

# Der Ideengehalt der ältesten sepulkralen Darstellungen in den römischen Katakomben.

Von J. P. Kirsch.

Bereits die ersten Erforscher und Erklärer der ältesten christlichen Darstellungen auf den sepulkralen Denkmälern des Altertums, der Malereien wie der Skulpturen, haben in weitgehender Weise den symbolischen oder allegorischen Gehalt dieser Schöpfungen der altchristlichen Kunst dargelegt und zur Deutung der Bilder herangezogen. Der Grundgedanke der symbolischen Deutung, um das gleich hier ein- für allemal zu bemerken, liegt darin, daß bei den eigentlich christlichen Bildern die geistige Auffassung der Darstellungen, sowohl vonseiten des Bestellers und des ausführenden Künstlers, als auch des Beschauers der Bildwerke, nicht bei der dargestellten Sache (Einzelobjekt wie Fisch, Anker, Taube mit Ölzweig usw., oder figürliche Gruppen wie biblische Szenen) an sich stehen blieb, sondern im Anschluß an das Dargestellte höhere Ideen, religiöse Glaubensauffassungen zum Ausdrucke gebracht sah. Diese Grundauffassung tritt in dem ersten großen Werke über die altchristlichen Grabdenkmäler und ihre Ausstattung, in der „Roma sotterranea“ Bosios in bestimmtester Form auf, und sie erhielt sich ununterbrochen bis in die jüngsten Darstellungen der verschiedensten Art und der verschiedensten Verfasser hinein. Giov. Batt. de Rossi, auf dessen Forschungen die heutige christliche Archäologie als Wissenschaft aufgebaut ist, hat diesen Grundsatz zur Erklärung des Ideengehaltes der altchristlichen Darstellungen stets in Anwendung gebracht. J. Wilpert geht in seinem großen Werke über „Die Malereien der Katakomben Roms“, in engem Anschluß an de Rossi in gleicher Weise vor. Und in der neuesten Darstellung allgemeiner Art aus der Feder eines katholischen Forschers: „Die Kunst der alten Christen“ von Wilh. Neuß erfolgt die Darlegung des Inhaltes der ältesten sepulkralen Bilder nach dem gleichen Prinzip, das auch C. M. Kaufmann in allen Auflagen seines „Handbuchs der christlichen Archäologie“ durchführt. Auch die nichtkatholischen Ver-

treter unserer Disziplin vertreten den gleichen Standpunkt. V. S c h u l t z e (Grundriß, 1919, S. 78): „Die Grabmalereien verfolgen entweder rein dekorative Zwecke . . . oder sie bringen religiöse Gedanken zur Anschauung. Dieser religiöse Inhalt vergegenwärtigt die gemeinchristlichen Vorstellungen von Auferstehung, ewigem Leben und Paradies . . .“ Und S. 79: „Biblisches. Zu unterscheiden sind zwei Gruppen: eine symbolische und eine historische. Jene überwiegt, erst im 4. und 5. Jahrhundert gewinnt diese mehr und mehr an Boden, bleibt aber immer nebensächlich.“ In ebenso bestimmter, grundsätzlicher Weise äußert sich A c h e l i s (z. B. „Entwicklungsgang“, 1919, S. 11), wo er von dem Biblischen Zyklus der altchristlichen Kunstdarstellungen spricht: „Wenn wir nun nach der Bedeutung dieser Bilder fragen, so ist zunächst deutlich, daß sie nicht um ihrer selbst willen immer wieder an die Wände gemalt worden sind. Die Maler wollten nicht die biblische Geschichte illustrieren, sondern sie wollten bestimmte allgemeine Gedanken in den Bildern zum Ausdruck bringen. Man spricht nicht mit Unrecht von dem symbolischen Charakter der ältesten christlichen Kunst. Mag der Ausdruck glücklich gewählt oder nicht ganz zutreffend sein, er bringt jedenfalls die richtige Erkenntnis zum Ausdruck, daß die Auswahl des Bildkreises der Katakomben nach bestimmten Gesichtspunkten erfolgt ist.“ Nicht anders faßt auch L. v. S y b e l („Christliche Antike“) den Grundgedanken der spezifisch christlichen Katakombenmalereien und Sarkophagskulpturen, besonders der biblischen Darstellungen auf. So schreibt er (I, S. 210): „Das Vertrauen der Christen, ihre Zuversicht auf die Gewißheit ihrer Hoffnung, aus dem leiblichen Tode erlöst zu werden in das ewige Leben, hat in der Katakombenmalerei entschiedenen Ausdruck gefunden. Die religiöse Überlieferung, die ihnen heilig war, erzählte so manche Rettung durch die Hand Gottes, des Herrn. Solche Rettungen malten sie an ihre Gräber als Prototype der eigenen Erlösung vom Tode“. Kürzlich erschien ein Buch von O s k a r B e y e r, Die Katakombenwelt (Tübingen 1927), worin die gesamte Erscheinung der Katakomben, ihrer Anlage und ihres Schmuckes, mit allem, was an Denkmälern mit ihnen zusammenhängt, aus der ideellen Auffassung des Urchristentums heraus in seiner Formgestaltung erklärt wird. Dementsprechend wird auch die treibende Idee, aus der die sepulkralen Malereien entstanden sind, erklärt (S. 68 ff.) Wohl sind Meinungsverschiedenheiten vorhanden über die Ausdehnung der symbolischen Deutung bezüglich einiger Darstellungen, über den ersten, leitenden Grundgedanken bei der Auswahl der Szenen, über den besonderen Sinn einzelner Figuren (z. B. der Orantenbilder). Allein die grundlegende Erkenntnis, daß die spezifisch christlichen Bilder der Kata-

kombenmalereien und der Sarkophagskulpturen in den ersten Jahrhunderten, besonders auch die ältesten biblischen Szenen, nicht rein historisch, als bildliche Vergegenwärtigung der Tatsachen, sondern als Ausdruck einer christlichen Glaubensüberzeugung, und zwar auf Grund der eschatologischen Anschauungen, der erlangten Erlösung und der festen Hoffnung auf die Teilnahme am jenseitigen Gottesreich mit Christus, daher in diesem Sinne symbolisch aufzufassen sind, ist allgemein angenommen.

Dieser grundlegenden Auffassung ist nun Paul Styger in seiner Schrift: „Die altchristliche Grabeskunst“ (München 1927) prinzipiell entgegengetreten. Er sucht nachzuweisen, daß den biblischen Darstellungen aus dem Alten wie dem Neuen Testamente ein rein historischer Charakter eignet, ohne jeden Inhalt symbolischer Art, d. h. ohne die Absicht, religiöse Glaubensanschauungen über die Erlösung und die Teilnahme am Gottesreich im Jenseits durch diese Bilder zum Ausdruck zu bringen. Er sagt (S. 75): „Es bleibt zu untersuchen, ob die altchristliche Grabeskunst ihrem Grundgedanken nach erzählerisch sei, d. h. ob die szenischen Darstellungen ganz einfach bildmäßige Wiederholungen der entsprechenden biblischen, evangelischen und apokryphischen Texte seien. Dieser direkten Deutungsart kann man, im Gegensatz zur symbolischen, sehr wohl den Namen historische Auslegung geben, ohne Gefahr, daß eine solche Bezeichnung zu eng aufgefaßt werde, etwa im Sinne absichtlich monumentaler Beweise für geschichtliche Dokumente.“ Und dann stellt er den für ihn maßgebenden Grundsatz auf: „Die Künstler wollten einfach nur jene heiligen Geschichten episch darstellen, die sie gelesen und gehört hatten und die damals allen Christen im Sinne waren.“ Diese Auffassung wird aber weder der ganzen ideellen Richtung der ältesten christlichen Grabeskunst, noch der religiösen Einstellung und Gedankenrichtung der Gläubigen des Altertums, noch den Denkmälern selbst gerecht. Sie ist in dieser Fassung und in dieser allgemeinen Tragweite durchaus abzulehnen. Einige grundsätzliche Erörterungen, die hier folgen mögen, sollen den bisherigen prinzipiellen Standpunkt rechtfertigen, ohne daß damit jede einzelne symbolische Deutung altchristlicher Bildwerke durch oben genannte und andere Vertreter der christlichen Archäologie als richtig angenommen würde.

