Verena Fugger

GESTALTUNGSPRINZIPIEN SPÄTANTIKER GRABRÄUME

Untersuchungen zu visuellen Strukturen und Wirkungsmechanismen in der römischen Katakombenmalerei



FORSCHUNGEN ZUR ANTIKEN RELIGION 3

VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Verena Fugger

Gestaltungsprinzipien spätantiker Grabräume

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 552. BAND

Österreichisches Archäologisches Institut

Abteilung Altertumswissenschaften

Forschungen zur antiken Religion

Herausgegeben von Andreas Pülz, Gabrielle Kremer und Peter Ruggendorfer

Band 3

Österreichisches
Archäologisches
Institut

Verena Fugger

Gestaltungsprinzipien spätantiker Grabräume

Untersuchungen zu visuellen Strukturen und Wirkungsmechanismen in der römischen Katakombenmalerei

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Angenommen durch die Publikationskommission der philosophisch-historischen Klasse
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften:

Michael Alram, Rainer Bauböck, Andre Gingrich, Hermann Hunger, Sigrid Jalkotzy-Deger, Nina Mirnig, Renate Pillinger, Franz Rainer, Oliver Jens Schmitt, Danuta Shanzer, Peter Wiesinger †, Waldemar Zacharasiewicz

Diese Publikation wurde unterstützt durch
DDr. Franz-Josef Mayer-Gunthof Wissenschafts- und Forschungsstiftung.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 952-G

FWF Österreichischer Wissenschaftsfonds

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist.
Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden.
Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Diese Publikation wurde einem anonymen, internationalen Begutachtungsverfahren unterzogen.
Peer Review ist ein wesentlicher Bestandteil des Evaluationsprozesses des Verlages der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bevor ein Buch zur Veröffentlichung angenommen werden kann, wird es von internationalen Fachleuten bewertet und muss schließlich von der Publikationskommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften genehmigt werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Umschlaggestaltung: VÖAW, Wien
Umschlagbild: Rom, Domitilla-Katakombe, Cubiculum 45. Nach Wilpert 1903, Taf. 229

Bestimmte Rechte vorbehalten.
Copyright © Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2023
ISBN 978-3-7001-9010-3
Lektorat: Susanne Lamm, Graz
Satz: Barbara Ebeling, Wien
Druck: Prime Rate, Budapest
https://epub.oeaw.ac.at/9010-3
https://verlag.oeaw.ac.at
Made in Europe.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DER VERFASSERIN 9

PROLEGOMENA: RAUM, BILD UND BETRACHTER 11

1. Einleitung 11
    1.1 Thema und Zielsetzung 12
    1.2 Stand und Kontexte der Forschung 15
    1.3 Methode und Begrifflichkeiten 21
2. Die Bilder im räumlichen Kontext 26
    2.1 Zur Planung und Anlage des Grabraumes 26
    2.2 Totenkult 29
    2.3 Die Architektur des Grabraumes 31
3. Die Wechselbeziehung von Raum, Bild und Betrachter 34
    3.1 Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit 35
    3.2 Die Bildkategorien *positionsfavorisierend* und *positionsflexibel* 37

I. DIE ORDNUNG DER BILDER: ZUR ANORDNUNG VON BILDERN IM RAUM 41

1. Die Bibel im Bild: Christliche Bildmotive 42
    1.1 *Positionsfavorisierende* Bildmotive 42
        1.1.1 Leitmotive im Grabraum 42
            1.1.1.1 Der Schafträger 42
            1.1.1.2 Das Christusbild 50
        1.1.2 Bildmotive aus dem Alten Testament 57
            1.1.2.1 Jona 57
            1.1.2.2 Das Quellwunder des Mose 64
            1.1.2.3 Noah in der Arche 67
            1.1.2.4 Das Abrahamsopfer 70
            1.1.2.5 Die drei Jünglinge im Feuerofen 73
            1.1.2.6 Der Sündenfall 76
            1.1.2.7 Susanna 78
        1.1.3 Bildmotive aus dem Neuen Testament 81
            1.1.3.1 Die Auferweckung des Lazarus 81
            1.1.3.2 Die Brotvermehrung 84
            1.1.3.3 Taufszenen 87

1.1.3.4 Die Blindenheilung ... 92
1.1.3.5 Die Samariterin am Jakobsbrunnen ... 95
1.1.3.6 Die Heilung der blutflüssigen Frau ... 97
1.2 *Positionsflexible* Bildmotive ... 99
1.2.1 Bildmotive aus dem Alten Testament ... 100
1.2.1.1 Daniel in der Löwengrube ... 100
1.2.1.2 Hiob ... 102
1.2.1.3 Mose beim Lösen der Sandalen ... 105
1.2.2 Bildmotive aus dem Neuen Testament ... 107
1.2.2.1 Die Lahmenheilung ... 107
1.2.2.2 Die Magieranbetung ... 110
2. Zwischen Selbstdarstellung und Seelenheil: Das Verstorbenenporträt ... 113
2.1 Das Orantenbildnis: Ein *positionsfavorisierendes* Bildmotiv mit hoher Flexibilität 114
2.2 Das Philosophenbildnis ... 119
2.3 Brustbilder Verstorbener ... 123
2.4 Berufsdarstellungen ... 125
2.5 Verstorbene im Rahmen von Mahldarstellungen ... 130
2.6 Verstorbene mit Begleitfiguren ... 134
2.7 Verstorbene in szenischen Darstellungen als Zusatzfiguren ... 138
2.8 Verstorbene in der Rolle biblischer Protagonisten ... 141
2.8.1 Altes Testament ... 143
2.8.2 Neues Testament ... 146
2.9 Sonderformen ... 147
3. Konkurrenz am Grab: Das Christusbild und das Verstorbenenporträt ... 148
4. Zwischenresümee ... 152

II. DAS ZUSAMMENSPIEL DER BILDER: ZUR KOMBINATION VON BILDERN IM RAUM ... 155

1. Voraussetzungen in der römisch-kaiserzeitlichen Wandmalerei ... 155
1.1 Bildzusammenstellungen in Wohnhäusern ... 155
1.2 Bildzusammenstellungen in Grabmonumenten ... 157
2. Das Zusammenspiel von Bildern im Raum ... 158
2.1 Kombinationsschema ... 159
2.2 Die Prinzipien der antiken Rhetorik als ästhetische Gestaltungsmittel ... 160
2.2.1 Additiv-affirmative Kombinationen ... 161
2.2.2 Komplementäre Kombinationen ... 162
2.2.3 Kontrastierende Kombinationen ... 163
2.2.4 Konsekutive Kombinationen ... 163
3. Bildkombinationen in den römischen Katakomben ... 166
3.1 Quellwunder – Auferweckung des Lazarus ... 167
3.2 Quellwunder – Brotvermehrung ... 173

3.3 Noah in der Arche – Quellwunder ... 177
3.4 Noah in der Arche – Jona ... 179
3.5 Wunderheilungen Christi ... 183
3.6 Brotvermehrung – Auferweckung des Lazarus ... 187
3.7 Sündenfall – Quellwunder ... 190
3.8 Daniel in der Löwengrube – Die drei Jünglinge im Feuerofen ... 192
3.9 Magieranbetung – Die drei hebräischen Jünglinge ... 195
3.10 Sündenfall – Magieranbetung ... 199
3.11 Geschlechtertypische Bildzusammenstellungen ... 201
3.12 Brotvermehrung – Weinwunder ... 206
4. Grabräume mit programmähnlichen Charakteristika ... 208
4.1 Via Latina, Kammer C ... 211
4.2 S. Callisto, sog. Sakramentskapelle A3 ... 215
4.3 Marcellino e Pietro, Cubiculum 64 ... 221
4.4 Marcellino e Pietro, Cubiculum 17 ... 225
4.5 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65 (sog. Cubiculum des Nicerius) ... 230
4.6 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69 (sog. Madonnenkrypta) ... 233
4.7 Coemeterium Maius, Cubiculum 16 ... 237
4.8 Domitilla, Cubiculum 74 (sog. Cubiculum der *mensores*) ... 241
4.9 Commodilla, Cubiculum 5 (sog. Cubiculum Leonis) ... 246
4.10 Bemerkungen zu programmähnlichen Charakteristika auf Sarkophagen ... 251
5. Zwischenresümee ... 253

III. EXKURS: SEPULKRALE BILD-RÄUME AUSSERHALB ROMS 255

1. Allgemeine Anmerkungen zum Verhältnis von Raum, Bild und Betrachter ... 255
1.1 Die Grabarchitektur ... 255
1.2 Das Bilderrepertoire ... 257
2. Beobachtungen zur Anordnung von Bildern im Raum ... 260
2.1 Grabräume mit christlich-figürlichen Malereien ... 260
2.2 Grabräume mit christlich-symbolischen Malereien ... 263
3. Grabräume mit programmähnlichen Charakteristika ... 266
3.1 Thessaloniki, Grab 1 in der Dimosthenous-Straße 7 ... 267
3.2 Konstantinopel, Hypogäum beim Silivri-Kapı ... 272
4. Überlegungen zur Verbreitung von Bildmotiven ... 277
5. Zwischenresümee ... 279

SCHLUSSBETRACHTUNGEN: GESTALTUNGSPRINZIPIEN SPÄTANTIKER GRABRÄUME ... 281

Conclusion: Design principles of late antique burial chambers ... 289
Considerazioni finali: Principi di progettazione delle tombe tardoantiche ... 296

APPENDIX **305**

1. Chronologische Einteilung der Grabräume 305
2. Tabellen 306
   Tabelle 1a: Alttestamentliche Bildthemen 306
   Tabelle 1b: Neutestamentliche Bildthemen 320
   Tabelle 1c: Überzeitliche Bildthemen 329
   Tabelle 1d: Verstorbenenporträt 332
   Tabelle 2: Das Jonamotiv in der römischen Katakombenmalerei 340
3. Literaturverzeichnis 343
4. Abbildungsnachweis 373
5. Index 376

Tafeln 385

VORWORT DER VERFASSERIN

Die vorliegende Studie stellt die gekürzte und überarbeitete Fassung meiner Dissertationsarbeit dar, die im Sommersemester 2015 von der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien approbiert wurde. Für die Drucklegung der Arbeit wurde bis April 2021 erschienene Literatur eingearbeitet. Ein Werkstattbericht des Dissertationsprojekts wurde bereits im Rahmen des XII. Internationalen Kolloqi ums der *Association internationale pour la peinture murale antique* (AIPMA) im September 2013 in Athen vorgestellt und in den entsprechenden Akten publiziert (Fugger 2017). Eine Zusammenfassung der Teilergebnisse ist zudem im 22. Band der *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 2016 erschienen (Fugger 2016).

An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen meinen Dank aussprechen, die zum Gelingen der vorliegenden Arbeit entschieden beigetragen haben.

Andreas Pülz hat die Betreuung der Dissertation mit großem Interesse übernommen und ihren Fortschritt geduldig begleitet. Ihm sei auch herzlich dafür gedankt, die vorliegende Studie in das Publikationsprogramm der Reihe *Forschungen zur antiken Religion* aufgenommen zu haben. Ganz besonders bin ich Nobert Zimmermann zum Dank verpflichtet. Seine konstruktive Kritik hat das Dissertationsvorhaben in seinen sämtlichen Phasen entschieden vorangetrieben. Ohne sein enormes Engagement und seine unermüdliche Unterstützung – sei es in Hinblick auf die zahlreichen Diskussionen oder die Bereitstellung von Fotomaterial – wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Durch die Mitarbeit am START-Projekt *Die Domitilla-Katakombe in Rom. Archäologie, Architektur und Kunstgeschichte einer spätantiken Nekropole*, das von 2006 bis 2014 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt war, erhielt ich die Gelegenheit, die römischen Katakomben und ihre Bilder auf eine so unmittelbare Weise zu erleben und kennenzulernen, wie es anderenfalls ob der strengen Zugangsbeschränkungen kaum möglich gewesen wäre. Herzlich bedanken möchte ich mich ferner bei Renate Pillinger, die freundlicherweise das Zweitgutachten der Dissertation übernahm. Für ihr Interesse und ihre Gesprächsbereitschaft seien zudem Johannes G. Deckers, Monika Hinterhöller-Klein, Sophie Hüdepohl, Markus Öhler, Kathrin Siegl und Manuela Studer-Karlen gedankt.

Die Recherchearbeiten, die zur Durchführung dieser Arbeit erforderlich waren, konnten durch die Gewährung eines neunmonatigen Forschungsstipendiums des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung zwischen Oktober 2010 und Juni 2011 am Österreichischen Historischen Institut in Rom durchgeführt werden. Auch nach Beendigung meines Stipendienaufenthalts durfte ich dank der großzügigen Unterstützung von Seiten des Instituts und seiner MitarbeiterInnen für Nachrecherchen viele Male dorthin zurückkehren. Namentlich gedankt seien dem damaligen Direktor Richard Bösel und der ehemaligen stellvertretenden Direktorin Ulrike Outschar, dem jetzigen Direktor Andreas Gottsmann und Gunhild Jenewein (†).

Dem Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (PIAC) in Rom danke ich für die Gewährung des Mons. Patrick Saint-Roche-Stipendiums, das es mir ermöglichte, von November 2010 bis Juni 2011 am ersten Studienjahrgang teilzunehmen. Für die herzliche Aufnahme in die Gemeinschaft des PIAC danke ich meinen ProfessorInnen sowie meinen KommilitonInnen am PIAC,

und im Besonderen meinem Stipendiat-Kollegen Carlo Pampararo (†), die diesen Forschungsaufenthalt unvergesslich machten.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei der Dr. Maria Schaumayer-Stiftung, die die vorliegende Dissertation 2015 mit dem gleichnamigen Preis ausgezeichnet hat. Für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung seien dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) und der DDr. Franz-Josef Mayer-Gunthof Wissenschafts- und Forschungsstiftung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) gedankt. Für die Genehmigung der Reproduktionsrechte des Bildmaterials möchte ich mich bei der Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (PCAS), den Vatikanischen Museen, dem Museum für byzantinische Kultur in Thessaloniki, dem Deutschen Archäologischen Institut (Abteilung Rom), der Zsolnay Heritage Management Nonprofit Ltd. sowie bei Alix Barbet, Johannes G. Deckers, Renate Pillinger und Miša Rakocija bedanken. Nicht vergessen möchte ich zudem Melanie Fuchs und Eva Rasmussen, die die mühevolle Arbeit des Korrekturlesens des Manuskripts übernommen haben.

An klassisch letzter Stelle, wenngleich sie ganz oben angeführt werden müssten, möchte ich meiner Familie danken. Ihnen ist für ihre unermüdliche Unterstützung in jedweder Hinsicht, Geduld und Anteilnahme am Entstehungsp ozess der Dissertation und ihrer Drucklegung gedankt. Wichtige Impulse und Gedankenanstöße verdanke ich nicht zuletzt Christian Wiesner, der mit mir sämtliche Höhen und Tiefen, welche die Abfassung und Publikation einer Dissertationsschrift mit sich bringen, durchstand. Er gab mir immer dann die Freude an diesem wunderbaren Forschungsthema zurück, wenn ich sie kurzfristig verloren hatte.

Wien, im Dezember 2022

PROLEGOMENA: RAUM, BILD UND BETRACHTER*

1. Einleitung

Der Grabraum ist als sozialer und religiöser Handlungs- und Interaktionsraum zu verstehen, dessen Bedeutung in der Antike weit über die seiner praktischen Funktion als Ort der Bestattung hinausgeht[1]. Auch im spätantiken Christentum stellt er in Anlehnung an pagane Traditionen jenen performativ-rituellen Rahmen bereit, in dem die Familie ihrer verstorbenen Mitglieder gedenkt und ihnen zu Ehren regelmäßig Kult praktiziert. Neben dem Haus gehört das Grab daher zu den zentralen Kultorten der antiken Lebenswelt, an denen sich kollektive Identität konstituiert[2]. Als privat-familiäre ‚Erinnerungsräume'[3] stellen Grabmäler individuelle Bauprojekte dar, über deren Gestaltung die Auftraggeber die Möglichkeit erhalten, sowohl sich selbst als auch bereits Verstorbene sozial zu definieren und entsprechend zu inszenieren[4]. Gemäß den soziokulturellen Gepflogenheiten einer Gesellschaft ist daher jeder Grabraum speziell auf die Wünsche des Auftraggebers abgestimmt, was sich sowohl in seiner Architektur als auch seiner Ausstattung mit Bildern zeigt. Die Bilder sind mediale Bestandteile des Totengedächtnisses und erfüllen am Grab eine wichtige Memorialfunktion, wovon nicht zuletzt die zahlreichen Porträts Verstorbener zeugen, die eingebettet zwischen den christlichen Heilsszenen erscheinen[5]. Den Angehörigen spenden sie Trost und Zuversicht, indem sie Hoffnungen und Vorstellungen einer dies- und jenseitigen Welt reflektieren. Als visuelle Kommunikationsmittel bringen sie in diesen Handlungszusammenhang religiöse Glaubensvorstellungen ebenso wie gesellschaftliche Werte und geschlechtertypische Ideale zum Ausdruck[6]. Dabei bietet der dreidimensionale Grabraum vielfältige Möglichkeiten zur Inszenierung von Bildern. So können Bilder über die räumlichen Grenzen einer Wandfläche hinaus Bezug aufeinander nehmen, die im Grabraum stattfindenden

* Zitierweise und bibliografische Angaben entsprechen den im Archäologischen Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) veröffentlichten Richtlinien für Publikationen. Siehe auch: https://www.dainst.org/publikationen/publizieren-beim-dai/richtlinien (12.03.2021). Abkürzungen von Zeitschriften und Reihen, die im Verzeichnis des DAI nicht angeführt sind, werden im Abkürzungsverzeichnis der Studie eigens angeführt. Die Abkürzung antiker Autoren und Werktitel wiederum folgen dem Verzeichnis des LThK 11 [3](2001) 735–742. Bibelzitate richten sich nach der aktuellen Einheitsübersetzung 2016. Bei Jahres- bzw. Jahrhundertangaben wird größtenteils auf den Zusatz ‚n. Chr.' verzichtet, da sich dieser aus dem Untersuchungsgegenstand selbst erklärt.

1 Siehe dazu etwa Von Hesberg 1992, 13–18; Miron 2000; Rüpke 2016, 242. 268–269.

2 Zur engen Verbindung von Kult, Grab und Haus siehe Wallace-Hadrill 2008. Zur identitätsstiftenden Funktion des Grabes siehe etwa Yasin 2005; Hofmann 2012; Rebillard 2012, 15–17. Zum Haus als Kultort siehe die Untersuchung der Autorin: Fugger 2019. Zur Frage der individuellen und kollektiven Identitätsbildung in der Spätantike im Allgemeinen siehe die Beiträge in Rebillard – Rüpke 2015.

3 Assmann 2010, 33–38. 322–328.

4 Rüpke 2016, 250.

5 Zur Memorialfunktion von Bildern siehe Belting 1996; Kruse 2003, 87; Kruse 2006; Boehme-Nessler 2010, 59.

6 Zur kommunikativen Funktion von Bildern siehe etwa Hölscher 1984; Schelske 1997, 104–127; Sachs-Hombach 1999, 1353; Hölscher 2000, 151; Sachs-Hombach – Masuch 2007; Boehme-Nessler 2010, 64–78.

Rituale visuell unterlegen und in diesem Sinne in Interaktion mit dem Kultakteur und Betrachter der Bilder treten[7]. Realität und Fiktion verschmelzen auf diese Weise zu einer neuen Wirklichkeit. Wie sich in der Spätantike der Umgang mit christlichen Bildmotiven am Grab konkret gestaltet hat und welche leitenden Prinzipien dabei zum Vorschein treten, soll in der vorliegenden Studie gezeigt werden.

1.1 Thema und Zielsetzung

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden die Katakomben Roms. An keinem anderen Ort hat sich eine vergleichbare Materialfülle spätantiker Grabmalerei erhalten, die heute noch in ihrem Originalkontext erschlossen werden kann. Regelmäßigkeiten im Umgang mit Bildern können so auf einer möglichst breiten Befundbasis hergeleitet werden. Darüber hinaus lassen der relativ gute Erhaltungszustand der Grabmäler, aber auch der Forschungs- und Dokumentationsstand ihrer Malereien, überhaupt erst übergreifende Fragestellungen zur konzeptionellen Gestaltung von Grabräumen zu. Zudem ist die römische Katakombenmalerei ein zeitlich begrenztes Phänomen, das in der frühen ersten Hälfte des 3. Jhs. einsetzt und im ausgehenden 4. Jh. bzw. frühen 5. Jh. ein Ende findet, wodurch im Wesentlichen auch der zeitliche Rahmen der Untersuchung abgesteckt ist. Während dieser Zeitspanne von knapp zweihundert Jahren können vielfältige Wandlungsprozesse in den Zömeterien nachverfolgt werden, die sich sowohl in der Architektur der Grabräume und ihrer Grabanlagen als auch im christlichen Bilderrepertoire widerspiegeln.

Im Zentrum der Studie steht die Frage, nach welchen gestalterischen Prinzipien die frühchristlichen Grabmonumente mit Malereien ausgestattet worden sind, die unter Berücksichtigung des wechselseitigen Zusammenspiels von Raum, Bild und Betrachter erstmals systematisch herausgearbeitet werden sollen. Unter dem Begriff der Gestaltungsprinzipien werden im Folgenden regelmäßig wiederkehrende Merkmale verstanden, die bei der Ausstattung von Grabräumen mit figürlichen Malereien wirksam werden. In diesem Zusammenhang interessieren allerdings weniger die Ikonografie einzelner Malereien und ihre stilistische Einordnung als vielmehr übergeordnete visuelle Strukturen und Wirkungsmechanismen, die hier anhand der Anordnung und Kombination christlich-figürlicher Bildmotive untersucht werden. Lediglich am Rande behandelt werden hingegen dekorative Elemente der Grabraumgestaltung, wie Ornamentbänder und -rahmen, sowie geometrische, florale und zoomorphe Füllmotive, zu denen beispielsweise Streublumen, Meerwesen und Vögel gehören, die beliebig im Raum eingesetzt werden konnten. Sie finden dann Berücksichtigung, wenn sie die Bildwahrnehmung und -deutung beeinflussen.

