Altchristliche Kunst.¹

Von H. Achelis in Halle.

3. Die Auferstehungshoffnung.

Wir hatten gesehen, wie die altchristliche Kunst in den Katakomben zustande gekommen ist: durch eine Ausscheidung der heidnischen Elemente aus der antiken Dekorationsmalerei. Die christlichen Maler ließen alle Motive fallen, die nur im entferntesten an Idololatrie erinnerten, und beschränkten sich auf solche Gegenstände, die sie als bedeutungslos ansahen.² Ebenso waren schon die Juden in der Diaspora verfahren, die an ihren Grabstätten den bildlichen Schmuck nicht immer verschmähten: die ältesten Christen sind in ihre Fußtapfen getreten, in dieser wie in anderer Beziehung.³ Während aber die Synagoge nach allem, was wir wissen, dabei stehen geblieben ist, sich in ihrer Malerei auf eine bloße Dekoration zu beschränken, ist die Kirche schon in ihrer frühesten Zeit dazu übergegangen, Bilder zu erfinden, die sie als Darstellungen ihres Glaubens und Hoffens ansehen konnte.

Um die Leistungen der ältesten christlichen Maler von vornherein in dem richtigen Maßstab zu sehen, der uns davor bewahrt, sie zu überschätzen oder zu verkleinern, müssen wir uns noch einmal daran erinnern, in welchem Zusammenhang ihre Produkte uns vor Augen treten. Diese ersten Christen, welche sich bemühten, mit den Mitteln der Kunst christliche Ideen zur Darstellung zu bringen, sind Dekorationsmaler gewesen. Was uns von ihrer Hand erhalten ist, sind Werke der Grabkunst. Die Gräber lagen in engen Höhlen tief unter der Erde, wohin niemals ein Strahl der Sonne leuchtete. Was dort an Schmuck angebracht wurde, war der öffentlichen Kritik ebenso entzogen wie der allgemeinen Anerkennung. Nur Glaubensgenossen konnten das Werk

¹ Vgl. in dieser Zeitschrift 1911, 296 ff.; 1912, 212 ff.

² S. oben Jahrgang 13 (1912) S. 224 ff.

³ In meinem Christentum der ersten drei Jahrhunderte (Bd. 1 S. 114 ff.) habe ich darauf hingewiesen, wie stark die innere Abhängigkeit der ältesten heidenchristlichen Gemeinden von der Synagoge und ihren Einrichtungen war.

der christlichen Hände sehen, und nur die wenigen Christen; die etwa ein neuer Todesfall zur Begräbnisfeier in die Katakomben führte oder die sich zur Erinnerungsfeier in den Grabkammern zusammenfanden, hatten Gelegenheit, ihre Ausschmückung zu studieren. Dazu war die große Mehrzahl der Christen arm und konnte an den Grabstätten einen Aufwand nicht entfalten.

Bei der Dekorierung der Grabkammern verfahren die christlichen Maler ebenso wie ihre heidnischen Kollegen. Sie versahen die geweißten Decken und Wände mit einem Netz von bunten Linien und paßten in diesen Rahmen hinein kleine Bildchen dekorativer Art.¹ Der Übergang zu einer Kunst christlichen Inhalts wurde dadurch bewerkstelligt, daß den gleichgültigen Bildern zur Seite allmählich Illustrationen der biblischen Geschichte traten. Die ältesten Kunstwerke christlichen Geistes sind Füllstücke für die sepulkrale Dekorationsmalerei. Schon durch ihre geringe Größe und durch die flüchtige Art ihrer Ausführung machen sie einen anspruchslosen Eindruck.

Es ist gut, sich diese Allgemeinheiten noch einmal vor Augen zu halten, ehe wir die ältesten Produkte christlicher Kunst mustern.

1. Jonas. Die Jonasgeschichte wird in drei zusammenhängenden Szenen dargestellt; die eine gewisse Freude am Detail verraten. In der ersten sehen wir ein Schiff auf der See, mit Masten, Rahen, Segeln und Steuerrudern, die Bemannung wird durch drei nackte Männer vorgestellt, die den, ebenfalls nackten, Propheten über Bord werfen. Im Wasser erwartet ihn das Ungeheuer, ein Hippokampus, um ihn zu verschlingen.² Im zweiten Bilde wird der Prophet von dem Untier wieder ausgespien; er ragt mit seinem Oberkörper aus dem Rachen desselben heraus und strebt mit seinen Armen dem Lande zu, das durch ein Gebäude angedeutet ist.³ Im dritten Bilde ruht der Prophet, noch immer nackt, unter der Kürbislaube, auf den einen Arm gestützt, den andern über den Kopf gelegt. Das Gerüst der Laube ist aus Stäben hergestellt; rechts und links sind Kürbisse gepflanzt, die ihre Ranken auf das Dach hinaufgeschickt haben; die länglichen Früchte hängen in die Laube hinein.⁴

¹ Vgl. oben Jahrgang 13 (1912) S. 216 ff.

² Man vergleiche etwa die Darstellung der Sakramentskapelle A⁸ von San Callisto. Abbildung bei de Rossi Bd. 2 tav. 16, 8 = Garrucci Bd. 2 tav. 6, 2; Photographie Parker n. 1803 = Roller Bd. 1 pl. 26, 5.

³ In derselben Sakramentskapelle auf der rechten Wand; bei de Rossi Bd. 2 tav. 16, 9 = Garrucci II tav. 6, 3; Parker n. 1802; Wilpert Taf. 26, 2.

⁴ Auf der Rückwand derselben Sakramentskapelle: de Rossi II tav. 16, 7; Garrucci II tav. 6, 4; Wilpert Taf. 26, 3. — Die Laube ist deutlicher zu sehen auf der rechten

Die drei Bilder pflegen so zusammengestellt zu werden, daß sie dem Beschauer als ein Zyklus in die Augen fallen, entweder auf den drei Wänden einer Kammer, welche der Eintretende überblickt,¹ oder auf den Seitenfeldern einer Decke, wo dann als viertes Pendant ein Bild ähnlichen Inhalts tritt.² Der Gedanke, der in der Aufeinanderfolge der drei Bilder ausgedrückt werden soll, ist offenbar der, daß der Prophet, der dem Tode anheimgefallen war, befreit wird und zu einer friedlichen Ruhe gelangt.

Mit der Zeit wird die Darstellung einfache: Das Schiff der ersten Szene wird auf seine primitivsten Bestandteile reduziert, später verschwindet es ganz, und anstatt des kleinen Seestückes bekommen wir nur den Hippokampus zu sehen, der Jonas verschlingt; die Beine des Propheten ragen aus dem Rachen hervor. Der Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Szene besteht dann darin, daß in diesem Falle vielmehr der Oberkörper ins Freie strebt. Der Jonas unter der Kürbislaube bleibt unverändert.³ Dagegen gibt man dem Bedürfnis nach einer vierten Jonasszene nach, indem man an der Hand des Jonasbuches seine Geschichte weitererzählt: in leichter Variation der dritten Szene sitzt der Prophet, noch immer nackt, mit trauernd erhobener Hand unter der Kürbislaube, die ihm durch die Strahlen der Sonne vertrocknet war, nachdem ein Wurm die Pflanze benagt hatte.⁴

Die Jonasgeschichte ist eine der häufigsten Katakombenbilder. Wilpert⁵ zählt nicht weniger als 57 Darstellungen auf.

2. Noah. Es ist ein überaus naives Bildchen. Das ganze Gemälde der Sintflut fehlt. Statt des Patriarchen mit seinem Weibe, seinen drei Söhnen, deren Weibern und Kindern und allen Tieren der Erde, die, dazu noch paarweise, in der Arche Platz gefunden hatten,

Wand der Sakramentskapelle A^b: bei Garrucci II tav. 8,6; Wilpert Taf. 47,1; oder auf der linken Wand der Sakramentskapelle A^b: de Rossi II tav. 14 = Garrucci II tav. 9,2 = Roller I pl. 26,4; Wilpert Taf. 47,2.

¹ In derselben Sakramentskapelle. — Abbildung der Kammer bei de Rossi II tav. d'aggiunta C (teilweise wiederholt bei Roller I pl. 23); ferner bei de Rossi II tav. 13,3 = Roller I pl. 23 unten.

² So in der Sakramentskapelle A^b. — Abbildung bei de Rossi II tav. 11 = Garrucci II tav. 4,2; Wilpert Taf. 38.

³ Vgl. z. B. die Decke des Cubiculum duodecimum in der Petrus-Marcellinus-Katakombe. — Abbildung bei Bosio 377 = Aringhi II 105 = Bottari II tav. 120 = Garrucci II tav. 52,1; Wilpert Taf. 104.

⁴ Vgl. z. B. die Decke im Cubiculum tertiumdecimum von Pietro-Marcellino. — Abbildung bei Bosio 383 = Aringhi II 111 = Bottari II tav. 122 = Garrucci II tav. 54,1; Wilpert Taf. 233.

