

## Reparatio vitae

### Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom

Von WALTER NIKOLAUS SCHUMACHER

1955 wurde in Rom an der Via Latina – etwa 1,5 km vor dem gleichnamigen Tor – bei Errichtung eines mehrstöckigen Neubaus in der Via Dino Compagni eine Katakombe entdeckt. Arbeiter hatten beim Ausgießen der Fundamentpilone das Abfließen der Betonmasse beobachtet und waren auf der Suche nach den Ursachen in unterirdische Räume eingedrungen. Als sie heimlich von den Wänden abgelöste Fresken im Kunsthandel unterbringen wollten, wurde die Pontificia Commissione di Archeologia Sacra verständigt. Nach langen Verhandlungen mit den Besitzern der Mietshäuser, unter deren Areal sich die Katakombe ausdehnte, kam es schließlich zur Grabung. Mit einem Vertikalschacht gelang es, in ca. 16 m Tiefe auf die Katakombe zu treffen, deren Plan wir zeigen (Fig. 1).

Von einer neuen Treppe steigt man heute in einen von NO nach SW verlaufenden, 27 m langen Quergang mit einer Durchschnittshöhe von 2,60 m und einer Breite von 90 cm. Gleich zu Anfang flankieren einander gegenüberliegende Kammern  $A_1$ ,  $A_2$  mit Arcosolgräbern den Korridor. Im SW, mehrere Stufen tiefer, mündet der Gang 3 in die hintereinander gereihten Cubicula B C, die sichtlich als Einheit, als cubiculum duplex, konzipiert sind.

Von der Mitte dieses Querstollens biegt der Hauptgang in Höhe des Treppenabsatzes nach NW ab. In gerader Flucht verbindet er auf 50 m eine Folge von Räumen verschiedenster Grundformen, die ihrerseits Kammern ausstrahlen, die sich wiederum symmetrisch zu der allen gemeinsamen Achse verhalten.

Diese Katakombe, von der uns keinerlei literarische Notizen Kenntnis geben, weist auch keine Spuren von Märtyrerkult auf. Sie weicht von dem üblichen Gangsystem der großen römischen Gemeinde-Coemeterien durch die großzügige, ja verschwenderische Disposition ihrer Kammern und durch den Reichtum ihrer Ausstattung ab.

Nirgends finden wir das dichte Rostsystem der vornehmlich für Loculi-bestattung vorgesehenen Gänge; ersichtlich ist die Anlage von den Cubicula aus projiziert, die wiederum durch die Vielfalt ihrer Grundrißformen auffallen.

<sup>1</sup> A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina* = *Monumenti di antichità cristiana* 2. Ser. 7 (Città del Vaticano 1960).

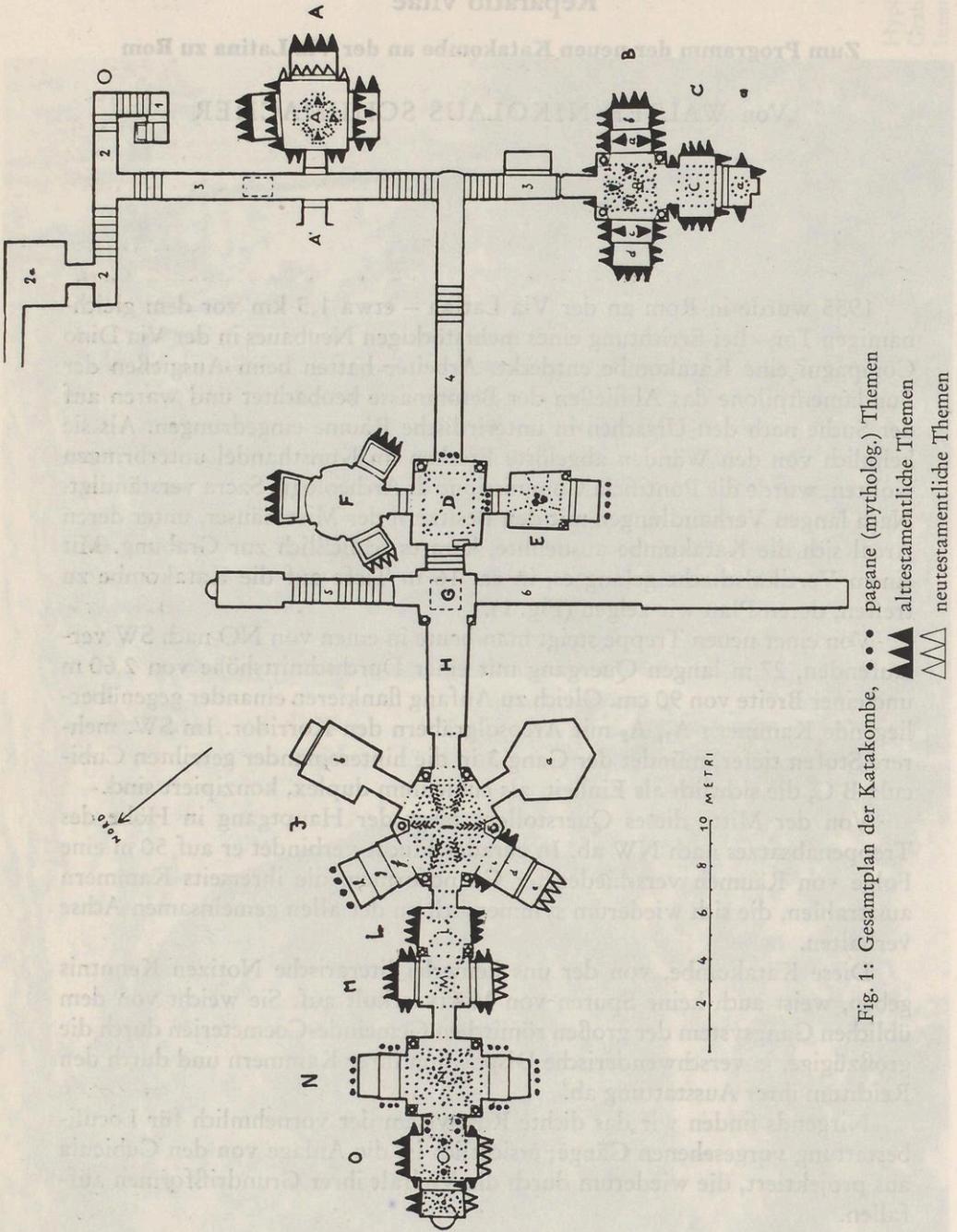


Fig. 1: Gesamtplan der Katakombe, ••••• pagane (mytholog.) Themen  
 ▲▲▲ alttestamentliche Themen  
 ▲▲▲ neuteamentliche Themen

Nur vereinzelt begegnet uns ähnliche Raumplanung in den Katakomben, etwa in der späten Region von Domitilla<sup>2</sup>, um die Mitte des 4. Jh., in die offensichtlich das Schema oberirdischer Mausoleen übertragen worden ist.

Dieser Entwicklungsstufe entspricht auch die architektonische Ausgestaltung unserer Katakombe. Aus dem Tuff herausgearbeitete, mit marmoriertem Stuck überzogene Säulen, Kapitelle, Konsolen, Gebälke, Nischen und Giebel mit zum Teil in Stuck aufgesetzter Dekoration täuschen eine gebaute Architektur vor.

Fast alle Wände und Decken sind mit zwei Putzschichten versehen, die eine farbenfrohe Malerei überzieht; dabei lassen sich Sockel, mittlere Wandzone als Bildträger und Decke unterscheiden. Wie die dekorativen Elemente der Malerei sind auch die Bildfelder durch Rahmenstriche fest in das tektonische System der Kammern mit den Arcosolnischen eingepaßt. In den Wänden der gleichfalls verputzten Gänge dagegen liegen einfache Loculigräber, mit Tonplatten oder Marmortafeln verschlossen, von alten und neuen Grabplünderern gewaltsam aufgebrochen und zerstört. Nur wenige Inschriften wurden gefunden<sup>3</sup>, die nur zum Teil von den Klientelen der hier in den Cubicula bestatteten Familien stammen.

Allem Anschein nach ist die Katakombe nämlich kein Friedhof einer römischen Gemeinde, sondern eine Gemeinschaftsanlage verschiedener Familien, von denen sich eine jede ihr eigenes Hypogaeum schuf. Nach Befund von Gangsystem und Malerei muß ihre Entstehung in relativ kurzer Zeit, in den Jahren zwischen 330 und 350, angesetzt werden. Dabei lassen sich fünf Gruppen unterscheiden<sup>4</sup>. Eine erste Einheit bilden die Kammern A mit B C, dann D mit E F, weiter H mit I, L mit M und schließlich N mit O. Eine Zuweisung an bestimmte, gar bekannte römische Familien kann man bei der Lückenhaftigkeit des epigraphischen Materials nicht durchführen<sup>5</sup>. Besondere Schäden richteten in dieser Katakombe Wasser, Versinterung und Erdschübe

<sup>2</sup> Wie die Bäckergruft (O. Marucchi, Monumenti del Cimitero di Domitilla sulla via Ardeatina = Roma Sotterranea cristiana NS. 1 [Roma 1909] Taf. 1–4) oder eine in das Ende des 4. Jh. datierte Säulenkammer (P. Styger, Die römischen Katakomben [1933] Taf. 17). Zur Datierung vgl. J. Kollwitz, Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten des 7. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie = Studi di antichità cristiana 27 (Città del Vaticano 1969) 127.

<sup>3</sup> A. Ferrua, Iscrizione pagane nelle catacombe di Roma, Via Latina 2, in: Epigraphia 23 (1961) 3/21.

<sup>4</sup> Ferrua, Pitture 87/88. Er beginnt mit A, dann B u. C, weiter D – E – F und zuletzt I – O. Wir sind auf Grund des Niveaus und des Verhältnisses der Gänge zu einer etwas anderen Aufteilung gekommen. Auch scheint uns vom Stil her A kaum am Anfang zu stehen, ohne daß wir M. Cagianos Versuch der Entstehungsgeschichte in allem folgen können (Appunti e ipotesi sull'ipogeo „Ferrua“, in: RAcris. 45 [1969] 31/48). Möglicherweise ist doch von dem im Zentrum der Anlage befindlichen Cubiculum D ausgegangen worden. Eine genaue Nachprüfung und Darstellung der Niveaueverhältnisse scheinen uns notwendig für eine verlässliche Chronologie.

<sup>5</sup> A. Ferrua, Una catacomba di diritto privato, in: La Civiltà cattolica (1960) 473/80.

an und machten schwierige Restaurierungsarbeiten erforderlich. Glücklicherweise konnte so viel gesichert werden, daß die Katakombe noch heute in der Reichhaltigkeit ihres Bildbestandes alle übrigen übertrifft. Neben dem aus den römischen Coemeterien bekannten Ausstattungsvokabular, das auch hier wiederholt ist, überraschen die Grufträume in der Via Latina durch die Fülle neuer Themen aus dem Alten und Neuen Testament. Fast ein Drittel der etwa 100 biblischen Szenen war bisher unbekannt in der Coemeterialmalerei. Dennoch gelang es Antonio Ferrua, dem erfolgreichen Entdecker, Ausgräber und Herausgeber, mit Hilfe der Sarkophagplastik und späterer Buch- und Monumentalmalerei, fast alle Bilder zu identifizieren. Die Frage nach den Vorlagen der hier erstmals auftretenden Zyklen wird die Forschung noch lange beschäftigen.

Aber inmitten dieser Bilder wurden auch solche gefunden, oft an zentraler Stelle, die heidnische und mythologische Themen zur Darstellung bringen, z. B. Herkules (Taf. 9, 10, 11), Alkestis (Taf. 10a, 11a) und die sog. Kleopatra (Taf. 24a) und „Aristoteles“<sup>6</sup>. Man hat sie durchaus als Fremdkörper verstanden.

Ein Blick auf den Grundriß soll uns die Verteilung der Motivreihen innerhalb der Katakombe verdeutlichen, deshalb sind auf dem Plan die drei genannten Themenkreise unterschiedlich markiert: Altes Testament, Neues Testament und Heidnisches (Fig. 1). Dabei wird deutlich, daß mit Ausnahme der Kammern A, B, C in allen anderen Gruppen jeweils auch heidnische oder wenigstens nicht eindeutig christliche Bilder vorkommen. Innerhalb der Raumgruppen ist also keine klare Scheidung vorgenommen: Christliche Motive haben pagane neben sich – und das, obwohl die Einheit der Gesamtanlage durch Plan und malerische Ausstattung gesichert ist, die heidnischen Bilder also von Anbeginn auch da waren<sup>7</sup>!

Um so nachdrücklicher stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der heidnischen Szenen zu den christlichen. Wie sind sie zu verstehen, und wie erklärt sich das Nebeneinander?

Müssen wir mit häretischen Besitzern rechnen oder mit Synkretisten, oder haben wir es mit Sippen zu tun, deren Mitglieder teils christlich und teils noch oder wieder heidnisch waren<sup>8</sup>? Dabei ist zu bedenken, daß gerade im

<sup>6</sup> Dieser Deutungsvorschlag stammt von *P. Boyancé* (Aristote sur une peinture de la Via Latina, in: *Studi e Testi* 234, Vol. 4 [1964] 107/24); *Ferrua* (Pitture 70) nannte die Szene „lezione di medicina“. Neuestens hat *J. Fink* (in: *RQu.* 64 [1969] 209/17) als Hypothese vorgeschlagen, hier eine Lazarusszene zu sehen.

<sup>7</sup> Diskussion und ältere Literatur dazu bei *Ferrua*, *Pitture* 89; vom jüdischen Standpunkt aus mit Betonung der Symbolik: *E. R. Goodenough*, *Catacomb Art*, in: *Journ. of Biblical Literature* 81 (1962) 113/42. – Die bei dem Verzicht auf Farben schwierige Kennzeichnung der verschiedenen Themengruppen auf dem Plan der Katakombe übernahm *Hansjörg Deckers*. Wir danken ihm auch an dieser Stelle für seine Mitarbeit.