Methodisch steht ein bildwissenschaftliches Vorgehen im Vordergrund, das rezeptionsästhetische und rezeptionspsychologische Ansätze einbezieht. Moderne bild- und kulturwissenschaftliche Studien, die den Standpunkt des Betrachters berücksichtigen, lieferten in der Klassischen Archäologie bereits wichtige Erkenntnisse zur Gestaltung antiker Wohn- und Lebensräume, im Besonderen zum dynamischen Zusammenspiel zwischen Architektur und Ausstattung sowie der Funktion von Bildern und ihrem Beitrag zur Schaffung von Raumatmosphären[8]. Diese Ansätze aufgreifend, sollen sie auch in der vorliegenden Arbeit dazu beitragen, mit einer völlig neuen

7 Für Beispiele siehe Zimmermann 2007b, 173.

8 Wahlweise siehe dazu die Ansätze jüngerer Studien von Zanker 1979; Muth 1998; Zanker 2000a; Dickmann 2005; Hodske 2007; Lorenz 2008; Sielhorst 2015; Haug 2017; Haug 2020.

Perspektive an das bereits bekannte Bildmaterial frühchristlicher Grabmonumente heranzutreten und dieses weiterführend zu betrachten.

Grundsätzlicher Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Vorstellung eines bereits während des Planungs- und Gestaltungsprozesses der Grabmonumente impliziten und wahrnehmenden Betrachters. Dabei geht es jedoch weniger um den realen zeitgenössischen Betrachter, dessen Rezeptionsverhalten aus archäologischer Perspektive ohnehin nicht fassbar ist[9]. Vielmehr sind es die Bilder selbst, die als Produkte einer kulturellen Praxis im Vordergrund stehen. Denn die Produktion von Bildern war „immer schon auf einen impliziten Betrachter, auf eine bestimmte, durch Konventionen gesteuerte Art des rezeptiven Verhaltens ausgerichtet. Gesellschaftliches, in konventionellen Bahnen ablaufendes Verhalten ist nicht nur prognostizierbar, sondern auch […] rekonstruierbar“[10]. Die Bilder am Grab sind daher als Teil sozialer und kultureller Praktiken zu begreifen, die als visuelle Kommunikationsmittel in Auftrag gegeben und auf tradierte Sehgewohnheiten und Wertvorstellungen hin konzipiert wurden, um auf einen (idealen) Betrachter zu wirken, aber auch um von ihm verstanden zu werden[11].

Die hier untersuchten Bilder am Grab sind als private Äußerungen persönlicher Jenseitshoffnungen zu begreifen und zielen, anders als die Bilder im Wohnhaus, nicht auf ein größeres öffentliches Publikum[12]. Die Rezipienten sind vornehmlich im Kreis der Familienangehörigen zu finden, die die Gräber zu den jährlich wiederkehrenden Gedächtnisfeiern aufsuchen. Betrachterstandpunkte können im Grabraum auf mehreren Ebenen rekonstruiert werden. Die Bilder adressieren einerseits die verstorbenen Grabinhaber, deren Wünschen und Jenseitshoffnungen sie visuell Gestalt geben[13]. Andererseits richten sich die Bilder aber auch an die Hinterbliebenen, die auf einer metaphorischen Ebene mit sich selbst als zukünftig nicht mehr lebende Personen (*morituri*) in Beziehung treten, wenn sie diese betrachten[14]. Denn der Todesfall und Verlust eines Angehörigen evoziert immer auch die Angst vor dem eigenen Tod[15]. In diesem Sinne projizieren die Bilder gleichsam die Jenseitserwartungen und Hoffnungen der Hinterbliebenen, die gegebenenfalls bereits *se vivo* Sorge um die eigene Grabausstattung tragen. Um es mit anderen Worten auszudrücken: „Der Betrachter ist damit nicht nur ‚im Bild‘, sondern auch im Grab.“[16]

Gegenstand der Untersuchung sind vorrangig frühchristliche Grab*räume*, wie sie die römischen Katakomben in Form von Cubicula aufweisen[17]. Sie stehen einem privaten Personenkreis als geschlossene Bestattungsstätten zur Verfügung und bilden innerhalb der weitläufigen Zömeterien separate architektonische Einheiten. Die Kammern waren in der Regel mit Türen

9 Giuliani, L. 2003, 18–19.

10 Giuliani, L. 2003, 19. So auch schon Belting 2001, bes. 11–14 und für die Klassische Archäologie Muth 2001, 100. In Hinblick auf die Wahrnehmung von Bildern bzw. Wahrnehmungsmechanismen siehe Schelske 1997, 56–71.

11 Bielfeldt 2003, 120, die jedoch von einem kommunikationstheoretischen Bildverständnis Abstand nimmt (Bielfeldt 2005, 290 Anm. 863). Außerdem hierzu Hölscher 1992.

12 Zimmermann 2002, 40. 261. Zu den Bildern im Wohnhaus siehe Bowes 2011 und Fugger 2019.

13 Vgl. u. a. Engemann 1997, 107; Bisconti 2009a, 51; Dresken-Weiland 2010a, 16. Da die zeitgenössischen Grabinschriften an die Verstorbenen adressiert sind, geht man davon aus, dass sich auch die Botschaften der Bilder an den Gräbern an ebendiese richten.

14 Rüpke 2016, 249. So auch Bielfeldt 2005, 305 mit Blick auf die römischen Sarkophage.

15 Vgl. Piepenbrink 2005, 324.

16 Bielfeldt 2003, 149 in Anlehnung an Kemp 1992.

17 Unter dem Begriff ‚frühchristlich‘ wird auch in dieser Studie der Zeitrahmen von ca. 200 bis 600 n. Chr. verstanden; vgl. Dresken-Weiland 2012a, 81 Anm. 42.

verschlossen und daher nur dem Grabinhaber bzw. dessen Angehörigen zugänglich. Die Definition eines Grabraumes als christlich wiederum gründet auf der Überlieferung entsprechender Motive und Symbole, gegebenenfalls aber auch auf Inschriften, die mit den Bestattungen in direktem Zusammenhang stehen und eine religiöse Bestimmung ermöglichen[18]. 118 Grabräume in den römischen Katakomben weisen heute noch christliche Malereien auf und bilden die Untersuchungsbasis für diese Studie[19]. Im Vergleich zu den Arkosolien und Loculusgräbern in den Galerien bergen sie den Großteil des heute noch erhaltenen Malereibestandes in den römischen Katakomben[20].

Das Ziel der Untersuchung besteht also darin, die dynamischen Vorgänge zwischen der dekorativen Gestaltung des Grabraumes als religiösen und sozialen Handlungs- und Interaktionsort mit Bildern und dem Betrachter als Kultakteur und Rezipienten der Bildbotschaften näher zu beleuchten. Die Grundlage hierfür liefert eine raumkontextuelle Analyse der Malereien, die es ermöglicht, die semantische Wertigkeit eines Bildes im dekorativen Gesamtensemble zu erschließen und hiervon das womögliche Rezeptionsverhalten des Betrachters abzuleiten. Die chronologischen Entwicklungen der Architektur der Räume und des christlichen Bilderrepertoires sind zwei wesentliche Faktoren, die es zu berücksichtigen gilt, sodass auch wahrnehmbaren Veränderungsprozessen und Verschiebungen von gestalterischen Prinzipien im zeitlichen Spektrum der Grabeskunst nachzugehen sein wird. Wesentliches Merkmal der privaten Grabeskunst ist, wie eingangs angedeutet, ihr individueller Charakter[21]. Zwar wiederholte keine Grabanlage exakt die malerische Ausstattung einer anderen und entstand nach den Repräsentationsabsichten des Auftraggebers, doch hatte sich dieser innerhalb des ihm gegebenen Spielraumes am kollektiven Habitus im Umgang mit Bildern zu orientieren. Ungeachtet der Individualität der Denkmäler wird in der Untersuchung daher darzulegen sein, dass bestimmte Motive wiederholt an den gleichen Positionen im Raum auftreten, andere hingegen keine derartigen Regelmäßigkeiten in ihrer Anordnung erkennen lassen. Mit den Ausdrücken *positionsfavorisierend* und *positionsflexibel* soll versucht werden, dieses in der Forschung bislang unzureichend beachtete Phänomen terminologisch greifbar zu machen[22].

Es sind aber nicht nur die Positionen von Motiven im Raum, die sich wiederholen, sondern auch ihre Kombinationen. Gleichermaßen ist daher nach den Präferenzen in der Zusammen-

18 Hierzu gehören beispielsweise für Christen charakteristische Grußformeln auf Epitaphen, welche die Religionszugehörigkeit ihrer Auftraggeber belegen; vgl. Merkt 2012, 58–61. Als Beispiel sei die Malerei Callisto 44 (‚Cinque Santi') angeführt. Die Namensbeischrift neben den Oranten wird dort mit dem Beisatz *in pace* versehen, der als spezifisch christliches Formular gilt; Merkt 2012, 59–60.

19 Nach Nestori 1993 und ergänzt durch Neufunde bei Zimmermann – Tsamakda 2009a; Zimmermann – Tsamakda 2009b; Zimmermann 2016. Die angegebene Anzahl schließt ebenso die bei Nestori 1993 als Vestibüle bezeichneten Raumeinheiten ein. Ausgeschlossen sind hingegen bemalte Räume, die Teil öffentlich-kultischer Einrichtungen und daher für ein breiteres Publikum zugänglich waren; vgl. Nestori 1993, 1–2 Nr. 1. 9 Nr. 1. 43 Nr. 1. 104 Nr. 5. 105 Nr. 18–19. Hierzu gehören auch die bei Nestori verzeichneten Malereien der sog. Platonia X in S. Sebastiano; vgl. Nieddu 2005/6. Eine Auflistung der untersuchten Grabräume befindet sich mit ihrer jeweiligen chronologischen Zuordnung im Anhang der Arbeit.

20 Der Summe von 118 Grabräumen stehen 61 Arkosolien und 25 Loculi gegenüber, die mit christlichem Bilderschmuck bemalt sind. Die in Nestori 1993 angeführten Grabmalereien sind durch ein mit christlichen Szenen geschmücktes Arkosol in der ex-Vigna Chiaraviglio-Region in S. Sebastiano zu ergänzen; vgl. Bisconti 2000/1. Ferner hinzuzuzählen sind neu entdeckte und im Zuge des Repertoriums der Malereien aufgenommene Funde in der Domitilla-Katakombe; vgl. Anm. 19.

21 Zimmermann 2002, 260.

22 Ausführlich dazu Kap. 3.2 der Prolegomena.

stellung von figürlichen Bildmotiven und ihrer Deutung in der Katakombenmalerei zu fragen. Überaus wichtige Referenzmonumente stellen in dieser Hinsicht die zeit- und ortsgleichen Sarkophage dar, an denen sich dieselben Kombinationen wiederfinden lassen. Welchen Einfluss Bildkombinationen auf die Rezeption des malerischen Gesamtensembles haben können, wird ebenso zu prüfen sein wie der Beitrag dieser Kombinationen zur semantischen Strukturierung des Raumes.

Bekanntlich stellt in der Christlichen Archäologie die Deutung der Bilder grundsätzlich „ein zentrales Problem“ dar – und zwar „in ungleich stärkerem Maße als das in der Klassischen Archäologie der Fall ist“[23]. Freilich gilt dies erst recht für die in der Forschung ebenso umstrittene Frage nach Bildprogrammen, die aber dennoch mit in die Untersuchung einbezogen werden soll. Kritisch nachzugehen sind sowohl der Definition des Programmbegriffs an sich als auch seiner Anwendung in der römischen Katakombenmalerei. Es soll gezeigt werden, dass in Auseinandersetzung mit den Traditionen der römischen Bildkultur in einigen wenigen mit Bildern ausgestatteten Monumenten durchaus *programmähnliche Charakteristika*, wie Bedeutungsachsen und Aussagestrukturen, greifbar sind, wenngleich es sich dabei nicht um komplexere theologische Bildprogramme handelt, wie sie die ältere Forschung noch in der Katakombenmalerei zu erkennen versuchte. ‚Bildprogramme‘ ebenso wie die sich in der privaten Grabeskunst wiederholenden Bildkombinationen werden auch in jüngerer Zeit zwar immer wieder am Rande erwähnt, haben aber auf umfassender Materialgrundlage bislang keine zusammenhängende Behandlung erfahren.

Der Blick auf den spätantiken Kulturkreis wäre aber unvollständig, ginge er nicht über Rom hinaus und ließe die östlichen Provinzen des Reiches außer Acht, in denen Grabmonumente, wenn auch in zum Teil stark reduzierter Form, bis in das 6. Jh. hinein mit christlichen Malereien dekoriert wurden. Erst ein Vergleich mit den Grabräumen außerhalb Roms ermöglicht es, die am Beispiel der Katakomben herausgearbeiteten Bildphänomene in einem größeren kunst- und kulturhistorischen Rahmen einzuordnen und kollektive Entwicklungstendenzen im Umgang mit Bildern in spätantiken Grabräumen aufzuzeigen. Anhand einer Auswahl gut erhaltener und dokumentierter Grabbauten, die aufgrund ihrer Architektur eine sinnvolle Gegenüberstellung zulassen, sollen ausgehend von den stadtrömischen Merkmalen regionale Besonderheiten mit in die Deutungen einfließen sowie auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede gestalterischer Prinzipien in sepulkralen Kontexten aufmerksam gemacht werden.

1.2 Stand und Kontexte der Forschung

Die Untersuchung der Beziehung zwischen Raum, Bild und Betrachter setzt eine umfassende Dokumentation der Monumente und ihrer Malereien voraus. Als Schlüsselmonumente der Christlichen Archäologie stellen die römischen Katakomben seit den Anfängen der Fachdisziplin einen zentralen Untersuchungsgegenstand der archäologischen und kunsthistorischen Forschung dar[24]. Trotzdem unterlag die Katakombenforschung lange Zeit einem immensen Defizit, was

23 Deichmann 1983, 168. Zum Spannungsfeld der Inhaltsdeutung in der frühchristlichen Kunst siehe auch Post 1990.

24 Die Forschungsgeschichte der römischen Katakomben wurde bereits in zahlreichen Beiträgen ausführlich aufbereitet und braucht hier nicht erneut vorgetragen zu werden; vgl. Reekmans 1984; Weiland 1994; Fink – Asamer 1997, 71–77; Fiocchi Nicolai 2000, 9–13; Zimmermann 2002, 13–31; Pergola 2009, 33–47. Skizziert seien daher lediglich die für das bearbeitete Thema richtungsweisenden Tendenzen.

die Dokumentation und wissenschaftliche Aufbereitung ihrer Monumente anbelangt[25], dem erst in den letzten Jahrzehnten zielführend entgegengewirkt wurde. Hier sind in erster Linie die Repertorien der Malereien zu nennen, mit deren Hilfe seit den 1980er Jahren ein großer Teil der Grabmäler auf einem hohen Dokumentationsstandard erschlossen werden konnte[26]. Sie werden durch eine Reihe an Monografien ergänzt, die für die Katakomben Marcellino e Pietro[27], Marco e Marcelliano[28], via Latina (bzw. via Dino Compagni)[29], Pretestato[30], Tecla[31], Priscilla[32], Callisto[33] und Domitilla[34] vorgelegt wurden. Studienbände entstanden des Weiteren zu den reich mit Bildern geschmückten nichtchristlichen Hypogäen Roms, wie dem Hypogäum der Aurelier am viale Manzoni[35] und dem Hypogäum des Trebius Justus an der via Latina[36]. Ebenfalls anzuführen sind die mit hochwertigem Fotomaterial ausgestatteten Restaurierungsberichte der PCAS, die neue Beobachtungen zu den Malereien liefern und vertiefende Fragestellungen ermöglichen[37]. Eine unabdingbare Arbeitsgrundlage stellt darüber hinaus das von Aldo Nestori vorgelegte *Repertorio topografico* (1975, ²1993) dar, mit dem nicht nur erstmals eine verbindliche Nummerierung der einzelnen Malereien in den Katakomben eingeführt wurde, sondern das auch genaue Angaben

25 Zum Verhältnis zwischen Dokumentation und Bildinterpretation siehe Zimmermann 2002, 29–31. Im Vergleich zu anderen spätantiken Denkmälergruppen, wie etwa jenen der Sarkophage und Inschriften, setzte die systematische Dokumentation der Katakombenmalerei verhältnismäßig spät ein. So erschien der erste Band des Repertoriums der christlich-antiken Sarkophage ganze 20 Jahre vor dem ersten Repertorium der Malereien. Sogar bereits 1861 wurden die frühchristlichen Inschriften Roms erstmals von Giovanni Battista de Rossi in einer Sammlung erfasst; vgl. ICUR 1: Epitaphia certam temporis notam exhibentia (Rom 1967). Tatsächlich gehörten die römischen Katakomben aber zu den ersten archäologischen Monumenten überhaupt, die systematisch erschlossen wurden; siehe Bosio 1632. Antonio Bosios *postum* erschienenes Werk *Roma Sotterranea* enthält neben Abbildungen oberirdischer Baureste einen Gesamtplan von 11 der 43 heute bekannten Katakomben mit Malereien, in dem alle damals bekannten Gänge, Arkosolien und Kammern eingetragen wurden. Dabei gelang es Bosio 61 Malereien in ihrem räumlichen Kontext zu dokumentieren. Der Schwerpunkt der Forschung verlagerte sich jedoch schnell auf ikonografisch-ikonologische Fragestellungen, im Zuge derer die Bilder aus ihrem räumlichen Kontext herausgelöst wurden. Raumkontextuelle Bildstudien wurden damit bis in das 20. Jh. hinein ohne eine Bestandsaufnahme vor Ort qa si unmgl ich gemacht. Zur Person Bosios siehe SH eid, s. v. Antonio Bosio/Antonius Bosius, Katakombenforscher, in: Heid – Dennert 2012, Bd. 1, 215–217.

26 Deckers u. a. 1987; Deckers u. a. 1991; Deckers u. a. 1994. Das Repertorium der Malereien zur Domitilla-Katakombe, das zum ersten Mal mithilfe eines 3D-Laserscanning-Verfahrens entsteht, ist derzeit in Vorbereitung. Die bemalten Grabräume werden als fotorealistische 3D-Raummodelle vorliegen, sodass dem Benutzer fortan auch die Möglichkeit zur Verfügung steht, Architektur und Malerei virtuell zu erkunden; vgl. Zimmermann –Tsamakda 2007; Zimmermann 2016.

27 Guyon 1987a.

28 Saint-Roch 1999.

29 Ferrua 1960; Kötzsche-Breitenbruch 1976; Tronzo 1986; Bargebuhr 1991; Ferrua 1991; Camiruaga u. a. 1994; Bisconti 2003.

30 Spera 2004.

31 Mazzei 2010a.

32 Tolotti 1970; Bisconti u. a. 2013.

33 Bisconti – Braconi 2015.

34 Bisconti 2017a.

35 Bisconti 2011b. Zuletzt Bradley 2018 mit neuen Interpretationsvorschlägen zu den figürlichen Hauptszenen.

36 Rea 2004.

37 Zusammenfassend für die letzten Jahrzehnte siehe die Dokumentationsmappe *Dieci anni di restauro nelle catacombe romane. Bilancio, esperienze e interventi conservativi delle pitture catacombali*, hrsg. von PCAS (Vatikanstadt 2000). Zu den jüngsten Veröffentlichungen gehören Studien zu einzelnen Malereikomplexen in Domitilla und Marcellino e Pietro; vgl. Giuliani 2015; Mazzei 2015; Mazzei 2016; Bisconti 2017b; Giuliani 2019. Die Malereien des Coemeterium Maius werden seit 2012 unter der Leitung der PCAS restauriert. Erste Ergebnisse der Kampagne, in der auch moderne Laserscanning-Verfahren in der Dokumentation der Katakombe zur Anwendung kamen, sind bei Braconi 2018 zu finden.

zu ihrer räumlichen Disposition liefert. Gemeinsam mit Joseph Wilperts monumental-klassischem Werk *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903) gehört es zu den wichtigsten Instrumenten für die Auseinandersetzung mit Raum und Bild in den Katakomben. Obgleich Wilperts Textband inhaltlich und methodisch an Aktualität eingebüßt hat, ist sein Tafelband bis heute ein unverzichtbares Hilfsmittel in der Forschung geblieben. Denn immer noch handelt es sich um die umfangreichste Publikation von Katakombenmalereien[38]. Eine nützliche Ergänzung zu Nestoris topografischem Repertorium findet sich in Arnold Provoosts chronologischem Repertorium (2000)[39], das neben dem relativen Datierungsrahmen, der für jede Malerei angegeben wird, auch kurze Beschreibungen der Malereien und eine prozentuale Aufstellung der in den Katakomben belegten Motive enthält. Die Voraussetzungen, um an die Grabmalereien mit neuen bildwissenschaftlichen Fragestellungen heranzutreten, wie es die vorliegende Untersuchung beabsichtigt, waren damit nie besser als heute.

Dennoch stieß die Frage nach dem Zusammenspiel der Bilder im Raum und den Strukturen ihrer Kompilation auf ein nur geringes Echo. Wenn überhaupt, wurde ihr anhand bestimmter Monumentengruppen und Themenschwerpunkte selektiv nachgegangen, nicht aber auf umfassender Materialgrundlage[40]. Herausgegriffen sei die noch heute überaus nützliche Studie Ernst Dassmanns[41], in der der Autor das Verhältnis zwischen der vor- und frühkonstantinischen Grabeskunst und den frühchristlichen Textquellen näher beleuchtete. Darin fanden auch einzelne Bildzusammenstellungen und ‚Programme' ausgewählter Grabräume Berücksichtigung, die er allerdings vor allem im Lichte vermeintlicher ‚Sündenvergebung' interpretierte[42].

