Ornamentsektoren zu isolieren, sondern um eine Gleichordnung aller um das Mittelfeld gruppierten Felder in einer Ebene zu erreichen im Sinne einer rotierenden Bewegung, deren Rhythmus diktiert ist vom Bildinhalt. Die Bildvorstellung mit ihrem

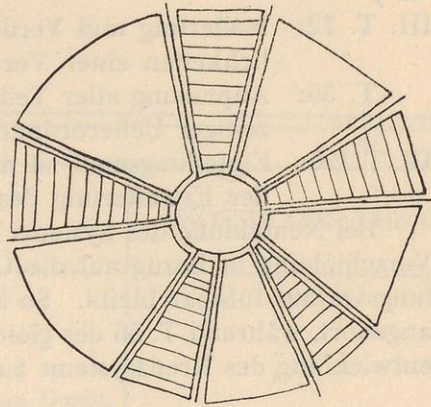


Fig. 27 (T. 196)

adäquaten Rahmenfeld auf den Tangentenflächen des Kreises war demnach bestimmend für die nachträglich erfolgte Feldereinteilung. Da nun die Eingangsseite wegen des vorgesetzten Pfeilerrahmens für ein Bildfeld ungeeignet war, wurde der Sechseckgrundriß des Raumes in ein Zehneck der Gewölbedekoration verwandelt<sup>(83)</sup>. Das Mittel zur Verschleierung dieser Diskrepanz war der Bildinhalt, der verschieden breite Rahmenfelder erforderte. Die so im Gewölbe erfolgende Entspannung durch wechselnden und leichter ablesbaren Grundriß ist für die Erkenntnis der tieferen Grundstimmungen der altchristlichen Kunst von wesentlicher Bedeutung<sup>(84)</sup>.

Eigenrahmung weisen die Sektoren auf. Im IV. Jh. sind nun die Zonenfelder derart angewachsen, daß das Mittelfeld keinen eigenen Rahmen mehr bekommt, so daß die gedrängte Fülle der Darstellung am Zenith des Gewölbes wie aus einer anderen Wirklichkeit durch das Deckenaug hereinschaut. Auf anderem Wege ist hier das Gleiche erreicht, was im Diagonalrechtecksystem durch Entwertung des Mittelfeldes und der Diagonalfelder dem Rahmenbild zu selbständigem Dasein verholfen hat.

(83) Vgl. Anm. 82.

(84) Aus der christlichen Hausdekoration sei hier auch die radiale Decke in S. Giovanni e Paolo genannt; Abb. J. Wilpert, Die Röm. Mos. u. Mal. (Freiburg 1917)<sup>2</sup> IV. T. 128.

*Uebersicht:*

- I.) Das System ist erst im III. Jh. nachweisbar.  
 II.)  
 III. T. 72: Isolierung und Verdeckung neben freigelassenen Möglichkeiten einer Verschmelzung.  
 T. 55: Anpassung aller Teile an das Radialschema bei gleichzeitiger Ueberordnung des Mittelfeldes.  
 IV. T. 196: Einteilungsmaß ist der Bildinhalt. Das Mittelfeld dient der Erweiterung des Raumes über sich selbst hinaus.

Bei Neubildung des Systems im III. Jh. ergibt sich eine gewisse Verschiebung in Bezug auf die Chronologie, die im ganzen Wandungsverlauf fühlbar bleibt. So kommt es, daß T. 55 der III. Stufe angehört, während T. 56 des gleichen Cubiculum infolge der Frühentwicklung des Kreuzsystems zur II. Stufe zu rechnen ist.

**VIII. Einfachste Konstruktionen.**

Diese einfachsten Lösungen lassen sich wiederum nach dem Gesichtspunkt des Kreis- und Rechteckschemas betrachten.

**1. Das Kreisschema.**

In dem verengten Abschnitt der Flavier-Galerie in Domitilla finden sich an der Schmaltonne zwei Fälle, wo ein roter Zonenkreis von einem blauen Außenkreis begleitet wird, an dem nach den Ecken zu Schnüre hängen. Eine Weiterführung kommt erst wieder im IV. Jh. vor in Pietro e Marcellino (T. 64, 1 und 2, Fig. 28). Die beiden Tonnen sind Ueberdachungen sehr kleiner Cubicula. Zwei kräftig geführte konzentrische, diesmal gleichfarbige Kreise umschließen ein weitausgreifendes, durchlaufendes Rankenornament; in der Mitte im einen Fall eine Swastika, im anderen eine Orante. Ornamentale Eckfüllung<sup>(85)</sup>.

Bereicherung zeigt die „Decke der Verkündigung“ aus Priscilla vom Beginn des III. Jh. <sup>(86)</sup>. Sie liegt jedoch weniger im

(85) Wegen der Uebereinstimmung im Aufbau mit T. 64,2 mag auf die Arkosoldecke in Priscilla hingewiesen werden, die von Wilpert veröffentlicht wurde in: Ein Cyclus christologischer Gemälde (Freiburg 1891) Taf. VI, 1 und S. 6. Sie gehört dem III. Jahrhundert an. Lehrreich der Vergleich der Mittelfeldfüllung.

(86) J. Wilpert, Ein Cyclus, Taf. VI, 2 und S. 19 ff.; die Abb. bringt nur einen Ausschnitt, vgl. Bosio, R. S., 541; Garrucci, Storia II, tav. 75, 1. Zum mindesten stammt auch die obere Wanddekoration mit zarten Landschaftssilhouetten aus dem Anfang des III. Jahrhunderts; vgl. Raumbild bei Bosio, R. S. 539 und

# ÜBERSICHTS-TABELLE

SYSTEME		I.		II.		III.		IV.	
		Zahl der erhaltenen Dekor.	Zeitl. Dichtigk. Phase:				ÖRTLICHE VERTEILUNG		GRÖSSTE ÖRTLICHE DICHTIGKEIT
1.	2.		3.	4.					
1.	Kreis	6	2	1	1	2	Domitilla — Priscilla — Praetextat — Pietro e Marc.		
2.	Rechteck	5	—	—	—	5	Pietro e Marc., Priscilla, Domitilla, Tecla.		
3.	Achteck	1	—	—	—	1	Domitilla.		
4.	Rechteck	mit Diagonalen	8	2	—	6	Domit. — Pietro e M., Ermete, Coem. M., Callisto, Ponziano, Domit.		
5.	Achteck	mit Diagonalen	6	2	—	3	Domitilla — Pietro e Marc., — Pietro e M., Coem. Majus.		Pietro e M. (3. 4.), Coem. M. (4.)
6.	Kreis	mit Radien	4	—	—	2	Pietro e Marc., Domitilla — Domitilla.		Domitilla (3. 4.)
7.	Kreis	mit Lunettenreihen	2	—	—	1	Pietro e Marcellino — Pietro e Marcellino.		Pietro e M. (3. 4.)
8.	Kreis	mit Lunetten	2	1	—	1	Callisto (Lucina) — Priscilla.		
9.	Kreis	mit Diagonalen	7	3	2	1	Domit., Prisc. — Callisto (Lucina) — Pietro e M. P. e M. — P. e M.		Pietro e Marcellino (13. 4.)
10.	Kreis	mit Diagonalen	u. Lunetten	8	3	2	Domit., Prisc., Call. — Domit., Pietro e M. — P. e M. — P. e M., Soteris.		Pietro e Marcellino (3. u. 4.)
11.	Kreis	mit Diagonalen	u. Lunetten Kreuz	25	7	2	9 Callisto (Lucina), Priscilla — Domitilla, P. e Marc., — Callisto — Pietro e M., Domitilla, Trasone, Via Lat., Prisc., — Pietro e M., Priscilla, Ermete, Domitilla, Panfilo.		Callisto (Lucina), Pietro e Marc. (4.)