⁵ Wilpert S. 367 ff.

ist ein einziger Mensch in betender Haltung dargestellt. Es fällt auf, wie jugendlich, ja knabenhaft er aufgefaßt ist. Am eigenartigsten aber ist, daß die Arche als eine Geldkiste wiedergegeben wird, mit vier Füßen, einem Verschuß und — in vielen Fällen — mit aufgeschlagenem Deckel. Trotzdem schwimmt sie im Wasser. Der Maler hat sich offenbar zu seiner Auffassung dadurch bestimmen lassen, daß die Arche Noah in der Sintflutgeschichte $\kappa\iota\psi\alpha\tau\acute{o}\varsigma$ genannt wird; das Wort bezeichnet sonst die Geldkiste, die im Atrium des Hauses zu stehen pflegte.¹ Auf den betenden Mann fliegt die Taube mit dem Ölzweig zu. Varianten sind bei einem so einfachen Bilde nur dadurch möglich, daß sich Noah, statt in Vorderansicht zu stehen, der Taube zuwendet, oder daß aus symmetrischen Rücksichten die Taube verdoppelt wird, und dann in zwei Exemplaren dem Beter zufliegt, der ihnen nach rechts und links seine erhobenen Arme entgegenstreckt.² Durch die Einfachheit des Bildes ist der Gedanke um so klarer ausgedrückt: auf das Gebet des Gläubigen erscheint die rettende Taube. Mit dem geringsten Aufwand von Mitteln ist die Rettung vom Tode vor Augen geführt.

In den Katakomben sind bis jetzt 32 Noahbilder nachgewiesen.³

3. Das Opfer Abrahams. Das Moment der göttlichen Rettung ist in den meisten Darstellungen deutlich hervorgehoben. Abraham hat Isaak erfaßt, um ihn zu töten; er holt mit dem Messer zum Stoß aus, während die Hand Gottes aus den Wolken erscheint. Ein Altar mit brennendem Feuer und der Widder stehen dabei, gewöhnlich zur linken Seite.⁴

Daneben kommt eine andere Auffassung vor, die man sich am besten nach dem schönen Bilde in Priscilla vergegenwärtigt.⁵ Links der Altar mit dem Feuer, von rechts trägt der Knabe Isaak ein Bündel Holz herbei. In der Mitte steht der Patriarch und erteilt mit ausgestreckter Rechten die Anweisung, das Holz in die Flammen zu legen. Der Widder war links neben dem Altar zu sehen. Es ist also nicht das Opfer selbst, sondern seine Vorbereitung dargestellt. In einigen ähnlichen Bildern sehen wir Vater und Sohn auf dem Wege zum Opfer begriffen.

¹ Abbildungen der *arcab*, die in Pompeji vielfach gefunden sind, z. B. bei Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*. 2. Aufl. S. 260.

² Vgl. z. B. die oben S. 326 Anm. 3 angeführte Decke aus Pietro-Marcellino.

³ Wilpert S. 344 ff.

⁴ Vgl. z. B. die Decke des *Cubiculum secundum* in Domitilla: Bosio 231 = Aringhi I 539 = Bottari II tav. 59 = Garrucci II tav. 24 = Roller II pl. 64, 2; Wilpert Taf. 196.

⁵ Bosio 551 = Aringhi II 311, 2 = Bottari III tav. 181, 1 = Garrucci II tav. 77, 2; Wilpert Taf. 78, 2.

Am interessantesten aber ist eine dritte Auffassung, die durch das Bild der Sakramentskapelle weit bekannt ist.¹ Abraham und Isaak stehen nebeneinander, die Arme zum Gebet erhoben; zur Seite der Widder und das Holzbündel. Der Dank an Gott für die Rettung vom Tode ist damit vor Augen geführt.

Wilpert zählt 22 Bilder vom Opfer Abrahams auf, von denen verhältnismäßig viele schlecht erhalten sind.²

4. Daniel in der Löwengrube. Auch hier wird nur das Notwendigste gegeben, alles irgend Entbehrliche weggelassen. Die Katakombenmaler verzichteten auf das ganze Detail, das ein Historienmaler nicht weglassen dürfte: den Löwenkäfig, den Engel, der den Propheten mit Speise versorgt, und den König, der das Wunder anstaunt. Daniel steht in betender Haltung nackt zwischen zwei Löwen. Das Gebet ist seine Waffe gegen die Bestien, das ihn vom Tode errettet. — 39 Danielbilder sind bekannt.³

5. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen. In der ältesten und ursprünglichen Darstellung dieser Geschichte sieht man die drei Jünglinge in betender Haltung in einem gemauerten Ofen stehen, der oben geöffnet ist, so daß seine Flammen herausschlagen und die Männer mitten im Feuer stehen. Ihre Kleidung ist die persische: die phrygische Mütze, eine Tunika mit langen Ärmeln und eng anliegende Beinkleider.⁴ Diese Bekleidung scheint nach dem biblischen Text gewählt zu sein: Daniel 3, 21 werden die Hosen, Tiaren und Stiefel ausdrücklich erwähnt. Will man eine bestimmte Situation der Geschichte in diesem Bilde dargestellt finden, so kann es wohl nur der Lobgesang sein:⁵ „Da hoben die drei an und sangen wie mit einem Munde ein Loblied und verherrlichten und lobten und rühmten im Ofen Gott also.“ Man kann speziell auf die Schlußverse des Lobgesangs verweisen, wo es heißt:⁶

„Lobet, Hananja, Asarja, Misael, den Herrn,
lobsinget und rühmet ihn hoch in Ewigkeit!
Denn er hat uns entrissen der Unterwelt
und aus des Todes Gewalt uns errettet.“

¹ Auf der Rückwand von A⁴. De Rossi II tav. 16, 3 = Garrucci II tav. 7, 4; Photographie Parker 1806 (Roller I pl. 25, 1); Wilpert Taf. 41, 2.

² Wilpert S. 351 ff.

³ Wilpert S. 335 ff. — Ich verzichte darauf, auf bestimmte Bilder hinzuweisen.

⁴ Vgl. z. B. das alte Bild in der Cappella greca der Priscilla-Katakomben. Wilpert Taf. 13.

⁵ In den Zusätzen des griechischen Textes Daniel 3, 51.

⁶ Daniel 3, 88.

Er hat uns geholfen mitten aus der glühenden Lohe
und aus dem Feuer uns erlöst“ usw.

Denn das ist der Sinn des Bildes, daß es die Errettung aus dem Feuer-
tode zur Anschauung bringt.

Das Bild ist aber mißverständlich. Wer es ansah, ohne sich des biblischen Textes zu erinnern, mußte den Eindruck bekommen, als wenn der Feuertod von drei Persern dargestellt werden sollte.¹ Daher bemühen sich die Maler auf verschiedene Weise, das Moment der Rettung in das Bild auf unzweideutige Weise hineinzubringen. Am einfachsten konnte das geschehen, wenn man neben die drei Jünglinge den Engel malte, der nach dem Danieltexte ihre Errettung bewerkstelligte. Im griechischen Text heißt es:² „Zugleich mit Asarja und seinen Genossen war ein Engel des Herrn in den Ofen hinabgestiegen und hatte die Lohe des Feuers aus dem Ofen hinausgetrieben und bewirkt, daß der Innenraum des Ofens war, wie wenn ihn ein frischer Tauwind durchwehe. So berührte sie das Feuer überhaupt nicht, noch tat es ihnen wehe, noch auch belästigte es sie.“ So hat ein späterer Maler in der Domitilla-Katakomben sich geholfen: zwischen den drei Jünglingen steht eine Gestalt, die durch den großen Nimbus als göttlich bezeichnet ist.³ Dasselbe war in einem, jetzt stark verblaßten Arkosolbilde in San Callisto zu sehen.⁴ Die Lichtgestalt ist der Engel des Danielbuches, der angelus roris, wie ihn Tertullian⁵ nennt. Daß die drei Jünglinge nicht in dem Feuer umgekommen sind, war damit, in genauer Anlehnung an den Text, hervorgehoben.

Origineller ist es, wenn die Dekorateure nach eigenen Wegen suchen, um das Moment der göttlichen Hilfe auszudrücken. So brachte ein Maler der Priscilla-Katakomben über den drei Jünglingen die Taube des Noah an mit dem Ölzweig im Schnabel.⁶ Im sogenannten Ostrinonum kommt über den drei Männern eine Hand aus den Wolken, die der Maler dem Bilde der Opferung Isaaks entnahm.⁷ Die Mittel, welche

¹ Es ist charakteristisch, daß die Kopisten das Bild mehrfach für ein Martyrium gehalten haben. So offenbar auf einem verschollenen Fresko der Vigna Massimo, wo die drei Jünglinge nackt gezeichnet werden und die Flamme über ihren Köpfen zusammenschlägt. Bosio 495 = Aringhi II 249 = Bottari III tav. 158 = Garrucci II tav. 68, 1.

² Daniel 3, 49 f.

³ Abbildung bei de Rossi, *Bullettino* 1879 tav. I. II (fehlerhaft); bei Wilpert Taf. 231, 1.

⁴ Bei de Rossi Bd. 3 Taf. 15, 1; bei Wilpert Taf. 137, 1.

⁵ Tertullian, de oratione 29.

⁶ Abbildung bei Bosio 551, 2 = Aringhi 311, 2 = Bottari Bd. 3 tav. 181, 2 = Garrucci II tav. 77, 3; Photographie Parker 1471 = Parker Catacombs pl. 3 = Roller I pl. 27, 2; Wilpert Taf. 78, 1.

⁷ Abbildung bei Wilpert Taf. 172, 2.

die Dekorateure anwenden, sind verschieden, aber der Zweck ist derselbe: sie wollten den charakteristischen Zug der Erzählung, das Rettungswunder, nicht fahren lassen.

Das Bild von den drei Männern im feurigen Ofen ist siebzehnmal in den Katakomben anzutreffen.¹

6. Susanna. Dies dritte Bild aus dem Texte des griechischen Danielbuches ist nicht häufig, und es wird in so verschiedener Weise zur Anschauung gebracht, daß mehrere Darstellungen erst in neuerer Zeit ihre richtige Deutung erhalten haben.