Gerade durch das Aufkommen der Repertorien der Malereien, die eine kontextgebundene Dokumentation der Bilder bereitstellen, hätte man erwarten können, dass die Idee einer gesamtheitlichen Betrachtung von Raum und Bild verstärkt rezipiert worden wäre. Der methodische Zugang zu den Malereien veränderte sich jedoch kaum. Großes Gewicht kam weiterhin ikonografischen Ansätzen zu, während die Betrachtungen zur Bildverteilung und Bildzusammenstellung eher deskriptiv blieben. In den aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskursen gewann hingegen der gattungsübergreifende Diskurs zwischen Grabmalerei und Sarkophagplastik, Klein- und Monumentalkunst wieder mehr an Gewicht[43]. Anzuführen sind aus jüngerer Zeit vor allem die Arbeiten Fabrizio Biscontis zur römischen Katakombenmalerei, in denen der Autor grundlegende Fragestellungen zur ikonografischen, stilistischen und chronologischen

38 Auf 267 Tafeln sind nicht weniger als 200 der heute bekannten Malereien veröffentlicht; davon sind 133 in Farbe publiziert; Zimmermann 2002, 20. Die darin veröffentlichten und vom Kunstmaler Carlo Tabanelli nachträglich kolorierten s/w-Fotografien stellen die einzigen Abbildungen für viele Katakombenmalereien dar oder geben einen heute nicht mehr vorhandenen Erhaltungszustand wieder. Zu den wissenschaftlichen Leistungen Joseph Wilperts siehe Heid 2009 sowie S. Heid, s. v. Joseph/Giuseppe Wilpert, Christlicher Archäologe, Katakombenforscher, in: Heid – Dennert 2012, Bd. 2, 1323–1325.

39 Provoost 2000.

40 Siehe u. a. Fink 1955; Dassmann 1973; Provoost 1978; Provoost 1986; Tronzo 1986; Guyon 1987a, 146–203.

41 Dassmann 1973.

42 Siehe auch den bezeichnenden Titel: *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*. Im Vergleich zu den zeitgleichen Grabinschriften schien das Thema der Sündenvergebung in der frühchristlichen Bildkunst jedoch wohl nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, worauf zuletzt Dresken-Weiland 2010a, 17 hingewiesen hat.

43 Siehe dazu zuletzt die Kolloquiumsbände Bisconti – Braconi 2013 und Bisconti u. a. 2019.

Verortung der Malereien im Kontext spätantiken Kunstschaffens aufgreift[44]. Auch das Verhältnis der Bilder zu den zeitgenössischen Grabinschriften rückte jüngst in das Blickfeld der Forschung, wodurch interessante Einblicke in die frühchristlichen Jenseitsvorstellungen gewonnen werden konnten[45].

Untersuchungen, die dem Verhältnis zwischen Raum und Bild nachgingen, sind in der Katakombenforschung allerdings Ausnahmen. Einen wertvollen Beitrag in diese Richtung leistete Norbert Zimmermann, der in seiner Dissertationsschrift zu den Werkstattgruppen der Katakomben via Anapo, Marcellino e Pietro und Domitilla unter anderem wichtige Überlegungen zur Konzeption von Raum und Bild anstellte[46]. Durch die Identifizierung von Bildern gleicher Maler gelang es unter Berücksichtigung der topografischen Kontexte in vielen Fällen nicht nur Datierungsfragen zu revidieren, sondern auch wertvolle Einblicke in das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Maler sowie in den praktischen Ablauf von Prozessen der Bild- und Raumgestaltung zu geben. Außerdem anzuführen ist Jutta Dresken-Weilands 2010 erschienene Monografie *Bild, Grab und Wort*, die in einem größeren Kontext der Anbringung und Kombination biblischer Bildmotive nachging[47]. Ausgewählte Bildthemen in Katakombenmalerei und Sarkophagplastik wurden darin außerdem in Bezug auf ihre Ikonografie und ihre Auslegung in den theologischen Texten des 3. und 4. Jhs. ausführlich erörtert. Fragen nach dem Aussagepotential von Bilddisposition und -kombination werden, nicht zuletzt aufgrund des weit angelegten Blickwinkels auf die Grabeskunst, allerdings nicht weiterverfolgt. Ebendiese werden in vorliegender Untersuchung hingegen von besonderer Bedeutung sein.

Rezeptionsästhetische Ansätze, die die Rolle des antiken Betrachters bei der Konzeption von Bildwerken und -räumen einbeziehen, wurden bisher vornehmlich von der Klassischen Archäologie aufgegriffen. Das wechselseitige, sich bedingende Zusammenwirken von Architektur und (Bild-)Ausstattungen sowie der Wahrnehmung und Nutzung von Räumen hat in den letzten Jahrzehnten vor allem im Bereich der römisch-kaiserzeitlichen Wohn- und Lebenskultur große Resonanz erfahren. Einen wichtigen Ausgangspunkt für diese Entwicklung stellten neuere sozialgeschichtliche Fragestellungen dar, die der Beziehung von Wohnarchitektur und -ausstattung sowie gesellschaftlichen Strukturen nachgingen. Richtungsweisend hierfür waren die Arbeiten Paul Zankers[48] und im Besonderen Andrew Wallace-Hadrills[49], der ein sozialhierarchisches Modell der Raumaufteilung entwickelte, das die enge Verknüpfung zwischen Architektur, Raumgestaltung und der sozialen Differenzierung von Wohnraum und Bewohnern exemplarisch aufzeigte. Die Theorien Wallace-Hadrills ebneten den Weg für eine Reihe wertvoller Beiträge, in denen Betrachtungsweisen von Raum und Bild gewinnbringend angelegt und weiterentwickelt wurden. Darunter zu nennen ist die Studie von Susanne Muth, die am Beispiel der Fußbodenmosaiken in spanischen und nordafrikanischen Wohnhäusern der hohen und späten Kaiserzeit das wechselseitige Zusammenspiel von Raum, Bild und Betrachter untersucht hat[50]. Sie zeigte,

44 Stellvertretend sei die Aufsatzsammlung Bisconti 2011a angeführt.
45 Dresken-Weiland 2007; Dresken-Weiland u. a. 2012.
46 Zimmermann 2002. Siehe außerdem Zimmermann 2001.
47 Dresken-Weiland 2010a.
48 Zanker 1979; Zanker 1997; Zanker 1999.
49 Wallace-Hadrill 1988; Wallace-Hadrill 1994.
50 Muth 1998. Siehe auch Muth 2001.

wie die Mythenbilder im Wohnhaus als Reflexionsflächen gesellschaftlicher Ideale und Diskurse wirkten und bestimmte Raumatmosphären transportierten. Neue Impulse lieferten Jürgen Hodske[51] und Katharina Lorenz[52], die sich mit jeweils unterschiedlichen Methoden den zentralen Mythenbildern Pompejis zuwandten. Während Hodske auf der Grundlage einer umfassenden Statistik Veränderungen in den Bildern komparativ zu den sozialen Entwicklungen in der pompejanischen Gesellschaft evaluierte[53], beschäftigte sich Lorenz mit den narrativen Strukturen der Bildzusammenstellung und den durch sie artikulierten Perzeptionssituationen. In jüngster Zeit hat sich der Fokus der Forschung vermehrt auf die Rekonstruktion von Raumatmosphären und Emotionen verlagert, wobei die rezeptionsästhetische Perspektive auf den urbanen Lebensraum ausgedehnt wurde[54].

An gegenwärtigen Forschungen wird man hier das ERC Grant-Projekt „DECOR“ von Annette Haug zu nennen haben, das in verschiedenen Teilprojekten dekorativen Prinzipien und Dekorformen sowie deren Veränderungen in Italien zwischen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit in unterschiedlichen Wirkungs- und Funktionszusammenhängen (Wohnhäuser, Heiligtümer, Straßen) nachgeht[55].

Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich auch in der Erforschung der kaiserzeitlichen Grabdenkmäler ab, die zunehmend als kultur- und sozialhistorisch relevante Quellen wahrgenommen wurden[56]. Gleichzeitig gewannen dadurch auch kontextuelle und rezeptionsästhetische Betrachtungsweisen in der Grabeskunst an Bedeutung. Insbesondere in der römischen Sarkophagforschung ist die Frage nach dem antiken Betrachter und dem Anteil der Bilder in performativen Ritualen immer wieder aufgegriffen worden und führte zu neuen Einsichten, was das Verständnis und die Inszenierung von Bildern am Grab anbelangt[57]. Vergleichbare Ansätze kamen vereinzelt auch schon in der Auseinandersetzung mit den frühchristlichen Sarkophagen zur Anwendung[58].

Wer sich allerdings in der Katakombenforschung mit Bildzusammenstellungen und ihrer Rezeption beschäftigt und womöglich sogar vermeintliche Programme in den Blick nimmt, der kommt nicht umhin, sich auf das traditionell hö hst umstrittene Feld der Bilddeutung zu begeben. Sicherlich als Reaktion auf die jahrhundertelange religiös-ideologische Bevormundung zur Bestätigung theologischer Aussagen[59] ist die archäologische Forschung in jüngerer Zeit wesentlich vorsichtiger hinsichtlich der Deutung der Bilder am Grab geworden. Mittlerweile gänzlich verabschiedet hat man sich von der Idee komplizierter theologischer Bildprogramme sakramentalen

51 Hodske 2007.
52 Lorenz 2008.
53 Ähnlich auch Romizzi 2006.
54 Siehe dazu aus jüngerer Zeit u. a. Sielhorst 2015; Haug – Kreuz 2016; Haug 2017. Erste Ansätze dazu lieferten bereits Zanker 1987 und Hölscher 1984, die Untersuchungen zur politischen Bildersprache der imperialen Repräsentationskunst in der römischen Republik und Kaiserzeit vorlegten, in denen aus archäologischer Perspektive erstmals die Rekonstruktion antiker Betrachterperspektiven im öffentlichen urbanen Raum im Mittelpunkt stand.
55 https://www.klassarch.uni-kiel.de/de/decor (10.12.19). Für den ersten Band siehe Haug 2020.
56 Feraudi-Grunéais 2001; Yasin 2005; Braune 2008. Außerdem Miron 2000, Hofmann 2008 und Hofmann 2012 für Gräber der Bronze- und frühen Eisenzeit, deren Ergebnisse allerdings auch auf das Grabwesen anderer Epochen übertragbar sind.
57 Zanker 2000b; Bielfeldt 2003; Bielfeldt 2005; Borg 2010; Russenberger 2015; Bielfeldt 2019.
58 Elsner 2011; Jensen 2015.
59 Zum historischen Entstehungskontext der Katakombenforschung siehe Wischmeyer 1978; Ghilardi 2006.

oder christologischen Inhalts[60]. Dagegen spricht man heute vornehmlich von Rettungs- oder Heilsbildern[61], die additiv aneinandergereiht Jenseits- und Auferstehungshoffnungen illustriert und die Auswahl der Bilder am Grab bestimmt haben. Ohne hier im Folgenden die alten Deutungsgräben erneut aufzureißen oder gar der berechtigten Kritik der Forschung an texthermeneutischen Vorgehensweisen zur Bildinterpretation zu widersprechen[62], wäre eine Untersuchung von Bildzusammenhängen dennoch unvollständig, ignorierte sie die Möglichkeit semantisch bildübergreifender Verknüpfungen, die mehr als nur auf bloßer Willkür oder formalen Kriterien beruhten[63]. In Verbindung des gewählten bildwissenschaftlich-rezeptionsästhetisch arbeitenden Zugangs werden sie erneut kritisch aufzurollen sein, um sie in der raumkontextuellen Bildanalyse miteinfließen zu lassen, wo es die im Grabraum angelegten Bezugsachsen nahelegen[64].

Wie aus dem dargelegten Forschungsstand hervorgeht, fand die Beziehung zwischen Raum, Bild und Betrachter, wie sie die Klassische Archäologie im Rahmen antiker Lebensräume bereits in den Blick nahm, in der Katakombenforschung nur am Rande Beachtung. Trotz einer schier unüberblickbaren Anzahl an Untersuchungen, die sich mit den unterirdischen Bilderwelten auseinandergesetzt haben, fehlt immer noch eine flächendeckende Gesamtanalyse der bemalten Grabmonumente, die leitende Prinzipien im Umgang mit Bildern herausarbeitet. Es ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit, hierzu einen Beitrag zu leisten und die aufgeworfene Forschungslücke in den Blick zu nehmen.

60 Brandenburg 1978, 347. Ebenso Engemann 1997, 122 resümierend in Hinblick auf die Grabeskunst und im Besonderen für den qualitativ anspruchsvollen, aber programmlosen Junius Bassus-Sarkophag. Die konfessionell gefärbten und apologetisch formulierten Bildexegesen stellten häufig das Primat Petri, die Dreifaltigkeit sowie die Sakramente in den Vordergrund. Beispielhaft sei auf die von Joseph Wilpert postulierten Bildprogramme in der Katakombenmalerei hingewiesen; vgl. Wilpert 1884; Wilpert 1891; Wilpert 1895. Berechtigter Einspruch dagegen wurde schon früh erhoben. So zum Beispiel von Wilperts Zeitgenossen Viktor Schultze und Paul Styger, die einem inhaltlichen Sinnzusammenhang zwischen einzelnen Bildern in der frühchristlichen Grabeskunst ablehnend gegenüberstanden; Schultze 1880, 58; Styger 1927, 16–20. Letzterer betonte dabei vor allem den narrativen Charakter der biblischen Bildszenen.

61 Vgl. dazu Dresken-Weiland 2010a, 15–16.

62 Kritisch zur Texthermeneutik als Methodik zur Auslegung der frühchristlichen Bildkunst Josef Engemann, der die Bedeutung der Ikonologie für die Archäologie verteidigte; Engemann 1997, 35–44; Engemann 2007. Die Ikonologie, die sich seit Erwin Panofsky als kunsthistorische Methode zu einem verbindlichen Instrument etablierte, war seit ihrer Ausbildung von Kritik begleitet; vgl. zusammenfassend etwa Schulz 2005, 40–45. Bildwissenschaftliche Studien versuchten in den letzten Jahrzehnten die Ikonologie der zeitgenössischen Bilderproduktion anzupassen, zu erweitern und neu zu formulieren; vgl. u. a. Mitchell 1994. Für eine Übersicht über die für die Archäologie relevanten Methoden der Bildanalyse, die seitdem in Auseinandersetzung mit Panofskys dreistufigem Interpretationsmodell entstanden sind, siehe Weissenrieder – Wendt 2005.

63 Die Abkehr von apologetischen und ideologischen Bildauslegungen, wie sie noch in der ersten Hälfte des 20. Jhs. vorgelegt wurden (vgl. zusammenfassend Post 1990, 48–54), hatte gleichzeitig zur Folge, dass man kaum noch inhaltlichen Bildzusammenhängen nachging und von gesamtheitlichen Interpretationen einzelner Malereikomplexe gänzlich Abstand nahm. Reiner Sörries hat die Problematik in seiner Wilpert-Biografie auf den Punkt gebracht: „Es hat sich vielmehr eine grundlegende Skepsis gegenüber ikonologischen Gesamtinterpretationen breit gemacht. An der Frage einer Deutung der Gesamtkomposition scheiden sich die Geister. Weil Wilpert in seiner Interpretation von Kammer ›54‹ [*Marcellino e Pietro 17 nach Nestori 1993; Anm. Verfasserin*] den Bogen überspannt hat, hat eine lähmende Stagnation die christliche Ikonographie ergriffen. Der vehemente Einspruch Paul Stygers, der nicht der erste, aber der radikalste Verfechter einer absichtslosen Bilderwelt gewesen ist, sitzt uns allen tief im Bewußtsein. Wer dennoch ideologische Gesamtentwürfe vorlegte, geriet in den Verdacht, dem Dogmatismus Wilperts zu huldigen. Und das Problem ist bis heute nicht gelöst.“ - Sörries 1998, 50.

64 Der hier nur anzudeutende Ansatz der vorliegenden Arbeit wird im unmittelbaren Anschluss darzulegen und zu erklären sein.

1.3 Methode und Begrifflichkeiten

In methodischer Hinsicht wird der Grabraum im Folgenden als Ort des Diskurses zwischen Architektur, Ausstattung und Rezipienten verstanden[65]. Um diese Wechselwirkung zwischen der materiellen Gestaltung des Grabraumes und dem Grabbesucher als Betrachter und Kultakteur näher zu untersuchen, kommen im Zuge der raumkontextuellen Bildanalyse neben den in der Archäologie und Kunstgeschichte üblichen Methoden der Ikonografie und Ikonologie Theorien aus dem Bereich der Rezeptionsästhetik und Rezeptionspsychologie zur Anwendung, wie sie auch in aktuellen bild- und kulturwissenschaftlichen Studien miteinbezogen werden[66].

Rezeptionsästhetische Ansätze fragen nach dem Anteil des Betrachters bei der Konzeption von Bildwerken und -räumen sowie ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter[67]. Mithilfe der Rezeptionsästhetik, wie sie in der Kunstwissenschaft vor allem von Wolfgang Kemp[68] geprägt wurde, soll auch in dieser Arbeit mit Blick auf die Frage nach den Gestaltungsprinzipien frühchristlicher Grabräume die Wahrnehmung und Wirkung von Bildern mitbedacht werden. Die Grundposition des Ansatzes besteht darin, dass Bild und Betrachter in einem Dialogverhältnis zueinanderstehen. In diesem Dialogverhältnis kommuniziert das Bild über unterschiedliche ästhetische Gestaltungsmittel mit dem Betrachter. In der Analyse gilt es sowohl die äußeren Rahmenbedingungen als auch innere, im Bild angelegte Rezeptionsvorgaben bzw. -angebote zu berücksichtigen[69]. Zu den äußeren Rahmenbedingungen der Rezeption gehört allen voran der Kontext der Bilder. Unter dem Begriff ‚Kontext' wird hier nicht nur der Anbringungsort des Bildes und seine unmittelbare Beziehung zu anderen ebendort angebrachten Bildern verstanden, sondern auch sein historischer und soziokultureller Entstehungsrahmen[70].

Ästhetische Gestaltungsmittel erlauben es dem Bildproduzenten bzw. Auftraggeber im Bild-Raum gezielt Akzente zu setzen[71]. Sie sind für den Betrachter sowohl sinnlich (ästhetisch) als auch intellektuell (semantisch) erfahrbar[72]. Solche ästhetischen Gestaltungsmittel zielen zum

65 Vgl. Lorenz 2008, 14, die das „magische Dreieck" von architektonischem Rahmen, Raumausstattung und Rezipienten als Schlüssel für das Verständnis der Bilder in den pompejanischen Wohnhäusern heranzieht.

66 Zu den bisherigen bildwissenschaftlichen Diskursen in der Archäologie siehe jüngst Juwig – Kost 2010.

67 Zum impliziten Betrachter in der Rezeptionsästhetik siehe Kemp 2008, 248. 250. Außerdem Wollheim 1987, der die These vertritt, dass der Bildproduzent selbst das Bildwerk als Betrachter gestaltet, um ein bestimmtes Rezeptionsziel zu erreichen. Die in den Katakomben vorherrschenden natürlichen Rezeptionsbedingungen spielen bei der Interpretation der Bildausstattungen daher ebenso wenig eine Rolle wie die Frage nach dem realen kontextuellen Betrachter der Bilder, die nur im Schein der von den Besuchern mitgebrachten Öllämpchen sichtbar waren. Keineswegs laden die dunklen unterirdischen Grabräume zu einem längeren Verweilen am Grab ein, doch wird bereits während des Planungsprozesses eines Grabes deutlich, dass die Bilder immer ‚für jemanden' hergestellt werden und die Rolle des Betrachters Berücksichtigung findet; vgl. Kap. 2.1 der Prolegomina.

68 Kemp 1983; Kemp 1992; Kemp 2008. Außerdem Hopkins 2001.

69 Kemp 2008, 251. 253. 258.

70 Vgl. Schneider 1983, 89–90; Hölscher 1992, 460; Muth 1998, 48; Zanker 2000a, 205–206; Bruhn 2009, 43–45. Für die Bedeutung der Mentalitätsgeschichte speziell in der Christlichen Archäologie siehe Seeliger 1986.

71 Vgl. dazu auch die Ansätze der Bildrhetorik bei Brassat 2005; Knape 2007; Sachs-Hombach – Masuch 2007, 52; Knape 2013; Stöckl 2014; Koch – Schirren 2016. Zur Bedeutung der Bildrhetorik in der antiken Kunsttheorie Koch 2005 mit weiterführender Literatur. Der in Anlehnung an Paul Zanker gewählte Terminus ‚Bild-Raum' beschreibt auch in dieser Studie den mit Bildern gestalteten dreidimensionalen Grabraum in seiner Gesamtheit; Zanker 2000a, 206. Im Gegensatz dazu meint der Begriff des Bildraumes den innerhalb der zweidimensionalen Fläche eines Bildes dargestellten Raum.

72 Vgl. Carlson 2000, 24–28, der von „aesthetic experience" und „cognitive experience" spricht. Dazu auch Sielhorst 2015, 5 Anm. 12.

einen auf die innerbildliche Kommunikation und treten in Form von im Bild angelegten Rezeptionsvorgaben bzw. -angeboten auf, durch die das Betrachterverhalten stimuliert wird[73]. Sie stehen vor allem in gegenwärtigen rezeptionsästhetischen Fragestellungen der Kunstgeschichte im Mittelpunkt der Betrachtungen[74]. Zu diesen Rezeptionsvorgaben gehören sowohl formale Aspekte wie Bildausschnitt und Perspektive als auch Gesten und Blicke von Figuren, die sich direkt an einen externen Betrachter richten[75]. Vergleichbare Bildphänomene lassen sich auch in den christlichen Grabräumen des 4. Jhs. konstatieren, die als solche allerdings bislang kaum wahrgenommen wurden und hier aufgezeigt werden sollen[76]. Allen voran sind in der spätantiken Grabmalerei aber ästhetische Gestaltungsmittel wie Farbe, Ornamentik und (Objekt-)Größe zu nennen, die auf die Wahrnehmung des Betrachters wirken und hier als rezeptionsästhetische Lese- und Orientierungshilfen bezeichnet werden. Zum anderen werden ästhetische Gestaltungsmittel aber auch in der bildübergreifenden Kommunikation greifbar, das heißt in der Kombination der Bilder untereinander.

