

Kleinere Mitteilungen

Lazarus an der Via Latina

Von JOSEF FINK

Heidnischen Ursprung einer christlichen Katakombe kennen wir aus der Flaviergalerie der Domitillakatakombe, deren Priapushermen sich einer christlichen Deutung strikt widersetzen. Einen Rückfall christlicher Begräbnisstätten in das Heidentum oder Friedhofsgemeinschaft zwischen Christen und Heiden in der bewegten, schwer durchschaubaren Geschichte des späten Altertums hat man für die neu entdeckte Katakombe an der Via Latina in Rom¹ erwogen, weil dort neben biblischen Bildern und einer religiös indifferenten Dekorationskunst eindeutige Heraklesdarstellungen erscheinen. Andere ungedeutete Themen schloß man bereitwillig der heidnischen Tendenz an. Man erkannte Bilder von Kleopatra² und Aristoteles³, und der Schluß, daß Nichtchristen in der christlichen Katakombe bestattet haben, gilt vielen als sicher. Die Kritik muß methodisch so vorgehen, daß sie die Heraklesbilder zunächst aus dem Spiel läßt und die strittigen anderen Darstellungen ikonographisch und inhaltlich unvoreingenommen prüft. Dies dient einer deutlicheren Problemstellung und schützt vor phantasiereichen Lösungen. Die Entscheidung liegt meistens nicht in den vordergründigen, sondern in den undurchsichtigen Teilen einer Schwierigkeit. Das scheinbar von Anfang an Klare ändert dann oftmals noch sein Gesicht.

Die Kleopatradeutung (Grabkammer E) beruhte auf der Annahme einer Schlange, die man im Bild der bequem gelagerten Frau mit entblößtem Oberkörper und Schoß vom Boden her ihren linken Arm umschlingen und zur rechten Brust vorstoßen sah. Der halb aufgerichtete Typus ist vom sepulkralen Totenmahl bekannt, und wer Kleopatra erkennt, könnte eine andere Selbstmörderin, Dido auf dem Scheiterhaufen im Vergilkodex des Vatikans⁴, vergleichen, deren Darstellung zeitlich nicht sehr viel später entstanden ist und deren rechter Arm den Vergleich noch unterstützt, wenn auch seine Haltung anders motiviert ist. Aber an der Anwesenheit einer Selbstmörderin in der Bilderwelt der Katakomben wurde von manchen Gelehrten Anstoß genom-

¹ A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina* (1960).

² Ferrua 61.

³ P. Boyancé in: *Studi e Testi* 234, 107 ff.

⁴ J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus* 90, Taf. 15.

men, weil ihr sepulkrales Vorbild versagt, obgleich sie eine der großen Liebenden ist. Immer auf der Schlangendeutung fußend versuchte man andere Vorstellungen und Namen: Persephone in der heiligen Hochzeit mit Zeus, Olympias, Mutter Alexanders des Großen, in der mystischen Liebesvereinigung mit der göttlichen Schlange. In solchen Rollen wäre nach der Meinung dieser Erklärer die in der Kammer E wirklich bestattete Tote in ihrem jenseitigen Leben erhöht vorzustellen. Andere fassen die Schlange nicht als Verwandlungsform einer Gottheit auf, sondern als symbolisches Zeichen für Erdrreich und Unterwelt. Man schwankt, ob sie hier das chthonische Reich anzeigt, in das die Verstorbene eingegangen ist, oder ob sie als Attribut der Erdgöttin Tellus, die in der Spätzeit Terra mater heißt, zu gelten hat. Dann wäre die Göttin selbst im Bild dargestellt, ausruhend und von der Schönheit und den Früchten des Erdgartens umgeben. Auch eine christliche Wendung des Schlangensmotivs ist erwogen worden. Man gedachte der Verführung Evas und wie die Menschheit hierdurch der Erlösung bedürftig wurde, so daß man den Gedanken der Wiederauferstehung wie mythisch an Persephone so theologisch an Eva anschließen konnte. Schließlich ist die Schlange in Frage gestellt und einfach ein Band im Zusammenhang mit dem Fruchtkorb und dem darauf liegenden Kranz gesehen worden. Hiernach ist die Vorstellung nicht mehr an die chthonische Telluswelt gebunden, komplizierte Bildungsvoraussetzungen entweichen aus der schlichten Katakombenwelt, und der Weg für das richtige Verständnis des Bildes wird frei. Wir haben eine paradiesische Komposition vor uns, wie sie heidnischer und christlicher Grabkunst vertraut ist. Die christlichen Künstler haben das verbreitete Motiv zwanglos übernommen. Es war jedermann verständlich und nahm in christlicher Umwelt ohne weiteres eine sinngemäße christliche Bedeutung an. Die Vorstellung wird von der Ruhe der Toten beherrscht, wie sie auf römischen und etruskischen Sarkophagen so oft plastisch gestaltet worden ist. Die halb entblößte Ulpia Epigone auf einem römischen Sarkophag im Lateran⁵ ist besonders gut mit der Ruhenden in Kammer E vergleichbar. Einer paradiesischen christlichen Vorstellung in diesem Grabraum muß die dekorative, entmythisierte Medusa im Deckenschmuck nicht widersprechen. Die großflügeligen Viktorien an den Wänden, mehr Zierstücke als künftige Engel, tun es ebensowenig. Und der Amor in Kammer D, der über der Tür nach E erscheint, ist auf dem Wege, ein Putto zu werden, der immer in christlicher Kunst heimisch geblieben ist. Antike und Christentum sind in und um Grabkammer E einander so nah gekommen, daß die Antike wie von selbst aufhört und das Christentum sich ihr Erbe ungezwungen anverwandelt.

