

Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst?

Von L. v. Sybel in Marburg.

Jedermann weiß, welche Rolle die Auferstehung des Fleisches in der christlichen Vorstellungswelt und Literatur von früh an spielte. Ob ihr aber dieselbe Bedeutung auch in der frühchristlichen Kunst zukomme, das ist Gegenstand einer Kontroverse.

Viktor Schultze schrieb Prolegomena über die Symbolik des altchristlichen Bilderkreises, worin er zwei Sätze aufstellte, daß die Szenen der heiligen Geschichte, welche in der Gräberkunst zur Verwendung kamen, einen sepulkral-symbolischen Inhalt haben, der erst in nachkonstantinischer Zeit eine teilweise Trübung erfuhr; und daß diese Sepulkral-symbolik (dementsprechend auch seine, Schultzes Bildererklärung) ihren leitenden Grundgedanken in dem Glauben an die Auferstehung der Toten besitze.¹ Schultzes ersten Satz, von dem sepulkralen und symbolischen Charakter, erkannte meine „Christliche Antike“ als richtig an; den zweiten jedoch, von der *resurrectio carnis* als dem leitenden Grundgedanken, nicht so. Mein Buch ist beherrscht von der Auffassung, daß die Verstorbenen als Selige im Himmel und im himmlischen Paradies gedacht und dargestellt sind; „es ist, sagte ich z. B. bei der Erweckung des Lazarus, auch hier an unmittelbarem Eingang aus dem Tod ins ewige Leben gedacht, die künftige Auferstehung des Fleisches liegt auch hier höchstens im Hintergrund“ (I 226).² Nun hat Hans Achelis in dieser Zeitschrift, im dritten seiner Aufsätze über die altchristliche Kunst (die zwei ersten lasse ich unbesprochen), ich kann nicht sagen zu der Kontroverse das Wort ergriffen, sondern bloß, er ist Schultze gefolgt; er bezeichnet es als dessen großes Verdienst, den Auferstehungsgedanken als den „Mittelpunkt der altchristlichen Kunst“ erwiesen zu haben.³ Wenn es sich um den leitenden Grundgedanken der Christenkunst handelt, so lohnt es sich,

¹ V. Schultze, Archäol. Studien über altchristl. Monumente, Wien 1880, S. 13 und 21.

² L. v. Sybel, Christliche Antike, Marburg 1906. Vgl. „Das Christentum der Katakomben und Basiliken“ (Histor. Zeitschr. CVI, 1910, 1—30) S. 8. 12 ff.

³ Hans Achelis, ZNW. XIV, 1913, 336.

die Kontroverse zum Austrag zu bringen. Es sei mir daher erlaubt, in dieser Zeitschrift die in ihr zugunsten der Schultzeschen Deutung vorgebrachten Argumente zu prüfen. Die Nötigung zu immer schärferer Erfassung des Problems wird sich fruchtbar erweisen.

Schultze, und Achelis folgt ihm darin, beruft sich auf die Kirchenväter. Nicht als ob diese die Auferstehung als Inhalt der christlichen Gräberkunst angäben; aber sie begründen die Möglichkeit der Auferstehung des Fleisches mit denselben biblischen Wundern, die wir in den Katakomben gemalt sehen. „Der Glaube an die Auferstehung des Fleisches, in der alten Kirche ein Fundamentalartikel — wurde in erster Linie durch den Nachweis begründet, daß Gott sowohl die Macht als auch den Willen habe, die Toten aufzuwecken. — In Beziehung auf jene berufen sich die Apologeten — durchgängig auf die biblischen Wunder, besonders auf die von Gott durch Christum gewirkten. — Aber auch die alttestamentlichen Wunder werden unter eine gleiche Wertschätzung gestellt. — Diese sämtlichen Wunder sind der altchristlichen Kunst Darstellungsmotive geworden“ (Schultze 15—21). Als Zeugen werden Justinus Martyr, Irenäus, Tertullian u. a. spätere, sowie die apostolischen Konstitutionen angeführt, Achelis fügt den Vätern noch Grabschriften hinzu, wie die späte des Damasus.

Die Reihe jener Kirchenväter beginnt erst um 150, die Katakombenkunst dagegen schon im Zeitalter der flavischen Kaiser, entwickelt sich weiter unter Trajan und Hadrian: in jenen Zeiten treten die biblischen Szenen auf, wie Daniel zwischen den Löwen, die Jünglinge im flammenden Ofen, Noah in der Arche, Jonas, Lazarus, sie sind mithin, als jene Kirchenväter schrieben, schon Darstellungsmotive gewesen, nicht erst geworden.¹ Gegenüber dem in der christlichen Archäologie seit alters üblichen Mißbrauch der Kirchenväter muß immer wieder daran erinnert werden, daß die frühchristliche Kunst (Kunst des christlichen Volkes; dafür Kirche zu sagen, ist mindestens mißverständlich) nicht aus den subjektiven und oft einander widersprechenden Meinungen der christlichen Metaphysiker erklärt werden darf.² Die frühchristliche

¹ Inzwischen wurde ja auch von dritter Seite versucht, sie aus einer ganz andern, als älter vermuteten Quelle abzuleiten, von gewissen Gebeten.

² Die christliche Archäologie tut gewiß gut daran, wenn sie in der Weise der klassischen vorgehen will, die sich einen Zweig der philologischen Altertumswissenschaft weiß, daher stets die einschlagende literarische Überlieferung zur Hand hat; aber es „will auch der gesundeste Grundsatz *cum grano salis* befolgt sein“, wie ich in dem Aufsatz „Die Magier aus Morgenland“ zu sagen Ursache hatte, Röm. Mitteil. d. archäol. Instituts 1912, 316.