Unter dem Begriff ‚Bildkombination' werden in der vorliegenden Untersuchung zwei oder mehrere Bilder einer Grabanlage verstanden, die in einer räumlich nachvollziehbaren Beziehung zueinander stehen. Sind gleiche Bildkombinationen an mehreren Grabmonumenten fassbar, wird von sich wiederholenden Kombinationen gesprochen[77]. Der Bildkombination können formale und/oder inhaltliche Kriterien zugrunde liegen. Formale Kriterien liegen dann vor, wenn die Bilder kompositorische Übereinstimmungen im Bildaufbau und -format, aber auch in Gestaltungsdetails wie Figurenanzahl und -größe, Farbgebung und Hintergrundszenerie aufweisen[78]. Inhaltliche Kriterien der Kombination beziehen sich dagegen auf den narrativen Handlungsrahmen der Bilder. Sie ermöglichen es, zwei oder mehrere Bilder einer Grabanlage in einen inhaltlich sinnstiftenden Zusammenhang zu stellen. Solche formalen und inhaltlichen Kriterien können in der motivischen Zusammenstellung vom Bildproduzenten bzw. Auftraggeber bewusst angelegt werden, um den Betrachter zur komparativen Rezeption von Bildern im Raum anzuregen. In ihrer Zusammenschau können die Bilder dann eine bestimmte Aussage zum Ausdruck bringen, die über den Sinn- und Informationsgehalt des einzelnen Bildes hinausführt[79].

Bildkombinationen als visuelles Phänomen wurden bislang vorwiegend in der römischen Wandmalereiforschung diskutiert, in der man davon ausgeht, dass die antiken Prinzipien der Rhetorik Einfluss auf die visuelle Gestaltung der Wohnräume und die Zusammenstellung von Bildern sowie in weiterer Folge auf deren Wahrnehmung durch die Betrachter ausgeübt haben[80]. Ausgehend von der Prämisse, dass die christliche Bildproduktion an die bereits vorherrschende römische Bildkultur anschließt und aus ihren Traditionen heraus zu deuten ist, möchte die vorliegende Studie zeigen, dass die Prinzipien antiker Rhetorik auch für das Genre der frühchrist-

73 Kemp 2008, 253. Rezeptionsvorgaben /-angebote stellen innere Orientierungen dar, durch die der Betrachter im (Bild-)Werk vorgesehen wird.
74 Siehe dazu die Beiträge in Bogen u. a. 2006.
75 Kemp 2008, 253–255.
76 Siehe dazu Teil II, Kap. 4.1; 4.8.
77 Nach Hodske 2007, 93.
78 Vgl. Trendelenburg 1876, 2; Hodske 2007, 132; Haug 2020, 456–459. Gerade die Bewertung der Farbgebung, die zu den wichtigsten formalen Kriterien der Bildzusammenstellung zu zählen ist, gestaltet sich in der römischen Katakombenmalerei aufgrund des oftmals rudimentären Erhaltungsstandes der Malereien als äußerst schwierig. Von der Lebendigkeit der einstigen Farbenpracht der bemalten Grabräume zeugen heute einige der von der PCAS jüngst restaurierten Monumente; vgl. Mazzei 2016.
79 Vgl. Lorenz 2008, 207; Haug 2020, 460–465.
80 Brilliant 1984; Descœudres 1994; Bergmann 1999; Zanker 1999.

lichen Grabmalerei eine fruchtbare Zugangsweise darstellen, um Strukturen in der Zusammenstellung von Bildern aufzudecken. Die vier hier angewandten Prinzipien sollen jedoch nicht als texthermeneutische Kategorien der Rhetorik verstanden werden, denen die Verknüpfung von Bildern streng unterliegt, sondern als ästhetische Prinzipien, die man den antiken Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechend für die visuelle Gestaltung von Bild-Räumen als angemessen empfunden hat[81]. Es wird zwischen *additiv-affirmativen*, *komplementären*, *kontrastierenden* und *konsekutiven* Formen der Bildverknüpfung unterschieden[82].

In einzelnen Fällen können in der Auswahl, Anordnung und Kombination von Bildern auch sog. Bildprogramme erschlossen werden – wenngleich für die Katakombenmalerei diese nicht zu eng verstanden werden dürfen. Der Begriff des Bildprogramms führt im heutigen Sprachgebrauch schnell zu Unklarheiten. Denn häufig wird mit ‚Programm' die Summe aller dekorativen Einzelelemente eines Raumgefüges umschrieben, wobei das eigentliche inhaltliche Zusammenspiel der Bilder und ihre räumliche Beziehung zueinander keine nähere Spezifizierung erfahren. In dieser Arbeit setzt die Anwendung des Begriffs ‚Bildprogramm' ein inhaltlich kohärentes Konzept voraus, in dem alle Bilder eines dekorativen Gesamtensembles einem gemeinsamen Leitmotiv untergeordnet und zu einer übergreifenden Sinneinheit verbunden sind[83]. Dabei ist jedem Bild eine feste oder zumindest eine den Sinn steigernde Position im Raum zugewiesen. Kennzeichnend ist daher, dass die Bilder nicht beliebig in ihrer Reihenfolge austauschbar sind, sondern in ihrer Handlung stringent aufeinander aufbauen[84]. Die Auswahl der Bildthemen und ihre Anordnung können dabei von chronologischen Abfolgen, symbolischen Analogien oder Kontrasten sowie typologischen Beziehungen bestimmt sein[85]. Derartige inhaltlich kohärente Bildprogramme lassen sich in der Katakombenmalerei bekanntlich nicht konstatieren. In einigen wenigen Grabräumen hat aber sehr wohl eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Raum und Bild stattgefunden, wodurch sie sich von den übrigen hier untersuchten Kammern deutlich abheben. Zur Beschreibung dieses Phänomens soll nicht von Bildprogrammen, aber in Anlehnung an William Tronzo von Grabräumen mit *programmähnlichen Charakteristika* gesprochen werden[86].

81 Die Arbeit folgt damit dem von Katharina Lorenz vorgelegten Zugang: Lorenz 2005, 215; Lorenz 2008, 41–44. 272 und erneut Lorenz 2018, 146–149.

82 Vgl. Teil II, Kap. 2.2.

83 Vgl. Knell 1990, XI; Büttner – Gottdang 2006, 24. Als „verbindliche Vorschrift" wird der Begriff ‚Programm' zudem bei Sachs u.a. 2004, 66 bezeichnet: „Ein Bildprogramm ist eine verbindliche Vorschrift, welche und in welcher Anordnung Bilder, Szenen, Symbole usw. dargestellt werden müssen, um einen bestimmten heilsgeschichtlichen Inhalt zu veranschaulichen." Zudem können Bildprogramme auf schriftlich fixierten Vorgaben, wie theologischer Literatur oder liturgischen Anweisungen, basieren.

84 Besonders gut lassen sich die typischen Merkmale eines Bildprogramms am Beispiel der Arenakapelle in Padua nachvollziehen; Kopp-Schmidt 2004, 16–31. Zur Ausdrucksdefinition siehe auch RBK 1 (1966) 664–690 s. v. Bildprogramm (K. Wessel); Engemann 1999, 183; H. Olbrich u. a. (Hrsg.), Lexikon der Kunst 1 ²(2004) 562–563 s. v. Bildprogramm. Zum Programmbegriff außerdem Hölscher 2009, 54, der ausgehend von der antiken Bauplastik für Programme eine „intensive situation of visual communication" voraussetzt, bei der „authors and artists aiming intensely to influence and persuade their specific audience with their visual concepts, and viewers deciphering equally intensely such concepts, either accepting or refusing the suggestions and admonitions of such ideological, propagandistic messages."
Engemann 1999, 185.

85 Engemann 1999, 185. Häufig basieren solche Verknüpfungen auf literarischen Vorlagen. Insbesondere den Bildprogrammen der Renaissance und des Barocks lag ein hoher humanistischer Bildungsanspruch zugrunde, deren Entschlüsselung die Kenntnis der entsprechenden Vorlage voraussetzte.

86 Der gewählte Terminus greift den von William Tronzo in seiner Studie zu den Malereien der via Latina-Katakombe verwendeten englischsprachigen Ausdruck „programmatic character" auf; Tronzo 1986, 64.

Obgleich die Studie vom Primat des Bildes ausgeht, sei ergänzend dazu auch ein Blick auf biblische und patristische Textquellen geworfen, um gegebenenfalls mögliche inhaltliche Bildzusammenhänge aufzuzeigen. Freilich gilt es dabei immer zu beachten, dass die Eigenwirkung der Bilder als visuelle Artefakte und die theologischen Texte in ihren Aussageintentionen entscheidend voneinander divergieren können[87]. Die Bilder am Grab zeugen sicherlich von einem gewissen religiösen Verständnis und bestimmte biblische Erzählungen könnten den Auftraggebern durchaus aus dem Katechumenat, aus Gebeten oder Predigten bekannt gewesen sein. Trotzdem kann nicht von einer flächendeckenden Kenntnis ausgegangen werden und nicht jeder Auftraggeber christlicher Grabmalerei verband mit den Bildern am Grab eine tiefergehende Bedeutung, sondern orientierte sich bei der Bildauswahl und -zusammenstellung möglicherweise bloß an dem, was in christlichen Kreisen allgemein üblich war. Gleiches gilt für den antiken Betrachter der Bilder, für dessen Rezeptionsverhalten die versierten Kenntnisse theologischer Auslegungen ebenfalls nicht vorausgesetzt werden können, selbst wenn sie dem Auftraggeber der Malereien bekannt waren[88].

Für diese Arbeit gilt daher: Wenn es der aufgrund von formalen und/oder inhaltlichen Parallelführungen erschlossene Bildkontext eines Grabraumes erlaubt, sollen mit gebotener Vorsicht biblische und patristische Deutungsansätze bei der Interpretation der Bildzusammenstellungen berücksichtigt werden, um sich möglichen weiteren Bedeutungsebenen anzunähern. Gemäß dem sepulkralen Kontext der Bilder handelt es sich um literarische Deutungsansätze, die auf christliche Vorstellungen von Tod, Auferstehung- und Jenseitshoffnung Bezug nehmen.

Mit der Rezeptionsästhetik eng verknüpft ist die Rezeptionspsychologie. Sie beschäftigt sich gleichfalls mit dem Verhältnis zwischen Bild und Betrachter, doch sind es vorwiegend Wahrnehmungsprozesse, die im Vordergrund stehen[89]. Zentral ist die Annahme, dass Kunstwerke analog zur Wahrnehmung des Rezipienten strukturiert sind, wobei die tatsächlichen Rezeptionsbedingungen sekundär sind[90]. Diese Überlegung wird in der vorliegenden Studie aufgegriffen und auf den dreidimensionalen Grabraum und seine Gestaltung mit Malerei übertragen. Ausgehend von natürlichen physiologischen Wahrnehmungsprozessen werden die Flächen der Räume und ihrer Grabanlagen für die folgende Untersuchung hierarchisch in Positionen *primärer* und *sekundärer Aufmerksamkeit* gegliedert. Die Bewertung der Positionen erfolgt auf der Grundlage des Grades an Aufmerksamkeit, den der Betrachter einem Bild an der entsprechenden Lage widmet, wenn dieser den Grabraum betritt. Der Wert des Bildes innerhalb der malerischen Ausstattung ist dabei als semantisch deckungsgleich mit der Wertigkeit der Position im Raum zu betrachten, an der es angebracht ist[91].

87 Vgl. Juwig – Kost 2010, 24.

88 Dazu auch Deichmann 1983, 169 in Hinblick auf die frühchristlichen Bildszenen: „[…] das heißt, der verabredete Sinn wird vom Wissenden gewußt, existiert aber überhaupt nicht für den Nichtwissenden, ganz im Gegensatz zur sachlichen, realen Darstellung des Tatsächlichen, der Figuren, der Gestalten, der Szenen, kurz dessen, was man in Bezug auf die heiligen Schriften den Literalsinn nannte."

89 Als klassische Vertreter für die Kunstwissenschaften sind hier Ernst H. Gombrich und Rudolf Arnheim zu nennen; vgl. Gombrich 1978; Gombrich 1994; Arnheim 2000.

90 Vgl. Kemp 2008, 249.

91 Für die einzelnen Kriterien, die der Bewertung der Anbringungsorte in den Grabräumen zugrunde liegen, siehe Kap. 3.1 der Prolegomena.

Wenn im Folgenden von *dem* Betrachter gesprochen wird, ist stets von einem modernen Konstrukt eines *idealen* Betrachters auszugehen[92]. Es gilt unterschiedliche soziale Prägungen und kulturelle Traditionen ebenso wie verschiedene Interessen und Absichten der Betrachter zu berücksichtigen[93]. Bilder evozieren Stimmungen und Emotionen, die situativ von der physischen und psychischen Konstitution des individuellen Betrachters, aber auch dessen Erfahrungen im Umgang mit Bildern abhängig sind. Gleichzeitig wirkt sich aber auch die momentane Beschäftigung des Betrachters unmittelbar auf die Bildrezeption aus[94]. Denn spricht der Kultakteur gerade ein Gebet zum Gedenken an die Verstorbenen oder bringt eine Opferspende am Grab dar, kann dieser die Bilder gleichsam in Bezug auf seine aktuelle Handlung wahrnehmen. Wie der Schaffungsprozess von Kunst- bzw. Bildwerken selbst ist also auch der Rezeptionsprozess als ein aktiver, gestalterischer Vorgang zu begreifen[95]. Das Interesse der Untersuchung kann sich in diesem Sinne nicht, wie einleitend gesagt, auf eine real gedachte zeitgenössische Person richten, die unter situativen Rahmenbedingungen auf die Bilder individuell reagiert, sondern auf die soziokulturellen Konventionen im Umgang mit Bildern[96].

Die durchzuführende raumkontextuelle Bildanalyse beruht auf einer hier vorgenommenen statistischen Auswertung des heute noch fassbaren Malereibestandes[97]. Vor dem Hintergrund der Architektur der Grabmonumente werden die Anordnung und Kombination von Bildern in den Grabräumen der Katakomben sowohl räumlich als auch erstmals chronologisch zu erfassen sein. Die in tabellarischer Form festgehaltenen Übersichten tragen dazu bei, die erhobenen Daten besser miteinander zu vergleichen und grundsätzliche Tendenzen im Umgang mit Bildern sichtbar zu machen. Die untersuchten Malereien stammen aus insgesamt 23 römischen Zömeterien und Hypogäen, in denen mit christlichen Bildszenen dekorierte Grabräume überliefert sind[98]. Den größten Anteil an Cubicula mit gemaltem Dekor birgt die Katakombe Marcellino e Pietro an der via Labicana. Ihr gehört damit fast ein Drittel (30,5%) der 118 untersuchten Grabräume an, die überwiegend in mittel- bis spätkonstantinische Zeit datiert werden[99]. Demgegenüber ist die Mehrheit der hier untersuchten bemalten Kammern aus Domitilla, die gemeinsam mit

92 Vgl. Zanker 2000a, 217; Bielfeldt 2003, 120; Giuliani, L. 2003, 18.

93 Zanker 2000a, 217, 219; Muth 2001, 100–103.

94 Vgl. Zanker 2000b, 4–14; Haug 2020, 558.

95 Dewey 1988. Zentral in den Theorien John Deweys ist die Auffassung von Kunst als ein Medium ästhetischer Erfahrung. So können die Rezipienten als eine Gruppe von Individuen beschrieben werden, in der „[…] jeder einzelne in seiner individuellen Befindlichkeit eine bestimmte Art zu sehen und zu hören mitbringt, so daß er in deren Interaktion mit dem bestehenden Material etwas Neues schafft, etwas, das bisher in der Erfahrung noch nicht existierte“; Dewey 1988, 127. Siehe auch Hölscher 2000, 162.

96 Vgl. Muth 2001, 100; Lorenz 2008, 7.

97 Statistische Erhebungen zur Erfassung von Bildmaterial wurden in der Forschung bereits mit unterschiedlichen Zielsetzungen vorgelegt und haben sich bis heute als nützliches Hilfsmittel bewährt. Siehe beispielsweise van Moorsel 1965; Dassmann 1973, Tab. 1a–3c; Provoost 1978, 413 Tab. 1–3; Provoost 1986, 171–172 Fig. 1–2; Guyon 1987a; Nestori 1993, 189–218; Nestori 1994; Zimmermann 2002, 41–44; Dresken-Weiland – Weiland 2005; Zimmermann 2007b, 156–157; Dresken-Weiland 2010a; Dresken-Weiland 2011a; Dresken-Weiland 2011b.

98 Ermete, Panfilo, via Paisiello, Giordani, via Anapo, Priscilla, Coemeterium Maius, Ippolito, Marcellino e Pietro, Gordiano ed Epimaco, via Latina, Cava della rossa, Circo di Massenzio, Sebastiano, Pretestato, Quattro Oranti, Callisto, Marco e Marcelliano, Anonima della via Ardeatina (Balbina), Domitilla, Nunziatella, Commodilla, Tecla.

99 Vgl. Deckers u. a. 1987.

Marcellino e Pietro zu den bilderreichsten Katakomben gehört, erst der zweiten Hälfte des 4. Jhs. zuzuordnen[100]. Bei der Auswertung der Ergebnisse müssen derartige chronologische Diskrepanzen und lokale Schwerpunkte daher mitberücksichtigt werden.

Zeitgenössische Grabräume mit nichtchristlicher Malerei sollen im Bedarfsfall in die Untersuchung miteinbezogen werden. Sekundär berücksichtigt werden gleichfalls Grabtypen wie Wandnischen, Grubengräber (*fossa*), Arkosolien und Loculi, die entlang der Galerien entstanden und mit christlichen Bildszenen dekoriert worden sind. Im Vergleich zu den Grabräumen, deren Wände und Decke großzügig mit Bildern bespielt werden konnten, lagen ihnen andere Möglichkeiten der Bildverteilung zugrunde. Komparativ hinzugezogen seien außerdem die wenigen Grabmonumente in den Katakomben, die mit Mosaiken dekoriert sind.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die hier gewählte Methodik einem bildwissenschaftlichen Ansatz folgt, der rezeptionsästhetische und rezeptionspsychologische Überlegungen aufnimmt und zu einer gemeinsamen Perspektive auf die am Beispiel der frühchristlichen Grabmalerei durchgeführte Untersuchung zum Umgang mit Bildern in Räumen vereint.

2. Die Bilder im räumlichen Kontext

Der Grabraum stellt einen aktiv gestalteten Handlungs- und Interaktionsraum dar, der vor seinem sozial-, religions- und kulturhistorischen Hintergrund zu betrachten ist[101]. Um die zu besprechenden Bilder in diesem Kontext besser verorten zu können, soll im Folgenden ein knapper Einblick in die wichtigsten sich im Grabraum abspielenden Handlungsaktionen und Interaktionsverhältnisse gegeben werden. Dafür sind zunächst einige grundsätzliche Überlegungen zum Prozess der Planung und baulichen Umsetzung von Grabdenkmälern in den Katakomben anzustellen. Anknüpfend daran wird kurz auf den Totenkult und seinen Einfluss auf die Gestaltung des Grabraumes einzugehen sein. Zum Verständnis der gestalterischen Veränderungen im Grabraum wiederum ist es notwendig, auch die chronologischen Entwicklungen der Architektur der untersuchten Monumente in den Blick zu nehmen, die es im Anschluss zu skizzieren gilt.

2.1 Zur Planung und Anlage des Grabraumes

Die Bestattung und der Totenkult gehörten in der Antike zu den *sacra privata* und waren eine Angelegenheit der Familie[102]. Schon bei der Planung des Grabmals setzte ein intensiver Austauschprozess mehrerer Akteure ein. Der Kauf, die Errichtung und die Ausstattung eines Bestattungsplatzes sind als individuell und aktiv gesetzte Handlungen zu begreifen, die der privaten Totenfürsorge dienten. Viele der Grabmäler wurden vermutlich schon zu Lebzeiten geplant,

100 Im Zuge der Arbeiten zum Repertorium der Malereien konnten insgesamt 82 Malereikomplexe erschlossen werden. Der Malereibestand von Domitilla, die mit einer Ausdehnung von etwa 12 km unterirdischem Galerienetz gleichzeitig die größte der römischen Katakomben ist, korrespondiert damit mit der erhobenen Anzahl an Malereien in Marcellino e Pietro; Zimmermann 2016, 1995. 1999.

101 Vgl. Miron 2000, 258.

102 Vgl. RAC 12 (1983) 590–637, hier 597 s. v. Grabrecht (G. Klingenberg).

dienten diese doch nicht zuletzt der Repräsentation ihrer Inhaber[103]. Der erstandene Grabplatz war in der Regel für den Grabinhaber selbst und seine Familie oder ein bereits verstorbenes Familienmitglied bestimmt. Bei den in den untersuchten Grabräumen der Katakomben bestatteten Verstorbenen dürfte es sich um kleine Sozialverbände handeln, vor allem um einzelne Familien oder Familiengruppen, die gemeinsam beerdigt wurden[104]. Die Anlage eines Grabraumes stellte in der Regel eine einmalige Investition dar, die zur kollektiven Bestattung mehrerer Generationen über einen längeren Zeitraum diente[105]. Dem Kostenaufwand von Grabarchitektur und -ausstattung entsprechend sind die Auftraggeber der Grabkammern wohl in der römischen Mittelschicht zu suchen[106]. Doch weisen vor allem Grabmäler mit aufwendigen Ausstattungen, wie Scheinarchitekturen, Marmorverkleidungen, *opus sectile*-Böden oder Mosaike, darauf hin, dass in Einzelfällen durchaus auch mit einer christlichen Elite als Auftraggeber zu rechnen ist.