Anm.: Auf Vollständigkeit will die Tabelle keinen Anspruch machen, da in unpublizierten, schwer zugänglichen kleineren Coemeterien sich etwa noch Reste finden könnten. In Spalte III bedeuten die Trennungsstriche die örtliche Phasenfolge. Kreis-, Achteck- und Rechteckschema werden hier nur im erweiterten Sinne als Systeme behandelt.



Aufbau, als vielmehr in der Präzision der Felderrahmung, die an Stuckleisten erinnert und geradezu als Spezifikum der Priscilla-katakombe gelten kann, die man wohl als die „Nobilissima“ auf römischem Boden ansprechen kann<sup>(87)</sup>.

Das Kreissystem mit achsialen Lunetten ist durch zwei Fälle belegbar (T. 35, 1 u. 2). Das frühe Beispiel aus Lucina, Ende II. Jh., trägt alle Symptome der Ueberdeckung und der Kraftlinien an sich. Die elastisch empfundene Girlande wird von den eingeklappten Segmentbogenfeldern überschritten, das Mittelrecht-

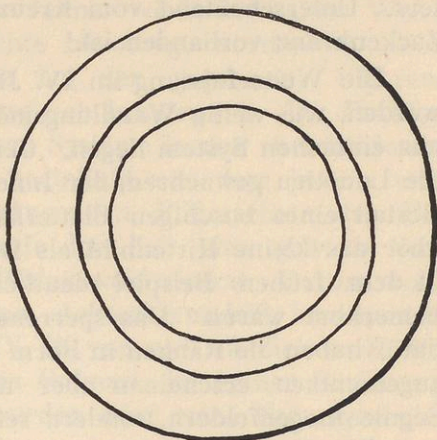


Fig. 28 (T. 64, 1)

eck spielt im Achsenkreuz, doch ist auf die Fußformen der Lunetten nicht mehr Wert gelegt, es kommt vor, daß letztere mit den Außenzonensockeln in einem Zug gemalt sind<sup>(88)</sup>. Auch die

Wilpert T. 44. Das geräumige Cubiculum, das nur ein einziges Wandgrab aufweist, war wohl mit Sarkophagen ausgestattet. Der Girlandenkranz in seiner ausgeprägt plastischen Form ist eine Zutat des Zeichners von Bosio. Ueber raschend ist auch die Ausdehnung des Mittelbildes auf der Deckenfläche bei Bosio in einer Proportion des ausgehenden III. Jahrhunderts. Eine Untersuchung des Originals jedoch ergab, daß es noch geringeren Flächenraum einnimmt, als Bosio's Raumbild S. 539 erkennen läßt und daß das stumpfe Kreuzgewölbe sich in der Mitte ganz verliert.

(87) Wie so viele Anregungen, verdanke ich auch Hinweise in dieser Richtung dem hochverehrten H. Direktor des neuen Pöpstl. Arch. Instituts, dem hochwst. Herrn Prälaten Kirsch, dessen Institutsgründung wohl eine neue Aera der Katakombenforschung zur Folge haben wird. Eine zusammenfassende Untersuchung in genannter Hinsicht dürfte m. E. weniger in Bezug auf bestimmte Dekorateure einzelner Katakomben Erkenntnisse bringen, als vielmehr bezüglich des Weiterwirkens von Frühformen innerhalb lokaler Grenzen, denn die Malerfamilien werden höchst wahrscheinlich nicht für eine bestimmte Grabanlage durch Jahrhunderte hindurch gearbeitet haben. Für das Weiterwirken von Stuckrahmen in Priscilla vgl. das Bild Isaiasprophezie T. 21, 23, wo Profilleisten in Stuck und Malerei gleichzeitig vorkommen, ferner T. 42 u. 45 (Zackenkrantz), vgl. S. 25, T. 203. Diese Eigenart kommt in Pietro e Marcellino selten vor, es weist Zackengruppen als Rahmenformen auf.

(88) Wie T. 35, 2 erkennen läßt, war der durchgehende, gezackte Außenkreis vor Anbringung der Lunetten schon gezogen gewesen. Für die Fußlinien waren an den betreffenden Stellen Zacken weggelassen worden; sie wurden nicht alle gefüllt mit Fußlinien.

Kreuzlinien sind als Hebel, zwischen denen das Rechteck balanciert, nicht ernst genommen, sie entbehren des flächigen Charakters. Unterscheidend vom Kreuzsystem ist, daß kein Ansatz zum Zackenkranz vorhanden ist.

Die Weiterführung im IV. Jh. in Priscilla (T. 35, 1) läßt klar werden, wie wenig Wandlungsmöglichkeiten in diesem von Natur aus einfachen System liegen. Genau das gleiche Schema, nur sind die Lunetten gewachsen, der Innenkreis hat sich erweitert und die Gestalt eines buschigen Blätterkranzes angenommen, dem gegenüber das kleine Hirtenbild als Deckenöffnung erscheint, während in dem frühen Beispiel deutliche Ueberdeckungserscheinungen bemerkbar waren. Das sperrende Mittelrechteck ist ausgefallen, dafür haben die Ranken in Form von Palmblättern an Ausdehnung zugenommen, erscheinen aber nicht mehr überdeckt von den Segmentbogenfeldern, sondern setzen in jedem Zwischenraum neu an. Bei aller Uebereinstimmung des Schemas ist hier der zeitliche Vorstellungszwang ersichtlich, dem jedes Schaffen sich einordnet.