<sup>8</sup> Während *E. Josi* (in: *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 1956, 275) und *I. Carcopino* (ebd.) Synkretisten die Versammlung von heidnischen und christlichen Bildern zuschrieben, haben *H. Stern* (in: *ByzZ.* 56 [1963] 119), *F. W. Deich-*

4. Jh. die offizielle Kirche eine Bestattung von Christen unter Heiden höchst ungerne sah<sup>9</sup>, trotz der Koexistenz im Leben.

Die Kammergruppe N/O zeigt sich als Wiederholung der Gruppe B/C in Plan und Anlage<sup>10</sup>. Wie in der ganzen Katakombe, so weisen auch hier Grundriß und Wände eine klare Disposition auf, die für die Bildauswahl ebenfalls zu vermuten ist. In dieser Kammereinheit stellt sich das Problem deshalb, weil hier Herkules-Szenen neben Bildern aus dem Alten und Neuen Testament zur Darstellung gebracht sind. Dabei ist sie fast vollständig erhalten und bietet so eine willkommene Grundlage für eine Prüfung.

Bei der Beantwortung dieser Fragen, scheint uns, ist in der bisherigen Diskussion das Ausstattungsprogramm der Katakombe als Gesamtheit noch nicht genügend berücksichtigt worden. So gibt es auch noch keine grafische Darstellung, die den ikonologischen Ort der Bilder innerhalb der Kammern erkennen ließe; ja, seit Antonio Bosios *Roma Sotterranea* von 1632 hat man dies bei keiner Katakombe versucht. Die nichtchristlichen Bilder in den Grabkammern wurden zwar bestenfalls beschrieben, aber z. B. von Wilpert für die Ausdeutung als „rein dekorativ“ unbewertet gelassen oder überhaupt nicht erfaßt<sup>11</sup>. Ein Vergleich mit römischen Hypogäen gibt jedoch zu denken, ob dieses Verfahren dem Bestand gerecht wird.

Betrachten wir nun das *cubiculum duplex* N/O, also das letzte an der großen Hauptachse, von dem Metin Ahumbay und Renate Friedländer die

*mann* (in: *ByzZ.* 50 [1957] 285) und *A. Ferrua* (*Pitture* 93/94) diese Erklärung abgelehnt und auf ein unterschiedliches Bekenntnis verschiedener Glieder derselben Familie hingewiesen. Ebenso schließt *Ferrua* Häretiker aus (*Pitture* 93). – Wie dieser haben *Stern* (a. a. O. 119) u. *H. I. Marrou* (in: *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France* 1956, 77/81) darauf hingewiesen, daß heidnische und christliche Bildfolgen nicht vermischt werden, sondern voneinander getrennt. Andererseits machen gerade die sehr exakten Beobachtungen *Ferruas* deutlich, wie jede Kammergruppe als Einheit aufzufassen ist.

<sup>9</sup> Cyprian (Ep. 67, 6 CSEL. 3, 740) tadelt z. B. einen Bischof, der seine Söhne auf einem heidnischen Friedhof beigesetzt habe. Dagegen scheint in der Frühzeit Trennung allgemein nicht vorherrschend gewesen zu sein, da normalerweise die Bestattung Angelegenheit der Familie war (*B. Kötting*, *Der frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude = Arbeitsgemeinschaft für Forsch. des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften* 123 [Köln 1965] 12). Zwar hat nach *Ferrua* (*Pitture* 94) kein kirchliches Gesetz die Bestattung eines Familienmitgliedes unter heidnischen Angehörigen verboten, dennoch war die gemischte Beisetzung selten, selbst in der Nekropole unter St. Peter sind nur ganz wenige Ausnahmen aufgefunden.

<sup>10</sup> *Ferrua* bemerkt (*Pitture* 91): „Si aggiunga che N ed O furono ricalcati tanto per l'architettura come per la decorazione sopra B e C.“

<sup>11</sup> *J. Wilpert*, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Freiburg 1903). Grundsätzlich rät er zwar: „Man muß insbesondere auf die *Umgebung*, in welcher die Gemälde auftreten, achten und aus der Zusammenstellung derselben mit den übrigen der nämlichen Grabstätte in die Ideen, die sie versinnbildeln sollen, einzudringen versuchen“ (ebd. 143), ohne selbst seinem Rat jedoch konsequent zu folgen. Energisch hat vor allem *L. de Bruyne* (*Les lois de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique*, in: *RAcrist.* 35 [1959] 105/86, bes. 123) die Forschung auf den Zusammenhang des Dekorationsprogramms hingewiesen. Dazu neuestens *Th. Klauser*, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst* 9, in: *JbAC.* 10 (1967) 82.

vorgelegte Deckenprojektion und die Seitenansichten anfertigten, die wir dankbar benutzen (Taf. 12). Dabei wurde der Ausblick auf die Decke in der Zeichnung in die Fläche geklappt (Fig. 3–5). Es ist also das zur Darstellung gebracht, was man mit dem Blick nach oben sieht, die Seitenwände sind nach außen umgelegt und die Arcosolnischen mit ihren Laibungen nochmals zwischen Decke und Wänden verzeichnet. Dabei liegt der Eingang oben<sup>12</sup>.

Durch eine Türöffnung betritt man den quadratischen Raum N. Vier Säulen stehen in den Ecken; sie sind wie die übrigen Architekturformen aus dem Tuff herausgearbeitet. Darüber spannt sich ein flaches Kreuzgewölbe mit einer Scheitelhöhe von nur ca. 3,20 m.

Auf jeder Seite öffnet sich in doppelter Staffelung ein Arcosol (Taf. 9). Das rückwärtige ist etwas kleiner, so daß die vordere Laibung das hintere Bogengrab übergreift. Die Rückwand des Cubiculum N ist in Arcosolweite als Bogengang zur kleineren Kammer O hin offen; trotz der nachträglich eingelassenen Transennen sind also auch N und O ein cubiculum duplex<sup>13</sup>. An den Seiten von O weiten flache Wandnischen ihre Bogen, die die Tonnen- decke tragen. Die Rückwand, dem Eingang gegenüber, nimmt das einzige Arcosolgrab dieses letzten Raumes ein, das eine marmorne Sarkophagfront- verkleidung und eine kleinere vertiefte Mittelnische aufweist.

Alle Flächen beider Cubicula sind bemalt. Ein Marmor imitierender Sokkel umläuft die Wände. Darüber sind in eigens abgestuften Rahmen figürliche und dekorative Bilder angebracht, die wir zunächst betrachten.

Nach Größe, Format und Rahmen gehören die vier Bilder an den Wangen der vorderen Arcosollaibungen des ersten Zimmers zusammen; auf ihnen ist jeweils Herkules dargestellt. Beginnen wir auf der rechten Seite mit dem der Hydra von Lerna (Taf. 11b).

Auf dem linken Bild des rechten Arcosols erkennen wir in Angriffs- stellung den nackten Herkules, der mit der Linken in die aufzüngelnden Köpfe greift. Hoch über seinem Haupt schwingt er die Keule, dabei hat er das gelbe Löwenfell zur Seite gelegt<sup>14</sup>. Trotz aller Flachheit des figürlichen Auf- baues, der Sparsamkeit der sich fast nur auf Rot beschränkenden Farbe bei Held und Untier ist der Kampf durch die ausfahrenden, den Bildrahmen sprengenden Bewegungen in der ihm eigenen Dramatik erfaßt.

<sup>12</sup> Es fehlen nur die beiden Ansichten der Scheidewand zwischen N u. O, weil dafür die Publikation nicht genügend Abbildungen gibt. Der Pontificia Commissione danken wir für die großzügige Überlassung der Fotos.

<sup>13</sup> *Ferrua* (Pitture 23) sagt von B/C: „Tutti e due i vani dovevano . . . formare come un solo cubicolo doppio.“ Da N/O eine Nachbildung von B/C sei, gelte diese Feststellung also auch für jene Kammern. – Die Schranken zwischen N und O, 65 cm hoch nach den Resten rekonstruiert, bildeten kein Hindernis, ebensowenig wie zwischen B und C (Pitture 91). Allerdings möchte *Ferrua* N/O mit L/M in eine Einheit als „cubicolo quadriplo“ zusammen sehen. Doch nicht nur stilistische Abweichungen erschweren diese Annahme.

<sup>14</sup> Vgl. für die seitliche Ablagerung des Löwenfells die Oceanusplatte aus Mildenhall im Britischen Museum zu London (O. *Dohrn*, Spätantikes Silber aus Britannien, in: Mitt. des Dt. Arch. Inst. 2 [1949] 74, Taf. 14).

Auf dem gegenüberliegenden Bild desselben Bogens (Taf. 11c) wirkt der Heros dagegen wie ein Jüngling, auf Spiel- und Standbein ponderierend, ruhig und entspannt. Die Keule hat er auf einem Erdhügel abgestützt und schaut mit einem Seitenblick auf den Baum, von dem die Schlange droht. Über dem angewinkelten linken Unterarm hält er sein Löwenfell. Bei der großzügig hingepinselten Malweise, die mit dunklem Rot Konturen umreißt und mit aufgesetzten Lichtern den Körper modelliert, ist nicht mehr genau zu erkennen, ob er auch die erbeuteten Äpfel hält. Wahrscheinlicher dünkt es uns, daß er bereits im Genuß der Äpfel und damit der ewigen Jugend erscheint, bartlos und beschwingt.

Auf der anderen Kammerseite, an der rechten Wange, entspricht diesen beiden Herkulestafeln eine dritte (Taf. 10c). In Dreiviertelwendung steht der Held mit Löwenfell, Keule und Nimbus vor einem am Boden ausgestreckten Feind, den er mit seiner Linken am rechten Arm von der Erde hochziehen versucht. Am rechten Bildrand lehnen Köcher und Bogen.

Diese Szene hat noch keine Deutung gefunden<sup>15</sup>. Man könnte an Alkyoneus denken, weil er mit Pfeil und Bogen bezwungen wurde, oder an den Sieg über Geras, aber davon kennen wir keine späten Darstellungen. Wahrscheinlicher scheint uns das Antaeus-Abenteuer, nicht nur weil wir auf einem Sarkophag der ehemaligen Sammlung Kircher<sup>16</sup> (Fig. 2) den Darstellungstypus wiederfinden, dazu in einem Zusammenhang, der diese Interpretation sichern wird.

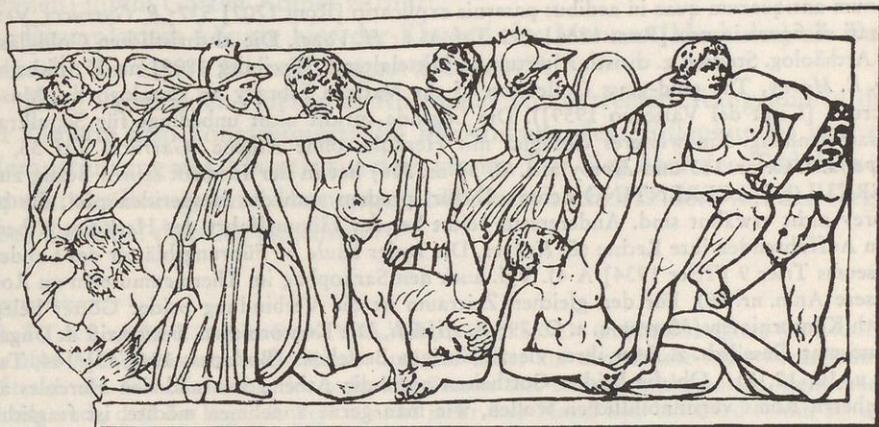


Fig. 2: Rom, Museo Nazionale Romano, Sarkophagfragment

<sup>15</sup> Ferrua (Pitture 78): „Erocle uccide un nemico.“ Marrou (a. a. O. 79) schlägt Nessus vor, ohne daß man seiner Ansicht gefolgt ist. Wegen des Bogens des liegenden Feindes und Athena könnte man auch an Alkyoneus denken (vgl. z. B. B. Andraea, Herakles und Alkyoneus, in: JdI. 77 [1962] 130/210, bes. 203 Abb. 60).

<sup>16</sup> Rom, Thermenmuseum (C. Robert, SR. 3, 63, 1 nr. 138 Taf. 43).

Auch das nächste Bild der anderen Arcosolseite (Taf. 10b) könnte dafür sprechen, wo Herkules, wiederum kurzbartig, Athene begegnet. Mit violetter, ärmelloser Tunika und Mantel ist sie durch Helm, Speer und Schild ausgewiesen. Sie legt über des Helden ausgestreckten rechten Unterarm ihren eigenen, ein Gestus der Nähe, des Beistandes der Himmlischen<sup>17</sup>. Beide sind durch den Nimbus in die gleiche Sphäre gerückt.

Eben diese Szene des sichtbar gemachten göttlichen Beistandes, und zwar in Kontamination mit dem Herkules der Antaeustat, taucht bei dem genannten Sarkophagfragment wieder auf. Da dort daneben der Ringkampf des Helden mit Antaeus dargestellt ist, könnte man also auch hier beide Szenen auf den Kampf mit Antaeus beziehen.

