

## B). — BESPRECHUNGEN.

J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (XIX, 596 S.) Freiburg i/B. 1903, bzw. italienische Ausgabe: *Le Pitture delle Catacombe Romane* (XIX, 549 S.) Roma 1903. (Mit 54 Abbildungen im Text und einem Tafelbande von 267 Tafeln).

Es bereitet ein Gefühl hoher Befriedigung, in der kritischen Umschau einer sich mit neuen Aufgaben beschäftigenden, neuen Idealen nachstrebenden und so naturgemäss mit manchem Alten und Veralteten in Widerspruch geratenden Zeitschrift, an einer Stelle also, an der, so wenig dies dem einzelnen Referenten zuzusagen mag, es beinahe durchweg gilt, Rückständigkeiten festzulegen, Halbheiten aufzudecken, Lücken auszufüllen, Schiefes und Falsches zu korrigieren, — an einer solchen Stelle, sage ich, einmal mit aufrichtiger Freude und in bescheidener Demut vor etwas ganz GROSSEM und ganz SCHÖNEM bewundernd stille stehen zu dürfen. Keineswegs ist es jedoch nur der Wunsch, uns und unsere Leser dieses Gefühles der Befriedigung nicht verlustig geben zu lassen, was es uns nahe legt im *Oriens Christianus* der epochemachenden Publikation der Katakombenmalereien Roms einige Seiten näherer Besprechung zu widmen.

Einerseits sind diese Malereien, deren älteste bis an die Schwelle des 1 und 2 Jahrh.s oder in das 1 Jahrh. selbst hinaufreichen, die früheste und dadurch in gewissem Sinne die bedeutungsvollste Kundgebung altchristlichen Kunstschaffens. Andererseits ist einmal der christliche Osten, um dessen streng wissenschaftliche, von keinerlei Tendenz getrübe Erforschung wir uns bemühen, nichts Anderes als eine Summe von lokal durch die Jahrhunderte sich hindurchrettender Stücke christlichen Altertums. Das ist ganz allgemein und auf allen Gebieten besonders aber, wie ich schon R. Q. S. XVI 254 im Hinblick auf Daltons Katalog „*of early christian antiquities and objects from the christian east*“, des British Museum andeutete, auf demjenigen der Kunst richtig. Einige Ornamentmuster hat hier der islamische Einfluss heimisch gemacht, einige Kirchen und Kirchenruinen die Epoche der Kreuzzüge mit ihren lateinischen Einflüssen zurückgelassen, sehr spät erst in armenischen Miniaturen, in der Kleinkunst der griechischen

Kirche, in der Malerei auf dem Athos und in Russland die in der Renaissance anhebende modern westeuropäische Art ihre Einwirkung geltend gemacht. Im übrigen hörte die christliche Kunst des Orients niemals auf, an dem Erbe zu zehren, das rund die sechs ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung in allerdings verschiedenartigst beeinflusster Entwicklung künstlerischer Bethätigung zusammengebracht haben. Unmöglich konnte daher unsere Zeitschrift an einem selbst wahrhaft monumentalen Werke wortlos vorübergehen, das in der Erforschung der ältesten christlichen Denkmälerwelt einen Abschnitt bezeichnet wie bisher nur das Erscheinen von Bosios *Roma Sotterranea* und die Lebensarbeit G. B. de Rossis.

Bosio — de Rossi — Wilpert. Die Einschätzung der *Malereien der Katakomben Roms*, welche in der einfachen Nebeneinanderstellung dieser drei Namen ausgedrückt ist, wird sich als gerechtfertigt erweisen, ob wir, an diesem Marksteine wissenschaftlicher Beschäftigung mit den Denkmälern malerischen Gräberschmuckes des altchristlichen Roms angelangt, einen Blick mit dem milden Lächeln des Verzeihens nach rückwärts oder einen tief wehmütigen Blick in die Zukunft werfen.

Einen Blick mit dem milden Lächeln des Verzeihens nach rückwärts! — Im Grunde freilich haben sie alle dieses Lächeln kaum verdient, deren Thun und Treiben nunmehr wertlos und unschädlich der Geschichte angehört. Was haben sie nicht den römischen Katakombengemälden anzuthun sich erlaubt? — Da waren die guten Alten und Altmodischen, denen Wisemanns *Fabiola* Geschichte und die Wand einer altchristlichen Grabkammer nicht viel Anderes als die Seite eines Handbuches der katholischen Apologetik gegenüber dem Protestantismus zu sein schien. Ihnen, die allerdings in seinen schwächeren Stunden bis zu einem gewissen Grade selbst noch de Rossi zu den Ihrigen zählen durften, hat Martigny (*Dictionnaire. Nouvelle édition* von 1877. 728) aus der Seele gesprochen, wenn er behauptete, dass in den gemalten Krypten der römischen Coemeterien „*toute la religion, ses dogmes, ses enseignements moraux, ses espérances, ses promesses, sont figurés en un langage hiéroglyphique, dans un vaste système de symbolisme savamment organisé*„. Es wäre ihnen nichts Schwieriges gewesen, den ganzen Catechismus Romanus aus den Malereien an den Christengräbern der vier ersten Jahrhunderte herauszulesen. Im Gichtbrüchigen mit seinem Bette erkannten sie ein Symbol des

Bussakramentes, wo nicht gar der Ohrenbeicht, in Oranten in weitem Masse die Kirche oder die Allerseligste Jungfrau Maria. Sie kannten überhaupt jede versteckteste Absicht der alten Maler und nirgendwo hatten diese für sie nicht irgend eine versteckte Absicht gehabt. Sie fanden in der Zahl der Aepfel am Erkenntnisbaume, in Stellung und Farbe der Thiere um den Guten Hirten, in den Thiergattungen, welche dem Orpheus lauschen, feinste symbolische Details. — Da waren sodann die ganz radikalen Stürmer und Dränger, welche die ehrwürdigen Bilder frühester christlicher Jenseits-hoffnung jedes höheren Gehaltes entleerten, sie vermöge gedankenloser Kopierung und oberfächlicher Ideenassociation aus ornamentalen Zeichen und mythologischen Szenen paganen Grabschmucks hervorgegangen sein liessen. H a s e n c l e v e r ist ihr wuchtigster Stimmführer gewesen, dem W. schon 1889 den ersten Teil seiner *Principienfragen der christlichen Archäologie* widmete. Der ungleich ernsthafter zu nehmende V. S c h u l t z e und A c h e l i s, der an demjenigen der monumentalen Theologie ein seiner sonst zweifellos ausgezeichneten Kraft einmal völlig verschlossenes Gebiet betrat, sind leider von der Gemeinschaft mit ihnen nicht freizusprechen. — Da waren die liebenswürdigen Phantasten, und ein klein wenig Phantast ist im Grunde fast ein Jeder aus jenen beiden Lagern gewesen. Sie lasen aus den Malereien der römischen Katakomben eine Polemik gegen judenchristlichen Partikularismus, gegen Gnostiker, Novatianer, Manichäer, Donatisten und Arianer heraus. Sie sahen Paulus und Barnabas vor dem Prokonsul Sergius Paulus und den Schiffbruch des Apostels bei Malta, das Verhör von Martyrern vor dem Kaiser und einem heidnischen Priester und die Sammlung der Martyrerakten durch Papst Anteros, eine Eheschliessung und den Auszug der Kinder Israëls, wo ganz Anderes wirklich dargestellt ist, ja meist a priori nach der Bestimmung der unterirdischen Grüfte dargestellt sein musste. — Da waren schliesslich die ganz Vornehmen und ganz Weisen, die es überhaupt nicht nötig hatten, sich mit den Katakombenmalereien auseinanderzusetzen. Sie machten es mit ihnen, wie bedauerlicher Weise kein Geringerer als H a r n a c k es jüngst in seinem sonst so ausserordentlich lehrreichen und gehaltvollen Werke über *Die Mission und Ausbreitung des Christentums* während der ersten Jahrhunderte mit den altchristlichen Inschriften gemacht hat, sie leugneten ihre Bedeutung für die zur Rede stehende Frage, um sie ignorieren zu können, und gingen dann stolz an den von ihren ver-

schiedenen Interpreten wund Geschlagenen vorüber, wie Priester und Levite des Evangeliums an dem, der unter die Räuber gefallen war. Weis-Liebersdorf ist in seinen *Christus- und Apostelbildern* ihr —, so hoffen wir nunmehr, letzter — Vertreter gewesen. Von den irrigen Voraussetzungen über den wirklichen monumentalen Befund, von denen man bei Gelegenheit ausging, und von den willkürlichen Datierungen der einzelnen Monumente soll nicht einmal andeutungsweise die Rede sein. Entschuldbar war das Alles schon bislang nicht. Aber ein Antrag auf Zubilligung mildernder Umstände liess sich immerhin begründen. Nicht Jeder hatte das Glück, in Rom selbst längere Zeit studieren zu können und so mit den Bildern aus eigener Anschauung vertraut zu werden. Wer das Glück gehabt hatte, schrieb dann meist erst draussen und hatte, wie es Weis-Liebersdorf ganz offenbar mit den Petrus- und Paulus-Fresken erging, die Details nicht mehr ganz in Erinnerung. Die *Commissione Pontificia di Sacra Archeologia* erleichterte überdies unter dem Sekretariat des seligen Mgr. Crostarosa auch dem in Rom Weilenden das Studium der Coemeterien nicht übermässig. Für die grosse Masse der Bilder wurde so denn nach wie vor mit den durch Bottari wiederholten Abbildungen von Bosio und zwar so blindlings weitergearbeitet, dass ein Kraus auf diese Quelle hin noch den besonders guten Erhaltungszustand eines bereits im 18 Jahrh. zugrunde gegangenen Gemäldes (Orpheus der *cripta del re Davide = cub. III* in S. Domitilla. Vgl. W. 243) hervorheben konnte. Welches Bewenden es aber mit der Zuverlässigkeit der Kopisten Bosios hat, wurde wiederum durch W. bereits 1891 in dem Buche über *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* dargethan, dessen Ergebnisse in dem neuen grossen Werke 173–177 kurz zusammengefasst sind. Die Irrungen waren so unvermeidlich. Heute liegen die Dinge anders. Das Werk W.s ermöglicht das erschöpfende Studium der römischen Katakombengemälde im stillen Arbeitszimmer zu Berlin oder Chicago. Wer fürderhin mitreden, aber sich der Pflicht entziehen sollte, vorher dieses Studium vorgenommen zu haben, wird ohne weitere Umstände tot zu schweigen sein. Wer aber W.s Tafeln und Ausführungen ernsthaft durchgearbeitet hat, der wird in gewisse Verirrungen schlechterdings nicht mehr verfallen können.