## I.

Es kann nicht bezweifelt werden, daß gewissen Darstellungen der ältesten christlichen Grabeskunst im weiteren Sinne des Wortes ein ausgesprochener symbolischer Charakter zugrunde liegt, der von den Anfertigern der bildlichen Objekte und von

den Bestellern mit solchen versehener Denkmäler beabsichtigt wurde. Den sichersten Beweis dafür liefern die ältesten christlichen Grabschriften seit dem II. Jahrhundert. Bekanntlich finden sich auf zahlreichen Grabschriften dieser Zeit aus den römischen Katakomben, die teils auf Marmorplatten eingegraben, teils mit roter Farbe auf den Verschluß der Loculigräber gemalt sind, neben dem Text (gewöhnlich nur der Name des Verstorbenen, bisweilen von einer christlichen Akklamation begleitet) bildliche Darstellungen. Diese Art der Ausstattung des Epitaphs hat keine vollständig entsprechende Parallele auf den heidnischen Grabschriften der gleichen Zeit. Es ist ein Novum, das mit der christlichen Auffassung des Grabes und der an dieses geknüpften Glaubensvorstellungen unmittelbar zusammenhängt. Die in der Zeit bis etwa 250 am meisten vorkommenden Einzelbilder sind bekanntlich der Anker, die Palme, der Fisch, die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel. Öfter finden sich Fische mit dem Anker zusammen. Diese epigraphischen Denkmäler sind so bekannt, daß es keiner besonderen Hinweise bedarf. Die von de Rossi veröffentlichten Inschriften aus den ältesten Teilen der Priszillakatakombe bieten mehrere Beispiele, und im Lateranmuseum, in der Inschriftengalerie, Wand XVIII (bei Marucci, Museo Pio-Lateranense, tav. LXI) sind verschiedene Beispiele vereinigt. Neues interessantes Material lieferten die Ausgrabungen in der Katakombe des hl. Pamphilus an der via Salaria vetus. Von den durch Enr. Josi (Rivista di archeologia cristiana, vol. I) veröffentlichten Denkmälern sind zwei auf Tafel I wiedergegeben.

Der ganze Charakter dieser Darstellungen zeigt, daß es sich nicht um eine künstlerische Verzierung des Grabverschlusses handelt. Diese Zeichen haben einen ausgesprochenen symbolischen Zweck; sie sind der bildliche Ausdruck der festen Hoffnung der Gläubigen auf die Errettung vom Tode, auf glorreiche Teilnahme am Gottesreiche, durch den Glauben an Jesus Christus, den Sohn Gottes, den Erlöser. Es gibt keine andere adäquate Erklärung dieser schon im II. Jahrhundert in solchem Umfange geübten Ausstattung christlicher Grabschriften. Gerade die öfter in ganz bestimmter Gruppierung vorkommende Vereinigung von 2 oder 3 dieser Symbole ist ein sicherer Beweis dafür. Und für das so häufige Bild des Fisches hat ja die wissenschaftliche Untersuchung Jos. Dölgers den christlich-symbolischen Charakter mit voller Bestimmtheit festgelegt. Was im besonderen die Inschriften angeht, so erweist er sich schon daraus, daß bisweilen statt des Fischbildes das griechische Wort  $\text{IX}\Theta\text{YC}$  neben lateinischen sepulkralen Texten vorkommt (z. B. Inschriftensammlung des Lateranmuseums, Wand VIII, Nr. 12; bei Marucci, a. a. O. Tav. LI). Der beabsichtigte symbolische Charakter tritt auch dadurch besonders zu

Tage, daß gerade aus dem II. und III. Jahrhundert Grabverschlüsse, sowohl Marmorplatten als Verschlüsse mit Bemalung erhalten sind, auf denen gar kein Text, sondern nur solche symbolische Zeichen (Fisch und Anker, Fisch und Taube, usw.) ausgeführt wurden. Ein Beispiel zeigt Taf. I Nr. 2, die Wiedergabe eines mit Stuck verkleideten Verschlusses aus Mauerwerk, auf dem ein mächtiger Anker in der Mitte, mit vier Hakenkreuzen auf den Seiten aufgemalt ist. An dem wirklichen symbolischen Charakter solcher Darstellungen auf Epitaphien wird wohl auch P. Styger nicht zweifeln.

Nun gibt es mehrere Inschriften, auf denen neben dem Texte biblische Szenen auf der Marmorplatte eingegraben sind. Einige Beispiele aus der Sammlung des Lateranmuseums mögen dafür angeführt werden. Auf der Wand XIV (bei Marucci, a. a. O. Tav. LVII) sehen wir auf Nr. 1 die Darstellung der drei Magier, die dem neugeborenen Weltheiland ihre Gaben darbringen. Auf einer anderen (Nr. 9) erscheint links vom Texte der Gute Hirte mit seiner Herde, rechts Noë in der Arche (unsere Taf. II, 2). Ein Bruchstück, auf dem die Inschrift fehlt, hat von der Ausstattung der Platte nur die Auferweckung des Lazarus in der gewöhnlichen Auffassung aufbewahrt (Nr. 15). Reicher ausgestattet ist eine weitere, ganz erhaltene Platte (Nr. 7); wir sehen darauf außer einer landschaftlichen Szene in der Mitte die Stammeltern Adam und Eva neben dem Baume mit der Schlange, links den guten Hirten, rechts Daniel zwischen den zwei Löwen. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Eine bloße Dekoration mit einer rein zufällig gewählten bildlichen Darstellung einer biblischen Erzählung hat der Anfertiger der Inschrift offenbar nicht gewollt. Die Analogie der viel häufiger auf Epitaphien vorkommenden symbolischen Zeichen beweist mit Sicherheit, daß ein religiöser Zweck diese Ausstattung der Inschriftplatte hervorgerufen hat. Wenn es nun sicher feststeht, daß die Bilder von Anker, Fisch, Taube usw. auf Grabschriften einen christlich-religiösen symbolischen Inhalt hatten, der aus der Glaubensüberzeugung über das selige Leben mit Christus im Jenseits, über die Zuversicht auf Errettung aus dem Tode herausgewachsen ist, kann man dann annehmen, daß mit den biblischen Szenen auf Inschriften eine ganz andere Grundauffassung eintritt? Daß mit diesen der Besteller wie der Anfertiger des Epitaphs nur „erzählen“ wollte, nur die entsprechenden Geschichten aus den Heiligen Büchern „episch“ darstellen wollte, ohne jeden Gedanken bezüglich des Schicksals des hinter der Platte im Todesschlaf ruhenden Angehörigen im jenseitigen Gottesreich? Mir scheint, der einfache Vergleich dieser Bilder mit den in gleicher Weise angebrachten symbolischen Zeichen zwingt dazu, diese Fragen zu verneinen und den biblischen Szenen den

gleichen ideellen Charakter beizulegen, den die symbolischen Zeichen haben.