Wie sehr solche Lösungen nur Vereinfachungen anderer reichhaltiger Konstruktionen sind, wird noch deutlicher an T. 51, 2 aus Praetextat. Der Mittelkreis mit der Darstellung ist eigentlich alles, außer tangierenden Palmettenzweigen und Verbindungslinien. Losgelöst von Bindungen mit anderen Systemen ist nur der Mittelkreis für sich herangewachsen, ja er enthält bei aller Einfachheit des Aufbaues die Darstellung einer Hirtenidylle, die in ihrem duftigen Stimmungsgehalt etwas ungemein Packendes an sich hat. So sehr war im Verlauf des III. Jh. die Vorstellung von der Bedeutung des Einzelbildes im Heranreifen, daß ein Bild allein im einfachsten Rahmenwerk wirken kann, ja daß die Vorstellung vom Bilde vor dem Gerüst vorhanden war. Gerade solche vereinzelte Formulierungen bestätigen die Notwendigkeit eines konsequenten Vorstellungswandels auf kontinuierlicher Grundlage.

So kommt es, daß in dem Coem. der Nunziatella (T. 75) bei verhältnismäßig fein empfundener Bildausstattung ein Gerüstschema entworfen wurde, das jeden homogenen Charakters entbehrt und den Eindruck erweckt, als wäre es über die fertigen Figuren gestülpt worden<sup>(89)</sup>. Die Spätform des Kreuzsystems wäre

(89) Daß bei der Entstehung der Deckenfiguren wohl die Vorstellung eines Außenkreises gegeben war, erhellt aus der radialen Anordnung derselben. Trotzdem scheint die Bilddarstellung vor dem Gerüst und vor der Einzelrahmung existiert zu haben, denn zu Häupten der Mittelfigur hat sich die seitliche



wegen der Stehfiguren nicht anwendbar gewesen. An dieser Stelle mag es verständlich werden, warum für das späte Kreuzsystem und verwandte Konstruktionen in immer wiederkehrender Weise die Liegebilder der Jonasgeschichte bevorzugt wurden<sup>(90)</sup>. Das Octogonalsystem jedenfalls würde bei der gegebenen Figurenanordnung den harmonischen Ausgleich bringen<sup>(91)</sup>. Die Dichtigkeit und Verwendung der einzelnen Systeme in den verschiedenen Jahrhunderten<sup>(92)</sup> ist zweifellos beeinflusst von dem jeweils vorhandenen und zur Gestaltung drängenden Bilderschatz des Urchristentums, wobei dann im Laufe der Zeit eine gewisse Verknüpfung zwischen System- und Bildauswahl eintrat. Darum wohl kommen die auf Rechteck- und Achteckgrundriß beruhenden Systeme überwiegend im II. und IV. Jh. vor, weil nämlich im II. Jh. nur ornamentalgestaltete und zum Rahmen in keiner Beziehung stehende Figürchen verwendet wurden oder reine Natursymbole, während erst im IV. Jh. die Stehfiguren in weiterem Ausmaß neben die Liegebilder traten<sup>(93)</sup>.

In unserem Falle ist ersichtlich, daß die an relativem Größenmaß gewachsene Stehfigur eine Stehform des Rahmens verlangte, nicht die Liegeform einer Lunette<sup>(94)</sup>; das Kreisschema als solches war nur maßgebend gewesen für die zentrale Anordnung der Figuren. Nicht eine komplexe Gerüstform entstand dabei, sondern eine zusammengesetzte, die nur dem Wesen des Bildgegenstandes entgegenkommen wollte. Letzteres ist bedeutsam für die Erkenntnis der Rolle, welche das Bild und selbst Einzelfiguren als Dekorationsfaktoren am Ende des III. Jh. zu spielen begannen. Allein selbst wenn der Gerüststrahlen von T. 75 nicht ausgeführt worden wäre, ließe sich feststellen, daß die in einer Zone um das Zentrum gelegten Darstellungen unter sich koordiniert, gegenüber der Mittelfigur aber von Anfang an untergeordnet gedacht waren,

---

Rahmenlinie der Stehfigur im Achsenfeld verschoben in Rücksicht auf die danebenstehende Orantenfigur mit ausgeschwungenen Ranken, welche man hätte überschneiden müssen.

(90) Würden Liegebilder die Stelle der Stehfiguren einnehmen, läge der Gedanke an die Lösung von T. 203 nahe.

(91) Vgl. T. 217.

(92) Siehe Beilage, Uebersichtstabelle.

(93) Vgl. um nur bei Wilpert abgebildete Fälle zu nennen: T. 140; 158, 2; 165, 171, 217.

(94) Nur bei der Kleinfigurigkeit im frühen III. Jahrhundert war es möglich Stehgruppen in Lunetten einzuspannen wie es bei T. 73 vorkommt. T. 71, 2 zeigt die Schwächen bei Anwendung der Lunetten auf.

ferner daß die Einzeldarstellungen sich geschlossener voneinander abheben würden auch ohne Rahmen. Woraus hervorgeht, daß die sich wandelnde Bildvorstellung es war, die den Wandel der dekorativen Konstruktionen der Katakombenmalereien verursachten.

Der an der Wende zum IV. Jh. einsetzende Sinn für Vereinfachung ist nun, wie man sich auch zur Qualitätsfrage in dieser Zeit stellen mag, keineswegs die Folge einer Vorstellungsarmut, sonst würden nicht gerade im IV. Jh. Bereicherungen des figürlichen Materials eintreten, vielmehr erscheinen die früheren Formen aus der Nahsicht in eine Fernsicht gerückt zu sein, wozu die Vergrößerung, die kompaktere Zusammenfassung der Einzelercheinung und die einfachere Konturführung vor sich gehen mußte. Wir befinden uns da in der Zeit, in der auch die Gewölbe höher und raumhafter angelegt und ehemals niedrige Kammern überhöht wurden. Manch praktische Gründe wie die Erweiterung des christlichen Familienkreises, das Anwachsen der Vereinigungen und Zünfte mögen da mitgewirkt haben. Es entstehen jetzt neue Kammern mit hoher, luftiger Raumform wie aus einem Guß, über den Säulenstützen in den Ecken schwebt das Kreuzgewölbe, das seinem Wesen nach weit mehr vom statisch Lastenden sich entfernt als das Zylindergewölbe<sup>(95)</sup>.