Und einen tiefwehmütigen Blick in die Zukunft! — Die Malereien der römischen Katakomben gehen unter der einmal nicht hintanhaltbaren Wirkung der klimatischen Einflüsse rettungslos

einer immer weiter schreitenden Zerstörung entgegen. Draussen lese man diesbezüglich das von W. 171 Gesagte. Hier in Rom kann, wer wie Verfasser dieser Besprechung auch nur einen Zeitraum von sechs Jahren hindurch die Gemälde wieder und wieder sieht, sich von der schmerzlichen Wahrheit mit eigenen Augen überzeugen. Sie sei noch so ferne — und möge sie, wir wünschen es alle von Herzen, sehr ferne sein! — eine Zeit wird kommen, zu welcher keine Fresken des unterirdischen Roms mehr im Originale reden. Sie wird die unwiederbringlich verlorene Welt dieser wichtigsten Denkmäler höchst wahrscheinlich aus der Publikation W.s sich zu rekonstruieren haben, die damit als Quelle zur Kenntnis des Frühchristlichen ebenbürtig neben des Irenaeus *adversus haereses*, des Hippolytos *Φιλοσοφούμενα* oder die Auszüge aus verlorenen Schriftstellern in der KG des Eusebios getreten sein wird. Ja selbst, wenn vorher, was im Grunde nicht sehr glaublich ist, die Arbeit W.s noch einmal und, sagen wir, mit den Mitteln einer noch ungleich weiter ausgebildeten reproduktiven Technik mit noch viel minutiöserer Treue gethan worden sein sollte, Vieles, was W. noch zu sehen vergönnt war, wird sein Nachfolger nicht mehr, Alles, was er noch wird sehen können, wird er in verändertem Zustand, in schlechterer Erhaltung gesehen haben, sein hypothetisches Werk von der mindestens subsidiären Benützung des W.schen die Forschung mithin nicht zu entbinden vermögen.

Als Todesstoss gegen den bisherigen Dilettantismus in Sachen der altchristlichen Malerei Roms und als künftig einzige oder doch wichtigste Quelle jeder Kenntnis derselben verdankt W.s Arbeit ihre Bedeutung in erster Linie natürlich dem angesichts der besonderen Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, wohl die höchste bisherige Leistung der Reproduktionskunst darstellenden Tafelbande. Nichts ist hier unterlassen worden, um die denkbar grösste Treue der luxuriös schönen Tafelabbildungen zu erzielen. Die wenn nötig, von W. selbst mit Wasser oder verdünnter Salzsäure gereinigten Gemälde wurden durchgehends bei Magnesiumlicht photographiert, wobei nach den räumlichen Verhältnissen zuweilen wie für die TT. 251, 262 bis an sieben verschiedene Aufnahmen gemacht und dann vereinigt werden mussten. Nur wo der Raum photographische Aufnahmen schlechterdings nicht gestattete, trat subsidiär die Durchpausung von W.s eigener Hand ein. Nach seiner gütigen mündlichen Mitteilung ist dies der Fall bei den TT. 62.1, 120, 201. 1. u. 3, 204, 205 (mit Ausnahme der Lunette), 212 (linke

Ecke bis zum zweiten Löwen und der halben Brotvermehrung einschliesslich), 218, 222. 2, 226. 1 u. 3, 249. 2, 260. 1. Photographie oder Pause wurde auf eine für Aquarellfarben präparierte carta salata übertragen und nun unter fortgesetzter Aufsicht und Korrektur W.s von dem sehr geschickten Maler Tabanelli nach dem Original aquarelliert. Eine zweite Photographie des Aquarells diente alsdann bei den schwarzen Tafeln als Grundlage des Zinkos, während bei nicht weniger als 131 Tafeln jenes selbst in einem Dreifarbendruck wiedergegeben wurde, dessen Präcision der rühmlichst bekannten Firma Danesi die höchste Ehre macht. Kopiert hat Tabanelli die Farben natürlich, wie sie sind, nicht wie sie — bei verschieden starker Beleuchtung selbstverständlich verschieden — im unterirdischen Halbdunkel dem Auge erscheinen. Die Reproduktionen wirken darum gerade wegen ihrer innerlichen Treue im hellen Sonnenlicht erheblich anders als die Originale an Ort und Stelle. Will man deren allgemeinen Eindruck gewinnen und nicht Details studieren, so wird man daher die Tafeln in dunklem Zimmer mit einem nicht zu nahe heranzuhaltenden Wachslicht zu betrachten haben. Die Bemerkung klingt banausisch, aber sie schien mir notwendig, weil ein Herr, dem W.s Liebenswürdigkeit schon vor Veröffentlichung des Werkes Einsicht in einige farbige Tafeln gestattete, den Sachverhalt nicht verstehend, sofort mir gegenüber die höchst überflüssige Klage über mangelnde Treue anstimmte. Belanglos ist es auch, dass auf den Tafeln, welche mehrere Abbildungen bieten, diesen die im Textbände und in der Unterschrift der Tafel gebrauchten Nummern nicht beige geschrieben sind, da bei der Zählung ein festes und sofort zu durchschauendes System (erst oben dann unten und von links nach rechts!) eingehalten wird. Bedauerlicher ist es, dass eine schlechthin vollständige Vorlage des Materials nicht erfolgen konnte, soferne W. nicht nur die um ihres schlechten Erhaltungszustandes willen jeder Reproduktion spottenden, sondern auch andere, namentlich von ihm selbst in früheren Arbeiten genügend publicierte Stücke nicht wiedergab. Die während der Fertigstellung dieses Tafelbandes ihm geglückte Entdeckung der Krypta der hll. Marcus und Marcellianus und die noch später durch Baron v. Kanzler erfolgte eines anonymen Hypogäums an der Via Latina, dessen Gemälde in letzter Stunde auf den TT. 265 ff. wiedergegeben werden konnten, stellen es indessen ausser Frage, dass wir noch manche Bereicherung des Materials von den weiteren Ausgrabungen zu erwarten haben. Es muss

der sehnliche Wunsch ausgesprochen werden, dass W. mit der Zeit dieselbe in Supplementheften den Besitzern des grossen Werkes zugänglich macht. Möchte sich der Mäcen finden, der es alsdann ermöglichte, in solchen auch diejenigen schon heute bekannten Malereien nachzuliefern, deren Reproduktionen jetzt noch anderswo eingesehen werden müssen, vielleicht dann auch Neuausgaben der alten Kopien verlorener Malereien nicht nach den Stichen, sondern nach photographischer Aufnahme der Originalzeichnungen. Einmal in dieser Weise alles Einschlägige, soweit es noch einen Wert hat, vereinigt zu besitzen, wäre in höchsten Grade von Vorteil für den sich mit irgend welcher Detailarbeit Befassenden.

W. hat uns aber nicht nur in seinem Tafelband eine in jeder Beziehung einwandfreie Publikation weitaus der meisten noch erhaltenen Gemälde der römischen Katakomben geschenkt. Er hat in dem ersten Buche seines Textbandes (1-181) mittels einer Reihe durch Klarheit und Gründlichkeit ausgezeichnetster Untersuchungen für das Studium des reichen von ihm veröffentlichten Materials die unverrückbare wissenschaftliche Grundlage gelegt. Ich stehe nicht an, um ihres höchsten methodologischen und hodegetischen Wertes willen diese Untersuchungen völlig ebenbürtig neben die Tafeln zu stellen und erblicke in ihnen das Beste was seit des Altmeisters Tod in Dingen der christlichen Altertumskunde geschrieben wurde, eine um so zeitgemässere Gabe, weil ja allerdings de Rossi nach dem Ausspruch eines nun auch heimgegangenen Grössten die christliche Archäologie zur Wissenschaft gemacht, nach ihm aber mehr als Einer sich redlich darum bemüht hat, sie zur mehr oder weniger gelehrten Spielerei zurückzubilden oder als "Mädchen für alles" in den Dienst anderer Interessen zu stellen. Zum ersten Male erhalten wir eine gründliche Untersuchung über *Die Technik der coemeterialen Gemälde* (3-15), die im Anhang auch Bemerkungen über den Stand der Katakombenmaler und die zwei solche ausdrücklich nennenden Grabschriften bringt. Höchst instructive Abschnitte behandeln *Die Gewandung auf den Katakombenmalereien* (63-102), *Die Bart- und Haartracht auf den Katakombenmalereien* (103 ff.) und *Die Gesten auf den Katakombenmalereien* (115-120), Dinge auf die systematisch geachtet zu haben, um sie für die Datierung und namentlich für die Deutung der Bilder nutzbar zu machen, neben einem entsagungsvollsten Fleiss in immer neuem Studium auch der verblasstesten Reste, im vorsichtigen Reinigen durch Stalaktitbildungen entstellter, im Wieder-

aufsuchen verlorener und neben der Sehkraft und Sehkunst eines gleich wunderbar gut veranlagten und geschulten Auges die eigentliche Basis für die Erfolge W.s in der Erforschung der christlichen Sepulkralmalerei Roms bildet. Eigene Kapitel stellen die Gesetze, nach denen *Die Chronologie der Katakombenmalereien* zu bestimmen ist, (121–135) und *Die Grundregeln zur Auslegung der religiösen Katakombenmalereien* (140–150) fest und müssen zusammen mit demjenigen über *Die hervorragendsten Bildercyklen des 2, 3 und 4 Jahrhunderts* (151–162) als die eigentliche Krone dieser allgemeinen Untersuchungen gelten. Auch die Erörterung der Frage *Enthalten die Katakombenmalereien Portraits?* (106–114) und die Bemerkungen über *Den künstlerischen Wert der Katakombenmalereien* (136–139) dürften in ihrer kaum zu übertreffenden Knappheit und Gediegenheit das regste Interesse erwecken. Die ganze Grösse der von W. geleisteten Riesenarbeit tritt endlich mit voller Deutlichkeit aber ohne alles Aufdringliche vor das Auge des Lesers, wenn er das zum *Zustand der Katakombenmalereien* (162–172) und über *Die Vervielfältigung der Katakombenmalereien* (173–181) Ausgeführte beherzigt.