Der originelle Maler der Cappella greca der Priscilla-Katakombe hat die Geschichte in drei Szenen zerlegt. Auf der rechten Seitenwand der Cappella sieht man in der Mitte Susanna in betender Haltung. Von rechts kommen zwei Männer in lebhafter Bewegung auf sie zu, den rechten Arm gegen sie ausgestreckt. Links steht in ruhiger Haltung ein junger Mann vor einer Hütte.² — Auf der gegenüberliegenden Wand halten zwei Männer eine verschleierte Frau in ihrer Mitte fest und legen ihr die Hände aufs Haupt.³ — Daneben, durch einen Baum von dieser Szene getrennt, sind zwei Oranten zu sehen, ein Mann und eine Frau.⁴

Die Deutung der drei Bilder auf die Susanna-Geschichte, die zuerst von Garrucci ausgesprochen wurde, scheint mir durch die zweite Szene gesichert zu sein, da hier auf den biblischen Text Bezug genommen wird. Vers 34 heißt es nach der Version des Theodotion,⁵ welche die alte Kirche beim Danielbuch zu gebrauchen pflegte: „Die beiden Ältesten erhoben sich darauf inmitten des Volks und legten ihr die Hände auf das Haupt.“ Es ist die feierliche Form der Zeugenaussage, die Leviticus 24, 14 vorgeschrieben wird und die vielleicht der Praxis der Gegenwart noch entsprach. Auch die Orantenszene deutet sich leicht. Vers 63 wird erzählt: „Da priesen Hilkia und sein Weib Gott um ihrer Tochter willen mit Jojakim, ihrem Mann, und allen Verwandten, daß keinerlei Schande an ihr gefunden worden war.“ Man mag die beiden Beter als Hilkia und sein Weib oder — was ebenfalls möglich ist — als Jojakim und Susanna bezeichnen; jedenfalls wird hier der glückliche

¹ Wilpert S. 357 ff.

² Abbildung der cappella bei Wilpert, *Fractio panis* Taf. 2; dieses Bildes ebendort Taf. 4, bei Garrucci II tav. 80, 1; Photographie Parker 1472 = Roller I pl. 13, 1.

³ Wilpert Taf. 14, 2.

⁴ Wilpert Taf. 14, 1; beide Bilder zusammen bei Garrucci Bd. 2 Taf. 80, 2 und bei Wilpert, *Fractio* Taf. 5.

⁵ Im dritten Bande der Septuaginta-Ausgabe von Swete.

Abschluß der Susanna-Geschichte, die Errettung vom Todesurteil, geschildert. Dagegen bietet die erste Szene einige Schwierigkeiten. Die beiden Männer, welche auf die Beterin zueilen, sichern die Beziehung auf Susanna: es sind die beiden Presbyter; aber die Situation ist nicht ganz klar. Man pflegt an die Gartenszene zu denken: die Ältesten wollen Susanna überfallen; die Hütte deutet man auf das Badehaus des Gartens. Aber was soll der dritte Mann bei diesem Überfall, der doch gerade ohne Zeugen vor sich ging? Vielleicht denkt man besser an die Gerichtsszene: die beiden Ältesten bringen mit ausgestrecktem Arm ihre Beschuldigung gegen Susanna vor, während Daniel als Richter fungiert. Der Maler hätte dann die Anklage gegen Susanna zweimal zur Anschauung gebracht: das eine Mal erheben die lüsternen Alten mit erhobenem Arm die Anklage, das andere Mal legen sie ihr als Zeugen die Hände aufs Haupt. Die Verdoppelung wäre nicht weiter auffallend; derselbe Maler hat auch die Lazarusgeschichte in zwei Szenen zerlegt.¹ Aber möge die Deutung im einzelnen so oder so ausfallen; jedenfalls hat der Maler die Susannageschichte in drei Bildern vor Augen geführt, in denen das Verhängnis und die Rettung gut ausgedrückt sind. Er hat damit aber in den Katakomben keine Nachfolge gefunden.

Einzigartig ist auch die Auffassung in einem Arkosol von San Callisto, die schon durch de Rossi bekannt geworden, aber erst durch Wilpert seine richtige Deutung erhalten hat. Auf einem Podium steht ein jugendlicher Richter, der mit ausgestrecktem Arm das Urteil spricht. Eine Frau, die vor ihm steht, wird davon betroffen: sie wendet sich dem Richter zu, die eine Hand hat sie auf die Brust gelegt, die andere zu ihm erhoben. Zwei Männer dagegen wenden sich von dem Richter ab, der eine hat mit einem Gestus, den man als Verlegenheit deuten kann, die Hand ans Kinn gelegt.² Das Bild gibt den Urteilspruch Daniels, der die Befreiung der Susanna und den Tod der falschen Zeugen bedeutet. Auch dieser Maler hat keine Nachfolger gefunden.

Dagegen ist in den Katakomben und auch außerhalb derselben eine dritte Auffassung mehrfach vertreten, die den Überfall im Garten vor Augen stellt. In streng symmetrischer Komposition steht Susanna als Orans zwischen zwei Bäumen, während von beiden Seiten ein Mann in lebhafter Bewegung auf sie zuläuft. Das Bild ist kaum ver-

¹ Wilpert, *Fractio panis* Taf. 11.

² Abbildung des Arkosols bei de Rossi Bd. 2 tav. 19, 2 = Garrucci Bd. 2 tav. 16, 2; und de Rossi II tav. 20, 2; des Susannabildes allein bei de Rossi II tav. 21 = Garrucci II tav. 16, 3 = Roller I pl. 27, 1; Wilpert Taf. 86.

stündlich, und man könnte die Deutung auf Susanna bestreiten, wenn nicht mehrfach kleine Nebenzüge die Absicht des Malers kundtäten. Dazu rechne ich, wenn auf einem seit alter Zeit bekannten und noch heute wohl erhaltenen Bilde der eine der Männer sein Bein im Lauf so weit entblößt, daß er den ganzen Oberschenkel sehen läßt.¹ Ich bin, wenn ich das Original sah, niemals von dem Eindruck losgekommen, daß der Maler damit die unzüchtige Absicht des Mannes andeuten wollte. In einer andern Wiederholung kniet der eine Alte lauernd hinter einem Baum, der andere wendet sich mit kräftiger Wendung um, beide haben ihre Rechte in Bewegung erhoben.²

Es kommen aber auch mehrfache Wiederholungen vor, in denen die beiden Alten nicht in lebhafter, sondern in ruhiger Haltung wiedergegeben werden, und damit wird die Beziehung des Bildes auf Susanna zweifelhaft. Denn es gibt eine andre Komposition, die mit den Susannabildern zusammentrifft. Aus der Heiligenverehrung entwickelte sich der Brauch, die Verstorbene in Begleitung ihrer himmlischen Patrone darzustellen, etwa des Petrus und des Paulus. Die Ausführung ist dieselbe wie bei dem Susannabild. Die Verstorbene steht als Betende zwischen zwei Bäumen, die in diesem Fall das Paradies, den Aufenthalt der Seligen, andeuten sollen; die Heiligen stehen rechts und links von ihr, der Orans zugewandt. An der Deutung ist nicht zu zweifeln in den Fällen, wo die Heiligen mit Porträtköpfen als Petrus und Paulus charakterisiert sind oder wo sie durch Namensbeischriften kenntlich gemacht werden. Wo das aber nicht der Fall ist, fließt das Patronat der Heiligen mit dem Susannabild zusammen. Unter diesen Umständen ist nicht mit Sicherheit zu sagen, wie viele Susannabilder es gibt. Wilpert zählt nur sechs auf;³ die Geschichte ist also verhältnismäßig selten dargestellt worden.

Der biblische Text erzählt, daß Susanna bei den Vorbereitungen zum Bade von den Ältesten überrascht wurde — und so ist die Szene von den Malern in den verschiedensten Zeitaltern stets aufgefaßt worden. In dem Katakombenbild aber sehen wir Susanna in voller Kleidung als Beterin zwischen zwei Bäumen stehen. Bei dieser Auffassung hat zunächst die künstlerische Herleitung des Bildes eine Rolle gespielt. Es war in der christlichen Kunst seit langer Zeit üblich, die Verstorbenen, und speziell die verstorbenen Frauen in betender Haltung

¹ In Petrus-Marcellinus. Abbildung bei Bosio 381 = Aringhi II 109 = Bottari II tav. 123 = Garrucci II tav. 53, 2; Photographie Parker 2115 = Roller I pl. 50, 2; Wilpert Taf. 232, 3.

² Abbildung bei Wilpert Taf. 220.

³ Wilpert S. 363 ff.

abzubilden; das sind die Oranten der christlichen Kunst. Der Schöpfer des Susannabildes ließ sich dadurch veranlassen, Susanna ebenfalls als Orans darzustellen. Der Sinn, den die Maler mit dem Susannabild verbanden, wird eben durch die unsachgemäße Auffassung gut wiedergegeben. Das Gebet ist die Waffe der Christin gegen die Anfälle des Bösen. Wir sehen Susanna nicht als die wehrlos Überfallene, sondern als Siegerin, die ihren Schutz bei Gott sucht und findet.