Kunst ist ihrerseits eine selbständige Quelle für unsere Kenntnis des frühen Christentums. Um so ernster gilt es ihren Sinn und Zweck richtig zu erfassen: sie entstand nicht, um ungebildeten Gemeindemitgliedern Glaubensbeweise vor die Augen zu malen (Achelis 336), sondern als Glaubenserguß zum eigenen Trost am Grabe teurer Verstorbener.

Was die Geltung der Auferstehung des Fleisches als eines Fundamentalsatzes der alten Kirche betrifft, so steht sie fest. Aber mußte das Dogma deshalb überall zum Ausdruck gebracht werden, auch wo es nicht hingehörte, weil vor allem Dringlicheres zu sagen war? Man beachte doch, wohin die *resurrectio carnis* gehört, in welchem Zusammenhang sie ihre Ausprägung erhielt.

Als nach der großen Enttäuschung durch den tragischen Ausgang des Gottesreichs auf Erden die aus dem Glauben an den auferstandenen Christus neu erwachsende Gemeinde sich genötigt meinte, das Reich in eine immer weiter sich zurückziehende Zukunft zu verschieben, da begann sie alles in den Vorstellungskreis Fallende zusammenzutragen, aus dem alten, immer wieder erneuerten, vermehrten und verfeinerten Schatz primitiver, mystischer und metaphysischer Spekulationen. Die heterogenen, nun hart aufeinanderstoßenden Vorstellungen durch Kompromisse auszugleichen gelang nicht völlig, unlösbare Widersprüche blieben stehn. War die Epiphanie des Gottessohnes zunichte geworden, so erwartete man die Parusie des Menschensohnes, der auf den Wolken kommen, also das Reich dann wirklich vom Himmel auf die Erde bringen sollte. Dann wird eine Palingenesie erfolgen, nicht bloß die psychische Wiedergeburt, sondern auch die somatische und die kosmische. Hier war der Weltuntergang anzuknüpfen, welcher der Welterneuerung vorangehn mußte. Erst mit diesem, allerdings nur bedingten Weltuntergang war der Begriff „der letzten Dinge“, war eine Eschatologie gegeben. Auch das uralte Totengericht fand seine Stelle, nun aber nicht als Gericht über die Einzelseele des jeweilig Verstorbenen, sondern als einmaliges Weltgericht, alle Menschen zugleich umfassend, die Lebenden und die Toten. Zum Gericht müssen alle im Schoß der Erde, im Hades, schlafenden Toten auferweckt werden, auch dies kein neuer Gedanke.

Er aber stieß in der Tat hart zusammen mit dem andern Gedanken von der Unsterblichkeit der Seele. Die Seele ist unsterblich; durch den Tod aus dem Kerker des Leibes befreit, geht sie zu Gott ein, in den Himmel, als Christenseele in das himmlische Paradies (denn auch der Traum einer verlorenen oder zu gewinnenden

goldenen, paradisischen Zeit lebte noch). Hier trat ein Kompromiß ins Mittel. Wenn die Seele seit dem Tode des Menschen im Himmel ist, so ruht in der Erde nur der entseelte Leib. Und es gibt eigentlich keine Auferstehung der Toten, sondern bloß der Leichen, des „Fleisches“. Dorthin also gehört die *resurrectio carnis*, in jene unbestimmte Endzeit, die man nur spekulierend erfaßt.

Am frischen Grabe aber macht sich eine andre Sorge geltend, die dringliche um das augenblickliche Schicksal der unsterblichen Seele. Doch nein, nicht Sorge, sondern die tröstende Gewißheit, daß sie vom Sterbelager hinweg eingegangen ist in das himmlische Paradies, so wie es die Passion des Lukasevangeliums den Christus dem Schächer versprechen läßt: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ (23, 43). Sobald nun die Katakombenmaler daran gingen, in ihre antike Dekoration christlichen Sinn zu legen, so malten sie die Erlösung aus dem Tod in das Leben, die Seligkeit im himmlischen Paradies. Das Gruftgewölbe galt ihnen als Himmel, den sie in Verwertung gegebener Dekorationsmotive wie eine Art Laube ausbildeten; als Himmel galt ihnen ebenso die über dem Arkosolgrab sich wölbende Nische; an der Wand um das Fachgrab aber malten sie bisweilen geradezu das Paradies als Park (als Abbeviatur diente einerseits der Baum, andererseits das Parkgitter), oder als Landschaft, wenn sie nicht mittels Rosen und Rosenblätterschnüren den himmlischen Garten andeuteten. Daß die Künstler sich lieber an die malerische Paradiesvorstellung hielten als an das Himmelsbild, versteht man.¹

Daneben führten sie aus der heidnischen in die christliche Antike das idyllische Genre ein, in Auswahl, nämlich Ernteszenen, das Rosenpflücken des Frühjahrs, den Weizenschnitt des Sommers, die Traubenlese des Herbstes, die Olivenernte des Winters; oder sie malten Rosen, Ähren, Trauben, Oliven als die Produkte der Jahreszeiten, wiederum deren Personifikationen; und zwar alle vier Jahreszeiten zusammengeordnet oder einzelne allein, besonders, nach besonderen Gesichtspunkten, Rosenpflücken oder Weinernte. Mit andern christlichen Archäologen erklärt Achelis 340 auch diese Dekorationen als Sinnbilder der Auferstehung; wir dürften bei den christlichen Malern dieselbe Vorliebe für Beweise aus der Natur voraussetzen wie bei den christlichen Schriftstellern. Immer der gleiche Mißbrauch der Kirchenväter. Diese betonten stets das Vergehen des Samenkorns, des Laubes, des

¹ Vgl. Chr. Ant. I 151—168 System und Idee der Deckenmalerei. System der Wandverzierung. Ausblicke. Das Paradies.