Einen entscheidenden Anstoß für die Interpretation des Ganzen dürfen wir von den vielfigurigen Szenen in den beiden Lunetten erwarten, deren Bogen die Gräber dieses Raumes überfangen. Das Bogenfeld zur Linken gewährt – zwischen den Innenraum andeutenden Vorhängen – den Blick auf ein Sterbebett (Taf. 10a), das fünf Männer und zwei Frauen umstehen; die linke Trauernde breitet wie eine Orante beide Arme aus, eine andere, betonte Gestalt, Alkestis, beugt sich hingebungsvoll über den zu sterben Bereiten. Es ist nach Ferrua der Tod des Admet<sup>18</sup>, wohl nicht der der Alkestis, gegeben: entgegen den Sarkophagdarstellungen dieser Episode<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Diese Komposition finden wir im 4. Jh. auf einem Goldglas (*R. Fabretti*, *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis explicatio* [Rom 1702] 537; *R. Garrucci*, *Vetri ornati di figure in oro* [Rom 1864] 192 Taf. 35,8; *H. Vopel*, *Die altchristlichen Goldgläser* = *Archäolog. Studien z. christl. Altertum u. Mittelalter* 5 [Freiburg 1899] nr. 35; nicht bei *Ch. R. Morey*, *The gold-glass Collection of the Vatican Library = Catalogo del Museo Sacro* 4 [Città del Vaticano 1959]). Die Legende spricht nicht unbedingt für Sepulkral-Zusammenhang. Ein weiteres Goldglas mit Herkules ohne Athena (*Garrucci* Taf. 35, 1; *Vopel* a. a. O. nr. 113 und *Morey* a. a. O. 54 nr. 316) hat in der Inschrift seinen Bezug zum HERKUL(e)S ACERENTINO betont. Dafür sprechen auch die Hesperidenäpfel, die bei Morey nicht erwähnt sind. Andererseits reicht bei der Himmelfahrt des Herkules Athena dem Auffahrenden ihre Rechte (*E. Krüger*, *Die Igeler Säule = Führungsblätter des Landesmuseums Trier* 9 [Trier 1934] A 4). Vgl. auch den Sarkophag im Thermenmuseum zu Rom (unsere Anm. nr. 16). Für den gleichen Zeitraum ist die Verbindung beider Götter belegt durch Kontorniaten (*Marrou* a. a. O. 79; *A. Alföldi*, *Die Kontorniaten*, *Festschrift d. Ungar. Numismat. Gesellsch. z. Feier ihres vierzigjährigen Bestehens* [Budapest 1942/43] 104, Taf. 5,9 u. 10, 12,12). „Ob die beiden Gottheiten nicht die Athena Iliä und den Hercules als Ahnherrn Roms versinnbildlichen wollen, wie man gerne annehmen möchte, ist fraglich.“

<sup>18</sup> Sicher ist heute nur noch eine gelagerte, zugedeckte Gestalt in hochschließendem Gewand und ihr kleiner Kopf, umgeben von kurzen Haaren, auszumachen. Ferrua schlug deshalb vor, hierin den „Admeto morente“ zu erkennen, nennt aber für diese Interpretation kein Beispiel.

<sup>19</sup> Die Sarkophagtradition kennt als festen Typus nur den Tod der Alkestis, und man muß sich fragen, ob nicht er hiermit gemeint ist – zumal ihr Sterben hier wie dort mit weiteren Admet-Alkestis-Herkules-Bildern zusammengebracht wird. Wäre dann in der Liegenden die junge, totbereite Frau zu sehen, so müßte die große Klagende wohl ihre Mutter sein, die vorgebeugt und mit Kopftuch wie auf den Sarkophagen ihr beisteht. Die trauernde Dienerin finden wir ebenso wieder auf den Sarkophagen in Cannes (*Robert*,

Wir alle kennen ja den schönen griechischen Mythos von dem Königspaar von Pherai in Thessalien, Admet und Alkestis: Dem König war von Apoll verheißen worden, daß er am Leben bleiben dürfe, wenn ein anderer Mensch freiwillig für ihn ins Totenreich hinabsteige. Als die Stunde naht, findet Admet niemand, der sich für ihn opfern will. Die alten Eltern hängen an dem Rest ihrer Tage, die Freunde entweichen. Nur die junge, blühende Gattin ist bereit, für ihren Mann zu sterben. Dieses ihr Opferangebot ist wohl hier gemeint.

Kurz nach ihrem Hinscheiden kommt Herkules in den Palast des Admet, erfährt dessen Gastfreundschaft, aber auch, was geschehen ist. Da beschließt er, den Freund zu trösten und ihm die junge Frau aus dem Reich der Schatten heraufzuholen. Herkules ringt Alkestis dem Tode ab und bringt sie ihrem Gatten Admet wieder. Damit ist ihr Leben nach dem Sterben gesichert.

Zwar hat diese Sterbe-, besser Opferszene nichts mit den Herkules-Kämpfen zu tun; sehen wir sie aber zusammen mit der Lunette des gegenüberliegenden Arcosols (Taf. 11a), so erschließt sich auch hierfür die Beziehung. Die Zentralfigur dort ist wiederum Herkules mit dem Nimbus. Er legt seine rechte Hand auf die Schulter einer schreitenden Matrone, zu der er sich umwendet. Mit der Linken hat er den dreiköpfigen Cerberus fest am Halsband. Am rechten Bildrand sitzt in fürstlicher Gelassenheit ein Mann mit Zepter vor einem Vorhang. Die verhüllte Frau ist Alkestis, die Herkules aus dem Schattenreich (hinter ihm ist noch die dunkle Höhle des Hades zu erkennen) ihrem Gatten Admet zuführt.

Exemplarisch könnte hier der Tugend des Mannes (Herkules) als Pendant die der Frau (Alkestis) zugeordnet sein<sup>20</sup>.

Zwei verschiedene Herkules-Abenteuer von extremem Rang sind in dieser Lunette also kontaminiert: die Bezwingung des Höllenhundes und die Herausführung der Alkestis aus dem Hades. Der Sieg über den Tod, hier als sepulkraler Bezug, wird darin gegenüber den seitlichen Bildern mit den Siegen über das Übel deutlich akzentuiert.

---

SR. 3 Taf. 6 nr. 22 u. 22'), in Rom, Villa Albani (ebd. nr. 23) und in St. Aignan (ebd. nr. 24). Da aber Admet ebenso wie die Kinder und der Vater auf dem Fresko nicht wiederkehren, läßt sich die Identifizierung der totnahen Person mit Alkestis nicht halten. Bezeichnend scheint auch, daß die liegende Person nicht mehr ihre Hand zum Abschied reicht, sondern ihre linke Hand aufstützend an den Kopf führt. Diese Auswechslung der Liegenden mag wohl kaum ein besonderer Sinn unterlegt sein, nach dem zu fragen wäre, zumal das Sterben des Admetos zwar den Tatsachen, aber wenig dem auf das Leben ausgerichteten Mythos entspricht. Aber vielleicht soll durch die Einfügung des Admetos in der Gestalt des Sterbenden die allegorische Aussage deutlicher werden.

<sup>20</sup> *Ferrua* (Pitture 94) erwägt diese Tugenddeutung als Möglichkeit, das Thema auch für Christen akzeptabel und daher hier erträglich zu machen. – *P. Testini* (Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma [Bologna 1966] 301) entscheidet sich für diese Interpretation – andererseits aber will er gerade im Herkules Reflexe der paganen Reaktion Julians erkennen.

Die Aufnahme und Einschmelzung des Alkestis-Mythos in die Reihe der Herkulestaten, die uns seit dem 2. Jh. begegnet, ist in der römischen Funeralkunst sonst nie so weitgehend. Zwar kennen wir die Verbindung beider Mythen, z. B. auf dem Zweizonensarkophag von Velletri<sup>21</sup> oder den Wandmalereien des Grabes von Tyrus<sup>22</sup>, doch am nächsten kommt eine römische Grabkammer. Es ist die der *Nasonier*. Aufgefunden 1674 bei der Wiederherstellung der Via Flaminia zum Jubiläumsjahr 1675, wurde ihre Ausmalung bald darauf von Pietro und Francesco Bartoli gestochen und von Pietro Bellori und Michelangelo Causei de la Chausse<sup>23</sup> beschrieben. Gemessen an einigen in London erhaltenen Fresken, sind ihre Stiche getreu und entschädigen uns – wenigstens was die Erzählung angeht – für den heute verlorenen Bildschmuck aus der Mitte des 2. Jh. n. Chr.

Eine Fotomontage von Bernard Andreae<sup>24</sup>, der Untersuchungen von Michaelis<sup>25</sup>, Rodenwaldt<sup>26</sup> und Fink<sup>27</sup> zugute kamen, ermöglicht erstmals eine Zusammenschau, so daß wir sie als Grundlage unserer Betrachtung heranziehen (Taf. 13).

Trotz der also relativ guten Kenntnis des Monuments galt es nach Andreae bisher „so gut wie unmöglich, einen zyklischen Zusammenhang in der Gesamtdekoration zu entdecken, falls ein solcher vorhanden war“<sup>28</sup>.

Dennoch, werfen wir kurz einen Blick auf das Dekorationsschema. Über den drei großen Nischen der Langseite liegt ein Fries mit fünf Metopen, von denen naturgemäß nur die mittlere genau über einer Nische sitzt. Nur in der Verlängerung dieser Achse wird wiederum die Mitte eines Bildes getroffen. Es ist die Mittellunette der Decke. Es gibt also (von der Decke aus gesehen) nur an zwei Stellen, nämlich in der Mitte der beiden Langseiten, je eine Achse, die durch drei Bildfelder auf Decke und Seitenwand übergreift und damit hier eine Kontinuität der Bildgedanken ermöglicht (Taf. 14a und b).

Diese *Wände* aber zeigen Szenen, deren Ikonographie weitgehend mit der unserer Katakombe übereinstimmt. Suchen wir Herkules bei seinen Taten auf! Der Kampf mit Antaeus (Taf. 14a) ist hier im rechten Eckbild des Frieses durch die Siegebende Athene als Kontrahentin der trauernden Tellus bereits in seinem Ausgang gesichert, obwohl die beiden Protagonisten noch miteinander ringen.

<sup>21</sup> B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst = Mitt. des Dt. Arch. Inst. Röm. Abt. Erg. H. 9 (1963) 49–56.

<sup>22</sup> M. Dunand, Tombe peinte dans la campagne de Tyr, in: BullMusBeyrouth. 18 (1965) 5/51, Taf. 12/14.

<sup>23</sup> P. S. e F. Bartoli – G. P. Bellori, Le Pitture Antiche delle Grotte di Roma e del Sepolcro de' Nasonj (Rom 1706).

<sup>24</sup> Andreae, Studien 88/130, bes. 106 und Beilage.

<sup>25</sup> A. Michaelis, Das Grabmal der Nasonier, in: JdI. 25 (1910) 101/26.

<sup>26</sup> G. Rodenwaldt, Gemälde aus dem Grab der Nasonier, in: Mitt. des. Dt. Arch. Inst. Röm. Abt. 32 (1917) 1/20.

<sup>27</sup> J. Fink, Gemälde im Grab der Nasonier, in: Mitt. d. Dt. Arch. Inst. 6 (1953) 58/70.

<sup>28</sup> Andreae, Studien 120.

Die Bezwingung des Cerberus erscheint als Mittelfeld des Frieses der linken Seite (Taf. 14b und 15b), ebenfalls um zwei Personen, Hermes und den Janitor Orci, erweitert – entsprechend dem Querformat. Wichtiger für die Ikonographie ist der Ort der Anbringung: Steht Herkules mit dem Höllenhund hier doch genau in der Achse über dem anderen Bild der Todüberwindung, der Rückführung der Alkestis durch Herkules. Auf der linken Bildseite wird sie wiederum in dem Moment gezeigt, wo sie mit dem Beistand Athenes ihrem rechts ruhig sitzenden Gatten zugeführt wird. Ja, von dem Katakombenbild läßt sich diese Szene, die Andreae<sup>28a</sup> Schwierigkeiten machte, deuten. Die beiden Erzählungen, in der Katakombe in einem Bild zusammengezogen, sind hier also übereinander versetzt.

Die Freigabe eines der Unterwelt zugehörenden Wesens zeigt auch die Nische in der gegenüberliegenden Achse auf der anderen Seite (Taf. 14a): Adonis wird hier von Venus nach seiner Rückkehr aus dem Hades empfangen<sup>28b</sup>. Bei der Göttin verbringt er zwei Drittel des Jahres, während er mit der Geliebten Proserpina das letzte Drittel in der Unterwelt zu bleiben versprochen hat. Die allegorisch-kosmische Bedeutung dieser Mythenversion liegt auf der Hand, denn in der Metope auf der Achse darüber klingt das finstere Motiv vom Raub der Proserpina durch Pluto an. Damit geben sich die Bilder der beiden Hauptachsen als senkrecht abzulesende Zyklen von Alkestis-Herkules-Proserpina-Adonis in ihrer Unterweltsbezogenheit zu erkennen. Die Kombination der Bilder geschieht hier also in vertikalem Zusammenhang: Nische – Metope.

Das Kompositionsprinzip also, das beide Seiten der malerischen Ausstattung bis zur Decke beherrscht, ist das der Achsialität. Ihm dürfen wir für die Ikonographie eine Bedeutung zuerkennen, die noch kaum in ihren Grundzügen entziffert ist. Bei der Behandlung der Apsidenkomposition von Alt-St.-Peter haben wir darauf hingewiesen<sup>29</sup>. Das gleiche Prinzip liegt auch der Komposition des Konstantinsbogens zugrunde; Auswahl und Anordnung der antoninischen Attikareliefs und hadrianischen Tondi dort sind getroffen für ihren Achsbezug zu den original konstantinischen Friesen<sup>30</sup>.

Die *Decke*, durch Bartolis Stich in ihrer Anordnung wie in ihren Einzelfeldern überliefert, galt bisher als bestimmt von orphisch-dionysischen Gedanken. Betrachten wir sie aber unvoreingenommen, so ist zumindest das quadratische Mittelfeld präziser zu fassen. In den Diagonalen, um den Pegasus in der Mitte, tanzen die Paare der Jahreszeiten, zusätzlich bezeichnet mit den jeweils dazugehörigen Jagden in den Tabernakeln darüber. Wie zahlreiche Gewölbe (auch in den römischen Katakomben) ist dieses Bildfeld demnach als von kosmischen Vorstellungen beherrscht zu verstehen.