In den Katakomben erfolgte der Erwerb eines Grabplatzes durch die Fossoren, die als Verkäufer, Totengräber und Bestatter zugleich auftraten[107]. Einige besonders qualitätsvolle Malereien lassen darauf schließen, dass vielleicht auch *officinae* der unteren oder mittleren Preiskategorie mit der Bemalung von Gräbern beauftragt wurden[108]. Für den Großteil der Malereien scheinen aber die Fossoren verantwortlich gezeichnet zu haben, unter denen sich wohl eine Gruppe von ‚Gräbern', die für die Aushebung der Grabplätze zuständig war, und eine Gruppe von ‚Ausstattern' befand[109]. Die Planung der Grabausstattung entstand dann in enger Absprache mit dem Auftraggeber[110].

Es ist davon auszugehen, dass die Auswahl, Anordnung und Zusammenstellung der Motive nach persönlichen Vorlieben getroffen wurden, wobei man vermutlich auf das Standardrepertoire

103 Von Hesberg 1992, 13. Jüngst dazu Bielfeldt 2019. Der Kauf von Gräbern noch zu Lebzeiten des Grabinhabers ist in den Katakomben durch Inschriften belegt; vgl. ICUR I, 1743; ICUR II, 6077. Ob ein konkreter Todesfall den Anlass für die Errichtung eines Grabmals gab, lässt sich aus dem archäologischen Befund nicht erschließen; Zimmermann 2002, 38–39 Anm. 141.

104 Carletti 1989, 212.

105 Zimmermann 2002, 258. Tatsächlich weisen in den Katakomben nur wenige Gräber mehrere malerische Ausstattungsphasen auf; vgl. Domitilla 49, Marcellino e Pietro 54, Sebastiano/Arkosol des Primenius und der Severa, Sebastiano/Arkosol des Paulus.

106 Die Auswertung der Namensinschriften auf den zeitgleichen christlichen Sarkophagen zeigte, dass die Aristokratie weiterhin Sarkophagbestattungen den aus Tuff herausgearbeiteten Grablegen den Vorzug gab; Dresken-Weiland 2012a, 80. Auch zwischen den Bilderwelten der Katakomben und Sarkophage konstatierte Jutta Dresken-Weiland bedeutende Unterschiede, die auf den sozialen Status der Auftraggeber zurückzuführen seien; Dresken-Weiland 2010a, 332.

107 Der Berufsstand der Fossoren ist nur für Rom und aus literarischen Quellen für Karthago belegt; Gesta ap. Zenophilum 1 (CSEL 26, 186,6); vgl. Fiocchi Nicolai 2001, 381. Für die mit den römischen Katakomben vergleichbaren Zömeterien in Neapel und auf Sizilien liegt es jedoch nahe, auch dort die Tätigkeit von Fossoren anzunehmen, denn die großflächig angelegten unterirdischen Friedhöfe setzen Personal mit geologischen und bergbautechnischen Kenntnissen voraus, welches zumindest ähnlich wie der Berufsstand der Fossoren in Rom organisiert sein musste. Ob dieses ebenso mit Verwaltung, Errichtung und Dekoration der Gräber vertraut war, bleibt spekulativ. Zur Rolle der Fossoren in der Verwaltung der römischen Katakomben siehe ausführlich Guyon 1974; Maimone Ansaldo Patti 2002/3; Zimmermann 2013b, 173–175. Zum Grabverkauf allgemein außerdem Schrumpf 2006, 202–219.

108 Finney 1994, 154.

109 Zimmermann 2002, 37–38. Ebenso Effenberger 1986, 31. Bisconti 2011a, 35 unterscheidet zusätzlich zwischen Malern, die für das Auftragen des Dekorationsgerüstes (*pictor parietarius*) zuständig waren und Malern, die daran anschließend den figürlichen Dekor auftrugen (*pictor imaginarius*).

110 Darüber wie ein Entwurf für eine Grabausstattung entstand, wem die Auswahl und das Konzept für die Disposition der Motive oblagen, ist heute nichts bekannt. Um dennoch eine Vorstellung von diesen Gestaltungsprozessen zu gewinnen, helfen nur sinnvolle Szenarien, in denen der *patronus* und seine Wünsche im Vordergrund stehen. Nicht auszuschließen ist aber, dass auch einzelne Familienmitglieder Mitspracherecht besaßen, insbesondere dann, wenn es die eigene Grablege betraf.

der Maler zurückgriff. Dabei stellte Malerei nur eine von mehreren Möglichkeiten dar, Grabmäler dekorativ zu gestalten[111]. Tatsächlich sind mit Malerei geschmückte Gräber als Ausnahmeerscheinungen zu bezeichnen, die nur auf konkrete Bestellung ausgeführt wurden. Ihr Anteil ist im Vergleich zur Gesamtanzahl an Bestattungen gering und beträgt am Beispiel der Cubicula lediglich 17,4%[112]. Die Malereien wurden im Voraus geplant, um dann als geschlossenes Ensemble, bestehend aus Rahmensystem und Bilderschmuck, nach Auftragserteilung übertragen zu werden. Während des Auftragens der Malerei wurde auf Architektur- und Grabformen, gegebenenfalls aber auch immobile Installationen wie Inschriften, Rücksicht genommen[113]. Auch die unterschiedliche Nutzung der Wandflächen für die Bestattung einer konkreten Personenzahl wurde bei der Planung bereits mitbedacht[114]. Die Anbringung von Malerei orientierte sich grundsätzlich an Lage und Größe der für Erstbestattungen nicht nutzbaren Wandflächen. Sofern nachträglich Bestattungsplatz von Nöten war, zögerte man nicht, bereits angebrachten Dekor zugunsten neuer Gräber zu zerstören[115]. In der Regel war man darauf bedacht, möglichst platzsparend zu arbeiten, um die erforderliche Anzahl an Gräbern auch beherbergen und der Familie eine gemeinsame Beisetzung gewährleisten zu können. Mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit ist von Interesse, dass privilegierte Bestattungen in ihrer ästhetischen Gestaltung bevorzugt wurden und sich durch ihre Lage in der Hauptachse, eine aufwendigere Grabarchitektur und einen reicheren Bilderschmuck von den übrigen Grablegen im Raum merklich unterschieden. Innerhalb von Familienverbänden waren diese Bestattungsplätze vielleicht dem *paterfamilias* vorbehalten. Ebenso denkbar ist, dass aber auch andere Familienmitglieder, wie beispielsweise unerwartet verstorbene Kinder und Jugendliche, solche räumlich bevorzugten Plätze erhalten haben. Inwiefern die unterschiedlichen Grabformen und ihre Malereien darüber hinaus vielleicht sogar mit den finanziellen Beiträgen einzelner Angehöriger in Zusammenhang standen bzw. privilegierte Grabplätze erworben werden konnten, bleibt offen[116].

111 So entstanden in den Katakomben auch viele Grabräume ohne Malerei, aber mit komplexen architektonischen Formen. Solche monumentalen Grabräume sind beispielsweise aus der ‚Regione di Sotere' in Callisto bekannt, in denen Mitglieder der Kirchenhierarchie bestattet wurden. Sie sind weiß verputzt, weisen aber Reste von *opus sectile* und musivischem Dekor auf; Fiocchi Nicolai 2000, 42–43.

112 Zimmermann 2002, 41. Der Monumentenbestand umfasst rund 467 Malereien, die in 43 Katakomben über eine Zeitspanne von rund 200 Jahren entstanden sind. Statistisch betrachtet würde das wiederum bedeuten, dass nur 2,34 Malereien pro Jahr ausgeführt wurden; Zimmermann 2002, 46. Ein ähnliches Ergebnis zeigt sich in den spätantiken Nekropolen von Thessaloniki, in denen lediglich 15% aller bisher erforschten Monumente Malereien aufweisen; Marki 2007a, 56. Im Vergleich dazu wird die Anzahl der christlichen Inschriften, die vor 700 zu datieren sind, auf etwa 45 000 geschätzt; Carletti 1986, 11.

113 Zimmermann 2002, 258. Loculusverschlussplatten, Scheinsarkophage oder die in den Katakomben nur selten aufgestellten Sarkophage wurden hingegen wahrscheinlich erst nach Fertigstellung der Malerei hinzugefügt.

114 Zimmermann 2002, 50. Um eine möglichst rationale Nutzung der zur Verfügung stehenden Wandflächen zu gewährleisten, wurden Loculi auch auf Vorrat angelegt (Marcellino e Pietro 48, 64, 65, 69, 77, 78); Zimmermann 2002, 56.

115 Trotz der hohen Kindersterblichkeitsrate in der Antike waren gerade Gräber für Säuglinge und Kleinkinder kaum im Voraus kalkulierbar und wurden häufig nachträglich in den Laibungen oder Lünetten der Arkosolien angelegt, sofern die Familie bereits über einen Grabraum verfügte. Eine vergleichende demografische Datenerhebung führte Leonard V. Rutgers exemplarisch an den Gräbern in der jüdischen Villa Torlonia-Katakombe und der christlichen Katakombe S. Callisto durch. Was den Anteil der Gräber präadoleszenter Individuen (*pre-adulthood category*) betrifft, führte der Vergleich der Katakomben ein ähnliches Ergebnis vor Augen. Der Anteil an Gräbern präadoleszenter Kinder beträgt in der Villa Torlonia 26%, in S. Callisto 27% und ist damit weit höher als man bisher angenommen hat; Rutgers 2015, 39. 42.

116 Zimmermann 2001, 53.

2.2 Totenkult

Neben diesen praktischen Überlegungen, die es bei der Planung eines Grabraumes zu berücksichtigen galt, spielten auch die mit dem Totengedächtnis verbundenen rituellen Handlungen eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der Anlagen. Die antiken Nekropolen waren bekanntlich keine statischen Bereiche der Totenruhe, sondern belebte Aktionsräume, was auch für die römischen Katakomben galt[117]. Sie waren wichtige Orte der sozialen und religiösen Kommunikation, an denen sich Familien und Freunde zu bestimmten Anlässen versammelten. Die Gräber wurden dann zu Schauþ ätzen kultischer Rituale, die sowohl während der Bestattung als auch noch danach im Zuge der jährlichen Totengedächtnisfeiern ausgeübt wurden[118]. Zentrales Element dieser Gedenkfeiern waren die Opfergaben an die Verstorbenen, die mit einem Umtrunk und einem Mahl am Grab verbunden waren[119]. Gerade was den Weinkonsum betraf, schien während der geselligen Mahlfeiern in den Nekropolen jedoch gelegentlich über die Stränge geschlagen worden zu sein, sodass Augustinus dazu ermahnt, zum Gedenken der Toten lediglich einen kleinen Becher gemischten Weins zu reichen[120]. Mit den Speise- und Trankopfern gingen am Grab vermutlich Gebete und Gesang einher, sowie gegebenenfalls Schriftlesungen[121]. Die Gräber wurden mit Blumen bekränzt und durch Öllämpchen erleuchtet, wie die zahlreichen Funde von Tonlampen in den Katakomben belegen[122]. Für Mahlfeiern größerer Familienzusammenkünfte boten die räumlich begrenzten Grabkammern in den unterirdischen Galerien jedoch kaum die dafür nötigen Raum-, Luft- und Lichtverhältnisse. Man darf daher davon ausgehen, dass diese in entsprechende oberirdische Bereiche der Katakomben mit den für Mahlfeiern erforderlichen Infrastrukturen verlagert wurden[123]. Archäologisch nachgewiesen sind Stibadien, Brunnenhäuser für die Wasserversorgung sowie Kochstellen für die Zubereitung der Speisen und

117 Wie man sich den Alltag in den Katakomben vorstellen könnte, skizzierte anschaulich Zimmermann 2013b.

118 Für die römischen Erinnerungsfeste siehe etwa Toynbee 1971, 61–64; Volp 2002, 77–81; Schrumpf 2006, 100–107; Braune 2008, 160–165. Wie lange traditionelle römische Erinnerungsfeste, wie die *parentalia, cara cognatio, rosalia* oder die *dies violaris*, im Übergang zum Christentum fortgeführt wurden, darüber lässt sich heute keine sichere Auskunft geben. Gerade was den nichtöffentlichen Bereich der Totensorge betraf, wird man aber zunächst von einer gewissen Kontinuität tradierter Verhaltensnormen und synkretistischen Tendenzen auszugehen haben; Volp 2002, 215. 223. 225–227; Piepenbrink 2005, 322–329. Darüber hinaus fanden Gedenkfeiern an persönlichen Festtagen statt, die sich aus den Lebensdaten des Verstorbenen ergaben, wie am Geburts- und Sterbetag. Im Christentum war vor allem letzterer von Bedeutung, zumal der Moment des Todes den Eintritt in das Paradies und in die Gemeinschaft mit Christus bedeutete (vgl. Tert. cor. mil. 3,3); Diefenbach 2007, 60.

119 Volp 2002, 215–217. 227.

120 Aug. serm. 361,6; Aug. conf. 6,2. Speziell was das Totenmahl betrifft, lässt sich im Christentum eine Kontinuität paganer Traditionen fassen, die im 3. und 4. Jh. zu Konflikten in einigen Gemeinden führte; vgl. Ter. apol. 13,7. Ein grundsätzliches Verbot von Totenmählern lässt sich aus der Literatur zwar nicht erschließen, wenn diese auch aufgrund moralischer Bedenken oftmals in der Kritik bei den kirchlichen Autoritäten standen; Piepenbrink 2005, 326–328; Rebillard 2009, 141–153.

121 Volp 2002, 232–334.

122 Voss 1962; Provoost 1970; Marconi Consentino – Ricciardi 1993.

123 Aufgrund fehlender Oberflächenuntersuchungen sind die zum Bestattungsareal der Katakomben dazugehörigen oberirdischen Bereiche bislang kaum erforscht. In diesem Zusammenhang sei allerdings auf den sog. Triklia-Komplex unter S. Sebastiano hingewiesen, bei dem es sich um das einzige sichere Beispiel einer gemeinschaftlich genutzten Anlage für die Abhaltung christlicher Toten- und Kultmähler handelt. Zur sog. Triklia siehe mit Angabe älterer Literatur Diefenbach 2007, 38–43. Für entsprechende Einrichtungen aus der Kaiserzeit: Ghedini 1991; Egelhaaf-Gaiser 2000, 294–300; Braune 2008, 42–54.

Getränke[124]. An den Gräbern selbst scheint wohl nur ein symbolischer Anteil der Opfergaben abgelegt worden zu sein. In den Kammern der Katakomben entstanden ab dem 3. Jh. kleine Mensen, die vermutlich zur Aufnahme solcher symbolisch dargebrachten Speisen für die Verstorbenen dienten. Diese wurden in den Raumecken aus dem Tuffgestein herausgearbeitet und später verputzt, bemalt oder zuweilen auch mit Marmor verkleidet[125]. Im weichen Putz der Mensaoberflächen wurden runde oder eckige Platten und Schalen aus Keramik und Marmor eingesetzt[126]. Außerdem zu nennen sind Libationsröhren an den Gräbern, die das Eingießen von Flüssigkeiten erlaubten, und kleine Nischen zu Seiten der Gräber, in deren Böden Gefäße aus Glas oder Ton eingelassen wurden und die vermutlich ebenso der Aufnahme an die Toten symbolisch dargebrachter Opfergaben dienten. Ihre Rückwand stellte jedenfalls einen weiteren Anbringungsort für Malerei bereit. Ein Spezifikum des Coemeterium Maius an der via Nomentana wiederum sind die aus dem Tuff gearbeiteten Kathedren (καθέδραι)[127], die einzeln, aber auch in baulicher Verbindung mit umlaufenden Sitzbänken auftraten und einer ganzen Region ihren Namen gaben[128]. Ihre konkrete Bedeutung ist bis heute umstritten, doch ist eine Verbindung zum Totenkult naheliegend[129].

Darüber hinaus sind es aber vor allem die Bilder am Grab, die Bezug auf das Totengedächtnis nehmen und dem heutigen Betrachter einen lebendigen Einblick in die antiken Kultpraktiken geben. Allen voran ist das überaus beliebte Motiv des Mahls zu nennen, das verstorbene und lebende Familienmitglieder retrospektiv oder prospektiv wiedervereinigt zeigt[130]. Dabei spiegeln die Bilder am Grab nicht nur die Rituale des Totenkults wider, sondern stimulieren den Betrachter mitunter auch dazu, diesen selbst aktiv im Raum Folge zu leisten. Der Grabbesucher, der beispielsweise das Cubiculum Marcellino e Pietro 45 betritt, wird gleichsam Teil der dargestellten Mahlgesellschaft, deren Bildraum sich über die Wände -2- und -3- erstreckt. Während die Lünette des Arkosols -2- (Abb. 37) in der zentralen Raumachse ein Familienmahl zeigt, erscheint gesondert in einem kleinen Bildfeld an Wand -3- ein junger Mann mit gelocktem Haar vor einer Mensa sitzend, der auch in der Mahldarstellung in der Lünette ob seiner gelben mit *orbiculi* geschmückten Kleidung wiederzuerkennen ist (Abb. 38). Mit seiner rechten Hand weist er auf

124 Als Beispiel für einen solchen Totenkultplatz sei auf den Eingangsbereich der Flaviergalerie aus dem frühen 3. Jh. hingewiesen, die erst im Laufe des 4. Jhs. in das unterirdische Netz der Domitilla-Katakombe integriert wurde. Zur linken Seite des Eingangs befindet sich ein mit Malereien geschmücktes Brunnenhaus und rechts, unmittelbar an die Fassade des Hypogäums anschließend, ein Bereich mit umlaufenden Sitzbänken, die vermutlich zur Abhaltung von Totenmählern genutzt wurden; vgl. Pani Ermini 1969; Pani Ermini 1972. Von weiteren derartigen Sitz- und Essgelegenheiten auf dem Areal weiterer Katakomben ist auszugehen.

125 Dazu ausführlich: Schneider 1927; Guyon 1987a, 330–335; Chalkia 1988; Jensen 2008.

126 Die Funktion der Mensen im Rahmen des Totenkults scheint jedoch wohl eher beiläufig gewesen zu sein, da nicht alle Gräber mit solchen ausgestattet waren. In Betracht zu ziehen sind außerdem mobile Mensen, etwa aus Holz oder Metall, sodass für bestimmte Anlässe für jedes Grabmal eine solche zur Verfügung stand; Deckers 1987, 20 Anm. 47.

127 Grundlegend dazu Klauser 1927. Außerdem Dresken-Weiland 2003/4, 641–642. 665–668.

128 Fasola 1960. Sitzbänke sind in den Katakomben darüber hinaus recht selten belegt. Zu den wenigen Monumenten, die eine umlaufende Sitzbank aufweisen, gehört die sog. Cappella Greca in Priscilla.

129 Dresken-Weiland 2003/4, 666–668. Als Sitzgelegenheit für Grabbesucher wären die Stühle nur in wenigen Fällen überhaupt groß genug, sodass sie wohl eher symbolisch als Hinweis auf den Totenkult bzw. das Totenmahl zu verstehen sind; Jastrzębowska 1981, 147. 151–152; Braune 2008, 215–216. Anders Klauser 1927, 56–57, der davon ausgeht, dass die Kathedren als Sitz für die Verstorbenen bestimmt waren, die man sich während der Mahlfeiern in den Katakomben als anwesend vorstellte. Wie oben dargelegt, scheinen ebendiese ob der beengten Räumlichkeiten sowie der unzureichenden Belüftungs- und Beleuchtungsmöglichkeiten jedoch oberirdisch zelebriert worden zu sein.

130 Vgl. Teil I, Kap. 2.5.

einen Teller mit Speisen, der vor ihm abgestellt ist. Mit diesem als Rezeptionsvorgabe zu deutenden Zeigegestus appelliert die Figur an den eintretenden Grabbesucher, die mitgebrachten Speisen den Verstorbenen zu opfern. Dafür befindet sich eine reale Mensa dem Bildfeld unmittelbar gegenüber in der rechten Ecke der Kammer. Das (Toten-)Mahl ist somit nicht nur als Motiv im Bild-Raum präsent, sondern auch als tatsächlich im Raum durchzuführende aktive Handlung, zu der der Grabbesucher aufgefordert wird[131]. Im Kontext des im Grabraum vollzogenen Totenkults verfügten die Bilder damit auch über ein eigenes Handlungspotenzial (*agency*), wie auch noch andere Malereien zeigen werden[132].

2.3 Die Architektur des Grabraumes

Die bauliche Entwicklung der Katakomben und ihrer Architektur wurden in der Forschung schon ausführlich erörtert, sodass im Folgenden im Rückgriff auf ihre Ergebnisse lediglich die für diese Studie relevanten Aspekte zusammenzufassen sind[133]. Analog zum schrittweisen Ausbau der Katakomben lassen sich drei größere Entwicklungsphasen fassen, bevor diese als kollektive Bestattungsstätten im 5. Jh. endgültig zum Erliegen kamen.