Einer allmählichen Klarstellung wie derjenigen um die sog. Kleopatra ist das noch berühmtere Bild der Kammer I, das unter dem Titel „Medizinischer Unterricht“ in die archäologische Forschung Eingang fand⁶ (Taf. 14), bisher nicht teilhaftig geworden. Nach der ergebnislosen

⁵ W. Helbig - H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom⁴ 1030.

⁶ Ferrua 70.

medizinisch-kunsthistorischen Diskussion, über die G. Wolf-Heidegger berichtet⁷, glaubte ich früher, die bereits erwähnte Umdeutung in eine Philosophenversammlung mit Aristoteles sei ein echter Fortschritt gewesen⁸. Aber je länger desto mehr wuchs die Einsicht, daß angesichts dieses Bildes Philosophen sowenig wie Ärzte befriedigen. In dieser Situation würden weitere gelehrte Einfälle, die allzuviel Bildungswissen für die schlichte Katakombenwelt voraussetzen, erst recht den Sinn der Darstellung verfehlen. Man muß gründlichere ikonographische Beobachtungen versuchen, wenn die Aussicht auf Erfolg steigen soll. Die Aristotelesdeutung brachte dadurch einen Einzelgewinn, daß sie aus der umfangreichen Sitzgruppe drei Personen heraushob. Die Zentralfigur und der Mann mit dem Zeigestock hatten naturgemäß stets besondere Aufmerksamkeit beansprucht. Die vorgeschlagene Benennung der Mittelfigur zwischen beiden mit dem Namen Klearchos macht bewußt, daß die benannte Dreipersonengruppe Aristoteles, Klearchos und der Zauberer auch kompositorisch eine Trias erkennen läßt. Denn die von zweien eingeschlossene Figur nimmt an der Sonderstellung teil, sie füllt den herausgehobenen Sektor.

Bevor wir der Dreiergruppe weiter nachgehen, sei auf eine andere kompositorische Tendenz hingewiesen. Sie ist erkennbar in der starken Antithese der Gesamtgruppe und des nackt am Boden liegenden Körpers. Die Gruppe und der Isolierte sind durch eine etwas verschobene Diagonale getrennt. Es ist deutlich, daß unterhalb der Diagonale eine Mangelzone liegt, Kleinheit, Untergang, Verfall, Verwesung herrscht. Oberhalb der Diagonale ist reiches vielfältiges Leben, Kraft, Größe, Heil, Erwartung. Der Stock in der Hand des einen Sitzenden schlägt eine Verbindung zwischen den fremden Welten. Diese Vorstellung und Stimmung ist unübersehbar, nicht überhörbar. Der Bildgedanke geht um Grab, Tod und neues Leben, ob hier nun Christen oder Heiden bestatteten und ihre Leiderfahrung und Hoffnung zum Ausdruck brachten. Eine Illustration sensationellen Details zu sehen, nämlich die leere Bauchhöhle des Judas Ischarioth, dem angeblich die Eingeweide herausfielen⁹, wäre zuwenig.