<sup>28a</sup> Ders. 121 f.      <sup>28b</sup> Ders. 123.

<sup>29</sup> W. N. Schumacher, Eine römische Apsidenkomposition, in: RQu. 54 (1959) 194 f.

<sup>30</sup> J. Ruyschaert, Essai d'interprétation synthétique de l'arc de Constantin, in: Atti Pont. Acc. Arch. Rendiconti 3, 35 (1962/63) 79/100.

So ist also das Jahreszeitenthema für das diagonale Grundgerüst unserer Decke gesichert. Was aber bedeuten die beiden Paare in den Lunetten über den Langseiten, die seit Eisler<sup>31</sup> als bacchische Gruppen angesprochen werden? Müssen wir ihre Deutung nicht auch in diesem jahreszeitlich-kosmischen Zusammenhang des Deckenquadrates suchen, oder aber sind sie von dem senkrechten Achsbezug in Verbindung mit Hades und der Unterwelt zu bestimmen?

In der Lunette links neben dem Frühlingshirtenpaar (Taf. 14b) steht eine junge Frau mit Blüten und Stab oder Zweig in den Händen, einen Blattkranz im Haar; neben ihr sitzt ein bärtiger, würdevoller Mann mit Füllhorn. Schon Bellori hat in diesen beiden ein Bild des Frühlings erkannt, und wir vermögen jetzt, sie zu benennen: Es sind Hades-Pluto und Kore-Proserpina. Bereits in der Bildtradition der griechischen Klassik gehören sie zusammen<sup>32</sup>.

Das British Museum in London<sup>33</sup> bewahrt glücklicherweise ein Freskenfragment auf, das aus der gegenüberliegenden Mittellunette herausgeschnitten wurde (Taf. 15a). Auf diesem Originalrest der Malereien erblicken wir eine würdevoll sitzende Frau mit Ährenkranz im Haar, die nur den Unterkörper bedeckt und den Kopf wie in Trauer geneigt hat; sie stützt sich auf einen langen Stab. Ihr gegenüber steht ein mit Kranz und Himation bekleideter Jüngling, der ihr eine volle Traube reicht, in der anderen Hand sein Pedum hält und sich an einen Baumstumpf lehnt. Wiederum bezeichnet Bellori die Aussage der beiden ohne nähere Begründung als Autunno<sup>34</sup> – während wir zu der allegorischen, jahreszeitlichen, ihre mythologische Benennung hinzufügen können: Es sind Dionysos-Bacchus und Demeter-Ceres – der Stab erweist sich bei genauem Zusehen durch die Flamme oben als Fackel! Die Verbindung der thronenden Göttin des Ackerbaus mit dem Gott des Weins ist uns ebenfalls schon aus der griechischen Kunst geläufig; innerhalb einer römischen Götterversammlung tradiert sie eine Zeichnung des Eton-Codex<sup>35</sup> (Taf. 16b).

Die von uns postulierte vertikale Koordination der Mittelbilder der Langseitenwände Nische-Metope greift in den Deckenbezirk des Nasoniergrabes über. Die Gewölbefelder mit den Götterpaaren erweisen sich als Ort der gedanklichen Verbindung der Szenen auf den Wandachsen mit ihren

<sup>31</sup> R. Eisler, Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike (Vortrag. Bibl. Warburg 2 [1922/3, 1966] 159/72, bes. 167.

<sup>32</sup> K. Schauenburg, Pluto und Dionysos, in: JdI. 68 (1953) 38/72, bes. 49 f. – Die Götterpaare Hades-Persephone und Dionysos-Demeter auf lokrischen Reliefs um 470 in Reggio (M. Hirmer – E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen [München 1963] Taf. 72, 73).

<sup>33</sup> British Museum Catalogue: R. P. Hinks, A Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum (London 1933) 47 ff. Taf. 19/23, dort auch weitere Originalfresken aus dem Nasoniergrab abgebildet.

<sup>34</sup> Bartoli-Bellori, Pitture 46.

<sup>35</sup> Ceres mit Fackel in der einen und Ährenbündel in der anderen Hand, neben Bacchus, zu dessen Füßen Tellus lagert, Topham Drawings (Th. Ashby, Drawings of Ancient Paintings in English Collections, in: Pap. Brit.-School Rome 7 [1914] 69 Taf. 4).

Hadesmythen zu dem kosmischen Thema der Decke: auf den unabwendbaren Tod folgt neues Leben!

Wie es Proserpina und Alkestis als Sinnbilder menschlicher Erfahrung bezeugen, so geschieht es ebenfalls im Kreislauf des Jahres mit der gesamten unbeselten Natur. Ja, man ist versucht, die Bilder der Götter auch als eine Form ihrer Patronage über die Jahreszeiten anzusehen, wie es wiederum ikonologisch in der Zuordnung der tempora anni in der je nächstgelegenen Diagonale zum Ausdruck kommt<sup>36</sup>. Damit wären die Deckenlunetten vergleichsweise zu Gelenken im ikonographischen System der Dekoration des Nasoniergrabes geworden. Sie verdeutlichen den Sinn dieser Grabausstattung unter den präzisen mythologischen und kosmisch-allegorischen Bildern der Wiederkehr des Frühlings, des Lebens.

Dürfen wir den graballegorischen Bezug damit auch für die in unserer Katakombenkammer N wiederkehrenden Herkules- und Alkestis-Themen vermuten? Wenn ja, dann müssen wir auch hier nach dem Sinn von Auswahl und Zusammenstellung der Gesamtdekoration forschen. Damit ergibt sich zugleich die Frage nach dem Mythos der Proserpina, der dem ikonographischen Programm der Nasonier aufs engste zugehörig war. Finden wir ihn auch hier in Verbindung mit den beiden anderen Mythen als Schlüssel für eine Transposition des allgemein menschlichen Sterbens in den kosmischen Vollzug der Erneuerung?

Bisher hatten wir die Decken der Kammern N und O bei unserer Untersuchung ebenso ausgeklammert wie den Verbindungsgang zwischen den beiden, doch beziehen wir sie nun in unsere Betrachtung ein<sup>37</sup>. Die kreuzgewölbte Decke von Kammer N (Taf. 17) ist mit schweren Girlanden, die aus Getreideähren gewunden sind und in denen rote und dunkle Blumen (Mohn?) stecken, überspannt. Diese auffallenden Weizengebinde umlaufen die Grate und die Felder des Gewölbes; vier Ährenkränze verteilen sich um ein mittleres Ährentondo. In jedem von ihnen ist ein geflügelter nackter Erot bei der Getreideernte. Mit Sichel und Ährenbündel in den Händen bemüht er sich, den Erntesegen zu bergen.

Ein Blick auf das Gewände des Durchgangs zum Nachbarräum O mag uns darüber aufklären, wem diese Fruchtbarkeit verdankt wird. Auf der rechten Seite steht, etwa halblebensgroß, in ärmelloser goldgelber Tunika und weitem Überwurf, eine hohe weibliche Gestalt (Taf. 16a). Zackenkrone mit Schleier, die riesige Fackel in ihrer Linken und Getreideähren in der gesenkten Rechten

<sup>36</sup> Pluto-Winter, Proserpina-Frühling, Ceres-Herbst, Bacchus-Sommer: Daß die beiden letzteren ihre Stelle vertauschten, mag ebenso durch ihre Gemeinsamkeit als auch durch den Ehrenplatz für die Göttin, zur Rechten des Beschauers, verursacht sein.

<sup>37</sup> Die Marmorschranken sind offensichtlich nachträglich eingelassen, aber so, daß der Durchgang mit den Gewändefiguren zu O gezählt werden mußte, dem einzigen Grab dieses Raumes gegenüber. Auch *Ferrua* sieht hier ebensowenig eine Trennung, wie durch die Schranken von B/C; vgl. Anm. 13.

lassen Ceres darin erkennen. Ihr zur Seite bekräftigen Modius und zwei Amphoren die Zuschreibung, bergen sie doch die Gaben, die die Göttin in Fülle hervorruft. Eine ihr verwandte Erscheinung mit der übergroßen Fackel ist auch aus Pompeji erhalten (Taf. 17a)<sup>38</sup>.

Die andere Seite des mit Blütensträußen belegten Durchgangsbogens nimmt eine schlanke, jugendliche Figur ein (Taf. 18a). Kein Schleier, aber violette Ärmeltunika, eng umgezogener Mantel und Perlenschnüre zieren sie. Mit ausgebreiteten Händen bietet sie die körnerschweren Ährenbündel dar. Hinter ihr entsprossen dicht Halme dem Erdreich. Es kann nur Proserpina sein, die Tochter der großen Mutter, die mit ihr gemeinsam der Erde das Korn und den Menschen Gedeihen schenkt, wenn sie alljährlich das Reich des Todes verläßt. Mit Fackel und Ähren die eine, mit Blüten und Früchten die andere, so schmücken Ceres und Proserpina in Schleier und Diadem am Ende des 1. Jh. das Grab der Haterier. Ihre Büsten stehen dort (neben denen von Pluto und Merkur) auf dem Türsturz der Grabkammer<sup>39</sup>, also an einer räumlich und ikonologisch verwandten Stelle.

In den Laibungen der beiden Nischenbogen des hinteren Zimmers ist das Ährenmotiv wieder aufgegriffen (Taf. 19b). Weizengirlanden mit roten Blüten wachsen aus übertollen Körben auf, diesmal über Lunetten mit besonders großen christlichen Bildern. Der ländliche Reichtum zieht sich auch über das Tonnengewölbe der Kammer O (Taf. 19a) hin, wo vier Erotenköpfe in den Ecken ebenfalls von Weizengirlanden eingeschlossen sind. Zwischen ihnen streben aus doppelhenkeligen Vasen Blütenpyramiden der Mitte zu.

In den beiden annähernd quadratischen Deckenfeldern aber thronen in hochgegürteter, ärmelloser Tunika, mit weitem Mantel, weibliche Gestalten, „figurazioni nuove nell'arte cimiteriale“<sup>39a</sup>. Über dem Eingang die Dame im Sessel mit niedriger Armlehne und weiter Palla, die vielleicht über den Kopf gezogen war, hält in der Rechten eine Ährengarbe, in der Linken aufrecht einen Stock mit ballartiger Verdickung, wohl eine Fackel. Die andere sitzt auf einem Hocker mit zepterartig langem Stab in der angewinkelten Linken und präsentiert eine Traube<sup>40</sup>. Mögen beide uns nur durch ihren Standort an die

<sup>38</sup> Neapel, Mus. Nat. Foto Alinari 34120. Die Deutung auf Ceres schon bei *Klauser* (in: *JbAC*. 5 [1962] 181), während *Ferrua* von „un tipo misto di Cerere ed Abbondanza“ spricht (Pitture 80).

<sup>39</sup> An der Unterseite des Sturzes Mohn- und Ährengehänge. *A. Giuliano*, Documenti per servire allo Studio del monumento degli »Haterii«, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 365 (1968) cl. sc. morali, memorie ser. 8, XIII, 6, 459/82 Abb. 2 u. 18.

<sup>39a</sup> *Ferrua*, Pitture 81; auch hier taucht die gelbe Farbe wieder auf. Wohl nicht zufällig ist die Verwandtschaft ihres Typus mit dem seit dem 3. Jh. auf Münzen überlieferten „PAX PUBLICA“ (*L. v. Matt - H. Kühner*, Die Cäsaren [Würzburg 1964] 109 c).

<sup>40</sup> *Ch. Picard* wollte hier dionysische Einwirkung erkennen (in: *Comptes Rendus de l'Acc. des Inscr. et Belles Lettres* [1956] 278). Aber die dafür in Anspruch genommenen Elemente beziehen sich nicht notwendig auf Dionysos, das eigentlich Dionysische fehlt. *Ferrua* betonte schon das „unico concetto di abbondanza agricola, demetriaco per così dire“ (Pitture 81, Anm. 1).

Lunettenbilder der Nasonierdecke erinnern, an die göttlichen Frauen, denen im Laufe der Jahreszeiten das Wachstum von Korn und Wein anvertraut ist?

Aber lassen wir es offen, ob es sich auch an der Decke von O um Ceres und Proserpina handelt. Denn bereits bei den beiden Frauen im Bogendurchgang zu diesem Annexraum mit den christlichen Bildern fiel uns auf, daß diese Göttinnen losgelöst aus jedem szenischen Zusammenhang erschienen. Das wird nicht nur durch das Bildformat bedingt sein. Aus den lebendigen und schicksalsvollen Gestalten des Mythos sind nun Naturkräfte geworden, die sich im überlieferten Bilde von weiblichen Gottheiten als Mutter und Tochter offenbaren. Pluto, der so eng mit ihrem Geschick verflochten ist, wie es die Büsten am Hateriergrab (Taf. 17 b) oder der Raub der Proserpina (Taf. 14 a) sonst demonstrieren, bleibt nun hier unsichtbar.

Damit aber ist das aus ihren Darstellungen eliminiert, woran die Christen um die Mitte des 4. Jh. hätten Anstoß nehmen müssen. Die religiöse Indifferenz von Ceres und Proserpina vielmehr ist es, die sie nun als Typen verwendet, Synonyme für Leben und Fruchtbarkeit, Heiden wie Christen auf der natürlichen Ebene verständlich und beliebt macht. Im Glauben an die reparatio vitae assoziieren sich beide Welten.