Ein Beispiel, das lehrt, wie die Vereinfachung einer früher reicheren Konstruktion nun auf Grund einer Vereinheitlichung erfolgen konnte, ist in P. e M., T. 63, 1 gegeben. Aus Ineinanderstellung von Außenkreis, Quadrat und Octogon ist eine Form gebildet, die sich nicht ohne weiteres von den bekannten Systemen ableiten läßt. Die überdeckenden Diagonalfelder von T. 3 aus der Flaviergalerie sind nur mehr latent vorhanden. Die gegenseitige

---

(95) Nun sind allerdings solche ins Große gedehnte Gewölbedekorationen auch an sehr niedrigen Kammern des IV. Jahrhunderts angebracht, wo die Deckenbilder kaum übersehbar sind. Allein gerade dieser Umstand weckt wieder den Eindruck, daß wir es bei der Katakombenmalerei nur mit einem Zweig altchristlicher Malerei zu tun haben, dessen Abhängigkeit von der anderen Linie der Kultgebäudemalerei mindestens im IV. Jahrhundert immer greifbarer wird. Dort liegt auch die letzte Erklärung für die eingetretene Fernsichtigkeit. Es ließe sich auch da die Monumentalfigurigkeit auf einen Schlag nicht verstehen, wenn nicht früher vorkonstantinische Kultgebäude und Hausmalereien breitere Flächen für die „Erziehung zum Monumentalen“ geboten hätten als es in den Katakomben möglich ist. Von heute auf morgen kann eine Miniatur nicht zum Apsismosaik werden. Vgl. dazu L. von Sybel in Zeitschrift für Kirchengeschichte 37 (1918) 273 ff. und Joseph Sauer, Wesen und Wollen der christl. Kunst (Freiburg 1926) 19, Anm. 18, wo eine gleiche Folgerung aus der Betrachtung der Bildkreise gezogen wird.

Anpassung der verschieden gestalteten Teile ist, ohne Ueberschneidungen aufkommen zu lassen, durch Einschaltung des Quadrats als Mittelglied zwischen Kreis und Octogon erreicht. Das Mittelbild entbehrt des isolierten Charakters der Nabsicht und ist nach Format und Gestaltung<sup>(96)</sup> nur das Resultat der beiden vorbereitenden Außenfelder. Jetzt ist das Mitteloctogon in ganz anderer Weise ausgeglichen und beherrschend zugleich in den Vordergrund gerückt als es früher der Fall war.

## 2. Das octogonale Schema.

Die Vergrößerung der Achteckmittelfelder zur vorwiegenden Gestaltungsform eines Tonnengewölbes vollzog sich im Cubiculo quarto Bosio's aus Domitilla<sup>(97)</sup>. Die Seitenfelder der Längsachse erfüllen die Aufgabe von Lamellen<sup>(98)</sup>. Zwischen ihnen schwebt das ins Große gesteigerte Achteck, aus dessen Oeffnung das Brustbild Christi herniederschaut, als konsequente Weiterbildung von T. 51, 1.

## 3. Das Rechteckschema.

Sobald das Bild als solches seine Selbständigkeit erlangt hat, ergibt sich von selbst, daß die rein dekorativen, vielgestaltigen Konstruktionen zurücktreten zugunsten eines Gewölbedekorums, das vom fertigen Bild ausgeht und nur durch Umrahmungen den umgebenden Flächenraum füllt. Erst im IV. Jh. war das möglich. Von einem System ist da keine Rede mehr. In einem Cubiculum in Pietro e Marcellino<sup>(99)</sup> ist um den das Hauptbild enthaltenden

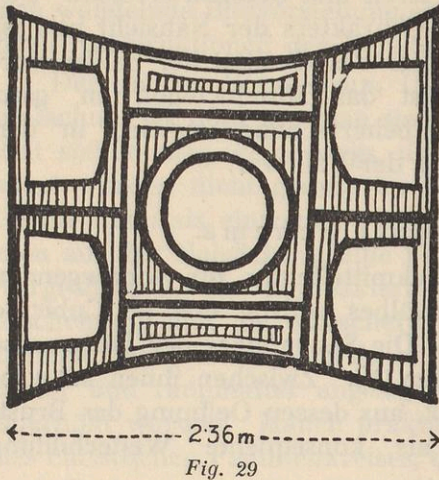
(96) Für die Rahmenbildung des Mitteloctogons können wohl Stuckdecken als Vorlagen herangezogen werden, wie L. von Sybel, *Christliche Antike I* (Marburg 1906) 152 vermutet. Doch wird für die Formbildung des in später Zeit so bevorzugten Octogons (vgl. O. Wulfi, *Altchristl. und byzant. Kunst*, 55) kaum der dekorative Typus der achtseitigen Muldengewölbe maßgebend gewesen sein, denn die Dekoration des Muldengewölbes in den Katakomben besteht aus horizontalen Reihen von Ornamentstreifen, wie T. 34 aus Praetextat zeigt.

(97) Abb. Bosio, R. S., 253; Garrucci, *Storia II*, tav. 29, 5. Eine Teilansicht bei Wilpert T. 229.

(98) Das Situationsbild Bosio's, R. S., 251 läßt erkennen, daß diesmal der Abschluß der Büste Christi an der Eingangsseite liegt, also entgegen der sonstigen Gewohnheit in einer Drehung von 180 Grad angeordnet ist. Allein bei hohen Gewölben und in Fernsicht ordnet sich ein Büstenbild von selbst in richtige Sehstellung ein.

(99) Das unveröffentlichte Cubiculum befindet sich am Ende der Galerie, in welchem die ebenfalls dem IV. Jahrhundert angehörige Kammer der T. 141 gelegen ist. Eine baldige Veröffentlichung dieser und anderer genannter Decken-

Mittelkreis ein Quadratrahmen gelegt und je ein ornamentales Rechteckfeld in der Längsachse der Tonne angefügt (Fig. 29) <sup>(100)</sup>.



Durch diese Betonung des Scheitelstreifens der Tonne ist der Wölbungscharakter besser gewahrt. Das in gleicher Entfernung Liegende wirkt nun wie ein geschlossener Streifen. Gleichzeitig mit der Vereinfachung des Grundschemas und der Höherlegung der Decke ist eine Verbreiterung der Bildfassungsrahmen vor sich gegangen <sup>(101)</sup>, die nicht eine bloße Vergrößerung bedeutet, sondern bei Fernsicht sich immer einstellen wird, da das bei taktischer Orientierung

in Nahsicht Erfasste als körperlich plastisch empfunden wird und bei Einschaltung einer optischen Distanz zwischen Objekt und Beschauer von selbst mit der Abnahme des körperlichen Volumens ins Fläche übergeht <sup>(102)</sup>. Das nun hervortretende Bestreben, die

malereien wäre sehr zu wünschen. Wir geben davon eine schematische Zeichnung in Fig. 29.

(100) Bezeichnend ist, daß dekorative Verwilderung eintritt, wenn nicht das Bild beherrschend wird. So gibt es in Priscilla zwei Beispiele von bildlosen Dekorationen des Kreisschemas, das durch zusammenhangloses Linienwerk den Anschluß an die Rechteckform der Decke sucht. Die Beispiele stammen aus dem IV. Jahrhundert, befinden sich in der Nähe der "Camera delle Botte" und sind unveröffentlicht. Sie beweisen jedenfalls, daß man nun vom isolierten Mittelkreisfeld ausging und von hier aus gruppierte. — Solche einfache Dekorationen kommen besonders vor als Schmuck von Schmaldecken, vgl. T. 11, 1.