7. Lazarus. Diesen sechs alttestamentlichen Bildern fügt sich nach seinem Inhalt eins aus dem Neuen Testament hinzu, die Auferweckung des Lazarus. Über die Bedeutung des Bildes herrscht kein Zweifel, aber die Auffassung ist wiederum eigenartig. Das Grab des Lazarus ist eine aedicula, zu der mehrere Stufen hinaufführen. Zwischen den Pfosten oder Säulen des Eingangs steht Lazarus als Mumie, ganz mit Binden umwickelt. Auf das Gebäude schreitet Christus zu und streckt einen Stab aus, mit dem er das Haupt der Mumie berührt.¹

Jesus ist ein jugendlicher Mann, mit Tunika und Pallium bekleidet, ebenso wie die andern Persönlichkeiten der heiligen Geschichte in den Katakomben dargestellt werden, durch kein Attribut oder Abzeichen gekennzeichnet. Die Maler trugen kein Bedenken, ihn seine Wunder mit einem Stabe ausführen zu lassen. So sehr sich die christliche Apologetik bemühte, Jesus von heidnischen Wundertätern zu unterscheiden: an dem Zauberstab nahm man offenbar keinen Anstoß; man hätte ihn sonst nicht ständig in diesem Bilde wiederholt. In der urchristlichen Literatur wird die Zauberrute gelegentlich erwähnt. Die Greisin, welche dem Propheten Hermas erscheint, um ihm seine Offenbarungen zu vermitteln, läßt das Bild des Turmbaus vor seinen Augen dadurch entstehen, daß sie einen weißen Stab emporhält.² Und als in der zweiten Turmbau-Vision der Herr des Turmes auftritt, um den Bau zu prüfen, trägt er einen Stab in der Hand, mit dem er an die einzelnen Steine schlägt. Durch die Berührung mit dem Stabe nehmen die Steine ein andres Aussehen an: sie bringen ihre wahre Natur zum Vorschein, indem die einen schwarz, andere verwittert, wieder andere rissig werden, oder Flecken bekommen und Beschädigungen aufweisen.³

Im Texte des Johannesevangeliums ist das Grab des Lazarus deutlich gekennzeichnet: es ist ein Felsengrab, das mit einem Stein verschlossen war.⁴ Trotz der Ähnlichkeit der palästinensischen Felsen-

¹ Vgl. z. B. das gutgemalte Bild im Cubiculum quartum der Priscilla-Katakombe; Bosio 543 = Aringhi II 299 = Bottari III tav. 177 = Garrucci II tav. 76, 1; Wilpert Taf. 45, 2.

² Hermas, Vis. 3, 2, 4.

³ Hermas, Simil. 9, 6, 3.

⁴ Johannes 11, 39.

gräber mit den Katakomben hat der Maler darauf verzichtet, die Wirklichkeit abzubilden; er hat ein freistehendes Grabgebäude gewählt, das sich mit einigen Strichen markant herstellen ließ. Bei der Figur des Lazarus aber kehrt die Erinnerung an den Text zurück. Er ist von Kopf bis zu Fuß in Binden gewickelt, meistens ist auch das Gesicht verhüllt, wie Vers 44 angibt. Die christliche Sitte, die Leichen einzubalsamieren,¹ bewahrte den Maler vor einem Fehlgriff. Er stellte den verstorbenen Lazarus als Leichnam eines Christen dar.

Das Bild ist in den Katakomben mit geringen Varianten 53 mal wiederholt worden;² es gehört also zu den häufigsten Bildern, die es dort gibt. Auf einer sehr alten Wiedergabe in der Prätextat-Katakombe steht neben Christus eine Frau³ — natürlich eine der Schwestern des Lazarus, die ja in der biblischen Erzählung erwähnt werden; auf einer späteren Darstellung in San Callisto ist Christus von zwei Aposteln begleitet.⁴ Interessanter ist die Variante, die in den Sakramentskapellen zweimal, in A² und A⁶ vorkommt.⁵ Beidemale wird das Wunder als schon vollzogen geschildert. Christus legt nicht mehr seinen Stab auf das Haupt des Lazarus; dieser schreitet vielmehr aus dem Grabgebäude heraus. Daß es den Malern darauf ankam, die Auferstehung zu schildern, wird durch die kleine Variante nochmals hervorgehoben. —

Es bedarf keiner längeren Ausführungen, um zu beweisen, daß diese, oben besprochenen sieben Bilder alle denselben Gedanken zum Ausdruck bringen wollen. Jonas wurde aus dem Rachen des Meerestieres befreit, das ihn schon verschlungen hatte; Noah aus der Sintflut, welche die ganze Kreatur vernichtete; Isaak vor dem Messer Abrahams errettet; Daniel aus der Löwengrube, die drei Männer aus dem feurigen Ofen; Susanna wurde vor einem doppelten Verhängnis bewahrt, dem Überfall im Garten und dem Todesurteil, das schon ausgesprochen war; Lazarus ist gar aus dem Tode ins Leben zurückgerufen worden, nachdem er vier Tage lang im Grabe gelegen hatte. Sybel faßt diese Bilder mit dem Namen Rettungstypen zusammen;⁶ es ist die wunderbare Rettung vom Todesschicksal, die uns drastisch geschildert wird. Man achte auf den Moment, der zur Darstellung ge-

¹ Über das Einbalsamieren als spezielle Sitte der Christen vgl. Tertullian, *Apol.* 42 und *Acta Eupli* 3.

² Wilpert S. 311 ff.

³ Der obere Teil des Bildes ist zerstört. Abbildung bei Wilpert Taf. 19.

⁴ De Rossi Bd. 3 tav. 15, 1. 2; Wilpert Taf. 137, 2.

⁵ A²: Rossi II tav. 15, 8 = Roller I pl. 26, 1 = Garrucci II tav. 55, Wilpert Taf. 39, 1. A⁶: Rossi II tav. 14, 2; = Garrucci II tav. 9, 1; = Roller I pl. 26, 2; Wilpert Taf. 46, 2.

⁶ v. Sybel, *Christliche Antike* Bd. 1 S. 210 ff.

bracht wird: die Bilder betonen alle die Überwindung der Todesgefahr, nicht etwa das gräßliche Schicksal, das gedroht hatte. Hier und da haben die Maler mit kräftigem Strich noch einmal die Pointe hervorgehoben, auf die es ihnen ankam. Sie wollten in dem Zuschauer keinen Zweifel über die Absichten ihrer Kunst aufkommen lassen. Die sprechendsten Bilder werden am häufigsten wiederholt: Jonas, Lazarus, Daniel und Noah stehen in erster Linie.

Da die Bilder an den Gräbern angebracht waren, ergab sich ihre praktische Anwendung von selbst. Zu allen Zeiten hat sich der Christ die heiligen Geschichten der Bibel zur Stärkung seines Glaubens dienen lassen, und diese Bildersprache ist so eindringlich, daß sich ihrer Gewalt niemand entziehen konnte, der jemals die betreffenden biblischen Erzählungen gehört hatte. Die christlichen Prediger verwiesen gern auf die Wundergeschichten, um ihre Beweise für den Auferstehungsglauben plausibel zu machen. „Sollte jemand meinen — sagt Irenäus¹ — es sei unmöglich, daß die Menschen so lange Zeit fortbestehen . . . , so bedenke er, daß Jonas, ins Meer geworfen und vom Bauch des Untieres verschlungen, dennoch wohlbehalten wieder ans Land gespien wurde auf Befehl Gottes. Auch Ananias, Azarias und Misael, in den siebenfach geheizten Feuerofen geworfen, wurden weder verletzt noch fand man einen Brandgeruch an ihnen. Wenn also die Hand Gottes jenen beistand und Unerwartetes und der menschlichen Natur Unmögliches an ihnen vollbrachte, was ist es wunderbar, daß sie auch an den Entrückten Wunderbares vollbringt und den Willen des Vaters ausführt. . . . Weder die Natur irgendeines Geschöpfes noch die Schwachheit des Fleisches ist stärker als der Wille Gottes. Denn nicht ist Gott den Geschöpfen, sondern die Geschöpfe sind Gott unterworfen, und alle dienen seinem Willen. Darum sagt auch der Herr: Was bei den Menschen unmöglich ist, das ist bei Gott möglich.² Wie es also den jetzigen Menschen, welche die Heilsordnung Gottes nicht kennen, unglaublich und unmöglich scheint, daß ein Mensch so viele Jahre leben könne, . . . und daß sie aus dem Bauche des Untiers und aus dem Feuerofen wohlbehalten herauskamen . . . , so wird auch jetzt, obwohl einige in Verkennung der Kraft und Verheißung Gottes ihrem Heile widersprechen, indem sie es für unmöglich halten, daß Gott die Leiber erwecken und ihnen ewige Fortdauer verleihen könne, dennoch ihr Unglaube die Treue Gottes keineswegs zunichte machen.“ Wenn die christlichen Prediger in dieser Weise auf die Wundergeschichten des

¹ Irenäus h. 5, 5, 2.

² Lukas 18, 37.

Alten und Neuen Testaments verwiesen, um ihren Zuhörern den Auferstehungsglauben zu beweisen, mußten auch den ungebildetsten Mitgliedern der Gemeinde derartige Gedanken wiederkehren, wenn ihnen die Bilder an den Gräbern als handgreifliche Beweise für ihren Glauben vor die Augen gemalt wurden.