Einige wenige Anmerkungen seien mir nur zu dem Kapitel *Die coemeteriale Malerei in ihrem Verhältniss zur heidnischen Wandmalerei* (16–62) gestattet. Ein Ueberblick über die Sujets der christlichen Malerei nach der Zeit ihres Auftretens bildet den auch hier methodisch einzig richtig gewählten Ausgangspunkt. Weiterhin würdigt W. mit vollster Unbefangenheit die ihr mit der heidnischen gemeinsamen rein dekorativen Formen und die von ihr zweifellos aus der heidnischen entlehnten Darstellungen, wobei er sich von jeder Neigung zu symbolistischer Ausdeutung unschuldigen Ornaments völlig frei zeigt. Lediglich einzelnes Kulturgeschichtliche wäre vielleicht noch besser herauszuarbeiten gewesen. Welche reine und von jeder muckerhaften Aengstlichkeit weit entfernte altchristliche Naturfreude aus dem Dekorativen spricht, hätte eine nachdrückliche Hervorhebung verdient. Dazu hätten dann manche litterarische Parallelen gestellt werden können von der begeisterten Schilderung der Schöpfung, ihrer Schönheit und Zweckmässigkeit im (I) Klemensbrief und in den εὐχαριστιαὶ der orientalischen Liturgien, angefangen mit AK VIII, bis zu der Andeutung des ganzen Zaubers eines schönen Herbstmorgens am Meeresufer in Minucius Felix' *Octavius* 2. Wie das Profane und in gewissem Sinne Pagane mit besonderer Stärke in der Friedenszeit des 4

Jahrh.s auftritt, ist nicht minder beachtenswert. Man muss damit das Bild beginnender Mondainisierung massgebender christlicher Kreise zusammenhalten, das allerdings wohl nicht ohne jede über-treibende Bitterkeit die Briefe des hl. Hieronymus zuweilen vor Augen führen, oder die Weise, in der Prudentius dichtet, oder die Stellung des hl. Basileios zum Studium der Alten, das Verhältnis der „Jamben“ des Nazianzeners zur hellenistischen Dichtung z. B. eines Kallimachos. Auf dem Gebiete der Kunst selbst bilden der *coelus* auf dem Sarkophag des Junius Bassus, der Jordan als Zeuge der Taufe Christi in den beiden Baptisterien zu Ravenna die strengsten Parallelen zu der 33 besprochenen Personifikation des Tigris auf einem Fresko der Katakombe unter Vigna Massimo (T. 212). Ich weiss nicht, ob in dieser Zeit sich nicht sogar der MERCVRIVS NVNTIVS, wie er uns in der synkretistischen Katakombe der Vibia (T. 132. 2) entgegentritt und zur Zeit einer besseren Erhaltung derselben auf den Fresken des s. g. Nasonengrabes am Wege nach Prima Porta mehrfach zu sehen war (Bartolus Bellorius *Picturae antiquae sepulcri Nasoniorum in via Flaminia*, Tab. V, VIII, XVI, in Graevius' *Thesaurus antiquitatum romanarum* Vol. XII 1020–1075), einmal auch an ein christliches Grab verirrt. Die von W. als einfache männliche „Ornamentfigur“, eingeführte Gestalt in einer Krypta von S. Sebastiano (T. 158. 1) hat mir zu frappante Aehnlichkeit mit dem Mercurius des Io-Freskos in der *casa di Livia* auf dem Palatin. Sollte ihre eigentümliche Kopfbedeckung nicht mit dem geflügelten thessalischen Pileus des Gottes, ihr Stab nicht mit demjenigen des  $\Psi\upsilon\chi\omicron\pi\omicron\rho\pi\omicron\varsigma$  identisch sein? Das betreffende Gemälde zeigt auch in dem Sterne (?) neben der Orans und dem (ursprünglich zwischen zwei symmetrisch geordneten Guten Hirten stehenden?) erhöhten Lamme beachtenswerte Absonderlichkeiten. Merkwürdiger, als man gemeinhin es sich vorzustellen geneigt ist, mögen ja doch in der Phantasie manches selbst recht innig gläubigen Neophyten sich die ihm aus der Katakombenlehre bekannten christlichen mit den ererbten antiken Jenseitsbildern vermengt haben. Man vergleiche zu diesem gewiss etwas dämmerhaften Kapitel frühchristlichen Seelenlebens die überrassende aber unstreitig richtige Auffassung der Dinocrates-Vision der hl. Perpetua, die soeben de Waal R. Q. S. XVII 339–347 vorgetragen hat und die eigentümlicher Weise ganz unabhängig von ihm auch mir sich aufdrängte, als ich letzten Sommer im Krankenbett, nach einer zweifachen schweren Operation noch immer

in Lebensgefahr schwebend, an den Apostolischen Vätern in Funks kleiner Ausgabe und den Martyrerakten in Knopfs Auswahl zuerst wieder nach einer althechristlichen Lektüre griff. W. freilich wird wahrscheinlich wenig geneigt sein, uns auf den immerhin naturgemäss bis zu einem gewissen Grade schlüpfrigen Boden derartiger Betrachtungsweise zu folgen.

Ganz ablehnend verhält er sich nämlich im allgemeinen dem Gedanken gegenüber, als hätte die antik-pagane Kunst irgendwie auch die Darstellungen specifisch christlichen Inhaltes beeinflusst. Nur ein Zusammenhang der *arca* (κιβωτός) Noës mit derjenigen antiker Bilder der Aussetzung der Danaë wird ausnahmsweise 41 zugestanden. Es liegt nun auch mir selbstredend nichts ferner, als mit Hasenclever irgend eine christlich-biblische Darstellung durch ein pagan-mythologisches Vorbild "hervorgerufen" sein zu lassen. Dass die christlichen Maler diese und keine anderen Szenen an den Gräbern der heimgegangenen Gemeindemitglieder anbrachten, hat seinen Grund einzig und allein darin, dass sie als nähere oder entferntere Bilder der "*fiducia Christianorum*", die nach dem Tertullianischen Worte keine andere ist als die "*resurrectio mortuorum*", ihnen aus Gebet und Unterricht in Katechese und Predigt geläufig waren. Aber darauf wie sie die so bestimmten Szenen nunmehr bildeten, musste die heidnische Kunst in ihren formal analogen Darstellungen — dünkte ich — ebenso notwendig einen Einfluss ausüben als die Gedankengänge griechischer Philosophie bei den gleichzeitigen christlichen Schriftstellern — nicht das Wesen, wohl aber — die Auffassung des Dogmas beeinflusst haben. In diesem rein formalen Sinn ist meines Erachtens der Gute Hirte in seiner regulären Darstellung im letzten Grunde vom Hermes Kriophoros und unmittelbar von völlig übereinstimmenden nichtchristlichen Hirtenfiguren, wie eine das genannte Nasonengrab bot (a. a. O. Tab. XXII), Jonas unter der Staupe von Endymion, Isaaks Opferung, wiederum in der regulären Form, von derjenigen Iphigeneias, der nackte Daniel, für den W. selbst 356 f. einen Zusammenhang mit antiker Kunst im allgemeinen nicht zu leugnen vermag, von Athletenbildern, speciell etwa von der Weise des s. g. "betenden Knaben", des Berliner Museums d. h. einer Siegerstatue vermutlich des Boëdas (abgeb. z. B. Michaelis-Springer *Handbuch der Kunstgeschichte I* 193, Sybel *Weltgeschichte der Kunst im Altertum* 2 Aufl. 309, Emmer *Illustrierte Kunstgeschichte* 113), die Kleidung der drei hebräischen

Jünglinge und der anbetenden Magier von der üblichen Darstellungsweise östlicher Barbaren wie des Paris, Mithras, der Kriegsgefangenen am Severusbogen nicht zu trennen.