(101) Vgl. Rahmentabelle Fig. 30. Es ist das Verdienst O. Wulff's, Altchristliche und byzantinische Kunst (Berlin 1914) 50 ff. auf die Zersetzung des Linienwerks im III. Jahrhundert und die folgende Vereinfachung hingewiesen zu haben. Die Veränderung des Rahmenwerks steht in inniger Beziehung zum Darstellungsinhalt. Von der körperumgrenzenden und neben der Fläche existierenden Einfassung geht die Wandlung zur flächentrennenden (Fig. 30, 2), wobei die Fransen mit der Linie verschmolzen sind. Dazu tritt am Ende des III. Jahrhunderts (Fig. 30, 3) ein weiterer getrennter Rahmen, der die umgrenzte Fläche zurücktreten läßt und so überleitet zum Abschluß (Fig. 30, 4), wo Bildfläche und verbreiteter Flächenrahmen verschiedenen Raumschichten angehören.

(102) Lehrreich in dieser Hinsicht ist es, den Rahmen des Mittelkreises zu analysieren. Er setzt sich aus 8 Farbstreifen zusammen, die ohne plastischen

Dekoration dem Gewölbe mehr anzupassen, läßt die Lunetten, die ihrer Bestimmung nach Fensteröffnungen darstellen, wieder mehr als Wandbestandteile erscheinen; sie gleiten darum von der Scheitelhöhe gegen die Gewölbe-Anfänger zu herab<sup>(103)</sup>. Die Bilder darin erhalten dabei eine ihrem Wesen entsprechendere Orientierung zur Wandfläche. Der Rahmen dieser Wandbilder stellt ein durchgehendes, flächiges Gerüst dar, dessen Oeffnungen einen Blick auf die heiligen Geschichten gestatten, die sich jenseits abspielen<sup>(104)</sup>. Im V. Jh. tritt dann die figürliche Deckenbemalung gegenüber dem Ornament zurück.

Obwohl wirtschaftliche Motive zu allen Zeiten von selbst Vereinfachungen bedingen können, ergibt doch ein Ueberblick über das ganze vorgeführte Material, daß die einfachsten Konstruktionen der Katakombendecken nicht Keimzellen für die bereicherten Bildungen waren, sondern daß sie umgekehrt bewußte Vereinfachungen darstellen, wobei die größte Dichtigkeit im IV. Jh. liegt. Es ist das eine Feststellung, die nicht überraschen kann, wenn man den Verlauf der gesamten künstlerischen Vorstellungs- und Schwandlungen der Menschheit vor Augen hält, wo jeweils die verwirrte Stufe zu Klarheit und Einfachheit führt.

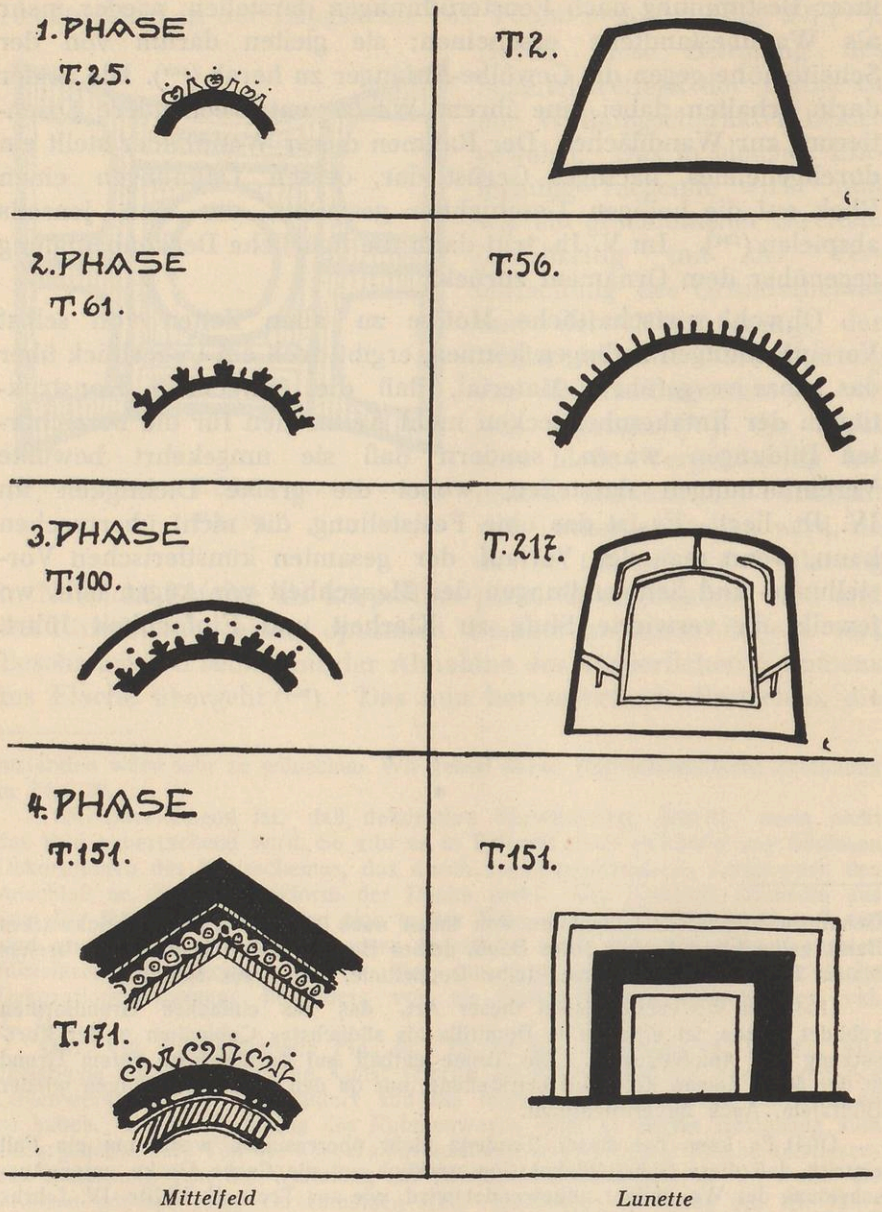
\*            \*  
\*  
\*            \*

---

Gehalt in folgender Reihenfolge von innen nach außen wechseln: Schwarzes Band, gelbe Linie, breites rotes Band, gelbes Band in gebrochener Linie, breites blaues Band, schwarze Linie, gelbe Doppellinie, schwarzes Band.