Einem derartig gewandelten Verständnis begegnet wohl auch die Gestalt des heilbringenden Herkules – ohne daß wir mit Marcel Simon hier für einen Vorläufer des „Hercule chrétien“ eintreten müßten<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> M. Simon, Remarques sur la Catacombe de la Via Latina, in: Mullus, Festschr. Theodor Klauser = JbAC. Ergänzbd. 1 (1964) 327/35. – Gegen Simon hat J. Fink darauf hingewiesen, daß Herakles – neben Asklepios – der hartnäckigste Widerpart Christi in der spätantiken Religiosität sei, und daher eine christliche Inbezugsetzung abgelehnt (in: Theol. Revue 62 [1966] 220/22); später jedoch ist er der Meinung, daß die Heraklesbilder „der Christianisierung offenstehen“ (in: RQu. 64 [1969] 214, 217). Andersorts glaubt er, „eine Bildparallele zwischen Christus und Herakles zeigen zu können“. Jedoch bleibt Fink am Ende bezüglich unseres Herakles unentschlossen: „Wir können eine Mischung heidnischer und christlicher Gräber annehmen, wenn wir nicht so weit gehen wollen, das Heraklesbild unmittelbar in christlicher Anwendung zu sehen“ (Herakles, Held und Heiland, in: Antike und Abendland 9 [1960] 73/87, bes. 86). Später meint er (in: RQu. 64 [1969] 214): „Die christliche Kunst... beginnt ein großes offizielles Engagement..., sie nimmt heidnisches Bildgut umdeutend auf (die Heraklesbilder in Kammer N sind ohne Zwang zu verstehen)“. Damit scheint Fink der Lösung nahe. Der Sinn der Umdeutung aber ist im Gesamten der Bilder des Mythos mit denen der christlichen Lehre in Kammer NO aufzudecken.

Sicherlich ist mit Fink davon die volkstümliche Heraklesverehrung zu unterscheiden, wie sie Goldgläser belegen; vgl. unsere Anm. 17. Späte Zeugnisse für den Kult des Herakles auch bei J. Quasten, Der Gute Hirte in frühchristlicher Totenliturgie und Grabeskunst, in: Miscellanea Giovanni Mercati 1 = Studi e Testi 121 [Città del Vaticano 1946] 373/406, bes. 387/81).

Die Voraussetzungen sind also nicht in der volkstümlichen Verehrung des Heros, der sich schwerlich in einen christlichen uminterpretieren ließe, sondern in der philosophisch-allegorischen Ausdeutung zu suchen. Theodor Klauser (Der Beitrag der orientalischen Religionen, insbesondere des Christentums zur spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst, in: Atti del Convegno Internazionale sul tema tardo antico e alto medioevo, la forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo = Accademia Nazionale dei Lincei 356 [1968]

Das Wunder des Samenkornes, das in den Boden gelegt werden muß, um Frucht – das ist Leben – zu bringen, war eine allen verständliche Allegorie vom Tode und der damit verknüpften Hoffnung. Goldene Ähren (Taf. 18b) als Grabbeigabe erweisen es für die Griechen Siziliens<sup>42</sup>, zahlreiche Aussagen der Väter für die Christen der Frühzeit<sup>43</sup>. Dieses Gleichnis des toten, tief im Erdreich bestatteten Samens, in dem sich die neue Ähre vorbereitet, greift Prudentius<sup>44</sup> in seiner Hymne zur Bestattung eines Verstorbenen auf:

Mors haec reparatio vitae est.  
Sic semina sicca virescunt  
iam mortua iamque sepulta,  
quae reddita caespite ab imo  
veteres meditantur aristas.

Unsere Interpretation auf die kosmische Erneuerung hin eröffnet eine Möglichkeit zu verstehen, weshalb die Bilder dieser Göttinnen und des Halbgottes in so unmittelbarer Nähe zu den Szenen aus dem Alten und Neuen Testament gemalt werden konnten.

Denn in den Lunetten unter den Weizengirlanden sind besonders groß biblische Bilder eingelassen, rechts ist es der Durchzug durch das Rote Meer<sup>45</sup> (Taf. 20b). Gezeigt ist die Vernichtung des Pharaos und seiner Reiter unter dem Wunderstab des jugendlichen Moses, während die Israelitenschar gerettet weiterzilt. Jede der beiden Gruppen findet zu seiten des Bogens durch

---

Quaderno 105, 67 Anm. 159) weist in anderem Zusammenhang darauf hin, daß Herakles seit der mittleren Stoa (Seneca) „in weiten Kreisen als Weiser und Soter verehrt wird und seine Taten als ethisch vorbildhaft und irgendwie auch ‚heilsgeschichtlich‘ bedeutsam gelten“. *Andreae*, Studien 51 f.

Selbst bei den Kirchenvätern wird die pagane Ansicht vorausgesetzt, daß Herkules, an sich ein sterblicher Mensch, wegen seiner Tugenden und Verdienste bei den Menschen göttliche Ehren erlangt habe (*F. Lactantius*, *Divinae institutiones* I, 18 [CSEL. 30, 67]; *Augustinus*, *De civitate Dei* XVIII, 8 [CChL. 48, 599]). Nur noch allegorisierend auf das Schicksal der Seele hin verwertet die Taten des Helden Eusebius (Εὐαγγελική προπαρασκευή XIII, 30 [GCS. Mras 208]).

Am ehesten für Christen akzeptabel ist wohl jene neuplatonisch beeinflusste Auffassung, wie sie z. B. bei Boethius am Ende des 4. Buches *De consolatione philosophiae* in einer Hymne auf die Mühsal des Helden allegorisierend ausklingt:

„Ite nunc, fortes, ubi celsa magni  
Ducit exempli via. Cur inertes  
Terga nudatis? Sperata tellus

Sidera donat“ (IV, 7 106 [Bibliothek der alten Welt, Gothein] 2864).

<sup>42</sup> *J. J. Bachofen* (Die Unsterblichkeitslehre = Gesammelte Werke 7 [Basel 1958] 169) behandelt das Saatkorn als Bild der Wiedergeburt. – Die goldenen Ähren aus der Gegend von Syracus, 4.-3. Jh., heute in New York, Norbert Schimmel Collection. *P. Wolters*, Die goldene Ähre, Festschrift für James Loeb (München 1930) 111/129, bes. 122 f.

<sup>43</sup> *Irenaeus*, *Adversus haereses* 5, 2 (PG. 7, 1127); *Tertullian*, *Apol.* 48 (PL. 1, 592 f.); *Ambrosius*, *De Excessu Fratris* 2, 53/57 (CSEL. 73 Faller 277/280).

<sup>44</sup> *Prudentius*, *Kathemerion* 10, 120/4 (Dressel 63). Zur *reparatio vitae* vgl. *Ambrosius*, *De Obitu Valentiniani* 45 (CSEL. 73, 351) u. *ders.*, *De Obitu Theodosii* 36 (ebd. 390).

<sup>45</sup> Exodus 14, 15/31.

ein Einzelbild ihre Fortsetzung: rechts steht ein Ägypter in voller Rüstung, links ein betender Jude aus der Schar der Geretteten.

Auf der anderen Kammerseite nimmt gleichfalls eine biblische Erzählung die ganze Bogenweite ein. Christus, der von links seiner Jüngerschar übergroß voranschreitet, weckt den am Eingang seines diesmal sehr aufwendigen Mausoleums stehenden Lazarus mit der „Zaubergerte“ (Taf. 20a). Nach dem Evangelisten Johannes<sup>46</sup> ist dieses Wunder ein Sinnbild der persönlichen Auferstehung zum Leben. So hat es auch Ambrosius verstanden<sup>47</sup>. Im gleichen Feld darüber sind zwei Moses-Szenen in Kurzform eingesetzt: Die Übergabe des Gesetzes an den bärtigen Moses durch die Hand Gottes<sup>48</sup> und die Feuersäule, die den Israeliten vorauszog<sup>49</sup>. Es sind Stationen des Exodus, der bereits im Bild des Durchzugs durch das Rote Meer anklang<sup>50</sup>; sie sind hier fortgeführt. Durch die Verknüpfung mit den Moses-Szenen ist das Lazarusbild wohl als die letzte Phase der Rettung, die der Herr den Seinen gewährt, zu interpretieren, wird doch Christus als der neue Moses gesehen<sup>51</sup>. Die Inbezugsetzung, wie sie auf den gegenüberliegenden Seiten dieser Kammer O erfolgte, ist auch auf dem Fragment eines zweizonigen Sarkophags im Museo cristiano zu Brescia (Taf. 21a) zu beobachten: Unter dem Durchzug durch das Rote Meer in der oberen ist hier die Lazarus-Erweckung in der unteren Zone angeordnet.

Es ist wohl nicht von ungefähr, daß diese Bilder der Errettung des auserwählten Volkes in Parallele zu der Rettung der Alkestis durch Herkules gesetzt sind. Zeigt sich darin nicht auch, daß hier christliche und heidnische Erzählungen allegorisierend verwendet werden? Alkestis als Typus<sup>52</sup> neben

<sup>46</sup> Joh. 11. Zur Zaubergerte vgl. *A. Hermann* in: *JbAC*. 5 (1962) 67; zur Theologie *J. Fink* in: *RQu*. 64 (1969) 213.

<sup>47</sup> „nisi ut futurae resurrectionis speciem praestaret“ *De Excessu fratris* 2, 77 (CSEL. 73, 291).

<sup>48</sup> Exodus 13, 21 f. Für die Allegorie der Zusammenfassung der einzelnen Etappen vgl. z. B. *Ambrosius*, *De mysteriis* 3, 12 (CSEL. 73, 93 f.).

<sup>49</sup> Exodus 24, 12/18.

<sup>50</sup> Daß in unserem Bild eine mißverständene Kopie aus C vorliege (*M. Cagiano de Azevedo*, *Una singolare iconografia veterotestamentaria nell'ipogeo della Via Latina*, in: *Atti Pont. Acc. Arch. Rendiconti* 34 [1962] 111/118) läßt sich wohl nicht halten.

<sup>51</sup> Foto Civici Istituti culturali Brescia Nr. 3448 E2482634. *P. P. V. van Morsel*, *Rots wonder of Doortrocht door de Rode Zee = Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome XXXIII*, 1 ('s-Gravenhage 1965) 84. Für die Typologie von Moses-Christus vgl. *L. Goppelt*, *Typos*, die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen = *Beiträge zur Förderung christlicher Theologie* 2, 43 (Gütersloh 1939) 137. *J. Fink* in: *RQu*. 64 (1969) 213 f. *A. Luneau*, *Moses und die lateinischen Väter*, in: *Moses in Schrift und Überlieferung* (Düsseldorf 1963) 307/30, bes. 324/27.

<sup>52</sup> So verweist z. B. bei Behandlung der Lehre von der Auferstehung des Fleisches Bischof Epiphanius auf die Analogien der Natur, wo Auferstehung und Wiedergeburt gewöhnlich sind, und meint, die Heiden sollten sich bekehren lassen durch ihre eigenen mythologischen Erzählungen, wobei er als erstes Beispiel einer langen Liste den Mythos der Alkestis, die für ihren Gatten Admet gestorben sei und nach drei Tagen lebendig von Herkules aus der Unterwelt herausgeführt wurde, nennt (*Ἀγκυρωτός* 85 [GCS. Holl] 105).

die Auferstehung des Lazarus gestellt (Fig. 3), verdeutlicht, wie beide vom Tode zurückgeholt werden zu neuem Leben<sup>53</sup>. Dieser Rettungsgedanke wird bekräftigt durch Daniel<sup>54</sup> (Taf. 21c) und den auf den Erlöser hinweisenden Propheten Balaam<sup>55</sup> (Taf. 21b), die das Lazarus-Feld umstehen. Daniel selbst ist solch ein Rettungstypus.

Obwohl die Rettungssymbolik sich in Richtung auf das Hauptgrab seitlich fortsetzt, bleibt dieses mit der Rückfront selbst frei davon<sup>56</sup>. Nur an den Laibungen sind biblische Bilder angebracht. Eine Orante (Taf. 23c) und ihr gegenüber Noe<sup>57</sup> (Taf. 23b) als Orans an den Wangen der Pfeiler der Hauptnische, überfangen von dem mit Blüten und Rhomben gezierten Bogen, deuten nochmals die Rettungsthematik an. Die dahinter abgestufte zweite Nische des Arcosols erhebt sich über dem Hauptgrab mit der marmornen Sarkophagwand. An der Laibung rechts die drei Jünglinge im Feuerofen – seltsamerweise wie Mädchen in doppelt geschürzte Peploi gekleidet und damit denjenigen der Rückwand angeglichen – bezeugen die Hilfe, von der das Danielbuch sagt: „Gott hatte ihnen einen Engel gesandt, der es im Ofen machte, wie wenn ein Tauwind weht, so daß das Feuer sie nicht im mindesten verletzte.“<sup>58</sup> Die den Jünglingen gegenübergestellte Brotvermehrung (Taf. 18c) links ist schon nach der Interpretation der Apostolischen Konstitutionen eine Rettungstat Christi und Unterpfand der Auferstehung<sup>59</sup>.

In der weiten Fläche der Bogenwölbung, die sich darüber spannt, schweben nackte geflügelte Genien, damit beschäftigt, Girlanden zu heben und den Kranz im Scheitel zu umwinden, aus dem das nimbierte Porträt einer jugendlichen Dame (Taf. 23a) aufscheint<sup>60</sup>. Girlanden und Genien tauchen auch auf der Rückwand mit der gemalten Säulenstellung und der in der Mitte eingestuftem Wandnische auf (Taf. 22). Unter einem Velarium schlägt dort prächtig ein Pfau sein Rad. Dieses alte Konsekrationsmotiv römischer Kaise-

<sup>53</sup> L. Voelkl (in: RQu. 56 [1961] 93/94) hat für die „gesamte Bilderfolge“ der Katakomben schon treffend von den „Themen der Anabiosis und der Anastasis“ gesprochen.

<sup>54</sup> Ferrua, Pitture Taf. 116.

<sup>55</sup> E. Kirschbaum, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen, in: RQu. 49 (1957) 129/71, bes. 129 f. Ferrua, Pitture Taf. 86,1.

<sup>56</sup> Ferrua, Pitture Taf. 117. 88.