Wie hier gegenüber einem einzelnen Abschnitt des ersten, kann ich persönlich einen gewissen Vorbehalt gegenüber bestimmten Auffassungen im zweiten Buche von W.s Textband (185–540) nicht unterdrücken. Es ist uns hier ein Gesamtüberblick über alle mehr als dekorativen Malereien der römischen Katakomben geboten, an den jede ikonographische Forschung über einen der hier bereits vertretenen Typen altchristlicher und damit auch christlich-orientalischer Kunst immer wieder wird anzuknüpfen haben. Bei jedem Gemälde ist sein von W. ermitteltes ungefähres Alter notiert. Mit der Beschreibung der Denkmäler ist ihre Deutung und ihre Einordnung in den epigraphisch und litterarisch bezeugten altchristlichen Gedankenkreis verbunden. Das Ganze bildet somit die praktische Anwendung der für Datierung und Deutung im ersten Buche aufgestellten Regeln auf die nicht rein ornamentale Malerei. Die Vollständigkeit der Aufzählung ist eine schlechthin absolute, die Beschreibung des einzelnen Monuments wohl ausnahmslos eine genügende. Die Anordnung des Stoffes ist systematisch, während zwei Anhänge (541–574) nochmals alle Malereien nach den einzelnen Coemeterien, also in lokaler, und in ihrer unterstellbaren chronologischen Reihenfolge aufführen und ein drittes Verzeichnis (575–580) die auf den Tafeln wiedergegebenen mit Angabe ihrer Masse nennt. An der Spitze stehen die nach W. „*christologischen*„ (185–254), ihnen folgen die nach ihm auf *Taufe* (255–281) und *Eucharistie* (282–308) zu beziehenden Bilder, weiterhin die *Darstellungen, welche den Glauben an die Auferstehung ausdrücken* (309–323), *sich auf Tod und Sünde beziehen* (324–331), *die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken* (332–389), *die Darstellungen des Gerichtes* (390–416), *die Bilder, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrücken* (417–429), *die Darstellungen von Verstorbenen in der Seligkeit* (430–480) und *von Heiligen* (481–505). Den Schluss machen die *Todtenmahle* (506–519) und die wiederum besonders häufig in der Friedenszeit auftretenden *Darstellungen aus dem Handwerk und Gewerbe* (520–536). Was die einzelnen Bilder unmittelbar darstellen, um mich so auszudrücken ihr Litteralsinn ist, wie mir scheint, immer richtig ermittelt. Nach dieser Seite hin hat W. wieder einmal so ganze und abschliessende Ar-

beit gethan, dass jeder Widerspruch gegen ihn von vornherein als ein Irrtum abzuweisen sein wird. Was die eigentliche Auslegung der symbolischen Darstellungen, die Ermittlung ihres typischen Sinnes anlangt, so geht er durchweg von dem einzig gesunden Standpunkt aus, die Malereien als Malereien an Gräbern d. h. solange dies möglich ist, als Ausdruck einer unmittelbar sepulkralen Symbolik zu deuten. Er hat sich damit vollständig das Gesunde in den Forderungen V. Schultzes angeeignet, die dieser in dem immer wieder lesenswerten ersten Abschnitt seiner *Archäologischen Studien über altchristliche Monumente* (1–21) geltend machte. Mancher uns seit de Rossis Tagen lieb gewordene Irrtum ist so mit kräftiger Hand berichtigt, die erdrückende Mehrzahl der Darstellungen des Opfers Abrahams ohne eine Seitenbeziehung auf Kreuz- oder Messopfer funeral nach dem Gebetsworte der *commendatio animae* gedeutet: *Libera Domine animam servi tui sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae*, der Mannaregen von der Eucharistie, die Heilung des Gichtbrüchigen von der Busse endgiltig gelöst u. s. w.

Mir will nun aber scheinen, als hätte W. auf dem hier eingeschlagenen Wege noch erbeblich weiter gehen sollen, als wäre noch manche von ihm anders gedeutete Szene sepulkral, manche unmittelbarer sepulkral zu fassen, als es durch ihn geschah. Die Zusammenstellung der Wunderthaten Christi mit ATlichen Typen wie Jonas und Daniel in der bekannten Stelle AK V 7 mit dem Refrain  $\delta \alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma \kappa\alpha\iota \tau\omicron\upsilon\varsigma \nu\epsilon\kappa\rho\upsilon\varsigma \acute{\alpha}\nu\alpha\gamma\epsilon\rho\epsilon\acute{\iota}$  scheint es mir schlechterdings zu verbieten, wie es bei W. geschieht, in der Katakombenmalerei die Letzteren als Ausdruck der Bitte um die Rettung durch Gott aus der Not des Todes rein und unmittelbar sepulkral, die Ersteren dagegen als „christologisch“, zu fassen. Schwere Bedenken habe ich sodann gegen die Rolle, welche auch W. noch die Symbole der Taufe und Eucharistie spielen lässt. Die Beziehung, in welche beide Sakramente seit Alters mit der Auferstehungshoffnung gesetzt werden, ist 255 ff. bzw. 282 ff. literarisch reichlich belegt, und noch weitere Belege liessen sich unschwer namentlich aus orientalischer Liturgie beibringen. Einen monumentalen Ausdruck hat sie mindestens in einigen Gemälden sicher gefunden: den 259 ff. besprochenen Darstellungen der Taufe eines Katechumenen, den Fischen mit Brot und Wein der Lucinakrypta (T. 27. 1 und 28. Vgl. 288 f.) und wohl auch wirklich den 289–292 erörterten singulären Malereien der Sakramentskapellen

A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>5</sub> und A<sub>6</sub> sowie der s. g. *Fractio panis* (T. 15. 1. Vgl. 286 ff.). Was die Eucharistie anlangt, so handelt es sich hier durchweg um Arbeiten noch des 2. Jahrh.s. Später, will mir scheinen, wurde auf diese auch in symbolischer Verschleierung durch die coemeteriale Malerei ebensowenig mehr Bezug genommen, als man den vor der Mitte jenes Jahrh.s in der Passionskrypta von S. Pretestato gewagten Versuch der Darstellung einer Szene aus dem Leiden des Herrn (T. 18) erneuerte. Aber schon die Taufe des Heilands im Jordan (Vgl. 257 ff.) macht mir den Eindruck nicht sowohl der Darstellung eines Typus der sakramentalen Taufe, als vielmehr denjenigen einer solchen christologischen Charakters, für welche der Nachdruck auf dem Erscheinen des Hl. Geistes in der Taubengestalt und auf der Stimme des Vaters ruht. In dieser Richtung ist es nicht bedeutungslos, dass das älteste erhaltene Fresko (T. 29. 1) gerade den Moment des Heraussteigens Christi aus dem Wasser, ein späteres (Vgl. 259, n. 3. Abgeb. bei W. *Ein Cyclus christologischer Gemälde* T. 1) den Herrn als Orans darstellt. Vgl. Matth. 3 § 16: *Καὶ βαπτισθεὶς ὁ Ἰησοῦς ἀνέβη εὐθὺς ἀπὸ ὑδάτων· καὶ ἰδοὺ ἀνεώχθησαν αὐτῷ οἱ οὐρανοὶ* u. s. w. Mar. 1 § 10: *καὶ εὐθὺς ἀναβαίνων ἀπὸ τοῦ ὕδατος εἶδε σχιζομένους τοὺς οὐρανοὺς* u. s. w. bzw. Luk. 3 § 21: *καὶ Ἰησοῦ βαπτισθέντος καὶ προσευχομένου ἀνεψχθῆναι τὸν οὐρανόν* u. s. w. Von dem 263 f. als Tauftypus behandelten „evangelischen Fischer“, bald in anderem Zusammenhang! Eine Beziehung einer Darstellung des Gichtbrüchigen als Taufsymbold auf die von Tertullianus baptismal gedeutete Heilung am Schafteiche (Jo. 5. § 1 ff.) ist mir durch die Ausführungen 264 ff. noch nicht für einen einzigen Fall gesichert. Das Wasserwunder des Moses lässt sich nach meinem Empfinden von dem 388 zutreffend als einfacher Rettungstypus gedeuteten Mannaregen nicht trennen. Speziell scheint es mir den Gedanken der Erretung vom ewigen Tode unter dem Gesichtspunkt des *refrigerium* auszudrücken. Ein Gebetswort wie *refrigera eum, Domine, sicut populum tuum sitientem in deserto aqua de petra refrigerasti* ist uns allerdings nirgendwo erhalten, aber nach den inschriftlichen und liturgischen *refrigerium*-Stellen würde es wohl kaum überraschen, und in der so ungemein häufigen Koordination mit der Auferweckung des Lazarus oder in einer Bilderfolge, wie sie T. 219. 2 bietet, kann das Wasserwunder kaum anders als im Sinne einer solchen Bitte unmittelbar sepulkral verstanden werden. Allerdings ist es ferner in der patristischen Litteratur und in der

Liturgie ganz konstanter Tauftypus. Aber der Fall, dass eine und dieselbe Szene einmal eine unmittelbar sepulkrale, in anderem Zusammenhang eine völlig verschiedene Bedeutung hätte, wäre hier keineswegs vereinzelt. Ein Analogon hat W. selbst am Guten Hirten 149 in treffendster Weise gewürdigt. Was speciell die baptilmale Typik anlangt, so gehört derselben, wie er 262 und 344 bemerkt, in der Litteratur auch der an den Gräbern von ihm ausschliesslich funeral gefasste Noë an, und das Wandeln des Heilands auf dem Wasser (Matth. 14 § 25 ff.) hat der hl. Damasus in seiner Grabchrift gleich Jahreszeiten und Totenerweckungen in reiner Sepulkralsymbolik als Gewähr der Auferstehung des Fleisches behandelt (ed. I h m 13, n. 9):

*Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaras*

*post cineres Damasum faciet quia surgere credo.*

Im Baptisterium der Katholiken zu Ravenna hingegen war es im Zusammenhang mit der Taufe dargestellt, wie die erhaltene Inschrift eines untergegangenen Lunettenmosaïks erhärtet. Und hiermit stimmt die Erwähnung des Vorganges in den liturgischen Gebeten der Taufwasserweihe überein. Schlechthin ausgeschlossen ist mir vollends eine eucharistische Bedeutung der regulären Brotvermehrungs- und der Darstellung des Wunders zu Kana bezw. der abgekürzten Andeutungen beider Wunder (Vgl. 292–308) im Angesicht des solennen Zeugnisses der berührten Stelle AK V 7: ὁ ἐκ πέντε ἄρτων καὶ δύο ἰχθύων πεντακοσχιῶν κορέσας καὶ περισσεύσας δώδεκα κοφίνους καὶ ἐξ ὕδατος οἶνον μεταποιήσας. . . . ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ. Wäre aber hier überhaupt an eine andere als an die unmittelbar sepulkrale Symbolik zu denken, so käme für das Kanawunder wohl noch eher als die Beziehung auf die Eucharistie diejenige auf die Taufe in Frage. Vgl. gegenüber dem 301 Angeführten Tertull. *de baptismo* 9: "*Prima rudimenta potestatis suae vocatus ad nuptias aqua auspicatur*," und die Bezugnahme auf das Wunder im römischen Gebete der Taufwasserweihe, die auch im s. g. *Sacram. Gallican.* (Migne P. L. LXXII 501) wiederkehrt. Doch ich will nicht in dem von W. 141 Anmk. 4 an Miti us mit Recht gerügten Fehler verfallen, für eine und dieselbe Darstellung verschiedene Deutungen gewissermassen zur Wahl nebeneinanderzustellen. Freilich hat W. selbst ihn vereinzelt beinahe begangen, — nur beinahe, soferne er zwischen den verschiedenen als möglich zugelassenen Interpretationen allerdings eine

entscheidende Wahl trifft. Doch scheint mir alsdann diese meist nicht glücklich gewesen zu sein. Die nur einmal gemalte Himmelfahrt des Elias (T. 160. 2) fasst er 417 ff. als Ausdruck einer Bitte um Zulassung des Verstorbenen zur ewigen Seeligkeit, verweist aber auch 418 Anmk. 1 auf Adamantios περι τῆς εἰς Θεὸν ὀρθῆς πίστεως 18 (ed. Bakhuizen 212), wo Elias zwischen den drei Jünglingen, Jonas und Lazarus als Beleg für die Frage angeführt wird: ὁ δὲ θεὸς, ὁ ἀνυπέρβλητος δυνάμει τεχνίτης τε καὶ δημιουργὸς πάντων — — — πῶς οὐκ ἂν ἐκάστω ἐν τῇ ἀναστάσει ἀποδοίη τὸ ἴδιον σῶμα, eine Stelle, nach welcher in ihm „einfach das Vertrauen auf die durch die göttliche Allmacht zu verwirklichende Auferstehung des Fleisches zu erkennen „ wäre. Mir scheint die letztere Auffassung, die sich auch näher mit der Bitte der *commendatio animae* berührt: *Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Henoch et Eliam de communi morte mundi*, und die vereinzelt Darstellung in gleichem Sinne neben andere weit häufigere Typen treten lässt, die weitaus einfachere und darum in Gemässheit einer von W. 141 ausgesprochenen Grundregel die bessere. Adam und Eva mit dem Erkenntnisbaume sind W. das Bild des „Sündenfalls im Paradies „ und als solches eine Predigt von der Sündenschuld als der Quelle, der das harte Gesetz des Sterbens entspringt. Nur „der eine oder der andere Besteller oder Beschauer „ soll nach 325 beim Anblick dieser Darstellung empfunden haben, was Prudentius *Cathem.* X 161–164 singt:

*Patet ecce fidelibus ampli  
Via lucida iam paradisi,  
Licet et nemus illud adire,  
Homini quod ademerat anguis.*

Aber abgesehen von dem einzigen Fresko der Verleugnung Petri in S. Cyriaca (T. 242. 1), das überdies W. 329 ff. meisterhaft in deprekativem Sinne als Ausdruck einer Bitte erklärt: „Verzeihe, o Herr, die Sünden der Verstorbenen, wie du dem Apostel Petrus die Sünde der Verleugnung verziehen hast „, redet in den Katakombenmalereien Roms nichts vom Fluche der Sünde, wohl dagegen in Grunde alles von der Hoffnung ewigen Heiles. Ich kann daher nur in der durch die Worte des Dichters an die Hand gegebenen die weitaus passendere und ungezwungenere Interpretation des durch die Maler Dargestellten sehen d. h. glauben, dass die dem Beschauer vertrauten Gestalten des verlorenen Paradieses in ihm die Hoffnung erwecken sollten, dieses sei nunmehr von den Verstorbenen kraft

der Erlösung durch Christus Jesus wiedergewonnen. Mit Unrecht, glaube ich endlich, hat W. auch — abgesehen höchstens von n. 2. (T. 51. 1) — die 231–241 zusammengestellten Darstellungen des Guten Hirten „*mit seiner Herde*“, von denjenigen des ein Schaf auf den Schultern tragenden Hirten getrennt und im Gegensatz zu diesen nicht unmittelbar sepulkral, sondern als „christologisches“, Bild erklärt. Die Zusammengehörigkeit der beiden Klassen von Darstellungen erhärtet zunächst die bei der einen wie bei der anderen übliche Andeutung einer paradiesischen Landschaft, auf welche allerdings W. zuwenig Nachdruck gelegt hat, deren Wesentlichkeit man aber bei einer Vergleichung mit der dichterischen Schilderung des Prudentius *Cathem.* VIII 36–48 stark empfinden muss. Ausdrücklich führt sodann das Bild eines sitzenden Hirten ohne Schaf auf den Schultern als Paradiesesszene die Vision der hl. Perpetua vor (*Passio s. s. Felicitatis et Perpetuae* 4): „*et vidi spatium immensum horti et in medio sedentem hominem canum in habitu pastoris*“. Und wenn man auf einer bekannten Grabplatte in S. Domitilla liest GERONTI VIBAS IN DEO und daneben den Guten Hirten mit Stab und Flöte sitzen sieht, ein Schaf neben sich, so liegt doch wohl kein Gedanke näher, als derjenige es sei hier im Bilde ausgedrückt, was die beigeschriebenen Worte dem Gerontius wünschen, dass er bei Gott-Christus im Paradiese sein möge. Dann aber ist auch in den fraglichen Malereien von n. 3 ab nichts Anderes als das bereits vollendete Bei-Christus-sein des in die Herde des Guten Hirten auf der Paradiesesflur aufgenommenen Verstorbenen vorgeführt: sie sind eigentliche Darstellungen der Seele *inter sanctos*, während die Szenen des ein Schaf tragenden Hirten sich näherhin als Einführungsszenen charakterisieren, bei welchen der neue Ankömmling erst aus der Nacht des Todes durch den Erlöser zu der im ewig lichten Lande versammelten Schaar der Vollendeten gebracht wird. N. 1 (T. 178. 3) erscheint weiterhin als eine wie die Gerontius-Platte nur den Verstorbenen allein bei Christus darstellende Abkürzung des Typus von n. 3 ff., bei welcher das Paradies als Schauplatz übrigens schon durch das *scrinium* angedeutet wird, wenn wir bedenken, dass dieses den Mittelpunkt auch desjenigen Paradiesesgartens bildet, in welchen (T. 213) Veneranda durch die hl. Petronilla eingeführt wird. Entsprechend sind vielleicht mit Unrecht auch zwei Darstellungen des Gespräches mit der Samariterin 224 f. als „christologische“, von den zwei anderen 423–426 als Ausdruck der *refrigerium*-Symbolik

behandelten getrennt. Auf der anderen Seite wird ungeachtet des ins Feld geführten Zeugnisses der Inschriften die 456 vorgetragene Anschauung, dass "alle selbständigen Oranten", die zur Seligkeit eingegangenen Seelen gerade vorstellen, wie sie "für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten", als über jeden Einwand erhaben kaum gelten können. Ob das bezügliche Schweigen der Inschriften wirklich hier unbedingt eine "Idee des Dankes", ausschliesse, mag dahingestellt bleiben, obwohl diese eine solche, wenn sie sich in der Anredeform an die Verstorbene wandten, schlechthin nicht zum Ausdruck bringen konnten, wenn sie denselben aber in den Mund gelegt wurden, was ja übrigens ziemlich selten geschah, sie billig vermeiden mussten, um die Seele des Toten nicht mit übel angebrachter hoffärtiger Heilsgewissheit die Thatsache ihres Eingangs zur ewigen Seligkeit selbst verkünden zu lassen. Was aber lag denn im Grund näher als Selige einfach sich vorzustellen wie sie "Gott und dem Lamme", eines jener Siegeslieder anstimmten, von welchen nach Massgabe der kanonischen Apokalypse die dem Sepulkralen so nahe stehende ausgedehnte apokalyptische Litteratur auf Schritt und Tritt wiederhallte. Das Abbild solcher Siegeslieder der himmlischen ist nach zahlreichen liturgischen und Väterstellen das Trisagion der irdischen *ἐκκλησία*. Es mag, wie mir allerdings wahrscheinlich ist, speciell in Jerusalem der eucharistischen Liturgie eingefügt worden sein und von dortaus anderswohin sich verbreitet haben, seine Existenz im Schema der römischen Abendmahlsfeier bezeugt nach der übereinstimmenden Auffassung der kompetenten Forscher immerhin bereits der (I) Klemensbrief 25. Ganz gewiss hat es aber die Gemeinde in alter Zeit nicht anders denn in der Orantenhaltung gesungen, die damit unmittelbar auch für eine bildliche Darstellung der in ewiger Paradieseswonne "Heilig, heilig, heilig", Rufenden gegeben war.