Dieselbe Gedankenverbindung wird durch die Grabschriften nahegelegt. Wo sie ausführlicher gehalten sind, nehmen sie gern auf die Wunder Jesu Bezug, um dann die Anwendung auf das Sterben der Christen zu machen. Man denke an die Grabschrift des Bischofs Damasus, die von ihm selbst gedichtet ist:

„Der mit seinem Fuß über die salzigen Fluten des Meeres
schreiten konnte,
der den Samenkörnern in der Erde Sterben und Leben verleiht,
der es vermochte, die Sterbefesseln des Todes zu lösen,
der auf die Finsternis Licht folgen ließ, nach drei Tagen
der Schwester Martha ihren Bruder ans Tageslicht schaffen
konnte —
der wird nach dem Tode auch Damasus zur Auferstehung
bringen — das glaube ich.“¹

Das sind die Gedanken der christlichen Maler gewesen, welche in den Katakomben die Rettungstypen schufen. Die Auferstehungshoffnung ist ein Grundgedanke der altchristlichen Kunst.² —

Nachdem wir dies festgestellt haben, möchte ich zu einigen andern Katakombenbildern zurückkehren, um die Frage aufzuwerfen, ob nicht in ihnen ebenfalls eine Beziehung auf den Auferstehungsglauben vorliegt. Wir müssen versuchen, von dem Gesicherten aus das Unsichere klarzustellen.

8. Zunächst das Eliasbild. Es kommt nur ein einziges Mal in den Katakomben vor, im Hintergrund eines Arkosols der Domitilla-Katakombe, im sogenannten Cubiculum quartum. Wir haben es oben³ bei Gelegenheit der Personifikationen besprochen. Elias fährt mit einem Zweigespann gen Himmel und wirft Elisa seinen Mantel zu; vor den

¹ Damasus ed. Jhm. n. 9.

² Es war seinerzeit ein großes Verdienst Victor Schultzes, daß er in den *Prolegomena* über die Symbolik des altchristlichen Bilderkreises (in seinen *Archäologischen Studien über altchristliche Monumente*, Wien 1880) den Auferstehungsgedanken als den Mittelpunkt der altchristlichen Kunst erwies, und es war ein schwerer Nachteil für das Verständnis der christlichen Kunstgeschichte, daß diese grundlegende Beobachtung vom Späteren nicht immer in gebührender Weise gewürdigt worden ist.

³ Jahrgang 13 (1912) S. 241.

Rossen steht ein anderer Mann, in dem man gewöhnlich die Personifikation des Jordan sieht. Daß das Eliasbild auf die Auferstehung hindeutet, dürfte zweifellos sein. An der Vorderwand des Arkosols sind zwei andere Auferstehungsbilder angebracht, Noah und Lazarus; daneben als drittes Bild eine Orans: die Verstorbene, die in dem Arkosol bestattet war.¹

Aber ich möchte hier nicht deswegen auf das Eliasbild verweisen, um es dem Auferstehungszyklus einzureihen, sondern um die Frage aufzuwerfen, ob das einzigartige Bild nicht eine spezielle Beziehung hat. Elias ist nicht wie andere Menschen gestorben, sondern er ist als ein Freund Gottes in einem feurigen Wagen zum Himmel gefahren. Nach dem christlichen Glauben waren die Märtyrer eines ähnlichen Privilegs gewiß: wer einer blutigen Strafe für Christus teilhaftig geworden war, brauchte nicht in der Unterwelt der Auferstehung und des Weltgerichts zu harren, sondern er gelangte sogleich nach dem Tode ins Paradies Gottes und fungierte beim Weltgericht als ein Beisitzer Christi.² Man stellte sich die Himmelfahrt des Märtyrers ganz ähnlich vor wie die Himmelfahrt des Elias. Als der Lektor Marianus und der Diakon Jakobus in Lambaesis enthauptet werden sollten, empfanden sie mit ihren verhüllten Augen einen unermesslichen Strom von Licht. Sie sahen weiße Pferde erscheinen, die von weißgekleideten Jünglingen geritten wurden. Es war die himmlische Eskorte, welche sie zum Himmel geleiten sollte. Auch die umstehenden Christen glaubten, daß sie die himmlischen Rosse stampfen und wiehern gehört hätten.³

Ist etwa in dem Grab der Domitilla-Katakomben eine Märtyrin bestattet? Die Einzigartigkeit des Bildes scheint dafür zu sprechen. Man fragt sich: warum ist das Eliasbild nicht öfter wiederholt worden, wenn es seiner Bedeutung nach an jedem Christengrabe anzubringen war? Das allein stehende Bild scheint eine besondere Bestimmung zu fordern. Ein naheliegender Einwand läßt sich zurückweisen. Wilpert verlegt das Bild und mit ihm das ganze Kubikulum, in dem es sich befindet, in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Ich kann nicht entscheiden, ob die Momente, auf denen er seine Datierung aufbaut, so gewichtig sind, um mit ihnen eine Datierung auf die Zeit der diokletianischen Verfolgung auszuschließen. Ich möchte nur darauf

¹ Abbildung bei Bosio 257 = Aringhi I 565 = Bottari II tav. 72 = Garrucci II tav. 31, 1 = Roller II tav. 76, 2; Wilpert Taf. 230, 2.

² Die patristischen Stellen für das Märtyrer-Privileg sind zusammengestellt von H. Achelis, *Das Christentum in den ersten drei Jahrhunderten* Bd. 2 S. 439f.

³ Passio Mariani at Jacobi c. 12.

verweisen, daß ein späteres Datum des Gräbes die Beziehung auf eine Märtyrin der diokletianischen Verfolgung noch nicht auszuschließen braucht. Nach dem feststehenden christlichen Sprachgebrauch war Märtyrer, wer eine blutige Strafe um seines Glaubens willen erduldet hatte; daß der Tod die Folge der Strafe war, ist nicht notwendig für den Charakter der Strafe als Martyrium.¹ Es gab im zweiten und dritten Jahrhundert wohl in allen größeren Gemeinden lebende Märtyrer: Leute, die in der Verfolgungszeit eine Leibesstrafe ausgehalten hatten, ohne abzufallen. Sie nahmen in den Gemeinden eine besondere Ehrenstellung ein.² Es wäre also wohl denkbar, daß in dem Arkosol der Domitilla-Katakomben eine Märtyrin bestattet wäre, welche sich diesen Ehrentitel in der diokletianischen Verfolgung erworben, aber ihr Martyrium längere Zeit überlebt hätte.

Aber es läßt sich nicht leugnen, daß andere Momente gegen die Beziehung des Eliasbildes auf ein Martyrium sprechen. Außerhalb der Katakomben ist die Himmelfahrt des Elias keineswegs selten. Man zählt leicht fünf Sarkophage, auf denen sie dargestellt ist;³ unter ihnen sind vier römische.⁴ Das Eliasbild nimmt stets die Schmalseite des Sarkophags ein, ist also nicht als hauptsächlicher Gegenstand behandelt, wie wir erwarten müßten, wenn es dazu bestimmt wäre, den Sarkophag als Behältnis eines Märtyrerleibes zu charakterisieren. Vor allem aber fällt die Einzigartigkeit des Bildes damit hin, welche in der Domitilla-Katakomben die Deutung auf ein Martyrium nahelegte. Und wir haben noch eine Parallele. Als Kaiser Konstantin gestorben war, ließen seine Söhne Münzen prägen, die den Verstorbenen als zweiten Elias zeigten, der auf einer Quadriga gen Himmel fährt, von wo die Hand Gottes sich ihm entgegenstreckt.⁵ Auch hier liegt der Gedanke an ein Martyrium ganz fern. Wir haben also keinen Grund, das Eliasbild von den Auferstehungstypen auszunehmen. Es reiht sich den besprochenen sieben Bildern in gleicher Linie an.

9. Einzigartig wie die Himmelfahrt des Elias ist in den Katakomben das Bild des Knaben David. Es befindet sich in einem der Seitenfelder, die sich um das zerstörte Mittelbild des Orpheus in der

¹ Vgl. die Belege bei Achelis, *Christentum* Bd. 2 S. 443.

² Die *Canones Hippolyti* und die Ägyptische Kirchenordnung wollen die Märtyrer ohne weiteres in den Klerus aufnehmen (*Texte und Untersuchungen* Bd. 6, 4 S. 67 ff.).

³ Garrucci V tav. 324, 2; 327, 2; 328, 2; 372, 5; 396, 9.

⁴ Garrucci V tav. 328, 2 ist in Mailand.

⁵ Abbildung bei J. Maurice, *Numismatique Constantinienne* I (Paris 1908) pl. 18, 19; II pl. 17, 26. — Dazu vgl. Eusebius, *Vita Constantini* 4, 73.