Diese negativen und positiven Voraussetzungen vor Augen verfolgen wir die Dreiergruppe. Sie begegnet in Verbindung mit der Erschaffung der ersten Menschen auf dem sogenannten dogmatischen Sarkophag im Lateran-Museum¹⁰. Es ist dargestellt, wie Eva aus der Seite des Adam entsteht. An der Gestaltung beteiligt ist ein stehender Bärtiger, der dem Geschöpf die Hand auflegt, ein Thronender mit dem Segensgestus der rechten Hand, ein anderer Stehender ohne äußere Aktion. Die Auffassung, daß der Dritte eine inhaltlose Parallele zum unteren Friesstreifen bilde, wo hinter dem Thron der Muttergottes eine bedeutungsvolle Hintergrundfigur (als Balaam erkannt) plaziert ist,

⁷ G. Wolf-Heidegger und Anna Maria Cetto, Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung 38 ff.

⁸ Theologische Revue 62 (1966) 221.

⁹ F. P. Bargebuhr in: Castrum Peregrini 78 (1967) 38. Siehe Apg. 1, 18.

¹⁰ G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi I, Taf. 96.

besitzt keine Glaubwürdigkeit. Man kommt nicht darum herum, hier die Trinität Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist zu erkennen. Die konstantinische Epoche des Kirchenfriedens liebt in ihren Darstellungen eine detaillierte Theologie. Im Typus hat das frühchristliche Bild der biblischen Erschaffung des Menschen einen Zusammenhang mit heidnischen Sarkophagen, die die Erschaffung des Weibes durch Prometheus zeigen¹¹. Eine Trias, mit etwas anderen Funktionen, erscheint auch dort: Prometheus, der den Menschen gestaltet, Athena, die die Seele einfügt, Hermes der spätere Heimleiter der Seele in die Ewigkeit. Einen direkten Kontakt der heidnischen und christlichen Schöpfungsgeschichten bezeugt ein Prometheussarkophag, der die Darstellung von Adam und Eva (nach dem Sündenfall) einbezieht¹².

Der Vorschlag, in dem Katakombenbild der Via Latina eine Erschaffung des Menschen zu erkennen, ist bald nach dem Bekanntwerden der Katakombe ohne nähere Begründung gemacht worden¹³. Man wird jetzt an diesen Vorschlag erinnert, muß ihm aber dennoch widersprechen; denn die auf irgendeine Weise zerstörte Bauchdecke der am Boden liegenden Gestalt läßt eine solche Deutung nicht zu. Man erkennt hier am ehesten den Ausdruck von Verwesung, und gerade deshalb handelt es sich nicht um Erschaffung, sondern eher um Totenerweckung, Auferstehung zu neuem Leben. Dieser Umstand könnte der ebenfalls wissenschaftlich unbegründeten Deutung des Bildes als Vision des Ezechiel von der Auferstehung der Toten¹⁴ neue Aufmerksamkeit zukommen lassen und ihre bessere Begründung anregen. Wir kennen indes die Ezechiel-Vision als gemaltes Bild in der spätantiken Zeit aus der Synagoge von Dura-Europos¹⁵. Dargestellt ist die Vielzahl der Gebeine und ihre Belebung in Übereinstimmung mit dem Buch Ezechiel 37, 1—14, welches „das ganze Haus Israel“ auferstehen läßt. Angebliche unbeholfene Darstellungen des Themas in der Sarkophagplastik, die einen einzigen Toten zeigen¹⁶, sind nicht geeignet, die Annahme wahrscheinlich zu machen, daß in dem großzügigen Gemälde der Via Latina dasselbe Thema mit gleicher Beschränkung behandelt worden sei. Für eine Ezechiel-Vision an der Via Latina wäre Gemäldecharakter, nicht notgedrungene Reliefkürze zu fordern¹⁷. Auch die Ezechiel-Vision

¹¹ Beispiel: Sarkophag in Paris, Louvre. C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III 3, 356.

¹² Rom, Kapitolinisches Museum. C. Robert III 3, 355 u. 355 a.

¹³ J. Hempel in: *Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft* 68, NF. 27 (1956) 273.

¹⁴ W. Artelt in: *Rheinischer Merkur* 1957, Nr. 23.

¹⁵ *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII, I Taf. 21 u. 69 ff.*

¹⁶ Wilpert, *Sarcophagi* II, 270.