Die frühesten mit Malereien ausgestatteten Grabräume sind von relativ moderater Größe und Form. Als Beispiele für diese frühe Monumentengruppe können die Lucina-Krypta (um 230/40) und die Sakramentskapellen A2–A6 in Callisto, die zwischen 230 und 260 entstanden sind, genannt werden[134]. Es handelt sich um aus dem Tuffgestein herausgearbeitete Kammern, die über einem rechteckigen bis quadratischen Grundriss entstanden sind und über eine flache oder leicht tonnengewölbte Decke verfügen. In Reihen horizontal übereinander angeordnete Loculus- und Mensagräber stellten die gängigsten Grabformen dar[135]. Für die Anbringung von Malerei standen die längsrechteckigen Wandflächen zwischen den Nischengräbern, die Türwand und das Deckenfeld bereit. Die Gräber wurden gleichwertig auf die drei Wandflächen verteilt, ohne dass ein bestimmtes Grab als Hauptgrab gestalterisch akzentuiert worden ist. Für die Bemalung der Räume griff man auf das seit spätantoninischer Zeit bewährte Dekorationssystem des rot-grünen Linienstils zurück[136]. Dabei wurden die Motive, unter denen sich erstmals auch biblische Szenen, größtenteils aus dem Alten Testament, befanden, auf weißem Malgrund in die Felder der linearen Rahmensysteme gesetzt. Die Figuren in den formelhaft verkürzten Szenen waren relativ klein. Auf eine detaillierte Wiedergabe wurde weitgehend verzichtet.

131 Zimmermann 2007b, 173. Dieselbe Idee klingt in Marcellino e Pietro 10 an, wenngleich figürliche Szenen hier noch sehr dezent im Raum platziert wurden und die Kammer keine spezifisch christlichen Bildelemente enthält; vgl. Deckers u. a. 1987, 209–210. Die Verstorbene Binkentia ruht auf einer Kline im lünettenförmigen Abschlussbogen der Wand -2-. Zum Klinenmahl der Hauptwand ebenfalls zugehörig sind die beiden Dienerfiguren an der Eingangswand. Betritt der Grabbesucher die Kammer und möchte sein Speiseopfer an der Mensa ablegen, so stehen sie in seinem Rücken. Der Betrachter wird somit erneut direkt zum Teilnehmer am Mahl und in den Bildraum einbezogen; Zimmermann 2012, 181.

132 Zur Anwendung des Agency-Begriffs in der Bildkunst siehe etwa Rossler 2019.

133 Einen sehr guten Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Katakomben bieten Brandenburg 1984; Fiocchi Nicolai 2000, 13–66; Fiocchi Nicolai 2001; Zimmermann 2002, 32–37; Pergola 2009, 51–81. Für einzelne Aspekte der Grabtypologie siehe Nuzzo 2000.

134 Bisconti 2009a. Zur bautypologischen Abfolge der sog. Sakramentskapellen siehe Fiocchi Nicolai 2001, 21–22; Fiocchi Nicolai – Guyon 2006.

135 Zum frühen Grabtypus des *tomba a mensa*, der sowohl chronologisch als auch topografisch begrenzt in den Katakomben der Region via Appia und via Ardeatina auftritt, siehe Nuzzo 2000, 187–188.

136 Mielsch 2001, 112–118.

In der Zeit des sog. kleinen Kirchenfriedens, der zwischen der valerianischen (257–260) und der diokletianischen Christenverfolgung (303–305) anzusetzen ist, erfuhren die Katakomben einen mäßigen Ausbau[137]. Gleichzeitig zeichnete sich in den Raumkonzepten der privaten Grabkammern bereits langsam die Betonung einer Hauptwand ab, wie sich am Beispiel des noch ausschließlich mit Loculi ausgestatteten sog. Cubicolo della Velata (280/90) in Priscilla zeigt, an dessen Stirnwand die Verstorbene als Orantin zwischen zwei Szenen ihres Lebens dargestellt ist[138]. Figürliche Malereien wurden vornehmlich an der Decke und Türwand sowie gegebenenfalls in den Bogenfeldern der Gewölbe angebracht, kaum allerdings noch an den Zwischenflächen der Loculi. Die Rahmensysteme der Wandgliederung wurden tendenziell breiter und auch die Bildszenen nahmen an Größe zu.

Einen regelrechten Bauboom erlebten die Katakomben jedoch erst ab der sog. konstantinischen Wende[139]. Die Förderung des Christentums unter Konstantin I. (306–337) führte nicht nur zu einem starken Wachstum der Gemeinden, sondern auch zu einem massiven Ausbau der Zömeterien. Die Konvertierung vermögender Gesellschaftsschichten hatte zur Folge, dass die Nachfrage nach anspruchsvollen Grabplätzen sukzessive stieg. Als gewissermaßen Negativarchitekturen schienen die unterirdischen Grabräume auf oberirdische Bauformen zurückzugreifen, wie sie in zeitgenössischen Mausoleen zu vermuten sind[140]. Die architektonischen Formen der Räume ebenso wie ihre Gräber wurden zunehmend monumentaler. Ab dem 4. Jh. legte man auch in größerer Anzahl Arkosolien an, die in ihrer Errichtung weitaus kostspieliger und repräsentativer waren als die einfachen Loculusgräber. Durch den Rückgriff auf das Arkosol als privilegierten Grabtypus konnten Hauptbestattungen im Raum hervorgehoben und dem Wunsch der Auftraggeber nach sozialer Unterscheidung nachgekommen werden[141]. Gleichzeitig stellte das Arkosol neue Bildflächen bereit, da seine Laibung und Lünette zusätzlich mit Malerei dekoriert werden konnten. Die neuen Raum- und Grabformen zogen daher zugleich eine Neuorganisation der Bilder nach sich. Ähnlich wie die orts- und zeitgleichen Friessarkophage waren die Gräber in der ersten Hälfte des 4. Jhs. mit dicht aneinandergereihten alt- und neutestamentlichen Bildszenen angereichert. Die schmalen Wandflächen zwischen den Loculi hingegen wurden mit detailreicher Ornamentik geschmückt, wofür die Kammer Marcellino e Pietro 78 ein gutes Beispiel liefert[142]. Dabei nahmen die Bilder simultan mit der Architektur der Räume an Größe zu und die Figuren gewannen merklich an Volumen. Rot-grüne Liniensysteme und gleichfarbige Felderwände blieben als vorherrschende Dekorationsgerüste weiterhin bestehen.

137 Fiocchi Nicolai 2001, 33–47; Zimmermann 2002, 35. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass zwar Beginn und Ende der organisierten Bestattungstätigkeit in den Katakomben aufgrund archäologischer und epigraphischer Funde und Befunde recht gut bestimmbar, gerade aber einzelne Entwicklungsschritte dazwischen kaum zeitlich exakt eingrenzbar sind; Zimmermann 2002, 32.

138 Nestori 1993, 23–24 Nr. 5. Siehe dazu Teil I, Kap. 2.9.

139 Fiocchi Nicolai 2001, 63–77; Zimmermann 2002, 36.

140 Brandenburg 1984, 25–27. 34. Eine Beurteilung des Verhältnisses zwischen ober- und unterirdischer Grabarchitektur fällt aufgrund des heute nur fragmentarisch überlieferten Baubestandes oberirdischer Monumente schwer, doch ist anzunehmen, dass sich die Grabräume der Katakomben in ihrer Gestaltung an den Mausoleen der Oberschicht orientierten; Zimmermann 2002, 36.

141 Grundlegend dazu Zimmermann 2001.

142 Nestori 1993, 63–64; Deckers u. a. 1987, 343–348.

Ab der Mitte des 4. Jhs. legten die privaten Grabräume noch einmal an Monumentalität und Komplexität zu. Es entstanden Kammern über polygonalen und ovalen Grundrissen mit Apsiden oder kunstvoll ausgearbeiteten Kreuzgratgewölben. Diese ruhen auf Säulen oder Pilastern, die Architrave und Giebel sowie aus dem Tuff gearbeitete Gesimse tragen. Eine bedeutende Rolle in diesem Entwicklungsprozess kam den ab konstantinischer Zeit entstandenen liturgischen Kultbauten zu, deren Architekturformen und Bildausstattungen in der Grabeskunst nachgeahmt wurden[143]. Als Reflexe auf die frühen Kirchengründungen sind vor allem die neuen Gestaltungskonzepte zu begreifen, an denen sich Veränderungen im Umgang mit Raum und Bild erkennen lassen. Die Grabräume waren nun mitunter auf eine ‚Apsis' mit einem Hauptbild ausgerichtet und die Bildszenen rückten von den Gräbern hinauf in die Gewölbezone, wo sie, vergleichbar mit den Langhauswänden der christlichen Basiliken, in Form von Friesen den Raum umliefen, wie sich am Gestaltungskonzept von Kammern wie Gordiano ed Epimaco 1[144] und Domitilla 33 (Abb. 109–111) zeigt[145]. Die Sockelzonen wurden mit Marmorinkrustationen bemalt, die Bögen der Arkosolien zierten aufwendige Ornamente. Es herrschten im Allgemeinen breite Rahmensysteme in schwarzer oder roter Farbe vor, wobei die Figuren häufig anstelle von weißen auf dunkle Hintergründe gesetzt wurden.

Nicht unerwähnt bleiben sollte in diesem Zusammenhang der Einfluss auf die Entwicklung der Katakomben unter dem Episkopat des römischen Bischofs Damasus I. (364–388), der die kultische Verehrung der in der Verfolgungszeit getöteten Märtyrer systematisch propagierte[146]. Die unter Damasus im letzten Drittel des 4. Jhs. erfolgten baulichen Eingriffe zur wirkungsvollen Inszenierung der Märtyrergräber sind heute noch gut nachvollziehbar[147]. Zu diesem Zeitpunkt dienten die Katakomben nicht nur als private Bestattungs-, sondern auch als öffentliche Kultstätten, wovon nicht zuletzt die Errichtung von Basiliken *ad corpus* zeugen. Die steigende Popularität des Märtyrerkults führte zum Ausbau der *retro sanctos*-Bereiche in den Zömeterien und auch zu Neuschöpfungen in der Grabeskunst. Lokale Märtyrer, allen voran Petrus und Paulus, die aus religionspolitischer Sicht speziell in Rom eine wichtige Rolle spielten[148], gewannen an Bedeutung und begegneten nun auch als beliebte Fürbitter an den Gräbern der Verstorbenen.

143 Die Innendekorationen der konstantinischen Kirchengründungen sind heute aufgrund der schlechten Überlieferungssituation kaum fassbar. Doch geht man davon aus, dass die private Grabeskunst reflexiv auf Vorlagen in der oberirdischen Monumentalkunst Bezug nimmt und dahingehend die Entwicklung der christlichen Ikonografie im 4. Jh. nachzeichnet; Deckers 1992a, 357; Bisconti 2002; Mazzei 2002; Zimmermann 2002, 119. 121; Zimmermann 2017, 119–120. Anders Spieser 2012, 99, der die Meinung vertritt, dass die ersten konstantinischen Kirchengründungen zur Zeit ihrer Erbauung noch keinen figürlichen Bilderdekor aufwiesen.

144 Abb. bei Zimmermann 2002, Taf. XLVI Abb. 210–212. Taf. XLVII Abb. 213–215.

145 Zimmermann 2002, 246–249.

146 Zum historischen Hintergrund von Damasus' Bemühungen, die nicht zuletzt den eigenen Autoritätsansprüchen dienten, siehe ausführlich Diefenbach 2007, 215–329.

147 Zu den Baumaßnahmen von Papst Damasus in den römischen Katakomben siehe u. a. Fiocchi Nicolai 2001, 79–92; Reutter 2009, 97–153; Löx 2013, 133–143. 193–214; Zimmermann 2017, 121–128.

148 Sotomayor 1962; Sotomayor 1983, 208; Jäggi 2005; Patitucci Uggeri 2010, 21. Als ein spezifisch stadtrömisches Phänomen kann eine Gruppe von Darstellungen bezeichnet werden, in denen Petrus als Protagonist auftritt und unter denen das Quellwunder Petri das bekannteste Motiv ist. Mit Blick auf die überaus häufigen Darstellungen Petri an den Sarkophagen schlug jüngst Jutta Dresken-Weiland vor, dass speziell Petrus „als Gründer der römischen Gemeinde und als Nachfolger Christi" besonders von den Christen der Oberschicht verehrt worden sei. Die Bilder könnten demnach auch als „Ausdruck von deren Identität verstanden werden, wobei sowohl der Anspruch auf Zugehörigkeit zur kirchlichen Elite und als möglicherweise auch zur führenden Ortskirche der Christenheit eine Rolle gespielt haben könnte."; Dresken-Weiland 2011b, 140–141. Kritisch demgegenüber Jäggi 2016, 112–113, die aus ikonografischer Perspektive keinen Anlass für eine solche Deutung sieht.

An dieser knappen Darstellung zeigt sich bereits, dass die Architektur der Räume und unmittelbar mit ihr verbunden die Möglichkeiten der Bildverteilung zunehmend flexibler gestaltbar wurden. Die Grabarchitektur und ihre Spezifika machten sich die Auftraggeber der Grabmäler bei der Planung der malerischen Ausstattung bewusst zu eigen, um nach Wunsch auf die Rezeption des Betrachters Einfluss zu nehmen. Der Bilderschatz eines Zömeteriums und damit auch die malerischen Ausstattungen der Räume waren dagegen zu großen Teilen von lokalen Traditionen und den Fähigkeiten der Maler abhängig, die über ein bestimmtes Grundrepertoire an Wandsystemen, Ornamenten und Motiven verfügten, das vermutlich durch Musterbücher verbreitet wurde[149]. Lokale Traditionen spiegeln sich heute im Malstil, in der Auswahl der Motive und sogar in einzelnen ikonografischen Details wider. So tritt in manchen Zömeterien ein Motiv sehr häufig auf, in anderen hingegen ist dasselbe Motiv nur selten bis gar nicht vertreten. Vorstellbar wäre, dass auf spezielle Nachfrage des Auftraggebers, und wahrscheinlich gegen einen entsprechenden Aufpreis, Motive auf Wunsch angefertigt werden konnten[150]. Gleiches gilt wohl für Architekturformen wie polygonale Grundrisse, Lichtschächte, Säulen oder Kreuzgratgewölbe.

Während die Katakomben und ihre Märtyrergräber zwar noch bis in das 9. Jh. hinein als Pilgerstätten aufgesucht wurden, verloren sie bereits ab dem frühen 5. Jh. nicht zuletzt ob der sinkenden Bevölkerungszahl als Bestattungsstätten sukzessive an Bedeutung[151]. Nach Möglichkeit ließ man sich nun bevorzugt direkt in den ab konstantinischer Zeit außerstädtisch errichteten Umgangsbasiliken bestatten, die auch den örtlichen Rahmen der Eucharistiefeiern bildeten, die zunehmend die familiären Totenmahlfeiern ablösten[152]. Private Grabräume entstanden in Rom bekanntlich noch weit danach und fanden ihre unmittelbare Fortsetzung in den frühmittelalterlichen Grabkapellen, die vermögende Christen und Kleriker mit prächtigen Malereien ausstatten und innerhalb der Kirchengebäude anlegen ließen[153].

3. Die Wechselbeziehung von Raum, Bild und Betrachter

Wie oben schon erwähnt, gründet die vorliegende Studie auf der Annahme, dass Raum, Bild und Betrachter in einem reziproken Verhältnis zueinanderstehen. In dieser Wechselbeziehung wird die Wertigkeit des Bildmotivs im dekorativen Gesamtensemble über seine Position im Raum definiert. Gleichermaßen bestimmt aber auch das Bildmotiv die Wertigkeit der Position. Das Zusammenspiel von Raum, Bild und Betrachter basiert dabei auf hierarchischen Strukturen, die

149 Nestori 1994, 405; Zimmermann 2002, 260.

150 Zimmermann 2012, 174.

151 Die letzte Inschrift, die im Zuge einer ‚gewöhnlichen' Bestattung in den Katakomben angebracht wurde, stammt aus der Katakombe S. Pancrazio und datiert in das Jahr 454 (ICUR II, 4277); Fiocchi Nicolai 2001, 92. Darüber hinaus wurden im Laufe des 5. und 6. Jhs. nur noch sporadisch Bestattungen in den *ad sanctos*-Arealen der Katakomben vorgenommen. Aufgrund der mit der Plünderung Roms durch die Goten 410 einhergehenden ökonomischen und politischen Krise nahm freilich auch die Bevölkerungsdichte der Stadt ab, sodass das Areal der oberirdischen Friedhofsbasiliken offensichtlich ausreichend Platz für Bestattungen bot und nicht mehr auf unterirdische Bereiche zurückgegriffen werden musste; vgl. Fiocchi Nicolai 2012.

152 Volp 2002, 242–263; Fiocchi Nicolai 2016. Die Verlagerung der Bestattungen in die konstantinischen Umgangsbasiliken korrelierte dabei vermutlich mit dem steigenden Wunsch der Gläubigen, direkt an den in den Kirchen zelebrierten Eucharistiefeiern und gesprochenen Gebeten, nämlich sowohl jener der eigenen Familie als auch anderer Gläubiger, zu partizipieren; Piepenbrink 2005, 326; de Blauuw 2008, 312.

153 So zum Beispiel in S. Maria Antiqua am Forum Romanum; vgl. Bordi 2016.

einerseits im Bilderrepertoire und andererseits in der Grabarchitektur fassbar sind. Eine zentrale Rolle in diesem Prozess nehmen jene Raumpositionen und Bildmotive ein, die an der Spitze der Hierarchien stehen. Diese hierarchischen Strukturen sind als dynamisch zu begreifen und verändern sich synchron mit den chronologischen Entwicklungen der Grabarchitektur und dem Bilderrepertoire der frühchristlichen Grabmalerei.

3.1 Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit

Bestimmte Positionen im Raum sind als privilegierter als andere zu beschreiben und waren nur einer spezifischen Gruppe von Bildern vorbehalten. Solche privilegierten Raumpositionen werden in vorliegender Studie über die Aufmerksamkeit definiert, die ein Betrachter einem Bild beim Betreten des Raumes widmet. Hierfür bietet es sich an, auf kollektive Seh- und Wahrnehmungserfahrungen zurückzugreifen[154]. Um die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf eine bestimmte Position bzw. ein dort angebrachtes Bild zu lenken, standen den ausführenden Ausstattern verschiedene gestalterische Strategien zur Verfügung, von denen die wichtigsten genannt seien.

Zu den grundlegendsten Strategien antiker Raumgestaltung gehörte die Anlage zentraler Raum- und Blickachsen[155]. Besonders privilegiert sind demnach Anbringungsorte in der Hauptachse, da der Blick des eintretenden Betrachters Bilder an dieser Position intuitiv als erstes erfasst. Die dem Eingang gegenüberliegende Wand wird im Folgenden daher auch als Hauptwand bezeichnet[156]. Positionen, die im Bild-Raum eine Mittelstellung einnehmen, gewinnen zusätzlich an Gewicht in der Wahrnehmung des Betrachters. In den Grabräumen handelt es sich vor allem um zentral ausgerichtete Bildfelder, die von zwei oder mehreren anderen Feldern umgeben werden. Hier gilt das Prinzip der „Macht der Mitte“[157], das auf der Überlegenheit des Informationsgehalts des Bildes in der zentralen Position beruht. In diesem Sinne kann auch von über- und untergeordneten Bildfeldern gesprochen werden. Je mehr ‚Raum‘ einem Motiv dabei an einer Position zugestanden wird, desto größer sind sein Anschauungsgewicht und seine Bedeutung innerhalb des Bilderensembles. Durch die Distanz zu den übrigen Bildern erfährt es eine semantische Aufwertung, denn es steht, kurz gesagt, ‚für sich alleine‘[158]. Nicht zuletzt ist das Anschauungsgewicht eines Bildes an einer Position umso größer, je weiter oben es sich im Raum befindet[159]. Speziell in den römischen Grabräumen kann nicht nur zwischen Decke und Wänden unterschieden werden, sondern auch zwischen Ober- und Unterzone an den Grabwänden. Unter diesem Gesichts-

154 Seh- und Wahrnehmungserfahrungen wurden im Bereich der Kunstgeschichte und Rezeptionspsychologie vorwiegend anhand von zweidimensionalen Werken der bildenden Kunst untersucht; vgl. Wollheim 1987; Gombrich 1994; Arnheim 2000. Da die in der Forschung erörterten Prinzipien der Wahrnehmung ihre Gültigkeit jedoch auch im spätantiken Grabraum bewahren, wurden diese im Folgenden den spezifischen Situationen der römischen Katakomben entsprechend adaptiert.

155 Haug 2020, 28–30. Die Anlage von zentralen Achsen war ein überaus beliebtes Gestaltungsmittel, das sich sowohl in der profanen als auch sakralen Monumentalkunst wiederfindet; vgl. Deckers 1979, 611. 623. 650–652. In den späteren christlichen Basiliken spiegelt es sich auch am Prinzip der „vertikalen Akklamationsrichtung“ wider; Engemann 1989.

156 Vgl. Zimmermann 2001.

157 Gombrich 1994, 37; Arnheim 2000, 26.

158 Arnheim 2000, 27–28.

159 Besonders treffend beschrieb dieses Wahrnehmungsphänomen Rudolf Arnheim mit den Worten: „Sich nach oben zu bewegen, heißt, Widerstand zu überwinden – es ist immer ein Sieg. Hinabzusteigen oder zu fallen, heißt, dem von unten kommenden Zug nachzugeben, und es wird deshalb als passives Sichfügen empfunden.“ Arnheim 2000, 32.

punkt kommt der Decke, in ihrer symbolischen Deutung als himmlischer Sphäre, eine besondere Bedeutung zu[160]. Nur selten wurde in den römischen Katakomben dagegen die Sockelzone, auf die sich erst sekundär der Blick des Betrachters richtete, als Anbringungsort inhaltlich komplexer figürlicher Malereien gewählt.