Tags, einer Jahreszeit, damit die neue Pflanze, das neue Laub, die Nacht, die folgende Jahreszeit werde. Von all dem Vergehen des Alten, damit Neues werde, ist aber in den Malereien nie die Rede, sondern, wie Achelis selbst sagt, von den Ernten und Erzeugnissen der Jahreszeiten. Nun ist die Ernte christliches Bild der messianischen Erfüllung: die Zeit der Ernte ist da, sendet Schnitter zur Ernte. Nach der Kreuzigung aber wurde die Erfüllung in das Jenseits verlegt (nicht bloß in die Zukunft), und so kamen Erfüllungsbilder, die Ernten, in die Jenseitskunst. Da wurden sie zu Paradiesbildern.¹

In den dekorativen Rahmen, sinnvoll an den Gruftgewölben, an den Wänden meist nur linear, wurden in herkömmlicher Weise kleine Bilder eingesetzt, Füllstücke kann man sie nennen, die ich, von der stadtrömischen und pompejanischen Wanddekoration herkommend, auch als Durchblicke bezeichnete und als bedeutende Ausblicke in das Reich der christlichen Gewißheit, der Erlösung aus dem Tod in das Leben.² Mythen waren die Hauptgegenstände solcher Füllstücke, in der römisch-pompejanischen Dekoration natürlich heidnisch-antike, in der christlichen Gruftmalerei wurden es christliche, meist alt- und neutestamentliche Rettungstypen als Prototype der Erlösung aus dem Tod. Und wie in der heidnischen Sepulchralkunst gerade der Kaiserzeit öfter der Verstorbene im Typus eines Heros dargestellt wurde, so stellten die Christen ihre Verstorbenen, nun aus dem Tod Erlösten, gern im Typus eines biblischen Heros dar, aber dem christlichen Erlösungsgedanken gemäß im Typus eines aus Todesnot Geretteten. Es ist kein Zufall, daß gerade die in den Katakomben zuerst auftretenden biblischen Heroen, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im flammenden Ofen, Noah in der Arche, als Adoranten gegeben werden, das ist in derselben Haltung, die wenig später die Katakombenmalerei den Seligen in ihrer direkten Darstellung gibt (s. u.). Daher darf man die der Bibel entnommenen Szenen nicht „Illustrationen der biblischen Geschichte“ nennen (Achelis 325); vielmehr sind sie, aus den christlichen Jenseitsgedanken geboren, originale Erzeugnisse der christlichen Jenseitskunst.³ Analog zu den Seligen in Gestalt biblischer Prototype trat in den Zenith des Himmels (der Plafonds, der Grabnische) der christliche Soter, in der Frühzeit auch er noch nicht in

¹ So erklärte ich schon in der Chr. Ant. I 177—180.

² Chr. Ant. I 158 f. Vgl. m. Weltgesch. d. Kunst 1888, 364; ³ 1903, 397 mit Farbtafel 3.

³ Daher gingen auch die Kunsthistoriker irre, die aus unseren alttestamentlichen Rettungsbildern auf zugrunde liegende jüdische Bibelillustrationen schlossen.

direkter Darstellung, sondern im Typus des synoptischen, nur jenseitig umgedeuteten Hirten, der das Schaf, den Verstorbenen, auf den Schultern in das Paradies trägt zu seiner Herde der Seligen.¹

Das Schema der gespreizt ausgebreiteten Hände ist in erster Linie Adoration, in der Kunst die einzig angemessene Haltung der Seligen vor dem Angesichte des Herrn, die da keinen andren Gedanken haben als das Heilig, heilig, heilig ist der Herr. Auch bei den biblischen Prototypen darf, bei all der Todesgefahr, in der sie schweben, doch nicht an Bittgebet, nicht an Gebet um Rettung gedacht werden („auf das Gebet des Gläubigen erscheint die rettende [?] Taube“, „das Gebet ist seine Waffe gegen die Bestien, das ihn vom Tode errettet“, Achelis 327, 328); denn was die Texte ihnen in den Mund legen, ist nie ein Hilferuf, sondern höchstens Dank, vor allem Lobgesang (dies richtig Achelis 328).²

Nach diesen generellen Bemerkungen bleibt zu den drei erstauftretenden Typen nicht viel zu sagen übrig.

Daniel.³ Dem stadtrömischen Maler schob sich statt der Löwengrube die ihm geläufigere Arena unter; daher mag es kommen, daß im ersten Exemplar Daniel auf einer Erhöhung steht und daß er nachher nackt gezeichnet wird oder nur mit dem Lententuch. Wenn er also im späteren 3. Jahrhundert einmal (Wilp. Taf. 89, 1) in einer Grube steht, nur er, nicht die Löwen, so fragt sich, ob das doch die Löwengrube meint oder das Grab. Und falls hiermit der Künstler unter Einfluß der Kirchenschriftsteller (der „Prediger“ Achelis 335) nicht die Erlösung aus dem Tod, sondern die Auferstehung des Fleisches malen wollte, so hätte er Fremdes hineingetragen.