¹⁷ Man kann auf Unterschiede zwischen den Malereien der Via Latina und denen von Dura-Europos hinweisen (J. Hempel in: *Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft* 68, NF. 27 [1956] 273), muß aber auch Verwandtschaft sehen (H. Schlunk in: *Madridrer Mitteilungen* 6 [1965] 150). Die struk-

scheidet als unpassende Deutung des Katakombenbildes aus. Dasselbe gilt schließlich für den Versuch, in der toten Gestalt die Christin Tabitha zu erkennen, die der Apostel Petrus vom Tod erweckt¹⁸. Ein weiblicher Körper ist schwerlich erkennbar und müßte in diesem Fall vorausgesetzt werden. Ein Vergleich mit anderen Tabitha-Darstellungen¹⁹ versagt, was bei dem so seltenen Thema besonders prekär ist. Obendrein wäre in der Kammer I der Via Latina, wo in auffälliger Weise mit dem fraglichen Bild ein thronender Christus korrespondiert²⁰, sowohl das Apostelwunder als auch die Prophetenvision ein Ereignis zweiter Garnitur, gewissermaßen der Auftritt eines Deuteragonisten. Man muß an eine wunderbare Erdentat Gottes selbst denken.

Ich gebe jetzt Gründe und Überlegungen an, die das Lazarusthema nahelegen. Zuerst ist ein Einwand zu widerlegen, der sich sofort meldet. Er lautet: Die Lazaruserweckung in der frühchristlichen Kunst kennen wir seit dem 3. Jahrhundert zur Genüge, sie sieht völlig anders aus: der Tote als Mumie oder mumienähnlich in einem Grabtempelchen, Christus ihn mit dem Stabe berührend (Taf. 15). Die Beispiele sind ungezählt. Es ist, ungeachtet kunst- und kulturgeschichtlicher Ableitungen²¹, strukturell eine Art gedanklicher Verdichtung, typische römische Bildabkürzung, wie sie die frühchristliche Sepulkralkunst in der Stadt Rom allenthalben zeigt²². Die Kunst der Via Latina hat sich von dieser Einfachheit entfernt. Sie zeigt im Hinblick auf die herkömmliche Lazarusdarstellung große Unsicherheit, und vielleicht wird die Mumie im Bild der Kammer O einem Mißverständnis verdankt²³. Die Kunst der Via Latina trägt epischen Charakter, sie hat Einflüsse aus Buchmalerei (in den meisten Bildern zum Alten Testament) und großer Kirchenkunst (Maiestas Domini in Kammer I) erfahren, sie weist Bilder auf, die nie wieder vorkommen (z. B. aus der Samson- und aus der Balaam-Geschichte), sie entstammt einer Zeit des ikonographischen Experimentierens, von dem der genannte trinitarische Sarkophag und andere „dogmatische“ Bilder²⁴ ihrerseits Zeugnis ablegen. Wir sind in turelle Nähe erscheint groß. Über das „Unrömische“ der Via-Latina-Kunst s. auch unten S. 213.

¹⁸ E. R. Goodenough in: *Journal of biblical literature* 81 (1962) 129.

¹⁹ Wilpert, *Sarcophagi* I, 162.

²⁰ Ferrua Taf. CVIII. Die Korrespondenz s. Taf. CXX e und h.

²¹ A. Hermann in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5 (1962) 60 ff.

²² Th. Klauser in: *Problemi attuali di scienza e di cultura* (Accademia Nazionale dei Lincei) 105 (1968) 54 ff. 66 f. hat die abkürzende Darstellungsweise aus der jüdischen Kunst abgeleitet. Die jüdische Kunst, die auch die epische Form kennt, entwickelte die abkürzende unter römischem Einfluß, was die von Klauser 54 ff. besprochenen Kaisermünzen aus Apameia besonders gut bezeugen. Daß die jüdischen Abkürzungen weniger radikal als die römischen sind, zeigt an, wo die Wurzel liegt.

²³ M. Cagianò de Azevedo in: *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Rendiconti* 34 (1961—62) 111 ff., bes. 118.