Entsprechend ihrer Lage im Grabraum ist in dieser Untersuchung von *Positionen primärer Aufmerksamkeit* und *Positionen sekundärer Aufmerksamkeit* die Rede (Fig. 1a–1b). Erstere beschreiben Anbringungsorte im Grabraum, an denen sich die Aufmerksamkeit des Betrachters besonders konzentriert. Sie zeichnen sich jeweils durch eine optisch akzentuierte Ausrichtung im Bild-Raum aus und führen die Hierarchie der für Malerei bereitstehenden Flächen im Grabraum an. Den oben beschriebenen Gestaltungsstrategien entsprechend, gehören in den römischen Grabräumen hierzu vor allem das zentrale Bildfeld der Decke[161], das zentrale Bildfeld im Laibungsscheitel und die Lünetten der Arkosolien, die eine Anbringung von Motiven in unmittelbarer Grabesnähe gestatten[162]. Miteinzubeziehen sind außerdem die Front- bzw. Stirnwände der Gräber, die über dem Bogenscheitel ebenfalls privilegierte Anbringungsorte für Bilder bereitstellen. Eine Sonderstellung nehmen Lichtschächte ein, deren Flächen allerdings nur selten zur Anbringung figürlicher Motive genutzt worden sind. Bilder, die sich an dieser Position befinden, liegen direkt im Lichtkanal und werden durch eine Art ‚Scheinwerfereffekt' betont. Sie überragen gewöhnlich nicht nur alle übrigen Bilder an Größe, sondern nehmen auch die höchste Stelle im Raum ein, wodurch sie noch einmal an Bedeutung gewinnen[163]. Motiven, die an solchen Positionen primärer Aufmerksamkeit auftreten, kommt also tendenziell eine höhere Wertigkeit in der malerischen Gesamtkomposition zu.

Im Gegensatz dazu beschreiben Positionen sekundärer Aufmerksamkeit dezentral platzierte Bildfelder. Diesen Positionen zuzuordnen sind die untergeordneten Bildfelder der Decke und der Laibungsflächen, die jeweils ein Hauptbild im Zentrum umgeben. Somit zeichnet sich nicht nur im gesamten Bild-Raum, sondern auch anhand eines einzelnen Arkosolgrabes eine Hierarchie der zur Verfügung stehenden Bildflächen ab[164]. Gleichfalls als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit zu beschreiben sind die Bildfelder an den Türwänden, zumal sie erst in das unmittelbare Blickfeld des Betrachters rücken, wenn dieser die Kammer wieder verlässt.

160 Lehmann-Hartleben 1945.

161 Anders hingegen Provoost 1986, 154 und Dresken-Weiland 2010a, 80, die das Deckenfeld den Positionen sekundärer Aufmerksamkeit zuordnen. Mit Blick auf die Anbringung des Christusbildes, das ab konstantinischer Zeit zunehmend an die Stelle des Schafträgers tritt und die Mittelstellung in den Zentralkompositionen einnimmt, muss diese methodische Vorgehensweise allerdings hinterfragt werden. Denn gleichzeitig hätte sie eine bildhierarchische Abwertung des Christusbildes zur Folge, was von den Auftraggebern keineswegs intendiert sein konnte.

162 Den Szenen, die in unmittelbarer Grabesnähe angebracht wurden, schrieb Jean Guyon eine magische Schutzfunktion zu, die den versprochenen Heilszustand verbildlichen würden; Guyon 1987b, 303. Zuletzt ebenfalls Dresken-Weiland 2010a, 37. 80. Eine apotropäische Relevanz der am Grab angebrachten Motive ist aus dem überlieferten Bildbestand allerdings nicht abzulesen, da die in den Laibungen angebrachten Motive auch an den übrigen Raumpositionen anzutreffen sind und Teil des allgemeinen frühchristlichen Szenenschatzes waren. Dass der Verstorbene zu einigen Motiven eine engere persönliche Bindung als zu anderen hatte und diese daher auf konkreten Wunsch so nahe als möglich am Grab anbringen ließ, ist denkbar. Besonders deutlich spiegelt sich dieses Phänomen an jenen Denkmälern wider, an denen Bilder im Inneren des Grabes angebracht wurden; vgl. Teil I, Kap. 1.1.2.5. In diesen Fällen ist eine apotropäische Funktion wahrscheinlich.

163 Zur Bedeutung der Größe von Gegenständen in der visuellen Wahrnehmung siehe Arnheim 2000, 27.

164 Zimmermann 2007b, 163. Anders an Loculuswänden, die keine solche hierarchische Staffelung von Anbringungsplätzen erkennen lassen, sondern zumeist gleichwertig eine Fülle an Heilsbildern additiv zusammenstellen, wenngleich Bilder, die eine Mittelstellung im Ensemble einnehmen, auch hier begünstigt waren.

Das hier angewandte Modell der raumkontextuellen Bildanalyse berücksichtigt die Dynamik der Grabraumarchitektur, die sich im Laufe des 3. und 4. Jhs. stetig weiterentwickelte. Da die untersuchten Monumente hinsichtlich ihrer Raum- und Grabarchitektur sowie der Disposition ihrer Grabplätze differieren, können auch Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit von Raum zu Raum variieren und sich unterschiedlich gestalten.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist die Wechselbeziehung zwischen Raum, Bild und Betrachter am konkreten Beispiel des Christusbildes, das als Leitmotiv die Hierarchie der Bilder anführt, näher zu erklären. Als – metaphorisch gesprochen – besonders ‚starkes' Bildmotiv ist es den übrigen Motiven im Repertoire semantisch übergeordnet. Die Wichtigkeit und Wertigkeit, die dem Christusbild in der Bildhierarchie zugeschrieben wurde, spiegelt sich auf direkte Weise in seiner Positionierung im Raum wider. Ist das Christusbild Teil der malerischen Grabausstattung, nimmt es *immer* Positionen primärer Aufmerksamkeit ein[165]. Bevorzugt tritt das Christusbild an zentralen Anbringungsorten an der Hauptwand der Räume oder der Decke auf. Auf diese Weise kommt es zu einer semantischen Deckungsgleichheit zwischen Raumposition und Bildmotiv, die sich nobilitierend auf die übrigen Motive des Repertoires auswirkt. Erscheint ein anderes Motiv, beispielsweise Daniel in der Löwengrube, an einer Position, die gewöhnlich dem Christusbild vorbehalten war – wie dem Deckenzentrum – kann man daraus schließen, dass ihm der Auftraggeber einen weitaus höheren Stellenwert im Bild-Raum beimaß, als wenn dasselbe Motiv als eines von mehreren an der Türwand der Kammer auftrat, an der es erst beim Verlassen des Raumes vom Betrachter wahrgenommen werden konnte.

Durch die Position, die ein Bild im Raum einnimmt, werden folglich verschiedene Wertigkeiten zur Anschauung gebracht, die vom Auftraggeber im Voraus festgelegt wurden und die Rezeption des Betrachters maßgebend mitbestimmten.

3.2 Die Bildkategorien *positionsfavorisierend* und *positionsflexibel*

In der vorliegenden Untersuchung werden die innerhalb des Bilderrepertoires erfassten Motive zwei Kategorien zugewiesen. Die erste Kategorie umfasst Motive, die wiederholt an denselben Anbringungsorten primärer oder sekundärer Aufmerksamkeit in den Grabräumen erscheinen. Im Gegensatz dazu lassen sich an den Motiven der zweiten Kategorie keine merklichen Präferenzen in ihrer Verteilung im Grabraum konstatieren. Es soll daher hier zwischen *positionsfavorisierenden* und *positionsflexiblen* Bildmotiven unterschieden werden[166]. Das Begriffspaar steht für zwei grundsätzliche Möglichkeiten im Umgang mit Bildern in Räumen und benennt zwei Pole, die im wechselseitigen Zusammenspiel von der Architektur des Grabraumes, seiner Ausstattung mit Bildern und dem Betrachter erkennbar werden und in der semantischen Bewertung von Motiven bestimmend sind.

Die Zuweisung eines Motivs zu einer der beiden Kategorien ist von dem Ergebnis der hier durchgeführten quantitativen Erhebung abhängig[167]. Um sich dem Verhältnis von Bild und Raum anzunähern, wird der Grabraum in dieser Untersuchung in acht Anbringungsorte unterteilt. Dabei wird zwischen Lichtschacht, Decke Zentrum, Decke untergeordnetes Bildfeld, Lünette

165 Ausführlich dazu Teil I, Kap. 1.1.1.
166 Vgl. dazu schon Fugger 2016.
167 Zur Analyse herangezogen wurden die in den Tabellen 1a–d im Anhang aufgelisteten Malereien.

Arkosol/Nische, Laibung Arkosol/Nische Zentrum, Laibung Arkosol/Nische untergeordnetes Bildfeld, Stirn- bzw. Frontwände und Eingangswand unterschieden. Gemäß der Individualität der Grabmonumente kann dieses Grundschema durch zusätzliche Anbringungsorte erweitert werden, wie dies bei gesonderten architektonischen Formen (Konche, Apsis, Fries) sinnfällig ist.

Schließlich muss jedes Motiv hinsichtlich seines individuellen Kontexts geprüft werden, um eine adäquate Beurteilung des Raum-Bild-Betrachter-Verhältnisses vornehmen zu können. In den der Analyse beigefügten summarisch formulierten tabellarischen Darstellungen wird auf eine Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenwänden ebenso wie zwischen genauen Positionsangaben (oben, unten, links, rechts) verzichtet, da eine zu detaillierte Aufschlüsselung die Überschaubarkeit der Datenerhebung beeinträchtigen würde. Diese sind jedoch in den Tabellen 1a–d im Anhang angeführt und werden in der Argumentation berücksichtigt. Um von einem *positionsfavorisierenden* Motiv sprechen zu können, muss der an einer Position erhobene Zahlenwert für ein Bild die relative bzw. einfache Mehrheit des Gesamtwertes einnehmen. Je deutlicher sich dieser Wert quantitativ abhebt, desto aussagekräftiger sind das Ergebnis und desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass eine bestimmte Intention in der Anordnung des Motivs lag. Die Zuordnung eines Motivs zu einer der beiden Kategorien ist kontravalent, das heißt sie erfolgt nach dem Entweder-oder-Prinzip. Die Methode stößt naturgemäß dann an ihre Grenzen, wenn sich der erhobene Mehrheitswert nicht deutlich von den übrigen Zahlenwerten abgrenzt oder wenn die Anzahl der überlieferten Bilder schlichtweg zu gering ist, um signifikante Tendenzen zu erfassen[168].

Balkendiagramme skizzieren die chronologischen Entwicklungstendenzen in der räumlichen Anordnung der Motive, wobei zwischen Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit an der Decke, der Hauptwand -2-, den Nebenwänden -3- und -4- sowie der Eingangswand -5- unterschieden wird[169]. Zur grafischen Visualisierung wahrnehmbarer Veränderungsprozesse behilft sich die Arbeit mit einer Einteilung des Bildbestandes in vier Phasen (I–IV). Diese orientieren sich an den Eckdaten der Datierungshinweise des Repertoriums der Malereien der Katakombe Marcellino e Pietro, die geringfügig modifiziert wurden, um eine sinnvolle Phasengliederung des Materialbestandes vornehmen zu können[170]: Phase I umfasst jene Kammern, die in etwa zwischen

168 Motive, wie ‚Tobias mit dem Fisch', die ‚Himmelfahrt Elijas', ‚Bileam auf einen Stern weisend', ‚Bileam und der Engel' oder ‚Simson kämpft mit einem Löwen' sind in der römischen Katakombenmalerei an weniger als fünf Grabanlagen belegt. Bei anderen Motiven, wie zum Beispiel der ‚Hochzeit zu Kana', sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht alle Bilder, die in der Forschung dieser Thematik zugeschrieben werden, mit Sicherheit bestimmbar. Andere Bildthemen, wie der ‚Traum Josephs', der nur in Kammer B der via Latina-Katakombe belegt ist, sind als Einzelbeispiele gleichfalls statistisch nicht signifikant.

169 Die Einteilung der Raumpositionen nach primärer und sekundärer Aufmerksamkeit erfolgte nach den oben angeführten Kategorien antiker Raumausstattung.

170 Deckers u. a. 1987, 193–194. Da mit einem Anteil von 30,5 % die Grabkammern der Katakombe Marcellino e Pietro die größte geschlossene Gruppe bilden, empfahl es sich, für die vorliegende Arbeit auf den festgesetzten chronologischen Rahmen des entsprechenden Repertoriums zurückzugreifen. Die Periode, die darin mit ‚spättetrarchisch/frühkonstantinisch' angegeben wurde, umfasst einen Zeitraum zwischen 295 und 320 und korrespondiert mit Phase II dieser Untersuchung. Die mittelkonstantinische Periode wurde um 320 bis 340, die spätkonstantinische Periode zwischen 340 und 360 angesetzt. Die im Repertorium als mittel- und spätkonstantinische Phasen deklarierten Zeiträume werden hier zu Phase III zusammengeschlossen, wobei der Übergang zu Phase IV um die Mitte des 4. Jhs. angesetzt wurde. Andere chronologische Einteilungen finden sich bei Brenk 1977; Deckers u. a. 1991; Deckers u. a. 1994 und Provoost 2000.

230 und 290 entstanden sind[171]. Phase II beschreibt Malereien, die von der spättetrarchischen bis zur frühkonstantinischen Zeit (ca. 290–320) reichen[172]. Es folgen die Grabmalereien aus der mittel- und spätkonstantinischen Periode (ca. 320–350), die als Phase III bezeichnet wird[173]. Daran schließt Phase IV an, die jene Malereien beschreibt, die ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. entstanden sind[174]. Es versteht sich von selbst, dass die Gliederung der Malereien lediglich eine Hilfskonstruktion darstellt, die dazu dient, chronologische Entwicklungstendenzen im Umgang mit Bildern sichtbar zu machen. Da die Datierung der Malereien teilweise nicht unproblematisch ist und aufgrund fehlender Datierungshinweise überwiegend auf topografischen und stilistischen Kriterien beruht, ist von einem relativchronologischen Entstehungsrahmen der Malereien zu sprechen[175].

Aus den vorangegangenen Erörterungen zu Thema, Zielsetzung und Methodik dieser Studie ergibt sich damit ein Vorgehen in drei Schritten:

Der erste Hauptteil der Untersuchung widmet sich den Prinzipien der Bildanordnung. Ausgehend vom Malereibestand der römischen Katakomben umfasst die folgende Analyse die zahlenmäßig am häufigsten dargestellten christlich-figürlichen Motive sowie das Verstorbenenporträt und seine unterschiedlichen Porträttypen, die als *positionsfavorisierend* oder *positionsflexibel* zu beschreiben sind. Die anzustellenden Überlegungen zielen auf zwei Aspekte: Zum einen wird den Tendenzen der Bildverteilung in den Grabräumen nachzugehen sein, zum anderen sollen die chronologischen Verschiebungen dieser Tendenzen sichtbar gemacht werden.

Im zweiten Hauptteil wendet sich die Arbeit den Prinzipien der Bildzusammenstellung zu. In einem ersten Schritt werden die sich in der Katakombenmalerei regelmäßig wiederholenden Bildkombinationen vorgestellt. Dabei ist zu prüfen, welche Flächen im Raum mit den Kombinationen dekoriert sind und in welchem räumlichen Verhältnis die Bilder zueinander stehen. Daran anschließend werden auf der Grundlage der Prinzipien antiker Rhetorik formale und inhaltliche Kriterien der Bildverknüpfung darzulegen sein. Vor dem Hintergrund der benannten Kriterien werden in einem zweiten Schritt dann jene Grabräume in den Blick genommen, deren malerische Ausstattungen programmähnliche Charakteristika erkennen lassen.

171 Priscilla 15, Pretestato 3, Callisto 1 (= Lucina-Krypta x), 2 (= Lucina-Krypta y), 21 (A2), 22 (A3), 23 (A4), 24 (A5), 25 (A6), Domitilla 27. Dieser ersten Phase gehören zeitlich auch die Kammern Callisto 3, 4 und 9 an. Da eine christliche Auftraggeberschaft dieser Kammern und ihrer Malereien zwar wahrscheinlich, aber durch christliche Motive oder Inschriften nicht belegbar ist, wurden sie aus der Untersuchung ausgeschlossen. Callisto 3 und 4 zeigen einen Schafträger im Mittelmedaillon der Decke, Callisto 9 Orpheus mit der Lyra zwischen zwei Schafen; vgl. Nestori 1993, 103 Nr. 3. 103–104 Nr. 4. 104 Nr. 9.

172 Ermete 9, 10, Priscilla 7, 39, Maius 2, 3, 5, 7, 11, Ippolito 3, Marcellino e Pietro 11, 12, 27, 28, 57, 58, 64, Circo di Massenzio 1, Pretestato 7, Sebastiano 3, Callisto 14, 44, Domitilla 31, Nunziatella 4.

173 Ermete 6, Panfilo 3, via Paisiello 1, via Anapo 10, 11, Priscilla 5, 25, Maius 12, 13, 16, 17, 19, Marcellino e Pietro 15, 16, 17, 18, 21, 24, 29, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 53, 54, 62, 63, 65, 67, 69, 71, 77, 78, via Latina A, B, C, F, I, Cava della rossa, Pretestato 8, Santa Croce 4, Quattro Oranti 2, Callisto 37, Domitilla 62, Ponziano 3.

174 Panfilo 2, Giordani 7, Priscilla 23, Maius 22, Marcellino e Pietro 3, Gordiano ed Epimaco 1, via Latina L, M, O, Pretestato 19, Callisto 45, Marco e Marcelliano 2, 3, 4, 7, Anonima di via Ardeatina (Balbina) 4, Domitilla 15, 18, 19, 33, 39, 40, 45, 52, 69, 74, 80, Commodilla 5, Tecla 2, 3, Ponziano 6, Calepodio 3.

175 Wie problematisch eine absolute Datierung ist, zeigen die Beiträge von Johannes Kollwitz (Kollwitz 1969) und Lucien de Bruyne (de Bruyne 1969) im Rahmen des 1965 in Trier abgehaltenen VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie zu den Katakombenmalereien der konstantinischen Zeit. Beide Autoren erarbeiteten unabhängig voneinander ein vor allem auf stilistischer Argumentation beruhendes chronologisches Modell der Katakombenmalerei, das jedoch im Fall der Malereien der Katakombe Marcellino e Pietro und deren absoluter Datierung um 50 Jahre differierte. Zur Diskussion siehe Zimmermann 2002, 23. 26.

Dass die am Beispiel der römischen Katakomben herausgearbeiteten gestalterischen Prinzipien im Umgang mit Bildern am Grab nicht ausschließlich auf die stadtrömische Grabkultur begrenzt blieben, sondern auch im überregionalen Vergleich Aussagekraft besitzen, wird durch einen Exkurs in die hier terminologisch als ‚außerstadtrömisch' bezeichnete Grabmalerei vorangeschaulicht, der gleichsam als dritter Teil die vorliegende Studie schließt. Exemplarisch werden zeitgleiche mit christlichen Malereien ausgestattete Denkmäler, vornehmlich aus den nordöstlichen und östlichen Provinzen, hinzugezogen und auf die Anordnung und Kombination ihrer Motive hin befragt.

Der Appendix umfasst eine Aufstellung der (relativen) chronologischen Einteilung der untersuchten römischen Grabmonumente. Außerdem schließt er eine tabellarische Aufschlüsselung (Tabelle 1a–c) der Motive und ihrer räumlichen Verteilung ein. Dem Jonamotiv ist eine eigene Tabelle (Tabelle 2) gewidmet, in der nicht nur Angaben zur Position des Motivs enthalten sind, sondern auch eine Aufstellung aller Einzelbilder, Zweier-, Dreier- und Viererzyklen.

Die Namen der römischen Zömeterien sind aus dem Italienischen übernommen und orientieren sich an der bei Nestori 1993 angeführten Form[176]. Die Malereien werden unter ihrer ebendort eingetragenen, fortlaufenden Bezifferung angeführt. Ausnahmen bilden die Kammern der via Latina-Katakombe, die mit der von Ferrua 1960 (bzw. Ferrua 1991) eingeführten alphabetischen Raumbezeichnung A–O genannt werden. Auch die von Nestori 1993 unter den Nummern 21–25 angeführten Grabkammern in S. Callisto, die seit Giuseppe Marchi als ‚Sakramentskapellen' in der Literatur bekannt sind, werden im Folgenden nach der Nummerierung von Giovanni Battista de Rossi als Cubicula A1–A6 bezeichnet[177]. Die Nummerierung der räumlichen Kompartimente richtet sich hingegen nach den Repertorien der Malereien. Mit -0- wird die Außenfrontwand einer Kammer bezeichnet, -1- bezieht sich auf das Deckenfeld, -2- auf die dem Eingang gegenüberliegende Wandfläche, -3- beschreibt die linke Wand beim Betreten des Raumes, -4- die rechte Wand und -5- die Eingangswand[178].

Auf eine ausführliche deskriptive Erschließung der Grabmalereien in Form eines Katalogs wurde ebenso wie auf eine ikonografische Hinführung zu den einzelnen diskutierten Bildthemen verzichtet. Es sei jedoch an dieser Stelle auf die detailreichen Beschreibungen in den Repertorien der Malereien hingewiesen, in denen ein Großteil der bearbeiteten Denkmäler erfasst ist. Die große Materialfülle, die hier behandelt wird, erlaubt es auch nicht, jedem Monument mit einer eigenen Abbildung gerecht zu werden. Neben dem Abbildungsmaterial, das im Anhang geboten wird, sei abermals auf die Repertorien der Malereien und ihre Farbabbildungen sowie insbesondere deren Faltpläne hingewiesen, die zum Verständnis raumbezogener Bildzusammenhänge ein wichtiges Hilfsmittel darstellen[179].

176 Auf das vorangestellte S. bzw. SS. wird zum Großteil verzichtet.

177 De Rossi 1867, 246.

178 Deckers u. a. 1987, 191. Diese räumliche Einteilung wurde auch in den nachfolgenden Repertorien der Malereien beibehalten.