Domitilla-Katakombe gruppieren. Die acht im Kreise angeordneten Felder enthalten abwechselnd Landschaftsstücke und biblische Bilder; es sind die bekannten Typen des Daniel, Lazarus und Moses.¹ David ist ein Knabe, nur mit der tunica exomis bekleidet; in der rechten Hand trägt er die Schleuder. Da sich die Bezeichnung des Knaben als David auf diesen einen, sehr kleinen Gegenstand gründet, könnte man sich zu Zweifeln an dem Tatbestand veranlaßt sehen. Aber die Schleuder ist schon von den alten Kopisten der Katakombenbilder erkannt worden, und sie ist noch heute recht deutlich zu sehen. Daß hier ein Knabe mit der Schleuder abgebildet ist, dürfte nicht zu bezweifeln sein. Eine andere Frage ist aber, ob dieser Knabe David darstellen soll. Ein David mit der Schleuder wäre nur auf die Goliathgeschichte zu deuten. Dann wäre aber die Wiedergabe der Geschichte unvollständiger und undeutlicher ausgefallen, als wir es bis jetzt in den Katakomben jemals gefunden hatten. Die Bilder, die wir kennen lernten, vermieden zwar im allgemeinen unnötiges Detail, aber sie gaben den charakteristischen Zug der Erzählung deutlich wieder. Die Überwindung der Todesgefahr, die göttliche Rettung war in allen Auferstehungsbildern hervorgehoben, sie war nicht selten vom Maler noch besonders unterstrichen worden. Hier aber wäre die Goliathgeschichte ohne Goliath gemalt worden. Der Maler hätte sich den Gegensatz zwischen dem Knaben und dem Riesen, zwischen der primitiven Bewaffnung und der schweren Rüstung entgehen lassen, also gerade die Momente, auf denen die Pointe der Geschichte beruht, den ungeheuren Abstand zwischen den Chancen und dem Ausgang des Kampfes. Nicht einmal der Kampf selbst wäre uns dargestellt, sondern der Knabe David allein. Wir haben noch zwei andere Goliathbilder aus altchristlicher Zeit, auf der Ambrosiustür in Mailand² und auf der Lipsanothek in Brescia.³ Auf beiden ist der Riese Goliath, der, von dem Steinchen getroffen, in seiner Rüstung schwer zu Boden sinkt, die Hauptfigur der Schnitzerei, so wie das natürlich ist. Man kann auch

¹ Abbildung der bekannten Decke bei Bosio 239 = Aringhi I 547 = Bottari II tav. 63 = Roller I pl. 36, 3 = Garrucci II tav. 25 = Schultze Katakomben S. 104 = Sybel I S. 155 und sonst noch häufig. Orpheus, Daniel, ein Zierstück und mehrere Eckfelder sind zerstört. Der heutige Zustand bei Wilpert Taf. 55. — In den Katakomben wird diese Kammer heutzutage nach dem Davidbild Cubicolo del re Davide genannt.

² Vgl. A. Goldschmidt, Die Kirchentür des h. Ambrosius in Mailand. Taf. 5 (Zur Kunstgeschichte des Auslands. Heft 7).

³ Garrucci Bd. 6 tav. 442; besser bei Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. II Taf. 14.

nicht einwenden, daß der Abschnitt der Decke, der dem Maler in Domitilla zur Verfügung stand, zu klein war, um neben David noch Goliath zu stellen. Der Maler hat im Gegenteil offenbar das betreffende Feld möglichst klein gemacht, weil er nur eine Figur auf demselben anzubringen hatte.

Unter diesen Umständen liegt eine andere Erklärung des Bildes erheblich näher. Der Knabe mit der Schleuder ist auf einen Christen zu deuten, der in der Grabkammer dort bestattet war. Es kann nicht auffallen, daß sich ein Porträt in einer Reihe mit biblischen Bildern befindet. Auf einer Decke der Hermes-Katakombe steht neben Abrahams Opfer, den babylonischen Knaben und Daniel im vierten Felde eine Orans in gelbem Kleide,¹ und im Ostrianum befindet sich ebenso eine Orans in Dalmatika und Schleier neben Jonas, dem Sündenfall und dem Wasserwunder des Moses.² Ebenso wenig ist es auffallend, daß ein Knabe mit seinem Spielzeug vorgeführt wird. Wir haben dafür einige Parallelen auf Grabsteinen, die aus den Katakomben stammen. Eine Knabe hält einen Vogel im Arm und läßt ihn an einer Traube picken.³ Andere Knaben lassen Holzräder laufen,⁴ und der Vogelfänger Lucianus istudiosus, der mit seinem Fangapparat auf dem Grabstein abgebildet ist,⁵ scheint auch ein Knabe zu sein. Es steht also, soweit ich sehe, nichts im Wege, den Knaben mit der Schleuder als Bild eines Verstorbenen zu deuten, während die Beziehung auf die Goliathgeschichte erhebliche Schwierigkeiten macht. Aus der Reihe der Auferstehungsbilder ist der „David“ zu streichen.

10. Dagegen sind die Bilder der Jahreszeiten mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Auferstehung zu beziehen. Wir dürfen bei den christlichen Malern dieselbe Tendenz voraussetzen, wie bei den christlichen Schriftstellern, die sich mit Vorliebe der Beweise aus der Natur für die christliche Auferstehungshoffnung bedienen. Schon Paulus verweist im 1. Korintherbrief auf das Säen und Aufsprießen der Samenkörner, als er die Auferstehung behandelt.⁶ Der erste Klemensbrief schreibt an die Korinther: „Laßt uns darauf achten, Geliebte, wie der Herr uns fortwährend die zukünftige Auferstehung anzeigt. . . . Laßt uns die regelmäßig wiederkehrende Auferstehung betrachten. Tag und Nacht zeigen uns die Auferstehung: die Nacht geht zur Ruhe, Tag bricht an;

¹ Wilpert Taf. 114.

² An der Decke des Cubiculum secundum. — Abbildung bei Bosio 455 = Aringhi II 193 = Bottari III t. 155 = Garrucci II tav. 63; Wilpert Taf. 171.

³ Garrucci Bd. 6 tav. 485, 13.

⁴ Garrucci Bd. 6 tav. 487, 19.

⁵ Römische Quartalschrift 1888 Taf. 1.

⁶ 1 Kor 15, 35 ff.

der Tag entschwindet, Nacht kommt herauf. Laßt uns auf die Früchte achten: wie und auf welche Weise geht das Säen vor sich? Es ging ein Säemann aus und warf auf die Erde Samenkörner. Sie fallen auf den Acker trocken und nackt, verwesen, und dann nach der Verwesung läßt sie die erhabene Fürsorge des Herrn auferstehen, und aus dem einen werden viele, und sie bringen Frucht.“¹ Der Bischof Theophilus von Antiochien bedient sich desselben Hinweises in seinen Büchern an Autolykus: „Gott gibt dir viele Beweisgründe hierfür, damit du ihm glaubest. Denn sieh doch, wenn's beliebt, wie die Jahreszeiten, die Tage, die Nächte ebenfalls endigen und wieder erstehen. Findet nicht auch bei den Samen und Früchten eine Wiederauferstehung statt, und zwar zum Nutzen der Menschen?“² Mit größerer Beredsamkeit weiß Tertullian diese Argumente zu verwenden: „Richte nun deinen Blick auf die Analogien, welche die göttliche Macht selbst bietet. . . . Es kehren zurück Winter und Sommer, Frühling und Herbst, mit ihren Triebkräften, Lebensmächten und Produkten. Denn auch das Verhalten der Erde hängt vom Himmel ab, daß die Bäume sich wieder belauben nach der Entblätterung, daß die Blumen sich wieder färben, daß die Kräuter von neuem ansetzen und dieselben Samenkörner hervorbringen wie die, welche verbraucht wurden, ja auch nicht einmal eher welche hervorbringen, als bis dieselben verschwunden sind. . . . Dieser ganze regelmäßige Wechsel der Dinge ist also ein Zeugnis für die Auferstehung der Toten. Gott hat sie früher in seinen Werken als in seinen Schriften vorgezeichnet; er hat sie durch seine Macht eher gepredigt als durch sein Wort. Er hat zu deinem Nutzen die Natur als Lehrmeisterin vorausgeschickt mit der Absicht, nachher die Prophetie nachzusenden, damit du, ein Schüler der Natur, der Prophetie leichter Glauben schenkst, damit du sogleich annehmest, wenn du hörst, was du überall schon gesehen hast, und nicht mehr zweifelst, daß Gott, den du als den Wiederhersteller aller Dinge schon kennst, auch der Wiedererwecker des Fleisches sei.“³ Minucius Felix glaubt mit einem leichten Hinweis an allgemein bekannte Gedankengänge zu erinnern, wenn er schreibt: „Was verlangst du ungeduldig, daß der Leib mitten im Winter zu neuem Leben wiederkehre? Auch sein Frühling will abgewartet sein.“⁴ Und auch Damasus läßt sich in seiner oben angeführten⁵ Grabschrift das Argument

¹ 1 Klemens 24, 1 ff.

² Theophilus, Ad Autol. 1, 13.

³ Tertullian, De carnis resurr. 12.

⁴ Minucius Felix, Octavius 34, 12.

⁵ S. oben S. 336.

aus der Natur nicht entgehen, wenn er Christus bezeichnet als den, „der den Samenkörnern in der Erde Sterben und Leben verleiht“.

Mit diesen Zitaten, die sich leicht vermehren lassen, möge es genug sein. Sie zeigen, daß vom ersten bis zum vierten Jahrhundert der Wechsel der Jahreszeiten als ein Sinnbild der Auferstehung empfunden wurde. Wo uns in den Katakomben ihre Gestalten in bedeutender Weise vor Augen geführt werden, dürfen wir annehmen, daß es in dieser Absicht geschieht.