²⁴ J. Fink, *Noe der Gerechte* in der frühchristlichen Kunst 62.

den ersten Generationen nach dem Kirchenfrieden. Die christliche Kunst, bisher und immer noch hauptsächlich handwerkliche Praxis²⁵, beginnt ein größeres offizielles Engagement. Sie verknüpft alte Bilder mit dem Zeitgeschehen (der Moses der Kammer O ist dem „neuen Moses“ Konstantin deutlich angeglichen²⁶), sie nimmt heidnisches Bildgut umdeutend auf (die Heraklesbilder in Kammer N sind so ohne Zwang zu verstehen). Alles ist noch ohne Festigkeit und nicht endgültig. Die *interpretatio christiana* des Herakles, ein Kapitel eines umfassenden Vorstellungswandels, dessen kunstgeschichtliche Komponente man heute Ikonotropie nennt, braucht Jahrhunderte²⁷. Aber einmal hat sie begonnen, am wahrscheinlichsten in den großen Impulsen der Siegeszeit, auch schon vorher²⁸. Andere künstlerische Vorstöße von damals sind untergegangen. Wir würden die frühchristliche Kunst noch besser verstehen, wenn einmal systematisch erforscht würde, welche Gestaltungen, die sie unternahm, ohne Wirkung geblieben sind. Ein großartiges Beispiel bietet das Bild, von dem wir sprechen.

Dieses Bild zeigt erstaunliche Parallelen mit dem Bericht des Johannesevangeliums über die Lazaruserweckung (11, 17 ff.). Die geläufigen Lazarusbilder weichen von der Szenerie des Evangeliums ab, weil die handwerkliche Kunst der technischen und kulturellen Tradition verpflichtet ist und neue Themen Vorformen anschließt. Der Wundertäter mit Zauberstab aus hellenistischer, sowohl heidnischer wie jüdischer, Tradition wird zum selbständigen, leicht verständlichen Bild vom

²⁵ H. v. Schoenebeck in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 51 (1936) 306.

²⁶ Moses s. *Ferrua* Taf. CXV. Vgl. *Porträt Konstantins des Großen in Wien* (Antikensammlung. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Taf. 26).

²⁷ Eine Silberplatte in Paris (Cab. des Médailles; W. F. Volbach - M. Hirmer in: *Frühchristliche Kunst* 251), ein Relief in Venedig (S. Marco; J. Fink, *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Taf. 5), ein anderes in Ravenna (S. Muratori, *Il R. Museo Naz. di Ravenna* 53), eine Bronzekanne aus Samos (E. Buschor in: *Abh. Preuß. Ak. der Wiss.* [1943] *Phil.-hist. Kl. Nr. 17*, Taf. 1—3), ein Elfenbeinkästchen in Paris (Cluny-Museum; E. Coche de la Ferté, *L'antichité chrétienne* Nr. 25) verdeutlichen auf dem Weg vom 4. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende Herakles' Stellung zwischen Antike und Christentum. An der Via Latina ist die auffällige Parallele von Samsons Löwenkampf Bildern ein Anzeichen für Herakles' Wandlung (J. Fink in: *Antike und Abendland* 9 [1960] 86, Th. Klauser in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5 [1962] 181), auch wenn die Christusbedeutung Samsons literarisch erst viel später nachweisbar ist (*Bargebuhr* 35 mit Anm. 25).

²⁸ Vgl. M. Simon, *Hercule et le christianisme* 138 ff. Th. Klauser in: *Problemi attuali di scienza e di cultura* (Accademia Nazionale dei Lincei) 105 (1968) 67 mit Anm. 159. Daß Herakles gleichwohl „der hartnäckigste Widerpart Christi in der spätantiken Religiosität“ ist (J. Fink in: *Theologische Revue* 62 [1966] 221), bedeutet bei der Länge des Annäherungsvorgangs keinen Widerspruch.

Lazaruserwecker²⁹, die Mumie, obwohl unverweslich, zum sinnfälligen Bild des schon riechenden Leichnams³⁰. Die Differenzen zum Evangelium bereiten dem Betrachter keine Schwierigkeiten, sie treten gar nicht ins Bewußtsein. Dennoch sind sie da, und über das Handwerk hinausgehende künstlerische Ansprüche mochten in einer großen Komposition der Kirchenkunst, die zweifellos hinter dem Katakombenbild steht, wenn auch kein genaues, so doch ein treffenderes Bild als den simplen Entwurf versuchen, der nie eigenständig zu großer Kunst aufgestiegen ist, in der Kirchenkunst nur in Zyklen Platz gefunden hat. Das Thema als solches ist gleichwohl ein zentrales christliches und dem Machtgedanken Gottes bedeutungsvoll zugeordnet. Es ist das Auferstehungsbild der Frühzeit schlechthin.