Diese Auffassung ergibt sich noch klarer aus der Gruppierung einzelner biblischer Szenen auf Inschriftenplatten. In der Prätextatatakomben an der via Appia befindet sich an ihrer ursprünglichen Stelle als Verschluß eines Lokulus eine Inschrift mit dem Text:

FLORENTI  
BENEDICTE

und mit der Darstellung des Noë in der Arche, dem die Taube den Ölzweig bringt, auf der linken Seite der Worte, während auf der rechten Seite neben dem Text ein Anker erscheint (siehe Taf. II, Nr. 1). Das „benedicte“ des Textes ist wohl kein Zuname des Verstorbenen, sondern das Adjektiv, das als Zuruf — beide Worte stehen im Vokativ — gedacht ist und den Gefühlen desjenigen Ausdruck verleiht, der die Inschrift setzen ließ. Das Bild des Ankers auf sepulkralen christlichen Denkmälern ist in seiner Bedeutung nicht zweifelhaft; es unterstreicht den Zuruf „benedicte“ durch den Ausdruck der festen Zuversicht auf den glücklichen Eingang des Verstorbenen in das himmlische Gottesreich. Soll nun neben dem Anker und als direktes Gegenstück zu diesem bestimmten christlichen Symbol der ältesten Grabkunst das Bild Noës in der Arche, der von der Taube den Ölzweig entgegen nimmt, nur „rein erzählerisch“, als bloß „historisch“ gedachte Wiedergabe einer biblischen Erzählung, die nur zufällig aus den vielen zur Verfügung stehenden Episoden gewählt und ausgeführt wurde, aufzufassen sein? Diese Erklärung verstieße doch gegen jede wissenschaftliche Methodik. Der Grundgedanke der Noë-Szene muß doch offenbar in der gleichen Richtung gesucht werden, die durch die eschatologische Bedeutung des Ankers als frühchristliches Grabsymbol gewiesen wird. Das biblische Bild ist demnach ebenfalls in symbolischer Absicht ausgewählt und dargestellt worden.

Die gleiche Folgerung ergibt sich für die Grabschriften des Lateranmuseums mit dem Guten Hirten neben der Noë-Szene oder neben anderen biblischen Bildern. Der Gute Hirt kann an sich unmöglich den Charakter einer rein „erzählerischen“ biblischen Darstellung haben. Denn es gibt keine „Erzählung“ in der Heiligen Schrift, die durch die altchristlichen Hirtenbilder, welches auch ihre Komposition sei, wiedergegeben werden könnte, da in den heiligen Texten im Alten Testament vom Gott-Hirten, von Gott als dem „Hirten“ seines auserwählten Volkes in allegorischer oder symbolischer Weise Rede ist, und im Neuen Testamente der Hirt als Parabelmotiv von Christus eingeführt wird und Er sich selbst

in diesem Zusammenhange als den „Guten Hirten“ im eminenten Sinne bezeichnet. Das urchristliche Bild des „Hirten-Christus“, das in der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts vorhanden und gang und gäbe war, ist somit von Anfang an notwendigerweise symbolischen und allegorischen Charakters gewesen, da die Bibelworte, aus denen es herausgewachsen ist, eben diesen Charakter trugen. Denn es wird wohl P. Styger nicht in den Sinn kommen zu denken, der christliche Gute Hirte sei auch nur eine „epische“ Wiedergabe von Bibeltexten, die sich auf Hirtenleben beziehen und im biblischen Texte allegorische Bedeutung haben, ohne daß der christliche Künstler, der das Bild ausführte, auch nur an den Sinn der biblischen Hirten-Allegorie gedacht habe. Gerade hier ist, auf der Grundlage der im Alten wie im Neuen Testamente, und besonders in den Worten Jesu Christi selbst so bestimmt auftretenden Allegorie des für seine Herde und jedes einzelne Stück der Herde besorgten Hirten zur Beleuchtung religiöser, auf das geistige Reich Christi bezüglicher Gedanken, die Anwendung auf christliche Auffassungen, die mit dem Grabe zusammenhängen, durchaus gegeben. Die Ausführung der typischen Hirtenbilder der ältesten christlichen Kunst beruht daher ohne Zweifel auf symbolischen Gedankengängen, da solche durch die biblische Grundlage von selbst gegeben sind. Wenn das aber der Fall ist, dann liegt es doch gewiß am nächsten zu denken, daß das dem Hirtenbilde entsprechende Bild des Noë z. B. auf einer altchristlichen Inschriftenplatte in ähnlichem Sinne von dem ausführenden Künstler gemeint ist, und nicht als bloße „Erzählung“ des biblischen Vorganges. Übrigens ist an sich eine einfache Verschußplatte eines Lokulusgrabes nicht ein Objekt, auf dem man „epische“ Schilderungen von Erzählungen der Heiligen Schrift in rein „historischem“ Sinne erwarten sollte. Wenn biblische Szenen neben symbolischen Bildern und in ganz analoger Verwendung wie diese auf Grabplatten ausgeführt wurden, so lag ihnen ohne Zweifel ein auf die tröstlichen Lehren des Christentums über das jenseitige Leben gerichteter Gedanke zugrunde.

Wenn diese Auffassung zu Recht besteht und darum in durchaus berechtigter Weise von allen Archäologen zur Erklärung des Ursprunges und zur Feststellung des ideellen Inhaltes dieser verschiedenen Darstellungen auf altchristlichen Grabschriften in Anwendung gebracht wird, so muß man sich fragen, ob zwischen dieser Art altchristlicher Bildwerke und zwischen den Malereien der Totengrüfte in den Katakomben wie der Skulpturen der Sarkophage eine grundverschiedene Deutungsart berechtigt ist. Beide Arten von Darstellungen sind für sepulkrale Denkmäler geschaffen und Jahrhunderte hindurch nebeneinander zur Ausführung gebracht worden. Der leitende Grundgedanke für die erste Komposition