Die drei Jünglinge im flammenden Ofen.⁴ Zum Ausdruck des Erlösungsmotivs genügt den meisten Exemplaren die Gebärde der Adoration; einzelne fügen, um deutlicher zu werden, die Friedenstaube aus dem Noahbild hinzu oder die Hand Gottes aus der Opferung Isaaks oder endlich den Engel, der in einem spätern Bild durch seinen Nimbus vielleicht als der Erlöser charakterisiert wird.

Noah im Kasten (κιβωτός).⁵ In seiner römischen Tracht ist er nicht die Figur eines biblischen Patriarchen, wie er in einem Historien-

¹ Wilpert, Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903, Tafel 9 und weiterhin.

² Über die Adoranten (konventionell, obwohl irrig sog. Oranten) vgl. Chr. Ant. I 255 ff., besonders 262.

³ Wilpert Taf. 5, 1. Chr. Ant. I 211. Achelis 328.

⁴ Wilp. Taf. 13. Chr. Ant. I 212. Achelis 328.

⁵ Wilpert Taf. 16. Chr. Ant. I 213—219. Achelis 326.

bild zu erwarten wäre, sondern eines Christen der Kaiserzeit.¹ Wenn die heranfliegende Taube im ersten Exemplar nicht auf Täuschung beruht, so fällt auf, daß sie zu dem in anderer Richtung blickenden Noah bloß aggregiert, nicht mit ihm zusammenkomponiert ist, wie es in der historischen Auffassung nachher geschah. Denn die spätere Kunst freilich ging mehr und mehr zur Bibelillustration über; da streckt Noah, nun ins Profil gestellt, der Taube beide Hände entgegen. So, als Historienbild, gibt ihn natürlich auch die gleichzeitige Münze von Apamea Kibotos.

Nach der herrschenden Datierung entstanden die vorgenannten Typen noch im ersten und im beginnenden zweiten Jahrhundert. Nun aber trat ein Ereignis ein, welches wie auf das ganze Christentum so auf die Katakombenmalerei einen tiefgreifenden Einfluß ausüben sollte, das Erscheinen des vierten Evangeliums.² Es wird in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts gesetzt. Sofort bringt die Katakombenmalerei johanneische Szenen, voran die Erweckung des Lazarus, nach Wilpert zuerst in der sog. Cappella greca der Priscillakatakombe und in der sog. Passionskrypte des Coem. Praetextati; jene setzt er sogar in den Anfang des zweiten Jahrhunderts, diese in dessen erste Hälfte.³ Der stadtrömische Maler zeichnet nicht ein palästinensisches Felsengrab, sondern die heimische Wirklichkeit, ein Mausoleum, wie sie zu Hunderten an den Heerstraßen vor den Toren standen. Im frühesten Exemplar scheint der Christus zu fehlen; folglich wäre nicht er die Hauptperson, sondern Lazarus, als Typus der Erlösung aus dem Tod in das Leben. Man beachte, wie der Evangelist 11, 23—26 das „Leben“ von der Auferstehung am letzten Tage ausdrücklich unterscheidet und wie er letztere beiseite schiebt. Jesus spricht: Dein Bruder wird auf-erstehn. Maria: Ich weiß, am letzten Tage. Worauf Jesus: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, auch wenn er stirbt, wird leben. Und wer lebt und an mich glaubt, wird nie

¹ In einem Sarkophagrelief ist bekanntlich geradezu die Verstorbene in Person, mit Beischrift ihres Namens Juliane, in den Kasten gestellt, als Noah.

² Schon vor längerer Zeit machte Heinrici darauf aufmerksam, daß die altchristliche Kunst stark unter Einfluß des Johannesevangeliums stehe (für die früheste Zeit gilt es natürlich nicht). Uns geht es um die Entwicklungsgeschichte.

³ Cappella greca: Wilpert, *Fractio panis* Taf. 11; Malereien 311, 1. — Passionskrypte: Wilpert Taf. 19 oben. Vgl. Chr. Ant. I 224 ff. Achelis 333. — Die Katakombenchronologie harret noch immer der Nachprüfung und eingehenden Darlegung durch eigens geschulte klassische Archäologen. Ehe das nicht geschehen ist, läßt sich die Katakombenmalerei für die Datierung des vierten Evangeliums nicht verwerten.

sterben.¹ — Unterhalb der Erweckung des Lazarus, an derselben Wand in Praetextat, ist die Samariterin im Gespräch mit Jesus am Brunnen gemalt.² Das Bild vergegenwärtigt sein Wort von dem lebendigen Wasser, das nie mehr dürsten läßt und das in dem Menschen zu einem Quell wird, der springt in das ewige Leben (Joh 4, 14).

Man sieht, wie der Maler, oder sein Auftraggeber, beide Bilder unter demselben Gesichtspunkt ausgesucht hat. Wer bezüglich des Lazarus zweifeln könnte, wird durch die in Praetextat wie ein Kommentar daruntergesetzte Samariterin am Brunnen eines Besseren belehrt. Die zwei Bilder spiegeln den ersten Eindruck wieder, den die neue Auffassung des „Evangeliums“ in Rom machte. Der Eindruck war so stark, daß er sofort bis in die Katakomben hinab wirkte. Da war die johanneische Lebenslehre freilich am Platze, da fand sie Widerhall und Ausdruck im Wandschmuck. Diese Bilder schlugen einen ganz neuen Ton an: wohl ist der Lazarus äußerlich genommen noch ein „Rettungstyp“, die Samariterin am Brunnen jedoch ist es nicht, oder doch in ganz anderer Weise. Beide Bilder aber sprechen den Geist des neuen Evangeliums aus, sprechen vom Leben über den Tod hinweg, vom ewigen Leben, nicht von künftiger Auferstehung.