(103) Ein weiteres Beispiel dieser Art, das aus einfachen Grundformen gebildet wurde, ist erhalten in Domitilla als südlichstes Cubiculum in der Fortsetzung der Ampliatregion. Die Tonne enthält auf durchgehend rotem Grund in der Mitte keinen Kreis mit Darstellung, nur an den Anfängern hängen wieder Bildtafeln. Auch unveröffentlicht.

(104) Es kann bei dieser Tendenz nicht überraschen, wenn nun ein Fall eintritt, daß diese Scheiteldekoration wirklich auf die flache Decke unter Ausscheidung der Wandbilder angewendet wird, wie aus Tecla, II. Hälfte IV. Jahrh., T. 235 ersichtlich ist. Inmitten einer raumhaft gemalten Kassettendecke ist da ein großer Mittelkreis eingelassen. Die Lamellen sind zur umlaufenden Konsolenbank geworden. Die Wand ist klar abgetrennt und gerahmt. Die tiefen Arkosolbilder wirken wie Lunettenfenster mit ihren ins Landschaftliche eingesetzten heiligen Geschichten.



Mittelfeld

Lunette

Fig. 30. Rahmenformen

### Zusammenfassung.

So sehr bei einem Ueberblicken der geschichtlich faßbaren Wandlungsvorgänge auf dem Gebiete der Deckenmalereien der römischen Katakomben dieser Prozeß sich als eine Reihe von Verkettungen feinsten Art darstellt, und so sehr zeitliche Ausschnitte aus kettenartig ineinandergreifenden Veränderungen nie ohne Willkür festgelegt werden können, ist es dennoch notwendig zur Gewinnung einer gewissen Datierungsbasis, mittels Querschnitten durch die Systemreihen, das Phänomen der Formveränderung im ganzen sich klar zu machen. Da keine der Einzelscheinungen für sich gesehen einen Angriffspunkt bietet innerhalb des fluktuierenden Verlaufs der Umbildungen, um sie als Endpunkt einer abgeschlossenen Veränderung bezeichnen zu können, so ist es nur in relativem Sinne möglich, innerhalb der Umgestaltungen festzustellen, welches der gemeinsame Formcharakter der einen Zeitgruppe gegenüber anderen innerhalb der Bewegungsfortdauer ist. Die Zeitstrecken mit gemeinsam hervortretenden Erscheinungen — bei aller Verschiedenheit der Einzelsysteme — nennen wir Phasen. Die Formulierung der herausspringenden gemeinsamen Merkmale einer Phase ergibt sich aus Einzelquerschnitten durch unsere Uebersichten und ist auch da immer nur in Beziehung zum vorhergehenden, zusammengefaßten Phänomen im Sinne einer durchlaufenden Bewegung zu verstehen.

#### I. Phase.

- a) Belege:     Ansatz der Phase: T. 25, 17, 3, Flav. Gal. I, T. 2.  
                  Ausklang der Phase: T. 38, 37, 42.
- b) Merkmale: Die in vertikaler Richtung nach der Mitte zu gehäuften Ueberdeckungsschichten folgen im Ablauf dieser Zeitspanne einer Tendenz der Flächenausbreitung gegen die Deckenränder zu. Mit dem Schwinden des Kräfte-netzes geht eine Abnahme von Ueberdeckungen zugunsten einer Zonenbereicherung parallel, wobei der Bedeutungsakzent immer mehr auf die äußere Innenzone zu liegen kommt. Bei den Systemen, die nicht auf dem Kreisschema beruhen, kann nur der Ansatz der Phase gefaßt werden, der sich besonders durch die klare Ausprägung von zusammengreifenden Kraftlinien bemerkbar

macht. Die als Ausgangspunkt für die Konstatierung der Veränderung dienenden Beispiele befinden sich auf einer bereits komplizierten Stufe und weisen sich bei ihrem spärlichen Vorkommen schon als ein Moment innerhalb einer fortlaufenden Bewegung aus, deren Anfang und Charakter nur an Hand außerchristlicher Belege festgestellt werden kann.

- c) Zeitgrenzen: II. Jh. und die ersten Jahrzehnte des III. Jh.
- d) Charakteristikum: Ausdehnung in der Fläche.

#### II. Phase:

- a) Belege: T. 56, 61, Cyclus; T. 72 (etwas rückständig).
- b) Merkmale: Bei Vollzug der Ausbreitung tritt das Bestreben auf, alle Zonenteile miteinander innerhalb der gleichen Schicht zu verschmelzen.
- c) Zeitgrenzen: 1. Hälfte III. Jh.
- d) Charakteristikum: Verschmelzung.

#### III. Phase:

- a) Belege: T. 67, 100; 71, 1; 217 (zurückgeblieben); 96, 55.
- b) Merkmale: Der beruhigte Ausgleich ist erreicht durch Dominieren des erweiterten Mittelfeldes über die gereihten und als Bildträger betonten Zonenfelder in einer einzigen Deckschicht, sowie durch Vereinheitlichung der Farbe.
- c) Zeitgrenzen: 2. Hälfte des III. Jh. u. 1. Jahrzehnte des IV. Jh.
- d) Charakteristikum: Ausgleichende Entspannung.

#### IV. Phase:

- a) Belege: T. 130, 131, 104; 158, 2; 151; 71, 2; 196.
- b) Merkmale: Die Scheidung zwischen struktivem, infolge Fernsicht verflachtem Rahmenwerk und räumlich vertieftem Bild führt immer mehr zur alleinigen Bedeutungsbetontheit des Bildes und zur Aufhebung der Raumgrenzen.
- c) Zeitgrenze: Das ganze IV. Jh.
- d) Charakteristikum: Verselbständigung des Bildes.

\*

Freilich hat ein solch idealtypischer Aufbau nur eine Berechtigung als Mittel zur Erkenntnisklärung der in der Wirklichkeit so



mannigfach wechselnden Erscheinungen und bleibt mit allen Fehlern behaftet, die jeder derartige statistische Versuch nach sich zieht. Denn wie kann man aus einem dahinfließenden Strome mit einem Gefäß Wasser schöpfen, ohne daß bei der leisesten Berührung der Bewegungsfluß unterbrochen wird?

In zu weiter Ferne liegt die frühchristliche Kunst, als daß wir noch aus der verschwommenen Zeitenlinie umschreibbare Persönlichkeiten erkennen könnten. Und doch darf über dieser anonymen Kunstgeschichte und dem Netz von Werken das Lebendige selbst nicht übersehen werden. Insofern trifft der Vergleich mit dem fließenden Strom nur die eine Seite, was nämlich die Zeitstrecke anbelangt. Die schaffenden Menschen aber sind nicht Wellen, die im Flusse dahintreiben. Neben der Wirkkraft der Formen steht da das verschiedene Lebensalter und die Generationsstufe der Persönlichkeiten, und manches mag daher reale Gleichzeitigkeit sein, was der Mangel an Lebensdaten zum zeitlich Hintereinander macht<sup>(105)</sup>. Und doch wird, so lange es suchende Menschen gibt, immer wieder der Versuch gemacht werden, die Geschwindigkeit, Dichtigkeit und Art eines historischen Ablaufs zu messen. Das mag auch den vorliegenden „Versuch“ entschuldigen.