wie für das stete Beibehalten dieser Bilder ist für alle Arten der gleiche gewesen, wo es sich um dieselbe Art von Denkmälern, nämlich um sepulkrale Denkmäler handelt. Ist der Grundgedanke bei den ältesten christlichen Zeichen (Anker, Fisch usw.) auf Grabschriften verschiedener Art ein ausgesprochen symbolischer, kann auch eine Darstellung wie die des christlichen Guten Hirten auf solchen Gegenständen nur allegorischen und symbolischen Inhalt haben, so ist der Schluß gegeben, daß biblische typische Szenen, die in gleicher Weise auf Epitaphien und bisweilen neben jenen Bildern erscheinen, durch dieselbe Grundauffassung eingegeben worden sind. Und dann ist es schwer, anzunehmen, daß die gleichen biblischen Bilder, wenn sie auf den Wandflächen von christlichen Grabstätten in Farben oder auf den Außenflächen christlicher Sarkophage in Relief ausgeführt wurden, nur mehr bildmäßige Wiederholungen biblischer und apokrypher Texte sein sollen, ohne jede inhaltliche Beziehung auf religiöse Gedanken und Empfindungen, die dem Christen durch die Grabstätte seiner Angehörigen nahegelegt wurden. Die symbolischen Einzelbilder wie die aus der Heiligen Schrift geschöpften Darstellungen, ob sie nun auf Grabschriften oder auf Wandmalereien der Katakomben und sepulkralen Skulpturen vorkommen, sind sicher durch eine einheitliche Grundauffassung eingegeben und zum Ausdruck dieser Grundgedanken ausgeführt worden. Darum dürfen auch die ältesten biblischen Szenen in der christlichen Grabeskunst nicht rein „erzählerisch“ aufgefaßt, sondern sie müssen im Zusammenhange mit dem ganzen ursprünglichen Typenschatz christlicher sepulkraler Darstellungen „symbolisch“, d. h. als beabsichtigter Ausdruck christlicher Glaubensvorstellungen von Errettung vom Tode, von Teilnahme am Gottesreich durch Auferstehung und ewiges seliges Leben erklärt werden. P. Styger hat die Grundlage seiner prinzipiellen Ausführungen zu eng gezogen. Er durfte nicht die biblischen Szenen auf Grabmalereien und Sarkophagskulpturen allein berücksichtigen, sondern mußte, besonders für die älteste Zeit bis etwa 250, in der die ganze Grabeskunst sich in ihren Grundzügen gebildet hat, den gesamten Bestand an sepulkralen Denkmälern und ihrer bildlichen Ausstattung aller Art berücksichtigen. Nur auf diese Weise kann die ganze grundsätzliche Frage zur richtigen Behandlung kommen.

## II.

Allein wenn wir auch die ältesten biblischen Darstellungen der christlichen Kunst, die uns in der altchristlichen Denkmälerwelt bloß in den Katakomben erhalten sind, auf ihren Ursprung hin untersuchen, so reicht die von P. Styger vertretene Grundauffassung nicht aus, um die vor-



liegenden Probleme zu lösen. Tatsache ist, daß auf den Grabmalereien bis etwa zum Jahre 200 auf Grund der alttestamentlichen Heiligen Bücher folgende christliche Darstellungen geschaffen und in mehrfacher Wiederholung in den Gräften der ältesten römischen Katakomben ausgeführt worden sind:

1. Noë in der Arche, dem die Taube den Ölzweig zuträgt zum Zeichen, daß die Sündflut vorüber ist.
2. Abrahams Opfer, mit der Rettung Isaaks vom Tode und seiner Ersetzung als Schlachtopfer durch den Widder.
3. Das Quellwunder des Moses in der Wüste, wodurch die Israeliten erquickt und von der Gefahr des Verdürstens errettet wurden.
4. Die Geschichte des Hinauswerfens des Propheten Jonas ins Meer und seiner Errettung aus dem Bauche des Seetieres, das ihn verschlungen hatte.
5. Die drei hebräischen Jünglinge im Feuerofen zu Babylon, aus dem sie unversehrt hervorgingen und so vom sicheren Tode befreit wurden.
6. Die Bedrängnis der Susanna durch die beiden Ältesten und ihre Befreiung durch Daniel.
7. Daniel zwischen zwei Löwen als Schilderung seiner wunderbaren Errettung aus der Löwengrube.

Von diesen sieben Darstellungen kommt bloß die Befreiung der unschuldig angeklagten Susanna weniger häufig vor; die übrigen 6 Szenen bilden auch im III. und IV. Jahrhundert auf den sepulkralen Denkmälern den Grundstock der bildlichen Ausstattung nach alttestamentlichen Erzählungen. Im III. Jahrhundert kommen bloß zwei Szenen dieser Art hinzu, die gleichfalls oft wiederholt wurden: Die Stammeltern Adam und Eva beim Baume der Erkenntnis mit der Schlange und der einsame, schwer geschlagene Dulder Job. Alle übrigen bildlichen Schilderungen alttestamentlicher Vorgänge treten nur vereinzelt auf, meist in der zweiten Hälfte des III. und im Laufe des IV. bis Beginn des V. Jahrhunderts.

Gegenüber dieser Feststellung, die sich nicht allein auf zufällig erhaltene Denkmäler, sondern ohne Zweifel auf den tatsächlichen ursprünglichen Bestand stützt, muß sich der Forscher die Frage stellen: Welcher Beweggrund hat diese Auswahl bei der Schaffung christlicher Bilder auf Grundlage alttestamentlicher Vorgänge bestimmt? Denn rein zufällig und willkürlich kann sie nicht sein. P. Styger gibt darauf (S. 76) folgende Antwort: „Nicht weil sie Rettungstypen präsentieren oder an liturgische Gebete anklingen, sondern lediglich darum, weil sie die bekanntesten Erzählungen der heiligen Geschichte wiedergeben.“ Irgend ein Beweis für

diese Behauptung wird nicht erbracht. Aber man ist doch sicher berechtigt, den Vertreter dieser Ansicht zu fragen: Woher weiß er denn, daß gerade diese sieben Erzählungen aus dem Alten Testamente bei den Christen der ersten zwei Jahrhunderte die „bekanntesten aus der heiligen Geschichte“ gewesen sind? Aus der altchristlichen Literatur von der nachapostolischen Epoche bis etwa Irenäus und Tertullian kann er es sicher nicht schließen, da in diesen Schriften doch eine Fülle von anderen Gestalten, Handlungen und Begebenheiten aus dem Alten Testament angeführt und für christliche Darlegungen verschiedener Art verwertet werden. Aus der christlichen Katechese und Predigt dieser Zeit kann er es auch nicht wissen, da hier die Quellen fast völlig fehlen. Im III. und IV. Jahrhundert sind tatsächlich auf den sepulkralen Monumenten eine Reihe weiterer alttestamentlicher Vorgänge zur Darstellung gekommen, z. B. der Segen Jakobs für Ephraim und Manasses, Moses löst seine Sandalen, Moses vor Pharao, der Durchgang durchs Rote Meer, der Mannaregen, die israelitischen Kundschafter, David mit der Schleuder, die Himmelfahrt des Elias, Tobias mit dem Fisch und noch andere. Waren diese etwa im II. Jahrhundert weniger bekannt als später? Warum hat man nicht zuerst diese gewählt, da sie doch, wie die tatsächliche Ausführung zeigt, ebenso gut von den ältesten christlichen Künstlern hätten komponiert werden können? Und muß man nicht annehmen, daß eine ganze Reihe von alttestamentlichen Berichten den Gläubigen der alten Kirche ebenso gut bekannt und geläufig waren als die oben genannten? Es läßt sich wirklich kein Beweis für die von Styger aufgestellte Behauptung beibringen. Der von ihm angegebene Grund bietet auch gar keine Erklärung für den tatsächlich vorhandenen, durchaus bestimmten und einheitlichen Grundcharakter jener sieben alttestamentlichen Szenen. Diese schildern alle ohne Ausnahme solche Vorgänge, bei denen Persönlichkeiten des Alten Bundes aus drohender Todesgefahr durch wunderbares Eingreifen der göttlichen Allmacht errettet wurden. Weshalb sind aus der ganzen Fülle von Begebenheiten und Gestalten des Alten Testaments von den ältesten christlichen Künstlern nur solche zur Ausführung im Bilde an den Grabstätten gewählt worden? Eine adäquate Erklärung kann nur jene Grundauffassung bieten, die zwischen dem Charakter der Darstellungen und dem christlichen Grabe Beziehungen findet, und zwar in der Richtung, daß der Inhalt jener im Bilde geschilderten Vorgänge Hinweise enthält auf die Glaubensauffassung der ersten Gläubigen von dem jenseitigen Leben und von der Erlösung vom Tode durch Christus. Soll es z. B. den alten Christen und auch ihren Lehrern, die sie im Evangelium vom Reiche Christi und von der Auferstehung zur Teilnahme an der Seligkeit bei Gott