Die neue Motivenquelle, das Evangelium, einmal erschlossen, blieb man nicht bei dem jüngsten Bearbeiter stehn, sondern griff auch zurück nach den Synoptikern. In derselben Gruft des Coem. Praetextati wurde von derselben Hand die Heilung der Blutflüssigen gemalt, anscheinend wieder ein gewöhnliches Rettungsbild.³ Dagegen der nächstkommende neutestamentliche Typ, der Gichtbrüchige, der, durch Jesus geheilt, sein Bett aufnimmt und fortträgt, ruft wieder ein johanneisches Wort ins Gedächtnis: Wer mein Wort hört und dem, der mich gesandt hat, vertraut, hat das ewige Leben und kommt nicht ins Gericht, sondern geht aus dem Tod in das Leben (Joh 5, 24).⁴

Nun war auch die Bahn frei für solche alttestamentliche Rettungstypen, in denen das Adorationsschema nicht Raum fand. Im Jonaszyklus entfällt es für die Hauptperson ganz.⁵ Der kleine Zyklus ist aus zwei von einander unabhängigen Keimen erwachsen. Einer war die Rettung des Propheten aus dem Bauche des Ketos, als ein Proto-

¹ Chr. Ant. I 226. Vgl. jetzt Heitmüller in Joh. Weiß' Schriften d. NT² II 1908, 804.

² Wilpert Taf. 19 unten. Chr. Ant. I 232 m. Abb.

³ Wilpert Taf. 20. Chr. Ant. I 229 m. Abb.

⁴ Zu den folgenden Versen über das Gericht vgl. Heitmüller a. O. 768 („im Sinn von 3, 18“).

⁵ Wilpert Taf. 26. 47. Chr. Ant. I 216—219. Achelis 325.

typ für die Erlösung des Christen aus dem Rachen des Todes in das Paradies (um die Szene des Ausspeiens und Landens verständlich zu machen, fügte man noch die vorhergehende hinzu, wie Jonas aus dem Schiff geworfen wird). Der andre Keim war des Jonas Ruhen unter der Laube, in der Katakombenmalerei ein Bild der Seligkeit im Paradies; es betont den Frieden in der Seligkeit, nicht das Stehn vor dem Herrn. Nicht wenig wirkte zum Ausfall des Adorationsgestus das aus dem antiken Formenschatz gewählte Motiv des in Ruhe Gelagerten mit. Über den Sinn der Szenen kann kein Zweifel sein: Tod — Erlösung aus dem Tod — Ruhe im Frieden des Herrn, nicht im Grabe, sondern im Paradies.

Die Rettung Isaaks vom Opfertod.¹ Deren erste Darstellungen gehören noch dem 2. Jahrhundert an. Schon im ersten Bild und weiterhin überwiegend ist der kritische Augenblick gewählt, da Abraham über dem Knaben das Messer zückt; in ausführlicheren Darstellungen tritt außer dem Altar auch die Hand Gottes ein, und das Ersatztier, der Widder. Andre Maler wählten einen früheren Moment der Vorbereitung, wie Isaak das Holz zum Altar trägt. Beweisend für den Sinn, zugleich all jener Prototypen im Adorantenschema, ist das zweitälteste Exemplar des Isaakbildes in der sog. Sakramentskapelle A⁸ des Coem. Callisti. „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“ (Achelis). Um den Sinn richtig zu verstehen, muß man den ganzen Fries, es ist der mittlere der Fondswand, vor Augen haben.² Die an einem Gang sich reihenden kleinen Sakramentskapellen sind wohl wie herkömmlich Familiengründe. Unser Fries bezieht sich auf eine Gruppe von im ganzen vier Personen, Angehörigen einer Familie, links etwa Mutter und Sohn (dies eher als Mann und Frau), rechts noch zwei Söhne, der eine ein Knabe. Als gestorben und im Paradies weilend gedacht, greift links der älteste Sohn nach der auf dem typischen Tischchen liegenden Lebensspeise Brot und Fisch, hier vielmehr Seligenspeise; die Mutter adoriert wie die zwei jüngeren Söhne rechts, deren ungegürtete Tunika eine der typischen Seligentrachten ist. Angereicht sind, wie Letter an Letter, Schaf und Baum. Sie würden an sich einfach das Paradies andeuten wie so oft; doch das am Ende des Frieses

¹ Wilpert, *Fractio panis* Taf. 10; *Malereien* Taf. 41, 2. Chr. Ant. I 220f. mit Abbildung des vierten Exemplars. Achelis 328.

² de Rossi, *Roma sott. I* Taf. 16, 3, danach Chr. Ant. I S. 198, die Erklärung auf S. 294.

noch hinzugefügte Bündel Holzscheite erinnert an die beabsichtigte Opferung Isaaks, so daß nun auch das Schaf als der zum Ersatzkier bestimmte Widder verstanden werden kann. Also eine sehr diskretie Darstellung der Seligen in einem biblischen Prototyp. In die viergliedrige Familiengruppe aber ist zentral ein besonders eingerahmtes Bild eingeschoben (in gewisser Weise, wenn auch wieder anders, wie am Ostfries des Parthenon in die Gruppe der zwölf sitzenden Götter, sie teilend, zentral die Priestergruppe eingeschoben ist), das Seligenmahl auch hier mit Brot und Fisch, an dem natürlich auch die hier bestatteten Angehörigen der Familie teilnehmen.