<sup>57</sup> Ferrua, Pitture Taf. 117, 88. Sowohl J. Fink (Noe, der Gerettete in der frühchristlichen Kunst = Beiheft z. Archiv f. Kulturgeschichte 4 [Münster 1955]), der den Bußcharakter betont, als auch P. J. Hooyman (Die Noe-Darstellung in der frühchristlichen Kunst, in: Vigiliae Christianae 12 [1958] 113/35), der in Noe ein Taufsymbold der christlichen Kunst sehen will, scheinen uns das Schwergewicht nicht genügend auf die Rettungssymbolik zu legen. Wird sie doch bei der Rettung des Noe Justus durch das Versprechen des Bündnisses Gottes mit dem Kosmos und den Menschen ausgesprochen (Genesis 8, 20/22). J. Daniélou, Les saints «païens» de l'Ancien Testament [Paris 1955] 99 f.).

<sup>58</sup> Daniel 3, 50; Ferrua, Pitture Taf. 116. 89,1.

<sup>59</sup> Apostol. Constitutiones V, 7, 25/28 (Funk 1, 261 f.).

<sup>60</sup> Ferrua, Pitture 88. Taf. 88. 119. Das Porträt im Medaillon zwischen Ranken unter Girlanden und über dem Arcosol. Viktorien treffen wir ebenfalls in der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptnische des Nasoniergrabes an (Andreea, Studien Taf. 46).

rinnen<sup>61</sup> ist achsial mit dem Porträt im Bogenscheitel verbunden, damit den Bezug dieser Apotheose verdeutlichend, die Ziel und Ende der ganzen Kammer bildet. Christliche und profane Bilder auch dieses Arcosols ergänzen sich also in der einen Aussage: der Erhöhung zu neuem Leben.

Betrachten wir die Raumeinheit N/O als Ganzes, so stellen wir das gleiche Leitmotiv, die Rettung aus dem Tod ins Leben<sup>62</sup>, in den christlichen wie in den heidnischen Bildern fest. Es läßt sich den großen kosmischen Vorstellungen einordnen, die das ikonologische System bestimmen.

Schon im Neuen Testament sind die Heilserfahrungen des auserwählten Volkes, wie sie das Alte Testament überliefert, Typoi der Erlösung und der Errettung geworden<sup>63</sup>. Als Typen gemalt stehen sie auch hier in einer Welt der kosmischen Erneuerung, die als Analogie begriffen wird, aber im Sinne einer Vertiefung und für den Glauben konkreten Erwartung, der der persönlichen Auferstehung.

So hat auch Tertullian im Kreislauf der Natur die Analogie der Auferstehung gesehen und dies meisterlich in Worten zum Ausdruck gebracht: „Es kehren zurück Winter und Sommer, Frühling und Herbst mit ihren Triebkräften, Bräuchen und Früchten. Denn auch die Erde hat vom Himmel die Disziplin (Ordnung). Reuoluuntur hiemes et aestates (et) uerna et autumnna cum suis uiribus moribus fructibus. Quippe etiam terrae de caelo disciplina est.“ Dieser gesamte regelmäßige Wechsel der Dinge ist also ein Zeugnis für die Auferstehung der Toten. „Totus igitur hic ordo reuolubilis rerum testatio est resurrectionis mortuorum.“ Und weiter: „Operibus eam praescipsit deus ante quam litteris, uiribus praedicauit ante quam uocibus. Praemisit tibi naturam magistram, summissurus et prophetiam, quo facilius credas prophetiae discipulus ante naturae quo statim admittas, cum audieris quod ubique iam uideris, nec dubites deum carnis etiam resuscitatore, quem omnium noueris restitutorem. Et utique si omnia homini resurgunt, cui procurata sunt, porro non homini nisi et carni, quale est, ut ipsa depereat in totum, propter quam et cui nihil deperit?“<sup>64</sup>

Treffend erklärt auch Minutius Felix<sup>65</sup>: „Video adeo, quam in solacium nostri resurrectionem futuram omnis natura meditetur.“

<sup>61</sup> *H. Lothar*, Der Pfau in der altchristlichen Kunst, Studien über christliche Denkmäler 18 (Leipzig 1929), 49, 59 62. – Die Kombination von Noe und Orante an den Seiten einer Arkosollaibung mit dem Pfau im Zentrum ist im Novella-Coemeterium bei Priscilla zu belegen (*A. Bosio*, Roma sotterranea [Rom 1632] 531 und *J. Wilpert*, Die Katakomben-gemälde und ihre alten Copien [Freiburg 1891] 21 Taf. 11).

<sup>62</sup> De bono mortis 8,32 (CSEL. 32,1, 731); 9,39 (ebd. 736); 12,55 (ebd. 750 f.).

<sup>63</sup> *Goppelt* a. a. O. 239/249. *J. Daniélou*, Sacramentum futuri, Les origines de la typologie biblique (Paris 1950) 134/143. *H. L. Hempel* in: Zeitschr. f. ATW 69 (1957) 106. *E. Stommel*, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik = Theophaneia 10 (Bonn 1954) 54 f.

<sup>64</sup> *Tertullian*, De resurrectione mortuorum 12,4 (CChL. 2, 935 f.).

<sup>65</sup> *M. Minucius Felix*, Octavius 34,11 (*B. Kitzler* [1965] 138).

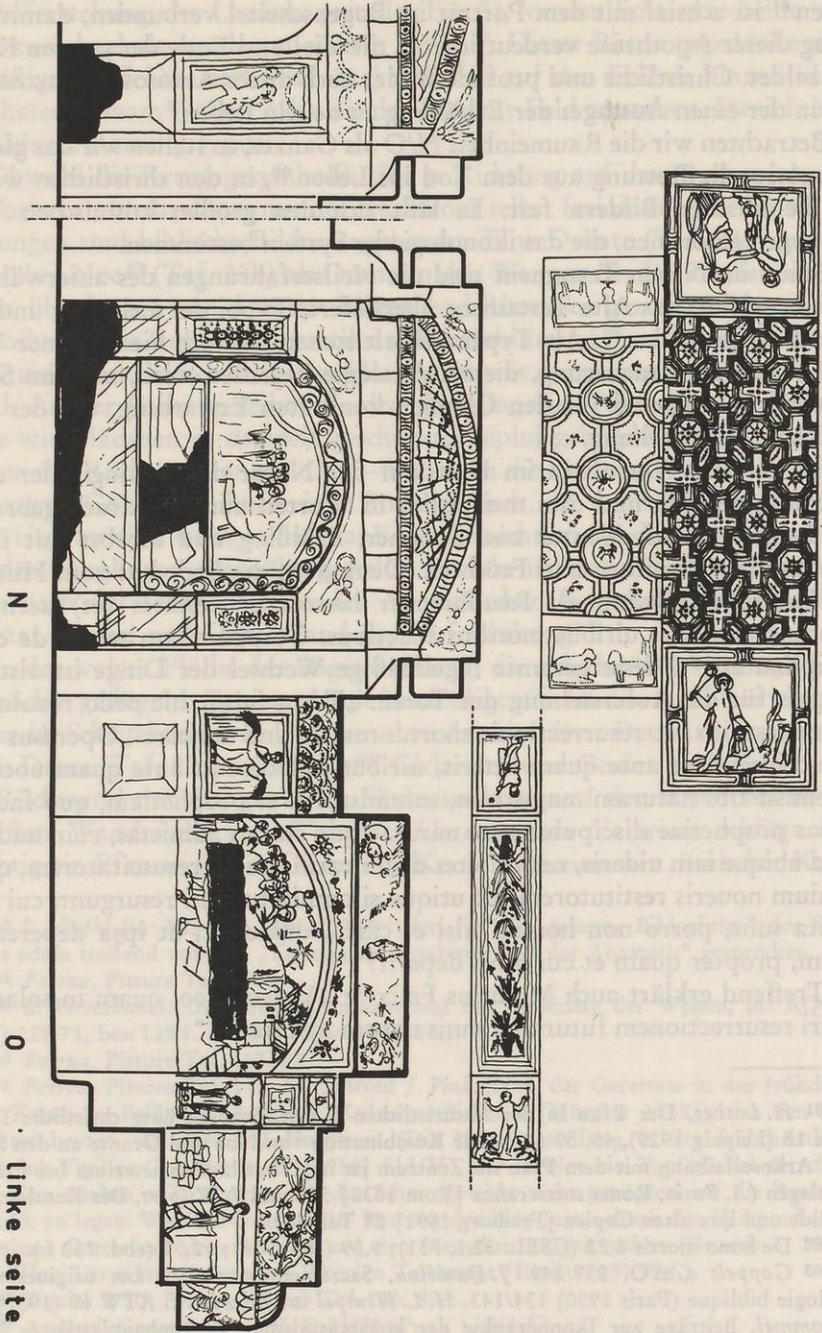


Fig. 3: Kammer N/O, linke Seite

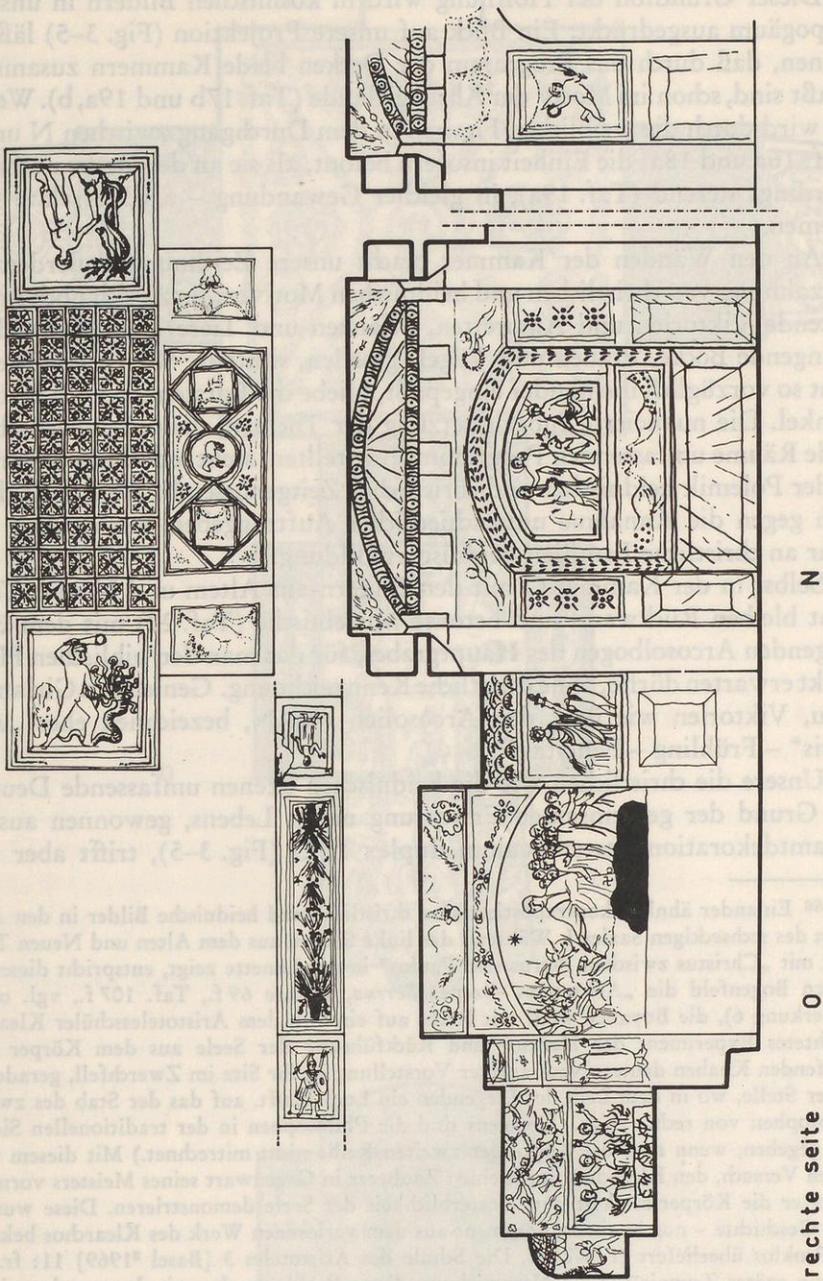


Fig. 4: Kammer N/O, rechte Seite

Dieser Grundton der Hoffnung wird in kosmischen Bildern in unserem Hypogäum ausgedrückt. Ein Blick auf unsere Projektion (Fig. 3–5) läßt erkennen, daß durch das Programm der Decken beide Kammern zusammengefaßt sind, schon im Motiv der Ährengirlande (Taf. 17b und 19a, b). Weiterhin wird durch die weiblichen Figuren in dem Durchgang zwischen N und O (Taf. 16a und 18a) die Einheit insofern betont, als sie an der Decke nochmals, allerdings sitzend (Taf. 19a), in gleicher Gewandung – als Korrelate – erscheinen.

An den Wänden der Kammer macht unsere Zeichnung außerdem die Verzahnung von christlichen und heidnischen Motiven, wozu sich noch kranzhaltende Viktorien und Amoretten, Pflanzen und Tiere (weidende Schafe, springende Böcke, Pfauen und Vögel) gesellen, sichtbar. Wären die Themen nicht so vorzüglich ineinander eingepaßt, bliebe die Entstehung noch mehr im Dunkel. Die nuancierte Inbezugsetzung der Themen, die wir innerhalb des beide Räume umfassenden Programms feststellten, steht jedoch im Gegensatz zu der Polemik heidnischer und christlicher Zeitgenossen<sup>66</sup>. Sie spricht daher auch gegen die Annahme unterschiedlicher Auftraggeber, wir denken vielmehr an christliche Familien heidnischer Bildung.

Selbst in der Kammer O mit den Bildern aus Altem und Neuem Testament bleiben Rückwand und betonte Mittelnische (Taf. 22) mit dem überfangenden Arcosolbogen des Hauptgrabes, für das man den biblischen Höhepunkt erwarten dürfte, ohne christliche Kennzeichnung. Genien mit Girlanden, Pfau, Viktorien wie über den Arcosolien von N, bezeichnen eher „Anabiosis“ – Frühling – Felicitas<sup>67</sup>.