Die Tatsache jedenfalls, daß ein gesetzmäßig gekrümmter Wellenbogen eines Vorstellungsablaufes festgestellt werden konnte, drängt zu weiteren Aufgaben, deren vorwiegendste dem Werden des altchristlichen Bildes in Hinsicht auf die Bildgestaltung gewidmet werden müßte, umsomehr, als schon namhafte Forscher den Ursprung, Inhalt und die Breite des Bildbestandes bearbeitet haben<sup>(106)</sup>. Ein weiter Weg liegt zwischen den symbolisch verwendeten, auf dem knappsten Ausdruck basierenden Fröh-darstellungen und den raumhaltigen, geschichtlich eingestellten Bildern der späten Zeit, die selbst auf Gerüst und dekorative Umrahmung verzichten können. Wohl sind die Katakombendarstellungen sicherlich von dem Zeitpunkt an, wo nichtsepulkrale Inhalte eindringen, nur eine Nebenlinie einer natürlicherweise künstlerisch höherstehenden Bilderreihe im hellen Tageslicht und großenteils mit allen Kennzeichen einer Friedhofskunst behaftet, aber heute haben sie für die Rekonstruktion einer verloren-

(105) Vgl. W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin o. J.) 14 ff.

(106) Es seien genannt: H. Koch, K. Michel, J. Strzygowski, L. von Sybel, J. Wilpert, O. Wulff.

gegangenen, reicheren Kunstwelt ähnliche Bedeutung wie die Vasenmalerei für die Erkenntnis der griechischen Tafel- und Wandmalerei. Sie sind für uns die unentbehrlichen Schrittsteine auf dem Wege zur plötzlich im IV. Jh. überhandnehmenden Monumentalmalerei, ja sie erklären sogar, warum an den großen Mosaikwänden und Apsisnischen die Flächen geradezu von den Gestalten überflutet werden können. Und Anlaß zu dieser Erkenntnis sind die aufgezeigten Beobachtungsreihen an den Deckenmalereien der römischen Katakomben, die einem einheitlichen Gesetz unterstehend, den Kampf zwischen Dekoration und Darstellung mit dem Siege des Bildes vorführten.

### Decke und Wände.

Bei der bisherigen isolierten Betrachtung der Raumbedeckungen konnte das Verhältnis der Dekoration von Wand und Decke nur gelegentlich gestreift werden<sup>(107)</sup>. Natürlich wird da, wo die Ueberdachungsvorstellung noch in etwa einer in Wirklichkeit möglichen Form entspricht und deshalb körperhaft empfunden ist, der Gegensatz zwischen dieser Raumbedeckung und der tragenden Wand in der Dekorierung deutlich zum Vorschein kommen. Eine glatte Trennung von Wand- und Bedachungsdekoration ist nun in der Tat am Ansatz der 1. Phase zu beobachten (T. 17; 24, 1; 25). Die materielle Bedeckung des Raumes hat durch ihr gemaltes Dekor eine konkrete Form angenommen, die in erster Linie die Aufgabe hat, den Eindruck des Lastenden durch Anfügung anderer Bedachungsvorstellungen zu beseitigen. Dabei ist die Abtrennung der Plafonddekoration von der Wandbemalung bewirkt entweder durch geschlossene Deckenfeldrahmung (T. 25) oder durch Ausführung der beiderseitigen Linienzüge ohne die geringste gegenseitige Berücksichtigung (T. 17). Decke und Wand sind dabei so verschiedene Dinge wie Zeltsegel und Stützwand<sup>(108)</sup>. Wand und Decke tragen dabei den gleichen Silhouetten- und Statuetten-schmuck (T. 24). Eine dekorative Annäherung bahnt sich dann allmählich an gegen Anfang des III. Jh. (T. 9, 44, 54, 73), wenn auch nicht durchgängig. Die Wandstreifen können nun als Fortsetzung von Deckenlinien auftreten, nachdem die Decke ihren klaren Ueberdeckungscharakter und damit die reale Vorstellungsform verloren hat und in ihren Kompartimenten verschiebbar geworden ist.

(107) Vgl. oben S. 73 und 103 sowie Anm. 36 und 104.

(108) Vgl. S. 61.

Durch Aufkommen und immer häufigere Verwendung des Arkosols bleibt diesem und der Decke immer mehr die Aufgabe reserviert, die religiösen Trostgedanken darzubieten, denn die Stirnwand über den Arkosolbogen ist ein zu schwankendes Gerüst für Bilder. Nur solange der Bildinhalt ohne innere Beziehung zum Rahmen war, konnten die Bildzerschneidungen, verursacht durch Arkosolbögen, an dieser Stelle hingenommen werden (T. 60). Die Seitenwände beginnen in der Jahrhundertmitte ein ornamental verziertes, horizontal und vertikal geführtes Gestell zu werden für die von Anfang an klar verteilten Loculi (T. 60 u. 97). Begreiflich ist weiterhin, daß wiederum eine Loslösung der Decke von der Wand erfolgen mußte, als in der III. Phase der Deckenschmuck ausgeglichen war und in seiner Geschlossenheit in nichts mehr über seine eigenen Grenzen hinauswies (T. 100). Da treten dann sogar trennende Gurtbogendekorationen zwischen Decke und Stirnwände, die Verbindung ist zerrissen (T. 85, 2). Die bildliche Darstellung wird bald auf die Eingangswand gedrängt, doch die Türöffnung läßt bloß zwei Schmalstreifen für Stehfiguren übrig (T. 105), die häufig dem Andenken der Fossoren überlassen werden (T. 59, 105, 107) <sup>(109)</sup>.

Nachdem nun durch Zusammenfassung der Stände sowie infolge sozialwirtschaftlicher Umwälzungen der Typus der Familiengrabstätten zurückgedrängt worden war <sup>(110)</sup> und so der öffentliche Charakter überwog, traten die religiösen Darstellungen auch in den Gängen auf (T. 122); Arkosolgräber der Galerien bildeten sich zu einem abgeschlossenen Ganzen aus (T. 116, 241, 248), in dem Rahmenfeld gegen Rahmenfeld isoliert ist <sup>(111)</sup>. Die ursprünglich flächig dekorativ gehaltenen Arkosolbögen (T. 49) haben den gleichen Weg zurückgelegt wie die großen Decken, das heißt, sie sind Tafelbildträger geworden, Gerüst und Bild sind getrennt. Dabei ist die fertige Bildvorstellung im Sinne einer adäquat gerahmten Darstellung das Frühere, der Zusammenschluß der Bilder durch das Gerüst das Spätere, darum bleiben Ornamentfelder als Füllung stehen (T. 190, 192). Unverkennbar ist auch hier die Absicht, eine orthogonale Ansicht herzustellen, das Schauen zu erleichtern (T. 192) <sup>(112)</sup>. In Uebereinstimmung mit Fig. 29 entstand dann in

(109) Am häufigsten in Pietro e Marcellino.