Augenscheinlich ist dies in der Januarius-Krypta der Prätextat-Katakombe der Fall. Das Kubikulum ist dadurch ausgezeichnet, daß es von unten bis oben mit Mauerwerk verkleidet ist, auf dem der Stuck und die Malerei angebracht wurden. An allen vier Seiten sind hohe Bogen gemauert, welche die Tür und die drei Wände überwölben. Wandgräber sind nicht angebracht, unter die Bogen sollten Sarkophage gestellt werden. Über denselben steigen die vier Seiten nach oben wie ein hochgeführtes Kreuzgewölbe, um sich schließlich in einem Luftschacht zu treffen. Durch die Kunst des Malers aber ist das Gewölbe in eine Laube verwandelt. Aus den vier Ecken streben, sich gegeneinander neigend, Bündel von Blumenstengeln nach oben, von ihnen gehen rundherum Zweige von Rosen, Ähren, Reben und Oliven aus, leicht stilisiert; durch abwechselnd rote und blaue Zierleisten sind die Zonen von einander getrennt, die offenbar die Produkte der vier Jahreszeiten darstellen sollen. Die leichten bunten Ranken sind durch Vögel und ihre Nester belebt. In einer untersten Zone, über der Tür und den Arkosolien, wiederholt sich der Wechsel der Jahreszeiten noch einmal; nur sind sie diesmal statt übereinander, vielmehr nebeneinander gestellt. Im Frühlingsbilde pflücken Knaben und Mädchen Rosen und winden Girlanden daraus; im Sommer schneiden sie das Korn, im Herbst ernten und keltern sie Trauben, im Winter endlich steigen sie, warm bekleidet, die Bäume hinauf und sammeln Oliven ein.¹ Es sind die charakteristischen Ernteszenen der vier Jahreszeiten. Das Mauerwerk und die Malerei sind gleich vollendet in ihrer Technik. Die Krypta stammt aus der besten christlichen Zeit; man setzt sie allgemein noch ins zweite Jahrhundert. Aus dem leichten Spiel der Malerei ist der christliche Gedanke unschwer zu entnehmen. Der Wechsel der Jahreszeiten spricht von Vergehen und Auferstehen.

¹ Abbildung bei de Rossi, *Bullettino* 1863 p. 3; Garrucci Bd. 2 tav. 37; Photographie Parker 615. 1822 (= Parker, *Catacombs* pl. 1 = Roller Bd. 1 pl. 14, 2); Wilpert Taf. 32—34.

Die Bilder der Jahreszeiten gehören zu dem antiken Rest, den die christlichen Maler aus den Gegenständen der antiken Kunst übernahmen. Trifft unsere Deutung der Januariuskrypta zu, so würden wir zu konstatieren haben, daß hier ein übernommenes Bild mit einem christlichen Gedankeninhalt erfüllt worden ist.

Die vier Jahreszeiten werden noch öfter in den Katakomben wiederholt, aber in keinem Fall wird ihre Bedeutung derartig hervorgehoben, wie in dem alten Bild der Prätextat-Katakombe. In vier Deckenbildern von Ponziano sind Putten mit der Ernte der charakteristischen Jahresprodukte beschäftigt.¹ Es ist in jedem Fall nur ein Knabe, das Ganze also eine starke Verkürzung der Erntebilder von Pretestato. Die vier Bilder sind um den guten Hirten als Mittelbild gruppiert — eine Zusammenstellung, die man noch öfter findet. Da es offenbar das landschaftliche Motiv ist, das die Jahreszeiten mit dem guten Hirten verbunden hat, ist zu überlegen, ob den Puttenbildern in diesen Fällen ein anderer Sinn beizulegen ist als ein rein dekorativer. Die Frage wiederholt sich, wenn wir in andern Fällen die Jahreszeiten so aufgefaßt finden wie in Pietro-Marcellino: als Frauenbüsten, die in die Ecken der Decke gestellt sind, mit verschiedenen Kränzen der Jahresprodukte im Haar.² Die Jahreszeiten gehören zu den dekorativen Bestandteilen der antiken Malerei, und wir müssen damit rechnen, daß sie gelegentlich auch von den christlichen Malern in rein dekorativer Absicht wiederholt wurden. In dem Bilde der Jahreszeiten stoßen zwei Motive zusammen, der christlich-symbolische Inhalt und die dekorative Form. Beide lassen sich mit hinreichender Deutlichkeit aufzeigen. Ob aber in allen Fällen eine Entscheidung nach der einen oder andern Seite zu treffen ist, dürfte zweifelhaft bleiben.

Ich möchte aber nicht verschweigen, daß mir bei zwei ähnlichen Fresken in San Callisto der Gedanke der Auferstehung näherzuliegen scheint als die rein dekorative Absicht. Es sind die, wohl allen Besuchern von San Callisto bekannten, Personifikationen der vegetativen Fruchtbarkeit: ein liegender Jüngling, der sich auf einen Arm aufstützt und mit dem andern eine Blumenschale hochhält, anscheinend auch Blumen im Haar trägt,³ und an entsprechender Stelle gegenüber ein ruhendes Mädchen, das ebenfalls Blumen im Haar und in der erhobenen

¹ Abbildung bei Bosio 139 = Aringhi I 389 = Bottari tav. 48 bei I p. 210 = Garrucci II 88, 1.

² Wilpert Taf. 100.

³ De Rossi II tav. 25, 1; Garrucci II tav. 13, 1; Photographie Parker 1809 = Roller I pl. 29, 3; Wilpert Taf. 85, 1.

Hand trägt¹ — Bilder der Mutter Erde, welche Blumen sprossen läßt. Das Aufleben der Vegetation war den alten Christen ein Bild der Auferstehungshoffnung;² es scheint mit Absicht gerade dies Moment hervorgehoben zu sein.

11. Wo von den Auferstehungsbildern die Rede ist, muß auch Orpheus erwähnt werden. Wir hatten die verschiedenen Exemplare desselben oben³ unter den mythologischen Darstellungen besprochen, welche von den Christen in ihre Grabkammern übernommen sind. Das Orpheusbild, das wir in den nachchristlichen Jahrhunderten nicht selten antreffen,⁴ hängt irgendwie mit den religiösen Sekten zusammen, welche sich um den Namen des Orpheus gruppieren. In ihnen wurde als spezielle Lehre der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele gepflegt.⁵ Die Christen werden das Bild in den Katakomben wiederholt haben, weil sie in Orpheus einen Herold der beseligenden Lehre sahen, die das Christentum zu verkünden sich ebenfalls berufen fühlte, und an die man nirgends mit solcher Lebhaftigkeit dachte als an der Stätte des Todes. Das mythologische Bild verliert unter diesen Umständen das Fremdartige, das ihm anhaftet; es reiht sich als ein Auferstehungsbild dem christlichen Bilderkreis ein.⁶ Es ist nicht weiter auffällig, daß die Christen eine heidnische Sekte für den christlichen Glauben zeugen lassen. Die Beweise für die Auferstehung wuchsen den Christen von allen Seiten zu, und sie nahmen sie, wo sie sie fanden. Die Syrische Didaskalia beruft sich zu diesem Zweck auf die — wie sie meint — heidnische Sibylle.⁷ Vielleicht haben die christlichen Maler in diesem Fall nicht einmal in ein bekanntes Bild einen christlichen Inhalt gelegt,

¹ De Rossi II tav. 25, 2; Garrucci II tav. 13, 2; Photographie Parker 1808 = Roller I pl. 29, 4; Wilpert Taf. 128, 2.

² Vgl. die oben S. 340 f. angeführten Stellen; dazu Theophilus, ad Autol. 2, 14: „Betrachte nun sofort die bunte Mannigfaltigkeit, die verschiedenartige Schönheit und Vielfältigkeit der Pflanzenwelt, und besonders, wie sich in ihr die Wiedererstehung zeigt, als Beweis für die zukünftige Auferstehung des gesamten Menschengeschlechts“; und Minucius Felix c. 34, 11: „Sieh ferner, wie uns zum Troste die ganze Natur den Gedanken einer künftigen Auferstehung zum Ausdruck zu bringen sucht. . . Die Blumen welken dahin und blühen wieder auf; junges Laub sproßt aus den entblätterten Bäumen, und nur aus verwesstem Samen keimt frisches Grün. Wie mit den Bäumen im Winter, so ist's mit dem Körper im Grabe; beide verbergen hinter scheinbarer Erstorbenheit frische Lebenskraft.“

³ Jahrgang 13 (1912) S. 242 ff.

⁴ Vgl. P. Knapp, Orpheus. Tübingen 1895.

⁵ Vgl. Rohde, Psyche Bd. 2, 3. Aufl. S. 103 ff.; E. Maass, Orpheus. München 1895.

⁶ Das ist der, wie ich meine, durchaus richtige Grundgedanke der Leipziger Dissertation von A. Heußner, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. 1893.

⁷ Didaskalia c. 20 (Texte und Untersuchungen, neue Folge Bd. 10, 2 S. 100).

wie sie es bei der Darstellung der Jahreszeiten taten; sie übernahmen möglicherweise das Bild schon mit diesem Inhalt. Wenn der Kaiser Severus Alexander in seine Hauskapelle das Bild des Orpheus neben dem des Abraham und des Christus aufstellen ließ,¹ so faßte er diese drei doch auch wohl als Propheten der Unsterblichkeit auf. —

Diesen Bildern der Auferstehung, den übernommenen und den christlichen, mögen hier zwei einzigartige Darstellungen angefügt werden, denen ebenfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit ein eschatologischer Charakter zugesprochen werden muß, so daß sie sich diesem Zyklus einfügen.