Nach Johannes' Bericht sind zahlreiche Menschen beim Ereignis anwesend. Es sind die Juden, die zu den Schwestern gekommen waren (11,19). Es wird auf die Verwesung hingewiesen: „er riecht schon“ (11,39). Dazu das Herrenwort: „Du wirst die Herrlichkeit Gottes sehen, wenn du glaubst“ (11,40). Die Antithese von Verwesung und Herrlichkeit ist ganz stark herausgestellt. Schließlich folgt die Erweckung. Jesus betete: „Vater, ich danke dir, daß du mich erhört hast. Ich wußte zwar, daß du mich jederzeit erhörst. Aber wegen des Volkes, das mich umgibt, habe ich es gesagt, damit es glaube, daß du mich gesandt hast“ (11,41 f.). Dann ruft er: „Lazarus, komm heraus!“ (11,43). In auffälligem Unterschied zu Jesus' anderen Totenerweckungen (Jüngling von Naim, Tochter des Jairus) ist hier Gott Vater einbezogen. Sonst geschieht die Erweckung durch Jesus' eigene Vollmacht, sei es durch Berührung, sei es durch ein Wort; sie geschieht durch den gehenden, stehenden Christus. Wo der Vater gerufen wird und der Sohn handelt, wirkt der Heilige Geist. Man darf sagen: diesmal geschieht die Erweckung durch die Trinität; hinter dem dynamischen Raum des Geschichtlichen scheint die göttliche Seinswelt unmittelbar auf.

Als Anpassung an diesen tieferen Sachverhalt des Vorgangs kann das fragliche Bild verständlich werden. Auch dieser Komposition fehlt am Detail einiges: diesmal Gruft und Stein und Schweiß Tuch und Binden. Wieder erscheint zusätzlich der Stab, „für die gesamte Antike das unumgängliche Gerät für einen Eingriff in die Naturgesetze“³¹. Schwer entscheidbar ist der Zustand der Augen; sind sie offen, so berührt dieser Zug die Situation nicht, sondern es ist ebenso wie die Jugendlichkeit der Gestalt alte sepulkrale Vorstellung³². All dieses aber, Mangel, Überfluß und traditionelle Typik, ist unerheblich im Vergleich zum eindringlichen

²⁹ J. Fink, *Les grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles* 48. Natürlich nur im Zusammenhang mit dem zu Erweckenden selbst. Der Stabträger allein in einem Katakombenbild von Neapel (*H. Achelis*, *Die Katakomben von Neapel*, Taf. 19) ist nicht als „Abkürzung der Lazarusszene“ (*Achelis* 58) ersichtlich.

³⁰ A. Hermann in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5 (1962) 61 mit Anm. 9.

³¹ Hermann 67.

³² J. Fink in: *Theologische Revue* 53 (1957) 242 ff.

Glaubensereignis. Wer noch Anstoß nehmen wollte, daß Gott Vater mit entblößtem Oberkörper erscheint, darf daran erinnert werden, daß der Gottvaterotypus vom griechischen Zeusbild abgeleitet war³³, dessen Oberkörper unbedeckt ist. Wenn die christliche Kunst Gott Vater auch durchweg bekleidet darstellt, so ist für die Frühzeit ein Schwanken denkbar wie bei der Christusgestalt, die auch im allgemeinen bekleidet ist. Aber in der Lazaruserweckung eines Sarkophags im Kapitolinischen Museum in Rom trägt Jesus einen Mantel, der den Oberkörper entblößt sichtbar werden läßt³⁴ (Taf. 15).