So viel zur beispielsweise Erläuterung meiner Auffassung, dass es leider W. nicht immer gelungen ist, praktisch den von ihm 140 theoretisch mit aller nur wünschenswerten Klarheit aufgestellten "obersten Grundsatz", zur Durchführung zu bringen, denjenigen nämlich, dass "der Interpret beständig im Auge behalte, dass er Bilder, welche Grabstätten schmücken, erklären soll"! Ich will damit indessen keineswegs das eminente Verdienst auch seiner Erklärungsarbeit im Einzelnen verkleinert haben. Mag er hin und wieder zu einem nicht völlig richtigen Ergebnis ge-

kommen sein, weil ihm die gewaltige Macht des Traditionellen — , ich möchte sagen, äussere — Hindernisse in den Weg legte, von sich aus geht er auch hier durchweg Pfade,

„ die dauernd sind, wofern ich recht erwäge „.

Nur auf diesen Pfaden, die er uns führt, wird man an einzelnen Punkten noch selbst über ihn hinaus gelangen können. Da ist kein beliebiges Haschen nach zufälligen Anklängen in der Litteratur, kein Tasten, Vermuten oder Raten. Was wirklich dem sepulkralen Schmuck innerlich nahe steht, wird immer und immer wieder zu seiner Beleuchtung verwendet, die Grabinschriften vor allem und die auf Funerales bezüglichen Schichten der Liturgie. Nach der letzteren Seite hin findet sodann keine Beschränkung auf Rom oder das Abendland statt. Auch griechische und syrische Liturgika werden in breitem Masse zum Vergleich herangezogen. So fruchtbar dies ist, wird es freilich denen ein wenig zum Aergernis gereichen, die Rom nur aus Rom erklären und die Tiberstadt in der altchristlichen Gesamtwelt isolieren möchten wie eine vom Ocean umspülte einsame Insel. Wir wollen uns dagegen gerade dessen dankbar erfreuen als eines Zugeständnisses, das der Bedeutendste der lebenden Vertreter der spezifisch römisch-christlichen Archäologie den Idealen macht, für welche wir kämpfen.

Wir wollen uns dessen um so herzlicher freuen, weil W. an einem anderen und gerade an einem Punkte, der den Interessenkreis unserer Zeitschrift am meisten berührt, scharf gegen die in derselben zum Worte kommende kunstwissenschaftliche Richtung Stellung nimmt. Es handelt sich um die Frage eines Zusammenhanges der römischen Katakombengemälde mit dem christlichen Osten. W. sagt nämlich 504 f. selbst von den nach der Zeit der Beisetzung in den Katakomben entstandenen Gemälden: „ Also auch diese letzten Schöpfungen sind durch und durch römisch; von fremden Einflüssen, möge man diese „ byzantinisch „ oder „ orientalisch „ nennen, zeigen sie keine Spur „, von den alten Malereien der vier ersten Jahrhunderte aber: „ Also auch sie sind im weitesten Sinne des Wortes römisch. Unter solchen Umständen wird man es begreiflich finden, dass ich die von F. X. Kraus und andern Gelehrten gemachten Versuche, den Ursprung einiger altchristlicher Darstellungen z. B. des Guten Hirten und des ΙΧΘΥΣ im Orient zu suchen nicht ernstlich nehmen kann „. Das ist rund und klar gesprochen. Kraus ist dabei namentlich genannt. Auf Strzygowski wird unverkennbar angespielt, wenn 505 Anmk.

noch bemerkt wird, dass "derartige Versuche", die "von einer schwärmerischen Werthschätzung der im Orient zerstreuten altchristlichen Monumente" ausgehen sollen, "neuerdings in einem grösseren Masstabe wiederholt" worden seien. Str. seinerseits hat unlängst (II 420 dieser Zeitschrift) seinen Standpunkt nicht minder schroff mit den Worten präcisiert: "Es wird kaum länger daran zu zweifeln sein, dass der Ausgangspunkt der christlichen Kunst in den ersten Jahrhunderten Alexandria war. Die hellenistischen Formen der Katakombenmalerien — man vergleicht sie gewöhnlich mit den pompeianischen, die selbst deutlich alexandrinisch durchsetzt sind, — und der kürzlich gelieferte Nachweis, dass der sie verbindende inhaltliche Faden, das Gebet (wie Le Blant annahm, das Sterbegebet) jüdisch alexandrinischen Ursprunges ist, sprechen laut genug. Rom übernimmt, schafft nicht neu". Und mit Bezug auf die Ergebnisse von Michel *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit* und Weis-Liebersdorf *Christus- und Apostelbilder* hat er sodann B. Z. XII 428 ziemlich spitzig bemerkt: "Ich bin begierig, wie sich Wilpert in seinem grossen Katakombenwerke mit diesen Entdeckungen abfinden wird".

Ein Ausgleich zwischen diesen beiden Gegensätzen scheint auf den ersten Blick undenkbar. Gleichwohl glaube ich, dass ihn gewinnen muss,

*" auream quisquis mediocritatem*

*" diligit ".*

Zunächst hat einerseits W. schlechterdings Unrecht, wenn er auch für die Gemälde des 5 Jahrh.s und noch spätere jeden Hauch ausserrömischer Luft leugnet. Aus Jerusalem stammt einmal zweifellos die *cruz gemmata*, die uns T. 255. 1 und 259. 1 begegnet. Ich verweise auf das von mir oben 192 f. Gesagte und Zusammengestellte. Dass die Darstellung der Engel als geflügelter Niken, der römischen Katakombenmalerei der vier ersten Jahrhunderte völlig fremd, aus dem Osten stammt, sollte bei einem Vergleiche der Niken der jüdischen Katakombe von Palmyra mit den Engeln der Decke von S. Vitale zu Ravenna und verwandten Darstellungen in Alexandria, der Hagia Sophia zu Konstantinopel, der Zenokapelle von S. Prassede zu Rom, dem Dom zu Torcello u. s. w. nachgerade trotz *Stuhlfauth* gleichfalls feststehen. Vgl. Str. *Orient oder Rom* 26–30. Insbesondere kommt aus dem Osten aber der geflügelte Engel als Zeuge der Jordantaufe, wie wir ihm T. 259. 2 begegnen, so sehr er sich späterhin auch im

Abendlande verbreitet hat. Vollends eine hl. Caecilia auf T. 260. 2 ist in ihrem byzantinischen Kaiserinenkostüm die echte Schwester einer hl. Agnes im Apsismosaik Honorius' I (625–638), über deren Bedeutung in der Geschichte des byzantinischen Kunsteinflusses in Rom ich auf Zimmermann *Giotto* I 37. 42. 227 verweise. Was eine frühere Zeit anlangt, ist dann aber andererseits Str. in der Wahl seiner Eideshelfer wenig glücklich gewesen. Weis-Liebersdorf scheidet völlig aus. Denn, wie ich oben 295 f. ausführte, ist der unbärtige Christustypus, den er als „schönen Christusjüngling“, reklamiert, in unseren römischen Monumenten einmal älter als die „gnostischen“, Apostelakten aus denen er ihn ableiten möchte und als das Auftreten gnostischer Schulhäupter in Rom. Michel sodann hat keineswegs die „pseudo-cyprianischen Gebete“, als „Uebersetzung eines älteren griechischen Originals, vielleicht des 2 oder 3 Jahrh.s“, zu erweisen vermocht. Was seiner arabischen und äthiopischen Version zugrunde liegt, hat allenfalls in etwas erweiterter Gestalt nun oben 303 ff. Schermann ediert. Aber niemand, der etwas von altchristlicher Litteratur versteht, wird in einem, wenn auch noch etwas kürzeren und weniger verrotteten griechischen Text dieses Kalibbers ohne weiteres die Vorlage des lateinischen erblicken, der so altertümlich redet, dass er den Heiland „*sub Pontio Pilato bonam confessionem*“, ablegen lässt, um nur Eines von Vielem herauszugreifen. Hier handelt es sich vielmehr um Zweige desselben Stammes, deren ältester noch immer der abendländische bleibt. Der Stamm selbst steht allerdings gewiss im Osten. Denn die auf früher geübte Magie Bezug nehmenden Eingangsworte des griechischen Textes stellen es ein für allemal ausser Frage, dass diese Gebetslitteratur auf den sagenhaften bekehrten Zauberer Kyprianos von Antiocheia zurückgeführt werden wollte. Dafür, dass dessen Legende über die erste Hälfte des 4 Jahrh.s hinaufreiche, hat weder Zahn *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage* noch Rysse in dem 306 Anmk. 1 citierten Ansatz *Der Urtext der Cyprianuslegende* einen Beweis zu Springen gewusst. Nicht älter als das 4 Jahrh. ist mithin auch die verlorene griechische Grundform der Gebete d. h. diese sind gleich der Stelle AK V 7 und der *commendatio animae* ein wertvolles Hilfsmittel zur erläuternden Deutung des coemeterialen Bilderkreises, auf seine im 1 und 2 Jahrh. erfolgte Entstehung werfen sie keinerlei Licht, erweisen also nicht wie Str. schon glaubte jubeln zu dürfen die ihm zugrunde liegende „szenische Auswahl“, als orientalisches.