Unsere die christlichen wie die heidnischen Szenen umfassende Deutung auf Grund der gemeinsamen Erwartung neuen Lebens, gewonnen aus der Gesamtdekoration des cubiculum duplex N/O (Fig. 3–5), trifft aber auch

<sup>66</sup> Einander ähnlich kontrapostiert sind christliche und heidnische Bilder in den Arcosolien des sechseckigen Saales I. Während das linke Szenen aus dem Alten und Neuen Testament mit „Christus zwischen Petrus und Paulus“ in der Lunette zeigt, entspricht diesem im rechten Bogenfeld die „Aristoteles“-Szene (*Ferrua*, Pitture 69 f., Taf. 107 f., vgl. unsere Anmerkung 6), die Boyancé wohl mit Recht auf ein von dem Aristotelesschüler Klearchos berichtetes Experiment der Heraus- und Rückführung der Seele aus dem Körper eines schlafenden Knaben deutet. Nach antiker Vorstellung ist ihr Sitz im Zwerchfell, gerade also an der Stelle, wo in dem Leib des Liegenden ein Loch klafft, auf das der Stab des zweiten Philosophen von rechts zeigt. (Übrigens sind die Philosophen in der traditionellen Siebenzahl gegeben, wenn man die Köpfe der zweiten Reihe nicht mitrechnet.) Mit diesem mantischen Versuch, den Klearchos durch einen Zauberer in Gegenwart seines Meisters vornahm, wollte er die Körperlosigkeit und Unsterblichkeit der Seele demonstrieren. Diese wunderbare Geschichte – nur in einem Fragment aus dem verlorenen Werk des Klearchos bekannt, das Proklos überliefert (*F. Wehrli*, Die Schule des Aristoteles 3 [Basel 1969] 11: fr. 7) – gibt ein spätes Zeugnis für die Nachwirkung dieses Problems, das mit der neuplatonischen Seelenlehre über Porphyrios und Marius Victorinus auch noch Ambrosius und Augustinus beschäftigte. Boyancé will daher hier den Einfluß neuplatonisch gebildeter Christen konstatieren.

<sup>67</sup> *Ferrua*, Pitture 83/84, Taf. 87/88, 117; vgl. unsere Anm. 53.

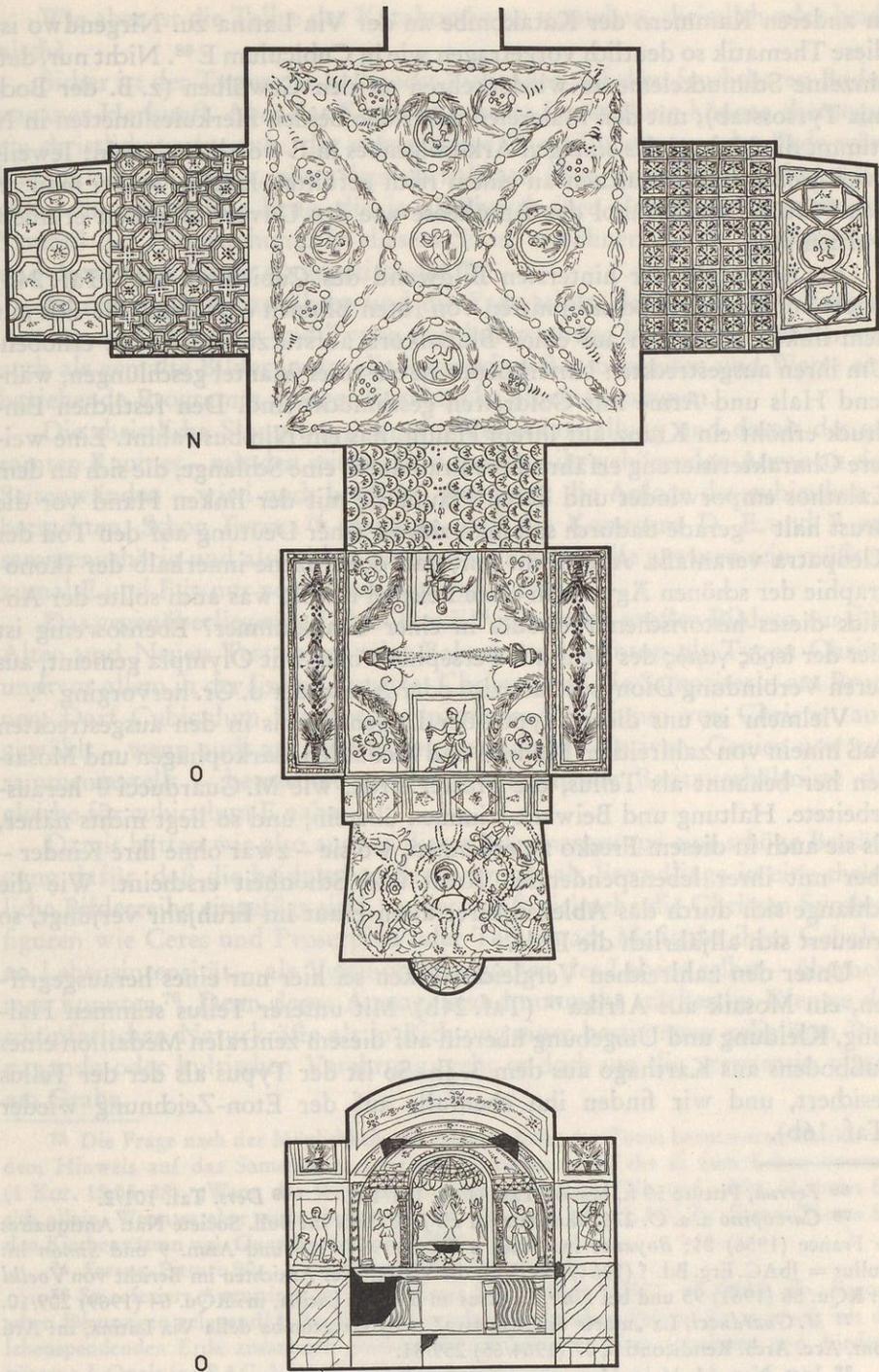


Fig. 5: Kammer N/O, Decke

in anderen Kammern der Katakombe an der Via Latina zu. Nirgendwo ist diese Thematik so deutlich vorgetragen wie in Cubiculum E<sup>68</sup>. Nicht nur, daß einzelne Schmuckelemente wiederkehren an den Gewölben (z. B. der Bock mit Tyrsostab); mit den Malereien unter den beiden Herkuleslunetten in N stimmt die Malerei des einzigen Arkosolgrabes in E wörtlich überein: Jeweils zwei große Pfauen naschen an einem reich gefüllten Krater, wobei man an den Pfau als ein Symbol der Apotheose wie der Unverweslichkeit erinnert werden mag.

Im Bogenfeld der hintersten Bildwand des Cubiculum E<sup>69</sup> (Taf. 24a) lagert auf dem Erdboden inmitten von roten Blumen eine Frau, die sich mit dem linken Unterarm auf einen Blütenkorb aufstützt, die Rechte erhoben. Um ihren ausgestreckten Unterkörper ist ein roter Mantel geschlungen, während Hals und Arme mit Goldreifen geschmückt sind. Den festlichen Eindruck erhöht ein Kranz auf ihrem Haupt, das ein Nimbus rahmt. Eine weitere Charakterisierung erfährt diese Frau durch eine Schlange, die sich an dem Kalathos emporwindet und deren Haupt sie mit der linken Hand vor die Brust hält – gerade dadurch sah man sich zu einer Deutung auf den Tod der Kleopatra veranlaßt. Aber nicht nur, daß diese Szene innerhalb der Ikonographie der schönen Ägypterin ohne Beispiel bliebe, was auch sollte der Anblick dieses historischen Freitodes in einer Grabkammer? Ebenso wenig ist hier der *ἱερός γαμός* des Zeus mit Persephone oder mit Olympia gemeint, aus deren Verbindung Dionysos Sabazios oder Alexander d. Gr. hervorging<sup>70</sup>.

Vielmehr ist uns dieser Typus der Liegenden bis in den ausgestreckten Fuß hinein von zahlreichen Münzen und Medaillen, Sarkophagen und Mosaiken her bekannt als Tellus, die Mutter Erde, wie M. Guarducci<sup>71</sup> herausarbeitete. Haltung und Beiwerk stimmen überein, und so liegt nichts näher, als sie auch in diesem Fresko zu erkennen, wo sie – zwar ohne ihre Kinder – aber mit ihrer lebenspendenden Kraft und Schönheit erscheint. Wie die Schlange sich durch das Ablegen ihrer alten Haut im Frühjahr verjüngt, so erneuert sich alljährlich die Erde.

Unter den zahlreichen Vergleichsstücken sei hier nur eines herausgegriffen, ein Mosaik aus Afrika<sup>72</sup> (Taf. 24b). Mit unserer Tellus stimmen Haltung, Kleidung und Umgebung überein auf diesem zentralen Medaillon eines Fußbodens aus Karthago aus dem 3. Jh. So ist der Typus als der der Tellus gesichert, und wir finden ihn ebenfalls auf der Eton-Zeichnung wieder (Taf. 16b).

<sup>68</sup> *Ferrua*, *Pitture* 59 f., bes. 61 Taf. 44/46, 101/102.      <sup>69</sup> *Ders.* Taf. 101/2.

<sup>70</sup> *Carcopino* a. a. O. 276, ähnlich auch *H. J. Marrou* in: *Bull. Société Nat. Antiquaires de France* (1956) 81; *Boyançé* in: *Studi e Testi* (1964) 109 und Anm. 9 und *Simon* in: *Mullus* = *JbAC. Erg. Bd.* 1 (1964) 329. Vgl. die Vielfalt der Ansichten im Bericht von *Voelkl* in: *RQu.* 56 (1961) 95 und bei *Fink*, *Lazarus* an der Via Latina, in: *RQu.* 64 (1969) 209/10.

<sup>71</sup> *M. Guarducci*, *La „morte di Cleopatra“ nella Catacomba della Via Latina*, in: *Atti Pont. Acc. Arch. Rendiconti* 3, 37 (1964/65) 259/81.

<sup>72</sup> *Inst. Neg.* 64, 16 im Museum zu Karthago.

Wie aber ist die Tellus der Katakombe zu verstehen, christlich oder heidnisch?

Sicher ist der Typus der halbnackt Liegenden auf dem fruchtbaren Boden paganer Herkunft. Aber das Konzept unserer Darstellung könnte ebensogut ein christliches sein, d. h., der vorgegebene Darstellungstypus der Erde wäre hier mit einem neuen, eben dem christlichen Sinn unterlegt worden. Hier gälte die mütterliche Erde, die ja alljährlich ihre Geschöpfe erneuert, als Symbol der Auferstehung. In diesem Sinne erwähnen sie die Kirchenväter und deuten das Motiv apologetisch aus<sup>73</sup>.

Jahreszeiten, Weizenähren und die Erde selbst, deren sich die Väter als Analogien, Gleichnisse und Typen der Auferstehung bedienten, werden also auch als gemalte Bilder in das die kosmischen Begebenheiten und Werte einbeziehende Programm unserer Katakombe hineingenommen.

Die christliche Sinngebung unserer Tellusdarstellung und damit des gesamten Raumes – mit den seit der Ara pacis zu ihr gehörenden Aurae an den Seitenwänden – wird noch bestärkt, wenn wir die Anlage des cubiculum E betrachten. Schon Ferrua<sup>74</sup> erkannte, daß die Kammern D, F und E zusammengehörig und also sicher im Besitz einer Familie gewesen sein müßten, zumal E und F ja nur von D aus zugänglich sind.

Das gegenüberliegende Cubiculum F<sup>75</sup> mit seinen großen Bildern aus dem Alten und Neuen Testament zeigt Balaam und Samson als Typen Christi, und vor allem in der linken Lunette: Christus und die Samariterin am Brunnen. Darf Cubiculum F sicher als in seinem Programm von Christen ausgewählt – wenn auch mit zahlreichen vegetabilen Motiven, Genien usw. zusammengestellt – betrachtet werden, so legen die Besitzverhältnisse das gleiche für cubiculum E nahe.

Damit hätten wir also auch in dieser Kammergruppe eine schöne Bestätigung dafür, daß die heidnischen Szenen nicht als Fremdlinge in eine christliche Bilderreihe eingefügt sind, sondern daß vielmehr die Christen Symbolfiguren wie Ceres und Proserpina oder Tellus nach Maßgabe ihres Gehaltes an Lebensintensität – als Versinnbildlichungen des Lebens selbst – übernehmen konnten<sup>76</sup>. Denn deren Aussage stand nunmehr stärker im Dienste der schöpferischen Naturkräfte als in Richtung einer bestimmten religiösen Propaganda oder kultischen Verehrung, geht es doch um die „reparatio vitae“ am Grabe.

<sup>73</sup> Die Frage nach der Möglichkeit der Auferstehung der Toten beantwortet Paulus mit dem Hinweis auf das Samenkorn, „das erst absterben muß, ehe es zum Leben kommt“ (1 Kor. 15,35–38). „Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es für sich allein. Wenn es aber stirbt, bringt es viele Frucht“ (Joh. 12,24). Zu diesem Thema bei den Kirchenvätern vgl. Guarducci a. a. O. 273 f.

<sup>74</sup> Ferrua, *Pitture* 90. <sup>75</sup> Ders. 61/66, Taf. 103–5.

<sup>76</sup> So referiert Augustinus in „De civitate Dei“ VII,20 (CSEL. 40,329/0) die allegorischen Deutungen gelegentlich der Erwähnung der eleusinischen Feiern. Sie wird oft mit der lebenspendenden Erde zusammen gesehen. Belege bei den späten Lateinern und Kirchenvätern: I. Opelt in: RAC. 3 (1957) 689/94 s. v. *Demeter*.