mit Christus unterrichteten, wirklich unbekannt gewesen sein, daß Christus selbst die Begebenheit von der Errettung des Jonas aus dem Bauch des Seetieres als Typus seiner eigenen Auferstehung angeführt hat? Die Auswahl der Typen der ältesten christlichen Darstellungen auf Grabdenkmälern läßt sich nur erklären, wenn ein symbolischer Grundgedanke angenommen wird, der mit den dargestellten biblischen Begebenheiten gegeben ist und ihre Wiedergabe im Bilde veranlaßt hat.

Dieselbe Schlußfolgerung ergibt sich aus der Erforschung der ältesten neutestamentlichen Szenen auf den sepulkralen Darstellungen. Hier finden wir die folgenden Bilder in der Zeit bis Anfang des III. Jahrhunderts:

1. Die Gabendarbringung der Magier aus dem Orient an den menschgewordenen Gottessohn, der auf dem Schoße seiner Mutter sitzt.
2. Die Taufe Jesu durch Johannes mit der Erscheinung der Taube des Heiligen Geistes.
3. Die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische, die auf die Komposition des „Mahles der Sieben“ eingewirkt hat und seit dem III. Jahrhundert direkt in eigener Komposition dargestellt wurde.
4. Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen.
5. Die Heilung des Gichtbrüchigen, der mit seinem Bette gesund davon geht.
6. Die Auferweckung des Lazarus.
7. Zu dieser Gruppe gehören auch die anderen auf die Erscheinung des Erlösers im Fleische bezüglichen, selten vorkommenden Darstellungen des auf den Stern hinweisenden Propheten zusammen mit der Gottesmutter und ihrem göttlichen Kinde und die Verkündigung der Menschwerdung des Sohnes Gottes an seine Mutter Maria. Von dem Guten Hirten sehen wir hier ab, da er notwendig von Anfang an eine allegorische Figur Christi ist, wie wir oben (S. 6 ff) sahen.

Von diesen Darstellungen kommen die Magierhuldigung, der geheilte Gichtbrüchige, die Brotvermehrung und die Auferweckung des Lazarus auf den Gemälden der Katakomben auch im III. und IV. Jahrhundert weitaus am öftesten vor, natürlich neben dem Guten Hirten, der das am meisten wiederholte christliche Bild ist. Das Gleiche gilt für die Sarkophagskulpturen, auf denen als weitere neutestamentliche Darstellungen die unter den Katakombenbildern seltener oder gar nicht auftretenden Szenen der Geburt Christi im Stalle, das Wunder zu Kana, die Erweckung des Jünglings von Najm, die Heilung der Blutflüssigen, die Heilung des blinden Mannes, die Vorhersagung der Verleugnung Petri und Christus vor Pilatus in zahlreicheren Beispielen vertreten sind.

Woher wieder diese Auswahl, besonders in der ältesten Zeit bis Anfang des III. Jahrhunderts? Können die sechs ersten von den oben aufgezählten Darstellungen wirklich als „die bekanntesten Erzählungen der heiligen Geschichte“ des Neuen Bundes angesprochen werden? Die weitere Entwicklung schon widerlegt diese Behauptung. Im Laufe des III. und im IV. Jahrhundert ist die Reihe der anderen oben genannten Darstellungen von Wundertaten des Heilandes und Begebenheiten aus seinem Leben und weiterer, seltener vorkommenden Szenen (z. B. der Kindermord in Bethlehem, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Heilung der gekrümmten Frau, Christi Einzug in Jerusalem, Leidensszenen Christi) zu den ältesten hinzugetreten. Warum haben die ersten Künstler den Stoff ihrer Darstellungen nicht bereits aus diesen neutestamentlichen Schilderungen entnommen? Die Aufstellung eines rein historischen Grundgedankens der ältesten biblischen Szenen, ohne Rücksicht auf ihren besonderen Charakter und auf ihren Inhalt kann die tatsächliche Auswahl nicht erklären. Wenn wir dagegen beachten, daß die gewählten Begebenheiten die Erscheinung des Erlösers im Fleische, seine Taufe, die Zubereitung des wunderbaren Mahles bei der Speisung der Tausende in der Einöde, die eindrucksvollen Worte, die Christus am Brunnen bei Sichem sprach, die wunderbaren Heilungen und die Totenerweckung des Lazarus im Bilde vorführen, so ergeben sich gleich von selbst Beziehungen zu den gemeinchristlichen Glaubensvorstellungen der ersten Gläubigen, die durch jene Begebenheiten nahegelegt und für die diese biblischen Vorgänge auch ohne Zweifel in der christlichen Predigt und auch im gemeinschaftlichen wie privaten Gebete der Christen verwendet wurden. Die Erlösung durch Christus, die Teilnahme an den heiligen Mysterien der Kirche zur Befreiung von Sünde und zum Genusse des übernatürlichen Mahles, die dadurch von Christi Allmacht und Güte gewährleistete Befreiung vom Tode und Erweckung der Abgeschiedenen zum ewigen Leben: das sind offenbar die Gedanken, die dem Geiste des Christen durch jene evangelischen Berichte eingegeben wurden und wegen deren gerade diese Szenen zum Schmucke der Grabstätten in der ältesten Zeit ausgewählt wurden.

Dieser Grundgedanke konnte vorhanden sein und die Ausführung gerade der oben aufgezählten Bilder aus dem Alten wie aus dem Neuen Testamente bestimmen, ohne daß nun die Ausmalung einer Grabkammer oder der Wandflächen an einem Arkosolium oder einem Lokulus immer oder in der Regel nach einem tief durchdachten, ganze dogmatische Gedankenreihen in Bildern wiedergebenden Systeme erfolgt wäre. Dies ist jedenfalls in den meisten Fällen nicht anzunehmen. Die naive Art der

Anordnung wie der Ausführung der Darstellungen muß uns lehren, die Sache in viel einfacherer Weise zu erklären. Allein dadurch wird offenbar der symbolische Grundgedanke der Darstellungen und der aus ihm erwachsene Antrieß zur Schöpfung dieser Bilder überhaupt keineswegs ausgeschlossen. Die ausführliche Kritik, die Styger in den ersten drei Kapiteln seines Buches an bisher vertretenen Ansichten auf diesem Gebiete übt, und in der einzelnes Richtige steckt, trifft den Kern der Sache nicht. Dadurch daß einzelne Fachgenossen auch der neueren Zeit in der Ausdeutung einzelner biblischer Darstellungen auf Grund des allgemeinen symbolischen Gehaltes sich geirrt haben oder in der Anwendung auf den Kreis der Bildertypen zu weit gegangen sind, folgt doch keineswegs, daß der Grundgedanke an sich falsch ist. Man braucht gar kein „verwickeltes System theologischer, symbolischer und typologischer Gedankengänge“ (S. 64) in den einfachen Katakombenmalereien anzunehmen und kann dennoch mit aller Bestimmtheit den ausgesprochenen symbolischen Grundcharakter der ältesten christlichen Grabeskunst in dem oben dargelegten Sinne als die einzige adäquate Erklärung für die Schöpfung der aufgenommenen Darstellungen vertreten.