Ein Anderes aber hat Michel 34–45 bei manchen Schiefheiten seiner es gerade auf das Magisch–Exorcistische abhebenden Darstellung allerdings unwidersprechlich dargethan: dass die letzten Wurzeln jenes Bilderkreises jenseits alles Christlichen im hellenistisch–jüdischen Gebete ruhen. Dies aber ist nach meinem Dafürhalten von eminenter Bedeutung. Brachte die dem Judentum entstammende Hälfte einer Gemeinde in die neue Religion bereits eine der Umdeutung im Sinne der Auferstehungshoffnung zugängliche Reihe ATlicher Typen der Gebetserhörungs- und Rettung aus schwerster Not mit, so bedurfte es nur eines zweiten Faktors, der bei der heidenchristlichen Gemeindegälfte selbstverständlichen Gewöhnung an bildlichen Gräberschmuck, um jene bislang nur im Gebetsworte lebendige Typenreihe sich in die bildliche Darstellung umsetzen zu lassen. Der Vorgang ist der einfachste und natürlichste von der Welt. Er konnte, ja — im Grunde genommen — er musste sich überall vollziehen. Er konnte sich mithin sehr wohl selbständig auch an sehr verschiedenen Orten — in Rom und in dem Centren des Ostens — vollziehen, und sehr wohl konnte dann an sehr verschiedenen Orten doch auch der weitere ganz einfach der Bildung eines NTlichen Schriftenkanons entsprechende Schritt gethan werden, die ATliche Typenreihe aus dem spezifisch christlichen Gedanken- und Erinnerungskreise um die verschiedenartigsten Bilder zu bereichern. Es ist mithin garnicht notwendig, dass hier entweder Rom beim Orient oder der Orient bei Rom eine grundlegende und wesentliche Anleihe gemacht habe. Mehr! Es ist dies innerlich im höchsten Grade unwahrscheinlich. Dass ein so umfangreicher Bilderschatz, wie ihn die mit ziemlicher Sicherheit noch vor der Mitte des 2. Jahrh.s entstandenen Denkmäler 1–9 des W.schen chronologischen Gesamtverzeichnisses der römischen Katakombenmalereien bereits aufweisen, in rund 120 Jahren seit dem Scheiden des Heilandes von der Erde nicht nur entwickelt, sondern schon von seinem Heimatboden auf ein neues Erdreich, aus dem Osten nach Rom, verpflanzt worden sei, — dass der Osten d. h. die Wiege des neuen Glaubens es nötig gehabt hätte, die bildlichen Typen der von diesem gezeitigten letzten und höchsten Hoffnung sich erst in Rom prägen zu lassen und von dorthin zurückzubeziehen —: beide Annahmen sind, bei Lichte besehen, gleich wenig bestehend. Ja wir besitzen sogar, wenn mich nicht alles täuscht, einen monumentalen Beleg dafür, dass Rom und der Osten selbständig innig mit einander verwandte, aber doch auch wieder

bemerkenswert von einander abweichende sepulkrale Bilderkreise christlichen Inhaltes ausbildeten. Das in dieser Zeitschrift I 390 ff. von Stegenšek kurz besprochene hochwichtige posthume Werk von W. de Bock *Матеріалы по археології христіанскаго Египта* (*Matériaux pour servir à l'archéologie chrétienne*). Petersburg 1901 hat uns u. A. mit zwei bemalten Grabkammern einer Nekropole der Oase el-Khargeh bekannt gemacht, deren Freskenschmuck spätestens dem 4., vielleicht teilweise noch dem ausgehenden 3. Jahrh. angehört und den auch Kaufmann in seinem den Inhalt der russisch-französischen Publikation dem deutschen Leserkreise näher bringenden Darstellung *Eine altchristliche Nekropole der grossen Oase in der libyschen Wüste* im *Katholik* LXXXII 1-25. 98-121. 249-271 eingehend gewürdigt hat. Die enge Verwandtschaft der ägyptischen mit den römischen coematerialen Fresken in manchen Sujets und deren Darstellung (Daniel, Jonas, drei Jünglinge, Susanna und vielleicht Guter Hirte) springt ins Auge. Aber schon die ältere Kammer weist an der Zersägung des Isaias, Rebekka am Brunnen, Jeremias (?), einer von Noë und Jonas verschiedenen Schiffsszene, dem Martyrium der hl. Thekla und dem Auszug Israëls aus Aegypten nicht weniger als sechs der altchristlichen Coematerialmalerei Roms fremde Stücke auf, bietet Noë in einer von der ihrigen abweichenden Darstellungsweise, fügt dem Abrahamopfer die Gestalt der Sarah (?) bei und nennt die Stammutter in der Darstellung Adams und Evas mit den **LXX ZQH**. Teils dieselben, teils noch weitere Absonderlichkeiten zeigt die jüngere, während sie ihrerseits die Stammutter nach dem hebräischen Text als **EYA** bezeichnet. Dazu kommt das Fehlen jeder NTlichen Wunderdarstellung. Ein solcher Gegensatz zweier einziger ägyptischer Grabkammern gegenüber dem reichen durch die römischen Katakomben gestellten Material erscheint schlechterdings nur unter der Voraussetzung denkbar, dass Rom und der christliche Osten ihren coematerialen Freskenschmuck wesentlich unabhängig von einander ausbildeten.

Ich sage mit allem Bedacht: wesentlich. Denn dass schon während der ersten drei Jahrhunderte und noch mehr im ersten Jahrh. des Friedens manigfache Fäden auch hier herüber und hinüber spielten, ist mir nach der Analogie des Dogmengeschichtlichen und Litteraturgeschichtlichen ebenso gewiss, als dass dabei Rom in sehr ausgedehntem Masse der empfangende Teil war. Alles was sich ausleben, was Geltung in der gesamten Christenheit gewinnen wollte, ist aus dem Osten auch nach Rom gekommen.

Pilger sind von dorthier nach der Hauptstadt des Westens gekommen, hervorragende Bischöfe, haeretische Schulh aupter und heil-suchende Seelen, die erst an der Schwelle der christlichen Gemein-schaft standen. Ich nenne Polykarpos, Hegesippos, Justinos, Ta-tianos, Aberkios, Valentinus, Praxeas und Markion, einen ΜΑΡΙΣ aus Nisibis, der in SS. Marco e Marcelliano, und die beiden " Syrer „ aus Emesa, die in S. Domitilla ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, den hl. Athanasios endlich. Und im 4 Jahrh. begann die Wanderung von Rom nach den Hl. Orten Palästinas mit ihren Konstantinischen Prachtbauten. Ich nenne einen hl. Hieronymus mit Paula und Eustochium und die beiden Melania's. Welch ein regster Austausch verschiedenartigsten Lebens! Und nur der sep-ulkrale Bilderschmuck des östlichen und des römischen Christen-tums sollten sich niemals beeinflusst haben!

Ich möchte die Sache übrigens durch solch allgemeine Erwägungen nicht erledigen zu wollen scheinen, sondern weise, bevor ich diese nun einmal schon zum Umfang eines Aufsatzes angeschwollene Anzeige schliesse, noch auf einzelne bestimmte Punkte hin an denen sich mir der Gedanke einer orientalischen Beeinflussung der r omi-schen Coemeterialmalerei schon des 2-4 Jahrh.s aufdrängt. — 1) Das ausschliesslich der ältesten Zeit angehörende Symbol des Fischers (T. 7. 1, 27. 2 u. 3) wird von W. 263 f. wenigstens in den Sakra-mentskapellen A<sub>2</sub> und A<sub>3</sub> als ein baptismales gedeutet. Diese Deu-tung wird hinfällig mit der analogen der Szenen des Quellwunders, der Jordantaufe und des Gichtbrüchigen, auf deren lokale Nach-barschaft sie sich allein gründet. Die richtige, welche sich auch in der Flaviergruft anwenden lässt und daher vielleicht auch hier einer rein dekorativen Auffassung vorzuziehen ist, hat V. Schul-tze *Archäologische Studien* 43 f. berührt, ohne sie aber zu der seinigen zu machen. Sie wird an die Hand gegeben durch die Worte eines Klemens von Alexandria zugeschriebenen anapaistischen Liedes, deren Gedanke noch einmal in einem oben publicierten sy-rischen Text wohl des 4 Jahrh.s (414 Z. 5 ff., 415 Z. 8 ff.) anklingt:

Ἀλιεὺ μερόπων τῶν σωζομένων  
 Πελάγους κακίας ἰχθῦς ἀγνοῦς  
 Κύματος ἐχθροῦ  
 Γλυκερᾶ ζωῆ δελιάζων.

Dass dieses Lied wirklich aus der ägyptischen Seestadt stammt, wird ebenso sehr durch den Autornamen, unter dem es überliefert ist, nahegelegt, als es durch den maritimen Charakter des Bildes

innerlich wahrscheinlich gemacht wird. Dort also stellte man sich Christus als den "guten Fischer", vor, der aus dem Meere des Elends das Menschenfischlein durch die Lockspeise der Hoffnung auf das "süsse", ewige Leben ans Ufer zieht. Ebenso stellen ihn die drei römischen Fresken dar, die ganz vereinzelte Erscheinungen geblieben sind. Sollte der Kunsttypus eine andere Heimat haben als das Lied? — 2) Unter den Darstellungen Christi als Orpheus unterscheidet W. 241–244 mit gutem Recht zwei sehr abweichende Typen. Den einen vertreten seine n. 1, 3 und 4 (T. 37. 98 und *Bullettino* 1887. T. VI). Er ist der offenbar in Rom geläufige und zeigt in Verschmelzung des Orpheussymbols mit demjenigen des Guten Hirten den thrakischen Sänger nur zwischen Schafen. Im Orient ist Derartiges bislang unerhört. Den zweiten Typus vertritt selbständig nur ein einziges verlorenes Denkmal (n. 2), das untergegangene, aber nach Bosio-Bottari immer und immer wieder abgebildete Mittelstück der Decke der *cripta del re Davide*, von welchem in n. 5 (T. 229) nur eine dem veränderten Räume einer Lunette angepasste Kopie vorliegt. Hier sitzt Orpheus genau der mythologischen Ueberlieferung entsprechend in einer Menagerie der verschiedensten, namentlich auch wilder, Thiere. Das ist man auf christlichen Denkmälern des Ostens zu sehen gewohnt. Vgl. das neue Mosaik von Jerusalem und die von Str. Z. D. P. V. XXIV 144–149 zu demselben beigebrachten Parallelen. Auch mit ihrer noch der ersten Hälfte des 3. Jahrh.s angehörigen bärtigen Darstellung des Heilands als Richter (T. 40. 2) und mit ihrem Davidbilde (T. 55) steht die *cripta del re Davide* ganz singular da. Sollte man unter diesen Umständen bei ihr nicht an orientalische Beeinflussung denken dürfen? — 3) Von "der im Abendlande traditionellen Dreizahl", der Magier soll nach W. 191 im coemeterialen Freskenschmuck Roms "nur wegen Mangel an Raum und aus Rücksichten der Symmetrie abgewichen", worden sein. Dies sei allenfalls für die Darstellungen mit nur zwei Magiern (T. 44. 60. 101. 147) zugegeben, obgleich hier trotz des 192 unter n. 3 Ausgeführten der Umstand zu denken giebt, dass dieselben sämtlich und ausschliesslich der einzigen Katakombe SS. Pietro e Marcellino entstammen. Aber das Bild der vier Magier in S. Domitilla (T. 116. 1) hat doch eine so verblüffende Aehnlichkeit mit einer Miniatur von Etschmiadzin (bei Str. *Das Etschmiadzin-Evangelium* 23), dass ich mich des Eindrucks nicht zu erwehren vermag, es sei hier unter dem Einfluss der vom Westen her auch dem Osten