Die Entwicklungsgeschichte der dramatischen Szenen brauchen wir hier nicht weiter zu verfolgen. Doch bringt Achelis noch ein paar spätere Bilder zur Besprechung, aus dem 3. und 4. Jahrhundert.

David mit der Schleuder.¹ In der Christlichen Antike durfte ich das Bild kurz erledigen: „Das Attribut der Schleuder weist deutlich auf seinen Sieg über Goliath hin; also wieder eine Rettung aus Todesgefahr.“ Nun erhebt Achelis den Einwand, weil Goliath nicht mit dargestellt sei, könne auch nicht David gemeint sein, sondern es sei ein dort bestatteter Knabe, dargestellt mit seinem Spielzeug. Aber mag in Werken wie der Ambrosiustür und der Lipsanothek von Brescia in der Davidszene Goliath zur künstlerischen Hauptfigur geworden sein, in der Katakombenkunst ist Hauptfigur David als ein weiteres Prototyp der Erlösten. Durch die Schleuder ist die Situation und der Gedanke so klar bestimmt auch ohne den Goliath, wie beim Gichtbrüchigen durch das von ihm getragene Bett auch ohne den Erlöser.

Himmelfahrt des Elias.² „Das Eliasbild, sagt Achelis, reiht sich den besprochenen sieben Bildern in gleicher Linie an.“ Ganz richtig, aber eben auch nicht als Typus der künftigen Auferstehung des Fleisches, sondern evident der unmittelbaren Erlösung aus dem Tod und des sofortigen Eingangs in den Himmel, mit andern Worten der Himmelfahrt der verstorbenen Christen.³

Zum Schluß bezeichnet Achelis noch eine der frühesten Malereien als eschatologisch, eins der vier Figurenbilder einer Decke zu Neapel,

¹ Wilpert Taf. 55. Chr. Ant. I 222. Achelis 338.

² Wilpert Taf. 230, 2. Chr. Ant. I 222. Achelis 336.

³ Achelis wirft die Frage auf, ob das Eliasbild sich vielleicht auf eine Märtyrin beziehe (auch eine Adorantin ist an dem Grab gemalt), doch verneint er die Frage. Daher brauche ich hierbei nicht zu verweilen; nur muß ich mich dagegen wenden, daß A. das Märtyrerprivileg wieder hervorholt. Gewiß brauchten die Märtyrer nicht in der Unterwelt der Auferstehung zu harren, sondern gelangten sogleich nach dem Tode

die turmbauenden Jungfrauen.¹ Da er es auf das nahende Weltende bezieht, nicht auf die *resurrectio carnis*, so darf ich an dieser auch heute noch ungelösten *crux interpretum* vorbeigehn.

Wir bemerkten bereits, daß neben der indirekten Darstellung der Seligen in Prototypen schon recht früh auch direkte Platz greife, im Schema der Anbetung mit ausgebreiteten Händen, der Adoranten.² Danebenher geht das Mahl der Seligen, schon im ersten Jahrhundert beginnend, dann im zweiten mit verändertem Schema fortfahrend.³ Direkte Darstellung des Herrn wurde wiederum durch das Johannesevangelium hervorgerufen, in den vorbesprochenen Bildern der Erweckung des Lazarus, des Gesprächs mit der Samariterin, der Heilung der Bluthlüssigen, also in dramatischen Szenen. Dagegen als Einzelfigur an Stelle des Hirten (den gerade das vierte Evangelium schützte und im „guten Hirten“, der seine Schafe weidet, neu entfaltete) erscheint der Herr in direkter Darstellung erst im 3. Jahrhundert.⁴ Wo die Maler den Ort, in dem die Seligen und der Herr zu denken seien, irgendwie andeuteten, da war's, wir erinnern uns, das himmlische Paradies.

Selige im Paradies erkennt in ein paar Fällen, wo Anbetende unter Bäumen stehen, auch Achelis an, doch ohne sich auch da von der eschatologischen Auffassung ganz losmachen zu können.

Eine sog. Orans tritt zwischen zwei Bäume und zwei Selige, ihr im Tode Vorangegangene, die ihr begrüßend die Hand entgegenstrecken. Einige dieser Dreifigurengruppen beziehen die Erklärer lieber auf *Sussanna*; wir müssen das Problem besprechen.

In der frühen *Cappella greca* steht an der linken Wand des Vorderraums ein Baum zwischen einem Adorantenpaar und einer Dreifigurengruppe (eine Matrone wird von zwei Männern an den Handgelenken gefaßt, ihre inneren Hände legen sie ihr aufs Haupt). An der rechten

ins Paradies. Aber über das Los der eines natürlichen Todes gestorbenen Christen waren die Kirchenväter verschiedener Meinung, das heißt, einige gönnten auch ihnen den sofortigen Eingang in die Seligkeit; ebendies war christlicher Volksglaube, von dem jede Katakombenmalerei zeugt. (Chr. Ant. I 273. Wilpert redet an den verschiedenen Stellen je nach den Umständen, s. Malereien 430. 481. 489).