Der Umstand, daß bezüglich der näheren Deutung einzelner altchristlicher Darstellungen noch keine sichere Lösung gefunden ist und daß auch über einen Grundgedanken prägnanter und allgemeiner Natur, der allen ältesten Bilddarstellungen gemeinsam wäre, noch Kontroversen geführt werden, kann nicht als Instanz gegen das Bestehen solcher ideellen Zusammenhänge überhaupt angeführt werden, wie es Styger (S. 64 ff.) tut. Wenn auch in Einzelerklärungen verschiedene Meinungen aufgestellt wurden und Irrtümer unterliefen und wenn in der Feststellung eines bestimmten Grundgedankens noch keine Einheit unter den Forschern erreicht wurde, so vertreten doch alle Archäologen ohne Ausnahme den symbolischen Charakter eines Teiles der ältesten christlichen Grabkunst, besonders der biblischen Bilder, und weiter sind alle darin einig, jenen Grundgedanken in den eschatologischen Glaubensanschauungen der Urkirche zu finden. Eine eingehendere Einzelforschung, wie sie z. B. Dölger bezüglich des Fischsymbols durchgeführt hat, kann hier nur die Grundlage für ein zusammenfassendes Urteil über diese Fragen bilden. Positive Arbeit in dieser Richtung ist das, was am meisten den Fortschritt unserer Erkenntnis fördern kann.

Es gibt übrigens einzelne Bildergruppen in der Ausmalung altchristlicher Grabdenkmäler, die man mit größter Wahrscheinlichkeit in ihrem Zusammenhange als Beweis für den symbolischen Charakter biblischer Szenen ansprechen kann. So z. B. die Konchen der beiden Arkosolien in

der sogen. Bäckerregion der Domitillakatakombe (Wilpert, Malereien der römischen Katakomben, Taf. 190 und Taf. 198). In der Mitte steht der Gute Hirt in der gebräuchlichen christlichen Auffassung, und bei den Schafen der Herde finden sich jedesmal eine männliche und eine weibliche Orans. Besonders auf dem Bilde der Taf. 190 stehen die Oranten direkt hinter zwei Schafen in der Landschaft, so daß die symbolische Verbindung der Oranten als Darstellungen der Verstorbenen in der Seligkeit mit der Herde des Christus-Hirten, den Seligen im jenseitigen Reiche Christi, durch den Künstler direkt nahegelegt wird. Wenn nun rechts und links neben dieser ausgesprochen allegorischen Gruppe, die nur christlichen Glaubensanschauungen über das jenseitige Leben ihre Komposition verdanken kann, rechts und links jedesmal das Quellwunder des Moses und die Auferweckung des Lazarus erscheint, durch die für den Gläubigen jener Zeit der Gedanke an die glorreiche Auferstehung vom Tode und die Erquickung (refrigerium) nach Errettung vom Tode nahegelegt werden muß, so ist doch sehr schwer anzunehmen, der Christ, der diese Bilder an der Grabstätte ausführen ließ, habe nur an die „historische“ Wiedergabe der beiden entsprechenden biblischen Berichte gedacht. Auf einem Bilde in einem Arkosolium der Katakombe des hl. Pamphilus (Rivista di arch. crist. III [1926], fig. 76; vgl. unsere Taf. III) ist nur der Kasten der Noeszene, ohne die Gestalt des Noe selbst, zur Darstellung gebracht. Von der rechten Seite fliegt die Taube mit dem Ölzweig herzu, während links der Rabe davonfliegt. Hier, wo die Hauptperson fehlt, kann an eine historische Auffassung nicht gedacht werden; das Bild ist nur symbolisch zu erklären. Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei Malereien von anderen Grabstätten machen und müssen bei der wissenschaftlichen Untersuchung dieser Fragen herangezogen werden. Dabei ist das Zeugnis der Grabchriften mit ihren zahlreichen Akklamationen christlicher Prägung in entsprechender Weise zu berücksichtigen, was Styger in der Entwicklung seiner Anschauungen ganz unterlassen hat. Und es war absolut nicht notwendig, daß man im christlichen Altertum, „sobald der Maler den Pinsel weggelegt hatte, einen Gelehrten holen mußte, um den arkanen Sinn erschließen zu lassen“ (S. 73). Der christliche Glaube an das glückliche Jenseits im Reiche Gottes mit Christus und die feste Zuversicht der Gläubigen, daß die Verstorbenen, die als treue Mitglieder der Kirche Christi hinieden gelebt hatten, dieses ewigen Friedens teilhaftig geworden seien, war doch sicher Volksglaube. Und der Hinweis auf biblische Gestalten und Begebenheiten, die zur Vermittlung und zur Stütze dieser Anschauungen dem christlichen Volke vorgestellt wurden in der Darbietung dieser Lehren durch Bischof und Priester, genügte voll-

kommen, um auch den ungebildeten Kreisen der Gemeinde solche Darstellungen verständlich zu machen.

Übrigens macht Styger selbst eine Bemerkung, die eigentlich seine rein „historische“ Auslegung der biblischen Darstellungen widerlegt. Im Anschluß an seinen oben (S. 3) angeführten Grundsatz von der nur „epischen“ Darstellung der heiligen Geschichten sagt er nämlich: „Dies schließt nicht aus, daß jeder Beschauer nach eigenem Gutdünken tiefere Gedanken aus jenen Bildern schöpfen konnte, denn solche Ideen über die göttliche Wundermacht, Gerechtigkeit, Vorsehung usw. sind ja nahelegend, sowohl beim Lesen der Heiligen Schrift, als auch beim Betrachten der Bilder.“ Wenn dies der Fall war, dann muß man doch annehmen, daß der Besteller und der Maler solcher biblischen Darstellungen schon gleich bei der Auswahl und der Anfertigung der Bilder ebenfalls derartige „tiefere Gedanken“ über die göttliche Wundermacht usw. haben und eben wegen dieser Gedanken die Darstellungen schaffen konnten. Beides liegt auf derselben Linie und kommt aus der gleichen Wurzel, eben aus den christlichen Anschauungen, Glaubensvorstellungen und religiösen Empfindungen der Gläubigen am Grabe ihrer Angehörigen. Konnte der Beschauer, der doch sehr oft mit dem Besteller der Bilder identisch war, beim Betrachten der letzteren tiefere religiöse Gedanken in seiner Seele wecken, so kann man doch nicht behaupten, daß eben der Besteller bei der Auswahl und der Ausführung der gleichen Bilder solche Gedanken immer positiv ausgeschlossen und nur den „erzählenden“ Gehalt berücksichtigt habe. Jene Annahme postuliert geradezu die Möglichkeit der symbolischen Grundbedeutung bei Herstellung der biblischen Szenen in der ältesten Zeit der zömeterialen Malerei.