oktroierten Dreizahl der Magier ein vierter Magier durch den Engel zur Linken der Madonna ersetzt worden d. h. der Bildtypus von S. Domitilla sei auch dem Orient vertraut gewesen. Ich gedenke auf die Frage einmal in einer Gesamtbehandlung der Magieranbetung in syrischer Litteratur und Kunst näher einzugehen. Hier nur dies Eine: sollte die Richtigkeit des angedeuteten Eindrucks vorausgesetzt jener Bildtypus nicht als ursprünglich orientalisches und als eine durch den Wunsch nach Raumersparnis veranlasste monumentale Abkürzung der für die syrische Kirche bekanntlich konstanten litterarischen Ueberlieferung von zwölf Magiern zu betrachten sein, wie eine ähnliche Abkürzung des Zwölfapostelkollegiums ein Fresko in S. Ponziano (T. 225. 2) bietet? — 4) Einer anderen Stelle möchte ich auch eine Nachprüfung von Str.s *Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung* (vgl. oben 295) an der Hand der W.schen Tafeln vorbehalten, mache aber schon jetzt darauf aufmerksam, dass der in den römischen Katakombenmalereien der Bestattungszeit reguläre bartlose Typus Christi mit lockigem halblangem Haar als ein vierter und indigen römischer neben die drei von Str. statuierten Typen tritt, dass er sich in einzelnen Fällen bald mehr dem kurzhaarigen „alexandrinischen“, bald mehr dem langlockigen „kleinasiatisch-antiochenischen“ Typus nähert und dass neben durchweg späteren Darstellungen eines bartlosen Christus mit schulterlangem Lockenhaar einmal um das Ende des 2. Jahrh.s in S. Priscilla ein Heiland „mit ganz kurzem Haar“ erscheint, was W. selbst 104 Anmk. 3 als „eine sehr beachtenswerthe Ausnahme“ bezeichnet. Wiederum unter der Voraussetzung, dass Str. jene beiden Typen zutreffend unterschieden und wirklich ihre Heimat ermittelt habe, wäre wohl die Stellung der Frage berechtigt, ob es sich hier um Einwirkungen von kleinasiatisch-syrischer bzw. ägyptischer Seite her handle. — 5) Nun noch die Frage nach einem etwaigen Einfluss der Apokryphen! Dass und warum von einem solchen der gnostischen Apostelakten auf den bartlosen Christustypus nicht die Rede sein kann, sahen wir. Aber das Ps.-Matthäusevangelium oder ein älteres Glied seiner Sippe hat zweifellos das 202 besprochene Krippenbild mit Ochs und Esel von S. Sebastiano beeinflusst. Auf die Möglichkeit einer apokryphen Beeinflussung (durch das Aegypterevangelium?) der ältesten Darstellung der Jordantaufer (T. 29. 1) habe ich bereits II 461 dieser Zeitschrift hingewiesen. Die Szene der (mit ihrem Gatten Joachim?) Gott für ihre Rettung dankenden Susanna in der

*Cappella greca* (T. 14. 1) scheint durch unseren heutigen Text Dan. 14 § 63 auch kaum genügend erklärt zu werden, sondern eher auf ein dem Maler bekanntes *canticum Susannae* zurückzuweisen, von dem wir schlechterdings nichts mehr wissen, dessen ehemalige Existenz aber bei der ungemainen Unsicherheit und Vielgestaltigkeit der Ueberlieferung des Danieltextes kaum Wunder nehmen dürfte. Endlich zeigt eine erst Mitte des 3 Jahrh.s einsetzende Gruppe eng zusammengehöriger Darstellungen einer Blindenheilung (T. 70. 1, 68. 3, 105. 2, 129) den Blinden konsequent als nicht völlig erwachsen. Es wäre nun zwar schliesslich denkbar, dass erst der Schöpfer des bildlichen Typus, sich an die kanonische Stelle Jo. 9 § 1 ff. haltend, hier aus der Erwähnung der Eltern des Geheilten (§ 2, 18–23) den Schluss auf dessen noch jugendliches Alter gezogen habe. Doch betonen diese selbst gerade, dass ihr Sohn hinreichend erwachsen sei, um für sich selbst zu reden (§ 21: αὐτὸς ἡλικίαν ἔχει), und so liegt es vielleicht noch näher anzunehmen, dass der erste Maler der Szene einem ausserkanonischen Parallelbericht folgte, in welchem jene Betonung fehlte oder der τυφλὸς ἐκ γενετῆς geradezu als παῖς oder νεανίας bezeichnet war. Wohin aber weist ein Zusammenhang mit Apokryphem eher, nach Rom oder nach dem Osten?

Es sind lediglich Fragen, die ich zur Diskussion stelle. Das sich heute endlich mit Bezug auf die römischen Katakombenmalereien irgend etwas ernsthaft zur Diskussion stellen lässt, verdanken wir W. allein. Auch zu einem Waffengang mit ihm müssen wir uns von ihm die Waffen beziehen.

Sein Werk hat, um überhaupt ans Licht treten zu können, sich einer ebenso ehrenvollen als bei den Riesenkosten der Herstellung schlechterdings notwendigen erheblichen materiellen Förderung von verschiedener Seite erfreut und, sobald es ans Licht getreten war, die verdiente Anerkennung in hohem Mass gefunden. S. M. der Deutsche Kaiser und König von Preussen, S. Eminenz der hochwürdigste Herr Georg Kardinal Kopp Fürstbischof von Breslau, welchem die deutsche Ausgabe zugeeignet ist, die Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland haben, wie wir XII hören, dasselbe in einer Weise unterstützt, für welche dem kaiserlichen Herrn, dem erlauchten Kirchenfürsten und der auch um unsere Zeitschrift verdienten gelehrten Gesellschaft der ehrfurchtsvollste Dank der Wissenschaft gebührt. S. Heiligkeit Papst Pius X. hat die Widmung der italienischen Ausgabe anzunehmen geruht, den Verfasser zur Würde eines Protonotario Aposto-

lico di Numero erhoben und durch ihn ein Exemplar der italienischen Ausgabe als erstes Unterpfand auch seiner freundschaftlichen Gesinnung dem Beherrscher des Deutschen Reiches überreichen lassen, mit dem seinen Vorgänger seligen Andenkens, den grossen Papst Leo XIII, so innige Beziehungen gegenseitiger Wertschätzung verknüpften. Die Stimme der Kritik wird zweifelsohne diejenige durchgängiger Bewunderung und Anerkennung bleiben, welche sie in ihren naturgemäss erst vorläufigen ersten Aeusserungen gewesen ist.

Möge in Mitten solcher Ehrung W. auch unseren ehrerbietigen Glückwunsch zur Veröffentlichung seines lange ersehnten *standard work* freundlich aufnehmen. Möge er in den Erörterungen, die wir teilweise im Widerspruch mit seinen Auffassungen an die Anzeige desselben anschlossen, nicht den Beweis einer hier wahrlich sehr übel angebrachten morbosen Neigung, an allem ein kritisches Mütchen zu kühlen, sondern ein Zeichen dafür erblicken, welche Wichtigkeit wir auch für das scheinbar fern abliegende Gebiet der christlich-orientalischen Studien der coemeterialen Malerei Roms und seiner Bearbeitung derselben beimessen. Mögen durch dieselben aber zugleich die Freunde des christlichen Ostens, soweit ihnen überhaupt das Monumentale am Herzen liegt, zu intensivster Beschäftigung mit den *Malereien der Katakomben Roms* angeregt werden. Mehr als eine noch weit ausführlichere Besprechung nur anzudeuten vermöchte, haben wahrlich auch wir hier zu lernen, zu fragen und zu untersuchen. Dass wir es thun, ist jetzt das Erste und Notwendigste. Denn nur wenn uns der Orient und Rom gleichmässig vertraut sind, dürfen wir hoffen, auf die Frage Orient oder Rom von Fall zu Fall die richtige Antwort zu finden.

Dr. A. BAUMSTARK.

W. Bauer, *Der Apostolos der Syrer in der Zeit von der Mitte des vierten Jahrhunderts bis zur Spaltung der syrischen Kirche*. Gieszen 1903. — IV und 80 S.

„ Welche heilige Schriften „ das NT der Syrer während des im Titel bezeichneten Zeitraumes „ neben den Evangelien enthalten habe „, ist die Frage, deren Beantwortung die vorliegende klare und von gediegenster Kenntnis der älteren syrischen christlichen Literatur in griechischer wie aramäischer Sprache Zeugnis ablegende