12. Zunächst das bekannte Bild der cinque santi in San Callisto. Auf der breiten Fläche der Wand, zwischen einem Fachgrab und einem Arkosol verteilt, stehen fünf Oranten, Erwachsene und Kinder in einem Blumengarten. Es sind die dort bestatteten Christen. Ihre Namen sind beigeschrieben: Dionysas, Nemesius, Procopius, Heliodora und Zoe; darunter ist noch der Name Arcadia hinzugefügt. Reiche Blumenzweige sind mit Beeren und Blüten besetzt und von Vögeln belebt. Am Bogen des Arkosols stehen zwei Pfauen, auf dem Boden drei große Amphoren, mit Wasser gefüllt, auf deren Rand ebenfalls Vögel sitzen.² — Man faßt den Blumengarten allgemein als das Paradies auf und verweist auf die bekannten patristischen Stellen, in denen der Ort der Seligen beschrieben wird,³ vor allem auf die Visionen der Märtyrer,⁴ unter denen wieder die Passion des Marianus und Jakobus eine der sprechendsten ist. Wir brauchen hier nicht Bekanntes zu wiederholen. Auch ich bin der Meinung, daß auf diesem Bilde die Verstorbenen im Garten des Paradieses sich befinden. Der übliche Ausdruck refrigerare, refrigerium, mit dem man den Zustand der Seligen bezeichnete,⁵ zeigt, wie populär die Vorstellung war, daß die Christen im Jenseits ein Ort der Erquickung erwarte, mit schattigen Blütenbäumen, Vogelgesang und Wasserquellen.

13. Zum Schluß möge das einzigartige Bild der turmbauenden Jungfrauen besprochen werden, das meines Erachtens ebenfalls eschatologischen Inhalt hat. Es befindet sich im Vorraum der zweiten

¹ Historia Augusta Alexander c. 29.

² De Rossi Bd. 3 tav. 1—3; Roller I pl. 48, 1; Garrucci II tav. 15, 2; Wilpert Taf. 110f.; v. Sybel Bd. 1 Taf. 4.

³ Vgl. Achelis, Das Christentum in den ersten drei Jahrhunderten Bd. 1 S. 201.

⁴ Sie sind aufgeführt bei Achelis, Christentum Bd. 2 S. 342ff.

⁵ Passio Perpetuae etc. 13; Tertullian, De testim. animae 4; De anima 58; De monogamia 10.

Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel. Die Decke, welche ein besonders gutes Beispiel der antiken Art ist, ist oben¹ besprochen worden. Ihr sind drei Figurenbilder eingefügt, von denen das eine unkenntlich ist, das zweite offenbar den Sündenfall darstellt; das dritte sind die turmbauenden Frauen.² Drei Mädchen sind mit dem Bau eines Turmes beschäftigt, der auf der rechten Seite bis zu den Zinnen vollendet ist. Eine von ihnen steht hinter der Mauer und fügt Steine ein, zwei andere tragen als Handlanger Steine herbei. Die Kleidung ist der Arbeit angepaßt; es ist eine gegürtete, ärmellose Tunika. In dem halbvollendeten Bauwerk ist eine Tür deutlich zu erkennen.³

Wenn Mädchen einen Turm bauen, so kann es sich nur um eine symbolische oder allegorische Darstellung handeln; außerdem spricht das daneben stehende Bild des Sündenfalls dafür, daß wir den Text zu diesem Bilde in einer Heiligen Schrift zu suchen haben. Man hat längst an den Hirten des Hermas erinnert: es kann kaum eine andere urchristliche Schrift gemeint sein. Das Gleichnis vom Turmbau wird dort zweimal erzählt, in der dritten Vision und im neunten Gleichnis; es ist ein Lieblingsbild des Propheten Hermas gewesen. Die beiden Allegorien weichen in manchen Einzelheiten von einander ab. Das erste Mal wird der Turm von sechs Jünglingen gebaut, das zweite Mal stellen die Jünglinge zwölf Mädchen an, um das Bauwerk aufzuführen. Die Jünglinge sind Engel, die Jungfrauen werden als christliche Tugenden gedeutet; der Turm aber ist die Kirche. Die Vision hat ihre Pointe darin, daß sie zeigt, aus wie verschiedenen Menschen die Gemeinde sich zusammensetzt: die Steine, die zum Bau verwandt werden, sind selten tadellos, vielmehr mit starken Mängeln behaftet. Der Prophet will zur Buße rufen, indem er den Mitgliedern der römischen Gemeinde zu Gemüte führt, wie tief sie noch in den Sünden des Heidentums stecken. Daneben aber leuchtet doch auch die andere Absicht der Vision ein, daß sie zeigen will, wie nahe das Ende aller Dinge bevorsteht. Von Hermas selbst ist dieser Zweck deutlich hervorgehoben. Er fragt seine Greisin, die ihm die Offenbarung vermittelt, nach Tag und Stunde der Weltvollendung. Sie verbietet ihm die vorwitzige Frage, gibt aber dennoch die verständliche Auskunft:

¹ Jahrgang 13 (1912) S. 222f.

² Abbildung der Decke bei Garrucci II tav. 95 (= V. Schultze, San Gennaro Taf. 5). — Das Bild der Jungfrauen allein bei Bellermann Taf. 5; Garrucci II tav. 96 (= V. Schultze Taf. 7).

³ Sie fehlt auf der Abbildung Bellermanns, die sonst dem Charakter des Bildes besser gerecht wird als die Zeichnung Garruccis.

„Siehst du nicht, daß der Turm noch gebaut wird? Erst wenn der Turm, der gebaut wird, vollendet ist, ist das Ende da. Aber rasch wird er gebaut werden. Frage mich nichts mehr. Es genügt dir und den Heiligen diese Erinnerung und die Erneuerung eures Geistes.“¹

Es ist doch schwerlich zu bezweifeln, daß dem Maler in Neapel die Vision des Hermas vor Augen gestanden hat, als er sein Bild entwarf. Es ist wahr: es finden sich Abweichungen zwischen Text und Bild; aber dieselben sind nicht größer als etwa bei der Lazarusgeschichte, wo die christlichen Maler an die Stelle des jüdischen Felsengrabes ein aufgemauertes Grabgebäude setzten und Christus sein Wunder mit dem Zauberstab verrichten ließen; oder gar bei der Noahgeschichte, wo statt des Patriarchen, seiner Familie und seiner gewaltigen Tierwelt ein einziger Mann zu sehen ist, der uns statt in der Arche in einer Geldkiste vorgeführt wird. Der Maler in Neapel hat sein Bild in Anlehnung an das neunte Gleichnis des Hermas entworfen. Hätte er den Turmbau durch sechs Jünglinge aufführen lassen, wie die dritte Vision beschreibt, so wäre das Bild mißverständlich gewesen, während die Jungfrauen als Bauhandwerker jeden sogleich auf das Hermasbuch weisen. Ihre Anzahl ist aus künstlerischen Gründen auf drei ermäßigt: ähnliches findet sich oft in der altchristlichen Kunst. Statt der zwölf Apostel setzen die römischen Maler sechs, vier oder zwei, wie es ihnen gerade paßt. Ein weiteres Zeichen für den Zusammenhang mit dem Hermasbuch ist es, daß der Turm ein Tor hat.² Im neunten Gleichnis wird gerade auf diese Einzelheit Gewicht gelegt: durch das Tor müssen die Steine getragen werden, die zum Bau verwandt werden³; es spielt auch bei der Erklärung eine Rolle: das Tor ist Christus.⁴ Wieder decken sich Text und Bild nicht in allen Einzelheiten. Bei Hermas befindet sich das Tor nicht in dem Turm selbst, sondern in dem Felsen, auf dem der Turm steht. Der Maler hat eine Vereinfachung vollzogen, indem er den Felsen wegließ und das Tor in dem Turm anbrachte. Man wird ihm trotzdem zugeben müssen, daß es ihm gelungen ist, die charakteristischen Züge hervorzuheben, durch die das Bild jedem Leser des Hermasbuches verständlich ist.

Ist aber die Identität mit Hermas gesichert, so dürfen wir weiter fragen, in welcher Absicht der Maler seine Komposition entworfen hat. Wir werden uns dabei an die Tendenz der Vision halten müssen. Zunächst ist es deutlich, daß der Maler nicht beabsichtigt, auf den sitt-

¹ Hermas Vis. 3, 8, 9.

³ Hermas Simil. 9, 2 ff.

² Vgl. dazu oben S. 346 Anm. 3.

⁴ Simil. 9, 12.

lichen Zustand der Gemeinde anzuspieren: die Steine des Turmes zeigen nicht die starken Schäden, von denen Hermas in seiner Prophetie spricht. Dagegen ist es sehr wohl möglich, daß der Maler mit Hermas in dem bald vollendeten Turmbau die Nähe des Weltendes angezeigt sah. Das Fresko in Neapel würde dann, mehr als alle andern Katakombenbilder, ein charakteristisches Produkt der christlichen Urzeit sein, als die Kirche in der Erwartung des nahen Endes aller Dinge lebte und der Wiederkunft des Herrn als einem baldigem Ereignis entgegenseh. ¹ Seit dem Anfang des dritten Jahrhunderts hat sich die brennende Zukunftserwartung abgekühlt, um dann bald ganz zu verschwinden. ²

Das ist der Zyklus der eschatologischen Bilder, die sich in der altchristlichen Kunst finden. Es sind einige Illustrationen des Auferstehungsglaubens aus dem Alten und Neuen Testament. Beweise aus der Natur und ein heidnischer Eideshelfer gesellen sich dazu. Einmal wird das Paradies selbst vor Augen geführt; das Neapler Bild gibt eine Mahnung an das baldige Ende der Welt. Einen andern Kreis von Darstellungen werden wir gesondert behandeln: das Weltgericht und die Anfänge des Heiligenkultus. Was sonst noch dem eschatologischen Zyklus zugeschrieben ist, werden wir an geeigneter Stelle besprechen. Es gehört meiner Meinung nach in einen andern Zusammenhang.

¹ Vgl. Achelis, Das Christentum Bd. 1 S. 198 ff.

² Achelis, Christentum Bd. 2 S. 53 f.