Die Katakombe an der Via Latina wird demnach als Privatfriedhof kurze Zeit von solchen christlichen Familien benutzt worden sein, die verstanden, das Erbe der antiken Kultur – in Bildtypen gefaßt – zum Ausdruck ihrer eigenen Erwartung von Tod und Auferstehung zu nehmen. Die Auswahl der Bildthemen, sowohl der biblischen wie der paganen, und ihre Entsprechung zeigen im Verein mit der Qualität der gesamten Anlage, daß es eine erlesene Form der Bestattung war, die die Grabinhaber für sich bestimmten.

Für das Nebeneinander von heidnisch-mythologischen und christlichen Bildern im Laufe des 4. Jh. lassen sich noch weitere Beispiele herausgreifen. Auf den Bodenmosaiken der römischen Villa von Hinton St. Mary, Grafschaft Dorset<sup>77</sup>, erscheint im Vorraum als Medaillon Bellerophon im Kampf mit der Chimära, während die Büste eines langlockigen Togatus mit Nimbus und Christogramm in der Mitte des Trikliniums keinen Zweifel an dem christlichen Charakter dieses Hauptraumes läßt. Die Jagddarstellungen in den umliegenden Feldern beider Raumteile verbinden die christlichen mit den paganen Motiven. In dem nahe gelegenen Frampton<sup>78</sup>, in der gleichen Grafschaft, finden wir eine ähnliche Assoziierung von Heidnischem und Christlichem auf den Pavimenten eines Landhauses. Nur sind hier außer dem Mittelembem auch in den Seitenfeldern heidnische Themen zur Darstellung gekommen, und zwar Venus und Adonis. Die Schwelle zur Apsis des gleichen Raumes schmückt jedoch ein Christogramm. Der im religiösen Sinn „neutrale“ Charakter der Darstellung ist durch Inschriften gesichert.

H. Brandenburg<sup>79</sup> hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich um einen konventionellen Bodenbelag handelt, in den christliche Bilder hineingebracht sind. Mit Recht hat er Simons Deutung auf einen „Bellerophon chrétien“ abgelehnt<sup>80</sup>. Doch scheint uns, daß eben die Einführung des Christlichen eine Adaption darstellt, die kaum einem „verschwommenen Synkretismus“ zuzuschreiben ist, „der auf dem Hintergrund der vagen und allgemeinen Verwendung heidnischer Personifikationen von Gottheiten am gleichen Ort die Christusbüste hier als Garant der felicitas und des Wohlergehens“<sup>81</sup> aufnimmt. Vielmehr liegt wohl trotz aller Entmytologisierungstendenzen

<sup>77</sup> J. M. C. Toynbee, A new Roman Mosaic Pavement found in Dorset, in: *Journal of Roman Studies* 64 (1964) 7/14. H. Brandenburg, Bellerophon Cristianus?, in: *RQu.* 63 (1968) 49/86, bes. 49/50 Taf. 7.

<sup>78</sup> D. J. Smith, Three Fourth-century Schools of Mosaic in Roman Britain, in: *La mosaïque Gréco-Romaine* (Paris 1965) 95/116, bes. 99/105 Abb. 6. Brandenburg in: *RQu.* 63 (1968) 58 Anm. 14 Nr. 15 und 78 f. Taf. 8. – Hier ist der äußere Rahmen des Hauptraumes mit Wassertieren (Delphinen) geziert, die zum Okeanoskopf in Bezug gebracht sind, der dem Christogramm gegenübergestellt ist.

<sup>79</sup> *RQu.* 63, 78.

<sup>80</sup> M. Simon, Bellérophon chrétien, in: *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino* (Paris 1966) 899/904. Brandenburg a. a. O. 50.

<sup>81</sup> Brandenburg a. a. O. 85 u. 83.

eine gemeinsame kosmische Vorstellung zugrunde<sup>82</sup>, die die Christen mit dem überlieferten Kontext heidnischer Personifikationen auf den Mosaiken adaptieren konnten<sup>83</sup>. Diese Haltung entspricht der Einstellung, die wir bei der Katakombe erkannten.

Auch der Projectakasten aus dem Schatz vom Esquilin<sup>84</sup>, möglicherweise ein Geschenk an die Aristokratin, für die Papst Damasus 384 ein Grabepigramm verfaßte, zeigt heidnische Thematik mit einer christlichen Inschrift vereint. Dieser kostbare Silberkasten liefert also ein weiteres Beispiel, wie Christen dieser Schicht bedenkenlos paganes Bildungsgut übernehmen<sup>85</sup>. In aristokratischen Kreisen Roms nahm man an den mythologischen Darstellungen keinen Anstoß, ebensowenig offensichtlich wie etwa in den fernen Provinzen Britanniens wohlhabende Grundbesitzer oder hohe Beamte, die in ihren Villenböden dazu christliche Bildzeichen aufnahmen. Im offiziellen Bereich des Kalenders von 354 sind neben vielen heidnischen auch christliche Feste angeführt<sup>86</sup>.

Es ist jene Zeit, in der in Rom die Senatspartei, wie sich in der Besetzung hoher Beamtenstellen erweist, noch weitgehend heidnisch war, aber Christen und Altgläubige, durch die politische Situation geeint, sich um eine Koexistenz bemühen. Selbst bei den Panegyrikern christlicher Kaiser ist es schwer festzustellen, ob wir es mit Heiden oder Christen zu tun haben. Für die 2. Hälfte des Jh. ist die Frage kaum eindeutig zu klären, wie weit z. B. Claudian, Ausonius oder Ammianus Marcellinus Christen waren, weil die Dichter – wie die bildenden Künstler – mit dem antiken Erbe vielfach auch die Personifikationen und Götter übernehmen als unentbehrliche Elemente rednerischen Glanzes, andererseits aber auch Kenntnis christlicher Theologie offenbaren.

<sup>82</sup> Konstantins Schreiben an die Provinzen nach dem Sieg über Licinius z. B. ist geprägt von den kosmischen Gottesvorstellungen der Zeit (*Eusebius*, *Vita Constantini* 2,55-58 (GCS 63/64 *Heikel*). Es zeigt, wie gerade in den dem Kaiser nahestehenden Kreisen solche Ideen vorherrschten.

<sup>83</sup> Übrigens erkennt auch *Brandenburg* (ebd. 83), daß die Christusbüste „wohl an die Stelle einer Personifikation oder Gottheit getreten ist, die mit dem vorgezeichneten Ideenkreis verbunden war und die Fruchtbarkeit der Erde oder auch die Elemente repräsentierte oder in anderer Weise mit den Motiven des Mosaiks in einem inneren Zusammenhang stand“.

<sup>84</sup> *O. M. Dalton*, *Catalogue of Early Christian Antiquities* (London 1901) 61/64 nr. 304, Taf. 13/18 und Abb. auf S. 61.

*St. Poglayen-Neuwahl*, Über die ursprünglichen Besitzer des spätantiken Silberfundes vom Esquilin und seine Datierung, in: *Mitt. des Dt. Arch. Inst. Röm. Abt.* 45 (1930) 124/36, *M. T. Tozzi*, *Il tesoro di Projecta*, in: *RAcrist.* 9 (1932) 279/314. *E. Barbier*, La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de „Projecta“, in: *CahArch.* 12 (1962) 7/33.

<sup>85</sup> Hieronymus' Brief an Marcella läßt erkennen, daß der Gebrauch von mit mythologischen Bildern verziertem Tafelgeschirr so verbreitet war, daß der gelehrte Kirchenmann keine offene Kritik wagt. Hieronymus *Epist.* 27,21 (CSEL. 54, 224/5).

<sup>86</sup> *H. Stern*, *Le calendrier de 354* = Institut Français d'archéologie de Beyrouth, *Bibliothèque archéologique et historique* 55 (Paris 1953) 111/116.

Vielfältig ist uns überliefert, wie sich im 4. Jh. antikes Bildungsgut und mythische Vorstellungen mit christlicher Lehre im Denken der gebildeten Schichten berühren. Vor allem auf philosophischer Ebene ergaben sich folgenreiche Beziehungen zwischen christlichen und heidnischen Denkvorstellungen. Der Strom der neuplatonischen Ideen<sup>87</sup>, wie sie durch Plotin, Porphyrios und durch die Übersetzungen des Marius Victorinus Afer<sup>88</sup> unter Konstantin II. in Rom propagiert wurden, erfaßte gerade die gebildeten Christen in Rom und in Mailand<sup>89</sup>.

Augustinus berichtet in den *Confessiones*, wie sein priesterlicher Freund Simplicianus ihn beglückwünschte, daß er statt auf die Werke der übrigen Philosophen gerade auf die Schriften des Marius Victorinus gestoßen sei, die „überall auf Gott und sein Werk hinweisen“<sup>90</sup>. Er schildert uns Victorinus als großen Gelehrten, Kenner und Verehrer des Heidentums, der jedoch mit den Schriften des Christentums ebenso vertraut war. Lange Zeit aber habe dieser aus Angst vor dem Gespött gezögert, öffentlich zum Christentum überzutreten, obgleich er sich innerlich schon lange als Christ fühlte. Kaum ein Einzelfall!<sup>91</sup>

Neuere Forschungen haben erwiesen, daß auch Ambrosius nicht nur Plotin gekannt, sondern selbst unter dem Einfluß des Porphyrios gestanden hat<sup>92</sup>, dessen Werke ihm zum Teil durch Marius Victorinus vermittelt wurden. Diese Verbundenheit mit der philosophischen Seelenlehre des Porphyrios wird gerade in den Predigten des Ambrosius wirksam, die Augustinus vor seiner Bekehrung in Mailand hörte<sup>93</sup>.

Die allegorisierende Exegese<sup>94</sup> gab dem Mailänder Bischof eine Methode an die Hand, für das Problem der Unsterblichkeit diese neuplatonischen

<sup>87</sup> P. Courcelle, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin* (Paris 1950) 93/138. Übersetzt v. C. Andresen unter dem Titel: *Die Entdeckung des christlichen Neuplatonismus: C. Andresen, Zum Augustin-Gespräch der Gegenwart = Wege der Forschung 5* (Darmstadt 1962) 125/181.

<sup>88</sup> H. de Leusse, *Problème de la préexistence des âmes chez Marius Victorinus Afer*, in: *Recherches de Science Religieuse* 29 (1939) 197/239, bes. 238. Dazu auch *Boyancé* (a. a. O. 120/24), der auf Beziehungen zu Marius Victorinus aufgrund seiner Interpretation des Aristotelesbildes gestoßen ist.

<sup>89</sup> H. Dörrie (Das fünffach gestufte Mysterium, in: *Mullus, Festschrift Theodor Klauser = JbAC. Erg.Bd. 1* [Münster 1964] 79/92, bes. 92) hat vor allem am Beispiel der Schrift „*De Isaac vel anima*“ die Abhängigkeit des Ambrosius von der Seelenlehre des Porphyrios nachgewiesen und das Verhältnis zu den Neuplatonikern in den Blick bekommen. „Vieles aus ihrer Lehre war unentbehrlich – so vor allem der Kommentar des Porphyrios zur aristotelischen Kategorien-Lehre, den Marius Victorinus übersetzte.“

<sup>90</sup> *Confessiones* VIII, 2 (CSEL. 33 Knöll 171: „in istis autem omnibus modis insinuari deum et eius verbum.“

<sup>91</sup> P. Courcelle, *Les Lettres grecques en occident de Macrobe à Cassiodore = Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome* 159 (Paris 1948) 169/70, 397.

<sup>92</sup> Dörrie a. a. O. 82 und 86.

<sup>93</sup> Courcelle-Andresen a. a. O. 163.

<sup>94</sup> Treffend hat Dörrie (a. a. O. 85) die Methode der Exegese des Ambrosius aufgezeigt. „Die allegorisierende Exegese verfährt ausgesprochen assoziativ“ und in der gleichen Weise bei biblischen wie bei philosophischen Schriften.

Ideen als philosophische Grundlegung heranzuziehen. Obwohl der fromme Kirchenmann die mythologischen Beispiele weitgehend auszuschneiden mußte, so läßt sich doch bei der Art der Verwendung der heidnischen neben den christlichen Quellen beobachten, daß die biblischen Verweise oft nur ergänzend oder im Austausch an die Stelle der mythologischen getreten sind<sup>95</sup>. Um so leichter konnten sich bei den weniger theologisch gebildeten Laien die zeitgenössischen heidnischen Vorstellungen unkontrolliert behaupten, als ihnen die mythische Welt von der Schule her vertraut war, deren Lehrstoff bis in die späteren Jahrhunderte weitgehend unchristlich blieb<sup>96</sup>.

Einerseits aus dieser Annäherung der Vorstellungswelten gerade in bezug auf die Seelenlehre, die am Grabe aktiviert wird, und andererseits aufgrund des Einflusses der allegorisierenden Neuplatoniker konnten dann solche Programme entstehen, wie wir sie in der neuen Katakombe aufdeckten. Vor allem in der Mitte des 4. Jh. müssen sich antikes Bildungsgut und christliche Lehre im Denken der gebildeten Schichten berührt und ergänzt haben, wenn selbst noch in den nachfolgenden Jahrzehnten bei Ambrosius und Augustinus die neuplatonischen Ideen so folgenschwere Impulse auslösen konnten. Erst seit Julian wird diese Koexistenz gestört, und es kommt zu einer immer härter werdenden religiösen Auseinandersetzung auch in den Kreisen, in denen wir die Inhaber der Gräber an der Via Latina vermuten.

---

<sup>95</sup> Das zeigt sich auch bei der Verwertung von Plotins Schriften (*Courcelle-Andresen* a. a. O. 154, 169).

<sup>96</sup> *H. I. Marrou*, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum* (Freiburg 1957) 465/67.