### III.

Bei seiner Untersuchung hat Styger einen wichtigen Faktor fast unberücksichtigt gelassen, nämlich die Auffassung der bildlichen Darstellungen auf den heidnischen Grabdenkmälern des I. bis III. Jahrhunderts nach Christus. Er begnügt sich mit einem kurzen Hinweis in einem Absatz S. 12—13, wo er sagt: „Lehrreich ist hier ein Vergleich mit der heidnischen Sepulkralkunst, die neben Szenen mit funeralem Sinn, wie z. B. der Raub der Proserpina, der Tod des Meleager, des Alcestes usw. auch sehr viele Darstellungen aufweist, die mit den beigesetzten Verstorbenen keine Beziehung haben können, wie z. B. der Amazonenkampf, der schlafende Endymion, die Taten des Herkules und andere mythologische oder historische Bilder.“ Und dann fragt er: „Warum sollte die Regel von der Grabesidee nicht auch bei den Heiden gelten?“ Natürlich gilt „die Regel

von der Grabesidee“ auch bei den Heiden, selbstverständlich auf Grund der Vorstellungen, die sich die Heiden vom Grabe und vom Fortleben der Verstorbenen im Jenseits machten. Niemand zweifelt heute daran, daß die mythologischen Szenen in Grabmalereien und auf Sarkophagskulpturen heidnischen Ursprunges keinen „historischen“ Zweck hatten, sondern auf das Schicksal der Verstorbenen im Jenseits in symbolischem Sinne bezogen wurden. Auch hier hat die Forschung noch manches zu klären, ähnlich wie bei den analogen christlichen Darstellungen. Aber der Grundgedanke bezüglich der Grabesidee wird bei diesen Bildern mit Recht angenommen und einzelne Studien aus der letzten Zeit sind in dieser Hinsicht charakteristisch. Und die Forschungen von Mrs. Strong, Carcopino und anderen über den Inhalt der mythologischen Szenen in der unterirdischen heidnischen Basilika bei Porta Maggiore in Rom haben gezeigt, daß nicht bloß auf sepulkralen Denkmälern, sondern auch auf den Wänden von Versammlungsräumen religiöser Bestimmung eine weitgehende Anwendung solcher Darstellungen in symbolischem Sinne bei den Heiden Roms in Übung war. So ist der „Vergleich mit der heidnischen Sepulkralkunst“ tatsächlich „lehrreich“, aber nicht zugunsten der neuen von Styger aufgestellten Erklärungsmethode der biblischen Szenen auf christlichen Grabdenkmälern, sondern gegen diese Auffassung. Denn wenn die Heiden Darstellungen aus ihrem mythologischen Kreis in symbolischer Weise mit einem funeralen Sinne ausgestattet und mit dieser Bedeutung ausgeführt haben, so liegt doch offenbar der Analogieschluß nahe, daß von ähnlicher Grundauffassung heraus die Christen heilige Geschichten und Gestalten des Alten Testaments wie Heilstatsachen der Evangelien ebenfalls in christlich-funeraler Bedeutung mit symbolischem Sinne auch zur bildlichen Ausstattung ihrer Grabdenkmäler ausführen ließen. Gerade jener heidnische Gebrauch ist daher einer der sichersten Beweise für den symbolischen Charakter der oben angeführten biblischen Szenen der ältesten christlichen Grabmalereien und Sarkophagskulpturen, da sie auf der allgemeinen geistigen Einstellung auf dem Gebiete der Sepulkralkunst jener Zeit beruhen. Wenn die Bilder auf heidnischen Grabdenkmälern zum großen Teil nicht „historisch“ gedacht, nicht als einfache bildliche Wiedergabe von Geschehnissen mythologischen Charakters aufzufassen sind, so muß diese Grundregel auch auf die christlichen sepulkralen Darstellungen angewendet werden. Und das ist gerade das Gegenteil von dem, was Styger zu beweisen sucht. Der Vergleich mit der heidnischen Grabkunst spricht durchaus gegen seine ganze Theorie.

Im Laufe der Untersuchung kommt Styger auch auf die *O r a n t e n* zu sprechen und behandelt diese Art von Figuren etwas eingehender



(S. 30—36). Er scheint, soweit man aus der etwas unklaren Darstellung seine Auffassung feststellen kann, bei allen Orantenbildern, ob nun biblische Personen in der Gebetshaltung dargestellt sind, oder die Verstorbenen in irgend einer Weise unter dem Bilde der Orans erscheinen, im Gestus der erhobenen Hände nur den Ausdruck von Freude, Jubel, Erhebung zu finden, aber keinerlei Art von Gebet. Dabei erwähnt er auch ein Mosaikbild aus der Basilika in Damous-el-Karita (jetzt im Lavagerie-Museum in Karthago), auf dem die drei Jünglinge in den Flammen, mit leicht erhobenen Händen, dargestellt sind und darüber steht die Inschrift: TRES ORANTES PVERI. Hier liefert doch die Inschrift selbst den Beweis, daß die Christen, die das Bild anfertigten, die hebräischen Jünglinge im Feuerofen als im Akte des Betens begriffen auffaßten; denn „orare“ in diesem Zusammenhange kann doch nicht Freude und Jubel ausdrücken, sondern nur Gebet, ob es nun näherhin Bitt- oder Lob- und Dankgebet bezeichnen mag, am ehesten noch das erstere. Man kann sich leicht erklären, daß die alttestamentlichen Gestalten wie Noë, Susanna, Daniel zwischen den Löwen, die drei Hebräer in den Feuerflammen so aufgefaßt wurden, daß sie zu Gott um Rettung aus der großen Gefahr flehen oder schon im festen Vertrauen auf die Rettung Gott loben und ihm danken, und das ist doch die einfachste Erklärung der erhobenen Hände, die ohne Zweifel den Gestus des Gebetes ausdrücken. Es geht nicht an, die eigentliche Gebetsidee bei der Erklärung der Oranten auszuschließen. (Der Verfasser des Buches „Das Gebet“ heißt Heiler, nicht Heller, S. 30).

Wie stark übrigens noch im IV. Jahrhundert symbolische Gedanken bei den christlichen Künstlern wirksam waren, ergibt sich daraus, daß in dieser Zeit auf sepulkralen Denkmälern die Tierallegorie im engeren Sinne Anwendung finden konnte. Die zwei typischen Beispiele dieser Auffassung sind bekanntlich das Gemälde am Arkosolium der Celerina in der Prätextatatakomben, auf dem SVSANNA als Lamm zwischen den zwei SENIORIS als Wölfen erscheint, mit der beigeschriebenen Bezeichnung (Wilpert, Gemälde der Katakomben, Taf. 251), und der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter, wo in den dreieckigen Feldern über den Säulen eine Reihe von alt- und neutestamentlichen Begebenheiten sich finden, bei denen alle handelnden Personen als Lämmer erscheinen. Die Möglichkeit solcher direkt allegorischer Darstellung von geschichtlichen Personen unter dem Bilde von Tieren ist ein Beweis, wie sehr die symbolische Auffassung in der geistigen Einstellung dieser Kreise vertreten war und erklärt umso eher auch den eigentlich symbolischen Charakter von biblischen Szenen in dem oben angegebenen funeralen Sinne christlichen Inhaltes.