Der genannte Sarkophag zeigt eine interessante Gegenüberstellung. Auf der rechten Seite sieht man den thronenden Christus flankiert von Aposteln. Auf die Korrespondenz des Gemäldes der Via Latina mit dem thronenden Christus in derselben Kammer I wurde bereits hingewiesen³⁵. Lazaruserweckung und Thronbild stellen einerseits Tod und Leben, andererseits Himmelsmacht und Lehre dar, beides nicht in einer exakten Illustration des Evangeliums, aber inspiriert von ihm. Die Katakombendarstellung zeigt den höheren Ort der Entstehung dieser großen Thematik an. Der Sarkophag bildet sie ins Handwerkliche zurück. Wer sich die Aufgabe eines Kirchenmalers vergegenwärtigt, dem leuchtet ein, daß das abgekürzte Grabtempelchenbild der älteren Grabkunst nicht ausreichte. Der Maler, dem eine Aufgabe im Kirchenraum gestellt war, machte einen größeren Ausgriff im Sinne des Evangeliums. Der Katakombenmaler folgte ihm. Seine Arbeit hat das Zeugnis eines komplexeren künstlerischen Vorgangs aus jener Zeit bewahrt, in der Antike und Christentum nicht mehr im Kampf, sondern in der Ablösung standen. Die schlichten künstlerischen Vorstöße der Grabmalerei sind vorüber. Große Gemäldeprogramme, oft bis ins Innerste theologisch durchsetzt, entwickeln sich, und sie strahlen auf die traditionellen handwerklichen Bereiche zurück. Nicht alles, was damals geschaffen wurde, hat Fortsetzung gefunden. Gerade die „dogmatische“ Phase in der Entwicklung der Kunst war bald vorüber. Die Zukunft der großen Malerei und Mosaikkunst gehörte so sehr dem Majestätsgedanken und der Machtrepräsentation Christi, daß davor viele andere groß angelegte Themen verblaßten und untergingen.

Die vorgetragene Deutung ist eine Hypothese. Die kunstgeschichtliche Sonderform des Lazarusthemas ist nicht mit letzter Sicherheit bewiesen. Der Deutungsvorschlag steht dem Übergewicht einer im großen und ganzen festen Lazarusikonographie gegenüber; diese Schwierigkeit verkenne ich nicht. Aber in einer Umwelt, in der das geläufige Lazarusbild nicht mehr geläufig war³⁶, konnte eine neue singuläre Lazarusszene um so leichter entstehen. Die Annahme meiner Hypothese empfiehlt sich angesichts der größeren Schwierigkeiten, in der ver-

³³ J. Fink, *Les grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles* 78, Anm. 22.

³⁴ H. Stuart Jones, *Catalogue* p. 361 f., Nr. 3. G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani* 284, Nr. 51, Abb. 132 (auf S. 142).

³⁵ Siehe Anm. 20.

³⁶ Siehe oben S. 213 mit Anm. 23.

hältnismäßig kleinen Katakombe differenziertes christliches und nicht-christliches Bildgut zu sehen und verständlich zu machen. Frederik P. Bargebuhr³⁷ hat zur Lösung ein aus antiker Bildung, Mysterienreligion, neuplatonischer Philosophie, römisch-aristokratischem Selbstbewußtsein und der Weltflucht des Ostens gespeistes Christentum einer gelehrten exklusiven, dogmatisch noch ungebundenen Gemeinde am Werk gesehen. Diese Synthese befriedigt sowenig wie die eingangs erwähnte Antithese. Wir dürfen vermutlich annehmen, daß wir in vollem Umfang echtes orthodoxes Christentum in der Katakombe der Via Latina vor uns haben. Wenn die Szene des sogenannten medizinischen Unterrichts, ungeachtet der Typologie, sachlich ohne Komplikation einer christlichen Deutung zugänglich ist und sowenig wie die sogenannte Kleopatra einen Grund gibt, Nichtchristen oder Sonderchristen in der Katakombe zuzulassen, so ist dies von entscheidender Wichtigkeit. Die Heraklesbilder hätten jetzt allein die Ausnahmestellung der Katakombe zu repräsentieren. Aber sie beanspruchen dies nicht, weil sie der Christianisierung offenstehen³⁸ und der Symbolik von Paradies und Auferstehung eine symbolische Heilandsgestalt hinzufügen. An der Via Latina sind die Übergänge von Antike zu Christentum in vollem Fluß, und die Erregung, die über allem liegt, kommt mehr von der Spursuche der christlichen Kunst als vom heidnischen Erbe. Unsere wissenschaftlichen Probleme liegen in der Undurchsichtigkeit dieser Erregung. Die Tiefe des Vorgangs selbst ist, um ein Dichterwort zu gebrauchen, an der Oberfläche versteckt (H. v. Hofmannsthal). Wir müssen so unbefangen wie möglich hinsehen.

Bilder stellten *A. Ferrua* und *H. Sichtermann* freundlicherweise zur Verfügung. Ferrua gestattete mir auch mehrfachen Besuch der neuen Katakombe an der Via Latina. Dafür gilt ihm mein besonderer Dank.

³⁷ Siehe den in Anm. 9 zitierten Aufsatz in: *Castrum Peregrini* 78 (1967) 20 ff.

³⁸ Siehe oben S. 214.