¹ Garrucci, *Storia* II Taf. 96. Viktor Schultze, *Die Katakomben von San Gennaro dei poveri*, Jena 1877, Taf. 7. Achelis 345.

² Wilpert Taf. 14 (s. unten), 21 und weiterhin.

³ Wilpert Taf. 7, 4. 15, 1. Chr. Ant. I 181—209.

⁴ Wilp. Taf. 49 der thronend sein Evangelium weitgeöffnet anbietende, und Taf. 40, 2 der stehend zu seinem Evangelium aufrufende Herr. Hierüber jetzt v. Sybel, *Der Herr der Seligkeit*, Marburg 1913.

Wand steht in der Mitte eine Adorantin zwischen mehreren ihr zugewandten Männern; der zu ihrer Rechten, vor einem Giebelhaus stehend, hat die Hand vorgehoben, die zwei zu ihrer Linken nähern sich lebhaft, die Hand weit vorstreckend.¹ Garrucci las die Geschichte der Susanna, linksherum: an der rechten Wand Überfall der Susanna durch die zwei Ältesten, und vorgreifend Daniel vor dem Haus als Richter; links legten die zwei Ältesten als Zeugen der Susanna die Hände aufs Haupt; die zwei Adoranten seien Susanna und Jojakim, oder ihre Eltern, Gott für die Rettung dankend. So auch Achelis 330. Gegen das Dankgebet spricht oben Gesagtes; auch sind die zwei Adoranten ihrer Anordnung zufolge nicht Mann und Frau, sondern Mutter und Sohn, die so, wie sie neben dem Baume stehen, sich in nichts von andern Seligen im Paradies unterscheiden.² Dann müßte die Dreifigurengruppe jenseits des Baumes als eine jener Begrüßungsszenen im Paradies verstanden werden, wobei freilich die Gebärde nicht ganz erklärt wäre.³ Rechts träte zentral, wieder adorierend, eine Selige ein, lebhafter begrüßt von den zwei heraneilenden Männern, ruhiger von dem Manne vor dem Bau, sei dies das Himmelstor oder der Lichtpalast. Da der Mann steht, so kann er nicht als Richter erkannt werden; denn Richter sitzen.⁴

Die Lünette im Coem. maius aus dem späteren 4. Jahrhundert zeigt nicht das Auflauern der zwei Ältesten, sondern eine Adorantin zwischen zwei Paradiesesbäumen und zwei Seligen, die hier nicht die Neueintretende begrüßen, sondern das an der Leibung gemalte Christkind adorieren, der eine mit dorthin (nicht nach der vermeintlichen Susanna) gestreckter Hand, der andre (wohl des engen Bildraums wegen) kniend.⁵ — In einem noch späteren Exemplar der Begrüßung im Himmel beweist das aus dem Gewand heraustretende Bein des einen herzueilenden Seligen natürlich nichts dafür, daß man die unzüchtigen Ältesten, daher in der Adorantin die Susanna erkennen müsse.⁶ — Die Deutung der Dreifigurengruppe auf den Eintritt einer Neuerstorbenen in den Himmel

¹ Garrucci, *Storia* II Taf. 80. Wilpert, *Fractio* Taf. 2. 4. 5; *Malereien* Taf. 14 die zwei Gruppen der linken Wand. Chr. Ant. I 268.

² Rangordnung; v. Sybel, Herr d. Seligk. 12. Vgl. oben S. 9 zu der Familien-gruppe in San Callisto.

³ Zur Dreifigurengruppe vgl. v. Sybel, Herr d. Seligk. 32 Abb. 13 die nicht identische, aber verwandte untere Gruppe des Türreliefs von S. Sabina.

⁴ Auch das Bild in San Callisto, de Rossi, *Roma sott.* II Taf. 19, 2. 20, 2. 21 = Garrucci II Taf. 16, 2. 3 = Wilpert Taf. 86 mit der die Linke betuernd auf die Brust legenden Adorierenden kann keine Gerichtsszene sein; denn Richter sitzen.

⁵ Wilp. Taf. 220. Chr. Ant. I 298.

⁶ Wilpert, *Malereien* 365, 5 zu Taf. 232, 3 urteilt gesunder.

wird zu guter Letzt noch bestätigt durch die Variation, daß die zwei Seligen der Eintretenden die Himmelsportiere öffnen (Chr. Ant. I 267 m. Abb.).

Auch beim Bilde der sog. fünf Heiligen (besser „fünf Seligen“) schließt sich Achelis der Deutung auf das Paradies an. Wie man dabei trotzdem an eschatologischen Charakter auch nur denken kann, verstehe ich nicht. Ungeachtet der hier (wie übrigens auch anderwärts) dargestellten Mehrheit seliger Personen ist es doch nur ein Einzelfall, nicht die der Endzeit vorbehaltene Verklärung der Christen in ihrer Gesamtheit, die zudem nicht in einem abgesonderten Paradiese stattfinden soll, sondern in der „neuen Welt“.¹

Man versuche nur auszudenken, was dabei herauskäme, wenn die Katakombenmalereien eschatologisch verstanden werden müßten. Dann hätte sich also niemand um den Verbleib der unsterblichen Seelen in der Zwischenzeit gekümmert, um statt dessen der Endzeit nachzugrübeln. Dann hätte aber auch kein Hinterbliebener oder sonstiger Besucher der Katakomben je sein *Pete pro nobis* unter ein Adorantenbild geschrieben, und kein Liell oder Wilpert hätte die Adoranten je für Oranten und Fürbitter erklären können.² Und Orpheus hätte als Prophet der unsterblichen Seele (Achelis 344 f.) in den Katakomben nichts zu tun gehabt, wenn dort die eschatologische Auferstehung des Fleisches leitender Gedanke gewesen wäre.³