Diese Grundauffassung der ältesten christlichen Sepulchrkunst, mit Einschluß der Darstellungen biblischen Inhaltes, bildet kein Hindernis für die Erforschung des näheren Ursprunges der ikonographischen Typen, die wir in der christlichen Kunst der ersten vier Jahrhunderte vorfinden. Die Zeit vom Jahre ca. 100 bis 400 n. Chr. ist so lang und hat so bedeutende Bewegungen im geistigen Leben der Völker um das Mittelmeerbecken gesehen, daß sich verschiedene Auffassungen und Einflüsse auch auf dem Gebiete der figurativen Künste geltend machen konnten. Es liegt daher kein Grund vor, nach einem absolut einheitlichen „Grundgedanken“ aller bildlichen Darstellungen aller Art in dieser langen Zeit zu suchen. Die Annahme einer christlichen Grabeskunst mit symbolischer Grundrichtung in eschatologischem Sinne schließt nicht aus, daß im II. und III. Jahrhundert auf den Wänden christlicher Häuser ähnliche Darstellungen biblischen Inhaltes ausgeführt worden wären, bei denen nur der religiöse Gedanke mehr allgemeiner Art, der in solchen Bildern liegt, die Wahl des Motivs veranlaßte. Besonders in der zweiten Hälfte des III. und im IV. Jahrhundert treten unter den Malereien der altchristlichen Grabstätten Bilder auf, wie z. B. Christus im Kreise seiner Apostel, die wohl kaum ursprünglich für Grabdenkmäler geschaffen wurden, sondern eher für Kulturräume. Allein das schließt keineswegs aus, daß der christlichen Glaubensauffassung entsprechende biblische Bilder wie andere Motive mit sepulkralem Inhalte für die Grabstätten früher entstanden und in der gleichen Zeit weiter ausgeführt worden sind. Man kann das durch Analogieschluß feststellen. Wenn auf den Wandflächen der Grüfte in den römischen Katakomben die Oranten öfter durch den beigeschriebenen Namen als Bilder der Verstorbenen bezeichnet sind und die Umgebung dieser betenden Gestalten auf den Aufenthalt der Verstorbenen im Paradies hinweist, somit der Orantentypus in den Malereien der Grabstätten ohne Zweifel in symbolisch-funeralem Sinne dargestellt wurde, so ergibt sich daraus nicht, daß die weibliche Orans in einem Saale des Titulus Byzantii (unter der Basilika der hl. Johannes und Paulus auf dem Coelius) innerhalb der Stadt, also in einem kirchlichen Gebäude, den gleichen Sinn haben mußte. In den biblischen Bilderzyklen auf den Wänden der Basiliken, von denen uns in S. Apollinare Nuovo in Ravenna die schöne neutestamentliche Bilderreihe erhalten ist, treten mehrere Wundertaten Christi, wie die Auferweckung des Lazarus, die Heilung des Gichtbrüchigen uns in ähnlicher Komposition entgegen, wie wir sie im II. bis IV. Jahrhundert in den Malereien der römischen Katakomben finden. In jenen Bilderzyklen herrscht ohne Zweifel der „historische“ Grundgedanke vor. Zum monumentalen Schmuck der großen Wandflächen auf der Obermauer

des Mittelschiffes der Basiliken boten sich von selbst die heiligen Geschichten des Alten und Neuen Testaments dar, die dem Volke wenigstens im allgemeinen bekannt waren und so zugleich erbaulich auf das Gemüt der Gläubigen wirken konnten. Allein daraus ergibt sich nicht die Schlußfolgerung, daß in einer christlichen Grabstätte des II. oder III. Jahrhunderts und auf christlichen Sarkophagen des IV. Jahrhunderts nun die Auferweckung des Lazarus und die Heilung des Gichtbrüchigen ebenfalls nur als rein „historisches“ Bild einer biblischen Begebenheit erdacht und ausgeführt worden wäre.

Klemens von Alexandrien gibt den Christen in der bekannten Stelle seines „Paidagogos“ (B. III, c. 11) den Rat: „Als Siegel aber sollen wir gebrauchen eine Taube oder einen Fisch oder ein Schiff mit geschwellten Segeln oder auch eine Leier, wie sie Polykrates führte, oder einen Schiffsnaker, wie ihn Seleukus in seinen Ring gegraben trug. Ist einer ein Fischer, so soll das Siegel an den Apostel erinnern oder an die aus dem Wasser gezogenen Kinder.“ Mit dieser letzteren Darstellung auf den Siegelringen meint Klemens wohl ein Bild, das einen Fischfang darstellt, als Symbol der Apostel als Menschenfischer, und eine Taufszene in realer oder symbolischer Gestalt. Der Hinweis auf die Apostel in Beziehung auf das Fischereigewerbe legt die Vermutung nahe, daß auch die vorher genannten Figuren (Taube, Fisch usw.) auf Siegelringen der Christen in symbolischem Sinne von Klemens gemeint sind. Aus dem Umstande nun, daß Taube, Fisch und Anker im II. und III. Jahrhundert, zur Zeit des Klemens, in Rom auf sepulkralen Bildern und auf Grabschriften neben dem Text erscheinen, wird man nicht den Schluß ziehen, daß nun jene Bilder der Siegelringe in der gleichen Absicht ausgeführt und in dem gleichen Sinne aufgefaßt wurden, wie dieselben Darstellungen auf sepulkralen Denkmälern. Die Figuren konnten, je nach den Umständen und dem Zweck der Gegenstände, an denen sie angebracht wurden, ganz gut entweder einen allgemein religiösen Gedanken oder einen auf die besondere Idee eschatologischer Glaubensüberzeugungen bezüglichen Sinn für die Gläubigen jener Zeit haben. Was die christlich-funerale Auffassung der Grabeskunst überhaupt betrifft, so muß ein Unterschied gemacht werden zwischen den in der Zeit vor Mitte des III. Jahrhunderts geschaffenen Bildern und den erst nach etwa 250 entstandenen Denkmälern, wenn es sich um die Erforschung der ursprünglich diesen Schöpfungen der christlichen Kunst zugrunde liegenden religiösen Idee handelt. Denn mit dem Aufkommen der biblischen Bilderzyklen im IV. Jahrhundert trat ein neues Element in Wirksamkeit, das auch auf die Grabkunst seinen Einfluß ausüben konnte. Hier liegt noch der Spezialforschung ein wichtiges Gebiet offen.

Ich möchte mein Urteil über Stygers Theorie, nach diesen kurzen Erörterungen grundsätzlicher Art, dahin zusammenfassen: In der Kritik einzelner bisheriger symbolischer Deutungen liegt manches Richtige; in den Ausführungen über einzelne Sonderfragen der altchristlichen Ikonographie sind mehrfach Auffassungen dargelegt, die ihren Wert für die Forschung haben, während andere Darlegungen wieder große Bedenken erregen; die Hauptthese aber über den angeblich rein „historischen“ Charakter der biblischen Darstellungen in der altchristlichen Grabkunst ist nicht bewiesen und muß aus wissenschaftlichen Erwägungen verschiedener Art vollständig abgewiesen werden. Es zeigt sich auch hier wieder die öfters gemachte Beobachtung, daß die anscheinend einfachste Lösung historischer Erscheinungen noch lange nicht immer die richtige ist. Das religiöse Innenleben der Gläubigen in der Kirche Christi des II. und III. Jahrhunderts war viel reicher, als es Styger in seinen Ausführungen voraussetzt.

---