(110) Dieser Vorgang ist besonders in Domitilla deutlich zu verfolgen.

(111) Die Bilder über dem Arkosolbogen sind gerahmt und erhalten einen Inhalt, der für diese unregelmäßige Rahmenform passend ist, vgl. T. 248.

(112) Vgl. das S. 102 Gesagte und Fig. 29.

dieser vereinfachten Konstruktion der Arkosolbogen T. 240, wo die Figuren im freien Raum stehen und sich sogar vom Rahmen durch Ueberschneidung abheben <sup>(113)</sup>.

Hatte bis an die Anfänge des IV. Jh. auf der Decke der Kammern der Zyklus ausschließlich überwogen, da die Kammerwände keinen Platz dafür übrig hatten <sup>(114)</sup>, so wurde das anders im Verlaufe des IV. Jh. Verschiedene Heilstaten Gottes wurden nebeneinander dargestellt, Stehgruppen wurden bevorzugt und manchmal mit Orantengestalten durchsetzt (T. 140; 158, 2; 165, 171, 196). Hier wird die feine Verkettung fühlbar, die zwischen Liegebild und Kreisschema einerseits, Stehfigur und Rechteck-Octogonalschema andererseits besteht <sup>(115)</sup>.

In der zweiten Hälfte des III. Jh. hatten sich diese nun immer öfter vorkommenden Darstellungen von Wundertaten Gottes <sup>(116)</sup> mit überwiegendem Hochformat an den Innenstreifen der Kammerwände am Eingang ausgebildet oder an der gegenüberliegenden Schmalwand mit Arkosol (T. 68, 93, 98, 105, 129, — 60) <sup>(117)</sup>. An den Decken herrschten gleichzeitig die Jonasgeschichten im Kreisschema. Erstmals allerdings treten diese Darstellungen an Decken auf (T. 73 aus Pietro e Marcellino, wo sie sich wenig günstig der Lunette einfügen und T. 55 aus Domitilla, wo die Gerüstform den Darstellungen sehr entgegenkommt) und an Arkosolbögen der 1. Hälfte des III. Jh. (T. 45, 1; 57; 58, 1 aus Pietro e Marcellino und 45, 2 aus Priscilla). Im IV. Jh. werden sie dann von den Arkosolien der Galerien in weitestem Ausmaße übernommen und weitergeführt, da sie besonders leicht der komplizierten Fläche anzupassen sind <sup>(118)</sup>.

Bei dieser Verbreitung der genannten Themen ist es nicht verwunderlich, daß sie auch an den Decken dieser Zeit häufige und überwiegende Aufnahme finden. Hatte sich an den Arkosolien das Kreisschema längst verloren, so brachte auch an den Decken der

---

(113) Das Taufbild legt überdies die Annahme einer direkten Abhängigkeit von der Decke unserer Figur 29 nahe.

(114) Siehe oben S. 109.

(115) Siehe S. 99.

(116) Z. B. das Quellwunder, Brotvermehrung, Heilungszenen, Opfer Abrahams usw.

(117) Diese Erscheinung ist zugleich ein Charakteristikum von Pietro e Marcellino, das um diese Zeit der am besten ausgestaltete Friedhof war.

(118) Vgl. Anm. 111.

Inhalt es mit sich, daß die nicht auf dem Kreise aufgebauten Konstruktionen die Oberhand gewannen <sup>(119)</sup>.

Die Fortbildung von Arkosol und Decke geht nun Hand in Hand; die abgeschlossene Gestaltung des Galeriearkosols, welche durch die örtliche Lage bedingt ist, greift um die Mitte des IV. Jh. über zu den Wandarkosolien der Kammern (T. 195). Wie an der Decke fällt dann auch hier das Rahmenwerk: Figur steht neben Figur, Szene neben Szene (T. 227). Die Größenunterschiede wachsen, das eine steht im Vordergrund, das andere in weiterer Ferne. Das sind die Grundlagen für friesartig durchgehende Geschichtserzählung. Begreiflich ist, daß der Zusammenschluß des Figürlichen den Abstand vom Struktiven vergrößert hat. Bedeckung und Wand sind architektonisch (T. 229) und dekorativ (T. 235) noch konsequenter getrennt als es in der Frühperiode der Katakombenmalerei der Fall war. So kam es, daß eine monumentale Apsismalerei als geschlossenes Bild wie ein Segel über die Grabkammer gespannt werden konnte (T. 252).

Das über „Decke und Wände“ Gesagte mag als Gegenprobe gelten zu den Resultaten, die sich aus der Betrachtung der Deckenmalereien der römischen Katakomben ergaben. Die Frage allerdings, wie weit der aufgezeigte, geschlossene Formablauf auf einer Strecke frühchristlichen Kunstschaffens getragen ist von konstanten Elementen oder von induzierenden <sup>(120)</sup>, weist über den Rahmen unseres Aufsatzes hinaus. Eine derartige Untersuchung müßte geführt werden auf dem Wege einer exakten Vergleichung mit Deckenbeispielen und Vorstellungen des engsten stadtrömischen Umkreises (häretischen, jüdischen, paganen Grabbeispielen vor allem) <sup>(121)</sup>, und des weitesten römischen Kulturbereichs unter Betrachtung des Christlichen und Nichtchristlichen.

---

(119) Vgl. T. 140, 158, 165, 171, 196 und Beilage, Uebersichtstabelle.

(120) Das Problem ist besonders in den Vordergrund getreten durch die straffen Formulierungen von M. Dvořák, vgl. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II (XVI) 1923 S. 1 ff.; der geistvolle Forscher schließt die Möglichkeit hinzutretener anderer Kräftekomplexe von Anfang an aus. Vgl. dazu L. von Sybel, Zum Ursprung christlicher Kunst, in Mitteilungen des Deutschen Arch. Inst., Röm. Abt. XXXVIII—XXXIX, 1923-24, 249 ff.; ebenso F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, im Wiener Jahrbuch f. K. G., II (1923) 63 ff. und die Beurteilungen durch J. Sauer, Wesen und Wollen der christlichen Kunst (Freiburg 1926) 4 und 16, sowie neuestens W. Neuß, Die Kunst der alten Christen (Augsburg 1926) 14, 45, 139.

(121) Vgl. J. Sauer, a. a. O., 5.