In der großen Monumentalmalerei der Kirchen, die um das dritte Jahrhundert entstanden sein wird und die danach in den Mosaiken der Apsiden ihre Triumphe feiern sollte, schlug der Jenseitsgedanke eine veränderte Richtung ein. Jetzt erscheint als beherrschende Figur (zufällig zuerst in der Katakombenmalerei erhalten, im Scheitel einer Arkosolnische) der oben S. 11, 1 bereits erwähnte mit großer Geste zu seinem Evangelium aufrufende Herr. Im Evangelium gibt er die Erlösung aus dem Tod (das sog. „neue Gesetz“, *Dominus legem dat*). Als Adoranten treten jetzt statt der gewöhnlichen Verstorbenen die zwei Apostelfürsten an ihn heran, der große Paulus, zum Herrn den Blick gehoben, und Petrus, gebückt ihm dienend. Später kamen noch andre Gestalten dazu. Schauplatz ist weder diese Erde, noch der neue Himmel oder die neue Erde der Zukunft, sondern unverändert das gegenwärtige himmlische Paradies.⁴

¹ Fünf Selige: Chr. Ant. I 166 Farbtafel 4. Achelis 345.

² Chr. Ant. I 262 ff.

³ Chr. Ant. I 245 f.

⁴ Das Nähere über den aufrufenden Herrn, der an die Stelle der die kirchliche Kunst angeblich beherrschenden sog. *traditio legis* an Petrus (als vermeinte Übertragung des Primates) zu treten hat, in meiner bereits erwähnten Schrift „Der Herr

Überblicken wir eben noch die Reihe der Christusbilder bis in die Apsiden hinein, die auch zur altchristlichen Jenseitskunst gehören. Sollen auch sie eschatologisch verstanden werden, als Darstellungen also des Menschensohns, wie er auf Wolken kommen wird zu seiner Parusie, zur Auferweckung des Fleisches, Gericht und Palingenesie? Aber wer vermöchte so den Hirt der Seelen, der den Verstorbenen auf den Schultern ins Paradies trägt, zu verstehn? oder den johanneischen guten Hirten, der seine Schafe weidet? Oder nun den aufrufenden Herrn? ruft er etwa die Leichen aus dem Grabe? oder ruft er aus dem Himmelsgewölbe der Apsis heraus nicht vielmehr die Lebenden auf ($\Delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\ \pi\rho\acute{o}\varsigma\ \mu\epsilon$) zu seinem Heil, zu dem Evangelium in seiner Hand, aus dem die Gelehrten und die Kirche ein „neues Gesetz“ machten? Das bringt er doch nicht erst in der einstigen Parusie, das gab er längst.

Die Interpretation darf nicht einzelne Bilder oder Bilderklassen herausgreifen, sondern sie muß das Ganze ins Auge fassen, im sinnvoll dekorativen Rahmen die aus dem Tod Erlösten und ihren Erlöser, beide in Typen wie in eigener Gestalt, alle die über das Sterben hinaus das ewige Leben haben, den ganzen Himmel als gedankliche Einheit.

Unsere Frage, ob die Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst zum Ausdruck gekommen, ja ihr leitender Grundgedanke gewesen sei, mußten wir verneinen. Dasselbe gilt für die christliche Antike im ganzen. Wie und wann die Auferstehungshoffnung zuerst anklingt und auftaucht, spät und vereinzelt, ist eine andre Frage.

der Seligkeit“, Marburg 1913. Zu S. 23 sei an dieser Stelle ein Nachtrag erlaubt. Theodor Birt, der zuerst in die *traditio legis* Bresche legte, macht mich darauf aufmerksam, daß *legem dat* überhaupt nicht heißt „übergibt“, sondern „gibt“, das Gesetz, als Gesetzgeber. Von jeder aus eigener Machtvollkommenheit Gesetze gebenden Gewalt, wie Staat, Feldherr, König, Gott, wird *leges dat* gesagt (Eutrop. 4, 7 *Illyriis leges a Romanis datae*. Liv. epit. 100 *Metellus perdomitis Cretensibus — leges dedit*. Cicero spricht leg. agr. II 19, 52; 20, 54; 22, 60 von der *legis datio* des *imperator*. Claudian. Rapt. Proserp. I 64 läßt die Parzen sagen: *leges quas dedimus*. Vergil, Georg. 4, 487 *hanc dederat Proserpina legem*. Vgl. Matth. Gesner, Thesaur. ling. lat., Artikel *lex*. Phil. Thielmann, Das Verbum *dare* im Lateinischen, Leipzig 1882, 127f. Der Artikel *do* des neuen Thes. ling. lat. wird mehr bringen, auch aus der christlichen Literatur). — Das in späteren Denkmälern beigeschriebene *Dominus legem dat* deutet mithin den zu seinem seligmachenden Evangelium aufrufenden Heiland um in einen Gesetze gebenden Herrscher. Im Dativ konnte die Person hinzugesetzt werden, welcher das Gesetz gegeben, d. i. vorgeschrieben wird, wie in dem *Dominus legem dat Valerio Severo* an der Lampe vom Caelius. Der interessierte Mißbrauch der Archäologie aber, wenn er von einer *traditio legis* an Petrus phantasiert, versteht *dare*, als ob *tradere* stände.