179 Leider musste auch in dieser Studie nicht zuletzt aus Kostengründen auf das Abbildungsrepertoire aus Wilperts Tafelband von 1903 zurückgegriffen werden. Wichtige unterirdische Malereikomplexe, zu denen das reich bebilderte Coemeterium Maius an der via Nomentana, die Katakomben Ermete und Giordani sowie Teile von S.Callisto zählen, sind zudem bis heute nicht vollständig dokumentiert. Für die Panfilo-Katakombe liegen bislang ebenso nur topografische Studien von Enrico Josi vor, in denen auch die einzige mit Malerei ausgestattete Grabkammer (Cubiculum 3 bzw. F) behandelt worden ist; vgl. Josi 1924; Josi 1932. Zu den Malereien der Grabkammer siehe bes. Josi 1924, 108–119. Auch im online zugänglichen Archivio Fotografico der PCAS sind nicht alle Malereien systematisch erfasst und fotografisch häufig nur ausgewählte Szenen bzw. Details einsehbar.

I. DIE ORDNUNG DER BILDER: ZUR ANORDNUNG VON BILDERN IM RAUM

Das Bilderrepertoire, wie es in den römischen Katakomben vom 3. Jh. bis ins ausgehende 4. Jh. bzw. beginnende 5. Jh. überliefert ist, unterliegt einer klaren Themenselektion und bleibt auf eine relativ überschaubare Anzahl von Motiven begrenzt[180]. Die größte Gruppe innerhalb des Repertoires bilden Bildmotive, die auf die Bibel als Vorlage zurückgehen[181]. Manche Motive sind offensichtlich beliebter und folglich auch verbreiteter als andere. Besonders oft dargestellt wurden das Quellwunder des Mose (74 Malereien), die Auferweckung des Lazarus (65 Malereien), die Jonaruhe (64 Malereien), Daniel in der Löwengrube (59 Malereien), Noah in der Arche (44 Malereien) und die Brotvermehrung (41 Malereien). Insgesamt ist der Anteil an Szenen aus dem Alten Testament größer als jener der Szenen, die aus dem Umfeld des Neuen Testaments stammen. Eine überzeugende Erklärung dafür, warum erstere in der Grabmalerei häufiger auftreten, gleichzeitig aber auf den Sarkophagen das gegenteilige Phänomen zu beobachten ist, lässt sich bis heute nicht finden[182]. Vor dem Hintergrund der im vorherigen Kapitel dargelegten Rahmenbedingungen steht im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen nun die räumliche Anordnung dieser Bilder. Dabei wird nicht nur nach den bevorzugten Anbringungsorten der Motive in den privaten Grabräumen zu fragen sein, sondern auch nach möglichen Veränderungen dieser Präferenzen im chronologischen Spektrum der Katakombenmalerei. Anliegen der Untersuchung ist es in diesem Sinne, einen Einblick in die Ordnung der Bilder zu gewinnen. Da das Verhältnis der Bilder untereinander innerhalb dieser Ordnung aber auf die verschiedenen Wandlungsprozesse in der Entwicklung der Grabarchitektur und des Bilderrepertoires mit Verschiebungen reagierte, wird insofern hier auch von einer Dynamik der Bilder zu sprechen sein.

180 Zur Genese der christlichen Kunst siehe aus der enormen Anzahl an Publikationen u. a. Grabar 1968; Brandenburg 1978; Bisconti 1994; Finney 1994; Engemann 1996a; Engemann 1996b; Bisconti 2000b; Jensen 2000; Spier 2007; Spieser 2007; Zimmermann 2007a; Dresken-Weiland 2011a; Dresken-Weiland 2012b; Dresken-Weiland 2014; Engemann 2014, 70–99.

181 Das schließt auch Szenen ein, die zwar auf neutestamentlichen Textquellen basieren, später jedoch den apokryphen Schriften zugeordnet wurden. Zum Entstehungszeitpunkt der Bilder gehörten diese aber wohl noch dem Umfeld des Neuen Testaments an. Die Unterscheidung zwischen kanonischen und nicht-kanonischen Schriften war im 3. und 4. Jh. ohnehin nicht relevant. Bekanntlich ist der heute gültige Kanon neutestamentlicher Schriften erst im Laufe des 4. Jhs., im Osten zum Teil sogar später, abgegrenzt und abschließend von katholischer Seite sogar erst mit dem Konzil von Trient im 16. Jh. festgeschrieben worden. Die vier Evangelien, die dreizehn Paulusbriefe, die Apostelgeschichte, der erste Petrus- und der erste Johannesbrief hatten aber bereits am Ende des 2. Jhs. kanonische Autorität; TRE 17 (1988) 562–570, hier 563 s. v. Kanon (W. Künneth).

182 Siehe u. a. Deichmann 1983, 115; Jensen 2000, 68–77; Spieser 2007, 149. Dazu zuletzt auch Dresken-Weiland 2010a, 332, die die unterschiedlichen Schwerpunkte in der Themenauswahl von Altem und Neuem Testament auf die soziale Zugehörigkeit der Auftraggeber von Grabmalerei und -plastik zurückführt.

1. Die Bibel im Bild: Christliche Bildmotive

Zehn Bildthemen aus dem Alten Testament und zehn Bildthemen aus dem Neuen Testament, die nach der Häufigkeit ihres Auftretens zu den beliebtesten in der Katakombenmalerei gehörten, werden im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen. Mit dem Christusbild, zu dem hier auch Bildentwürfe wie die Apostelversammlung gezählt werden, umfasst die Analyse gleichsam Bilder, die nicht unmittelbar auf konkrete biblische Quellentexte als literarische Vorlagen zurückgehen, sondern theologische Vorstellungen und Reflexionen rezipieren[183]. Zugunsten einer besseren Übersicht werden sie dennoch dem thematischen Umfeld des Neuen Testaments zugeordnet.

1.1 *Positionsfavorisierende* Bildmotive

In der vorliegenden Arbeit werden – wie in den Prolegomena dargelegt – Motive als *positionsfavorisierend* bezeichnet, wenn sie wiederholt an bestimmten Orten im Grabraum auftreten und damit klare Tendenzen in ihrer räumlichen Anordnung erkennen lassen.

1.1.1 Leitmotive im Grabraum

Der Schafträger und das Christusbild führen die Hierarchie der Bilder an und sind daher als Leitmotive im Bild-Raum zu begreifen. Als *positionsfavorisierende* Motive beanspruchen sie in der Regel die privilegiertesten Positionen im Grabraum für sich. Das Phänomen der *positionsfavorisierenden* Motive lässt sich an diesen beiden Bildthemen besonders gut veranschaulichen, sodass sie am Beginn der nachfolgenden Ausführungen stehen[184].

1.1.1.1 Der Schafträger

Der Schafträger zählt in der privaten Grabeskunst zu den ältesten und am meisten dargestellten Bildthemen überhaupt, der in der Häufigkeit seiner Verwendung nur noch von der Orans übertroffen wird[185]. In dem semantisch ambivalenten Motiv treffen christliche Bildinhalte und pagane Bildprägungen unmittelbar aufeinander[186]. Bekanntlich erfreute sich die Hirtenthematik bei Christen und Nichtchristen gleichermaßen großer Beliebtheit, sodass zur Klärung des Sinngehalts gilt: Nimmt der Schafträger innerhalb eines christlichen Bildkontexts eine zentrale und optisch akzentuierte Position ein, liegt eine Deutung als neutestamentlicher *pastor bonus*

183 Theodor Klauser schrieb in diesem Zusammenhang von sog. Ideenbildern: „Ihre Konzeption setzt ein abstrahierendes Verarbeiten der Heilsgeschichte und des christlichen Glaubens, also theologisches Denken voraus.“; Klauser 1966, 20.

184 Vgl. dazu auch Kap. 3.1 der Prolegomena.

185 Unter dem Lemma ‚buon pastore‘ führt Nestori in seinem *catalogo dei soggetti* 85 Malereien an, unter ‚pastore‘ sind 30 weitere Malereien verzeichnet. Die Aufzählung enthält allerdings auch Malereien aus nicht eindeutig als christlich identifizierbaren Grabbereichen sowie Malereien, die zwar aus einem christlichen Kontext stammen, hingegen in ihrer Ikonografie oder aufgrund ihrer Position im Raum vermutlich nicht als Guter Hirte auszulegen sind; vgl. Nestori 1993, 195. 211. Die aktuellste statistische Übersicht, in der 109 Darstellungen des Schafträgers erfasst sind, legte Jutta Dresken-Weiland vor, wenn auch in diesem Fall eine kontextuelle Prüfung der Hirtenbilder auf ihre semantische Bedeutung hin ausblieb; Dresken-Weiland 2010a, 79.

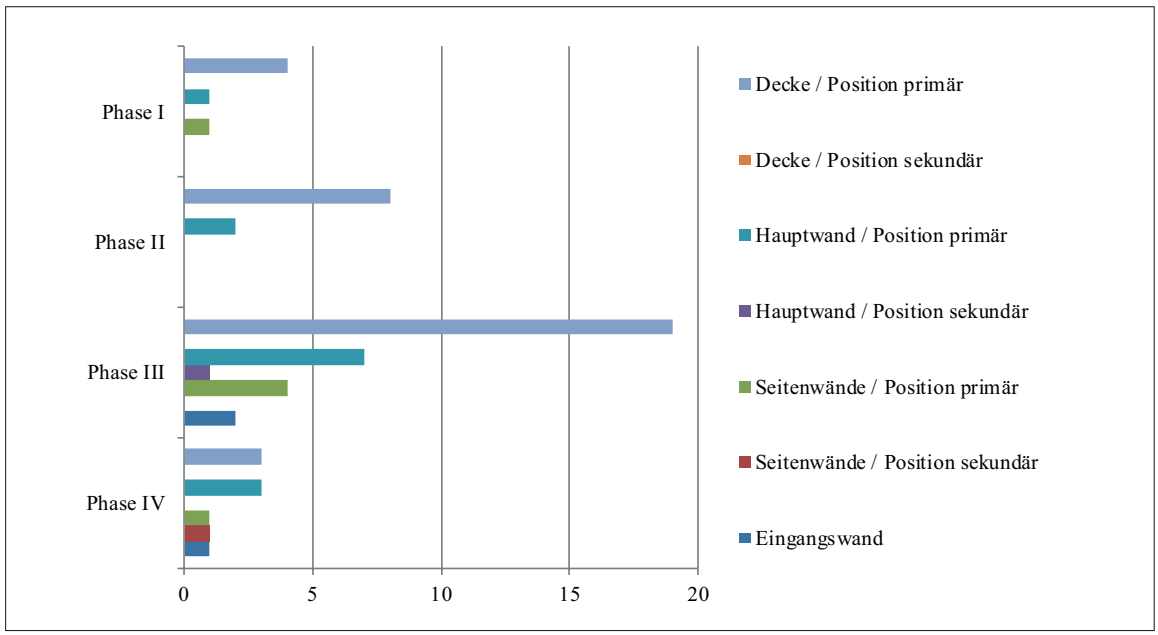
186 Zum Motiv des Schafträgers siehe etwa Stuiber 1957, 151–167; Schumacher 1977; Himmelmann 1980; Engemann 1991; Dresken-Weiland 2010a, 77–95; Bisconti – Braconi 2012; Studer-Karlen 2012, 74–83; Spieser 2015, 48–73.

nahe[187]. In diesem Sinne dekoriert der Schafträger nicht weniger als 58 christliche Grabräume, in denen er an sechs von neun möglichen Anbringungsorten zu finden ist[188].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wandnischen	Fossa
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	**33**	**/**	**/**	1	1
Decke Konche	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	9	6	/	/	/
Laibung Zentrum	7	16	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	1	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	5	1	4	/	/
Eingangswand	3	/	/	/	1

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



187 Engemann 1991, 598–599. 601. Welche Assoziationen das Hirtenbild beim individuellen Betrachter hervorrief, ist kaum zu bestimmen, wobei man wohl von wechselnden Bedeutungsebenen ausgehen muss; Deichmann 1983, 178.

188 Die Konchen in Domitilla 74 werden als eigene Raumposition angeführt.

c) Auswertung

Als *positionsfavorisierendes* Motiv nimmt der Schafträger in den untersuchten Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1b) mehrheitlich das Zentrum der Decke (33 Malereien) ein. Christliche und nichtchristliche Grabräume unterscheiden sich in dieser Hinsicht nicht voneinander, denn auch in letzteren ist das Motiv des Schafträgers bevorzugt an dieser hervorgehobenen Position wiederzufinden[189]. Als Sinnbild der *vita felix* und Symbol eines prospektiven Jenseitsideals knüpft das Hirtenbild assoziativ an die zahlreichen bukolischen Landschaftsidyllen der römischen Kunst an und stellt unter diesen Vorzeichen das Leitmotiv der malerischen Grabausstattungen dar[190].

An den Decken der christlichen Grabräume wird der Schafträger häufig von narrativen Szenen aus der Bibel umgeben, wodurch die mit dem Hirtenbild verbundene Jenseitshoffnung eine Konkretisierung erfährt. Dabei griff die christliche Grabeskunst altbewährte Traditionen im Umgang mit Bildern auf. Vergleichbare Prinzipien der Bildanordnung traten bereits in den kaiserzeitlichen Grabmonumenten auf. Beispielhaft sei das Grab der Pancratii an der via Latina aus der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. angeführt[191]: Das Zentrum der reich mit Stuck und Malerei dekorierten Decke dominiert hier der Göttervater Jupiter (Abb. 1). Das doppelt gerahmte Medaillon, in das die Figur Jupiters eingebettet ist, wird in den Hauptachsen von vier längsrechteckigen narrativen Mythenbildern umgeben. Der Gestalt des Göttervaters, die zwischen den Schwingen eines fliegenden Adlers thront, kommt die privilegierteste Position an der Decke zu und sie bildet den semantischen Höhepunkt der Grabausstattung. Im Vergleich zu den übrigen mythologischen Figuren wird Jupiter proportional größer dargestellt. Die Größenproportion sowie die aufwendigere Rahmung des Medaillons stellen ästhetische Gestaltungsmittel dar, mit deren Hilfe die Bedeutung Jupiters im Bild-Raum auch optisch aufgewertet wurde[192].

Im christlichen Grabkontext rückt an die Stelle Jupiters Christus. Jupiter und Christus als Guter Hirte entsprechen einander somit nicht nur in ihrer hierarchischen Stellung im mythologischen respektive christlichen Bilderrepertoire, sondern auch in ihrer Positionierung im Raum. Auch ästhetische Gestaltungsmittel, wie Größe, Farbe und Ornamentik, durch die die Wahrnehmung des Betrachters wirkungsbezogen gelenkt werden können, kommen auf vergleichbare Weise im christlichen Grabraum zum Einsatz. Besonders gut lässt sich dies in den Katakomben am Beispiel des Guten Hirten der Kammer Maius 17 veranschaulichen (Abb. 2)[193]:

189 Priscilla 14, 19, Marcellino e Pietro 14, 19, 76, Callisto 3, 4, 26, 29, 30, 41, Domitilla 23. Die genannten Malereien finden in der Datenerhebung keine Berücksichtigung, wenn auch besonders die Malereien des 4. Jhs. eine christliche Auslegung nahelegen würden.

190 Es gilt zu berücksichtigen, dass auch noch in christlichen Grabkontexten des 3. und 4. Jhs. Darstellungen bukolischer Hirtenidyllen auftreten, die als jenseitige Glücksallegorien gedeutet werden können. Als Beispiel sei Maius 4 angeführt. Die Lünette des Arkosols zeigt im Zentrum eine Orantin, die vielleicht mit dem/der Verstorbenen identifiziert werden kann. Die Orantin wird links von einem melkenden Hirten und rechts von einem Schafträger flankiert. Aus der Verdoppelung des Hirtenmotivs ist zu schließen, dass hier wohl nicht Christus als Guter Hirte gemeint ist, sondern vielmehr ein jenseitiges Hirtenidyll, in das die verstorbene Seele hineinprojiziert ist; vgl. Wilpert 1903, Taf. 117,1; Nestori 1993, 32–33. Siehe dazu auch Engemann 1991, 597.

191 Zum Grab der Pancrazii siehe Ferraudi-Gruénais 2001, 108–114 mit weiterführender Literatur.

192 Zur Größe eines Anschauungsobjekts als Analysekriterium der Wahrnehmung siehe Arnheim 2000, 27.

193 Nestori 1993, 35. Zur Bedeutung des Ornaments als ästhetisches Gestaltungsmittel siehe etwa Haug 2014. Speziell zur Ornamentik in der römischen Katakombenmalerei Hamarneh 2007.

Das Deckenfeld des Grabraumes zeigt vier rechteckige Bildfelder in den orthogonalen Achsen, die mit einem doppelten Rahmen in blauer und roter Farbe versehen sind. Das zentrale kreisrunde Feld, in dessen Mitte der Schafträger eingebettet ist, unterscheidet sich von diesen hinsichtlich seiner geometrischen Form ebenso wie seiner Ornamentik. Anders als alle übrigen Bildfelder ist der rote Außenkreis des Medaillons an der Außenkante mit einem roten stilisierten Eierstab und an der Innenkante mit einem weißen Perlenstab geschmückt. Es lässt sich eine semantische Steigerung der Ornamentik von außen nach innen beobachten, wobei der Detailreichtum des ornamentalen Dekors mit der Wertigkeit des Motivs und seiner räumlichen Position korrespondiert[194]. Die Ornamentik schafft auf diese Weise für den Betrachter eine ‚Orientierungshilfe' und unterstützt die Bildrezeption, indem es visuell semantische Analogien und Differenzen markiert.

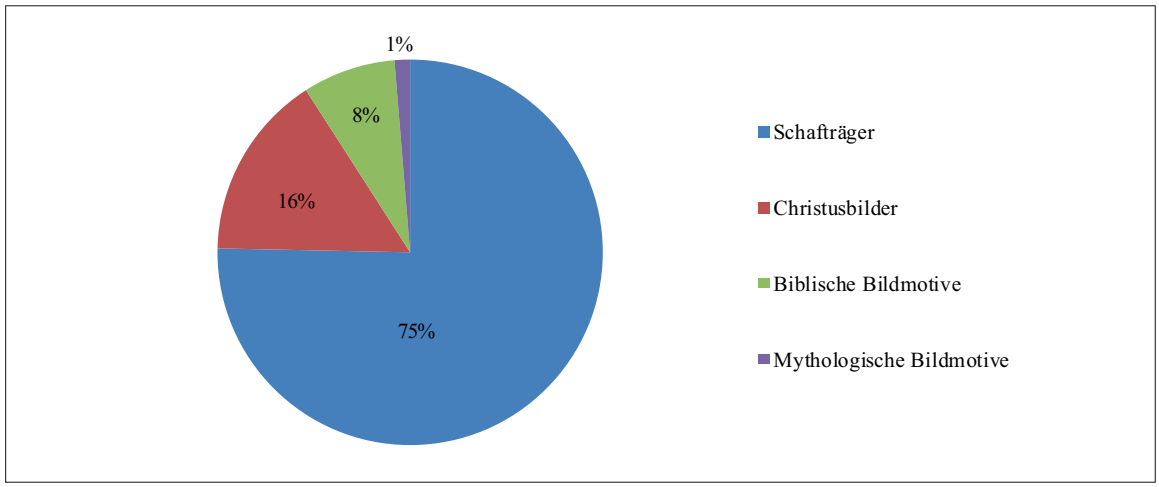


Diagramm 1: Bildmotive im Deckenzentrum christlicher Grabräume in den Katakomben

Die *positionsfavorisierend n* Tendenzen des Schafträgers und seine Dominanz im Deckenzentrum werden im Vergleich mit den übrigen biblischen Motiven, die an diesem Anbringungsort belegt sind, besonders deutlich. Wie aus dem oben beigefügten Tortendiagramm (Diagramm 1) zu entnehmen ist, weisen nicht weniger als 75 % der heute noch erhaltenen Deckenmalereien christlicher Grabräume den Schafträger in privilegierter Mittelstellung auf[195]. An zweiter Stelle folgen mit 16 % Darstellungen Christi *in persona*, deren verschiedene Bildtypen im Diagramm zusammengefasst wurden[196]. Demgegenüber treten biblische Szenen im Deckenzentrum relativ

194 Noch deutlicher wird diese Form der ästhetischen Gestaltung am Beispiel von Arkosol -3- in Pretestato 19; Nestori 1993, 95. Das Arkosol zeigt in seiner Laibung auf roter Fläche drei blaugrundige Bildfelder. Während der Schafträger im Zentrum von einem opulenten goldgelben Medaillon umgeben wird, weisen die beiden narrativen Bibelszenen in den Seitenfeldern einfache dunkelblaue rechteckige Rahmen auf. Auch in diesem Fall stimmen die Semantik des Ornaments und des Bildinhalts überein. Zu Stil und Datierung der Malereien siehe Zimmermann 2002, 251 mit Abb. 219–221.

195 Die Grundlage für die Datenerhebung bilden jene 77 Deckenmalereien, deren Erhaltungszustand eine Identifizierung des zentralen Motivs noch zulässt; vgl. Nestori 1993.

196 Brustbild Christi: Quattro Oranti 2, Domitilla 33, 45, Commodilla 5; Christus thronend: Giordani 7, Maius 16, Marcellino e Pietro 3, via Latina C, Nunziatella 4, Domitilla 69; Lehr-/Apostelversammlung: Marcellino e Pietro 17, Domitilla 74.

selten auf und wurden in 8 % der untersuchten Räume auf speziellen Wunsch des Auftraggebers dort angebracht. Zu den ausgewählten Motiven gehören Daniel in der Löwengrube, die Verkündigung an Maria, die Brotvermehrung, die Taufe und die Magieranbetung[197]. Auffällig ist, dass die Motive aus dem Neuen Testament merklich überwiegen. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass sie eng mit Christi Heilswirken verbunden sind. Bildthemen wie die Verkündigung an Maria und die Magieranbetung verweisen unmittelbar auf die Ankunft des Heilands. Mit der Taufe im Jordan beginnt hingegen sein Wirken auf Erden und auch die Brotvermehrung stellt ihn als Thaumaturgen ins Zentrum der Bildkomposition. Singulär bleibt die Darstellung von Orpheus zwischen den Tieren in Domitilla 31 (Abb. 107), die ursprünglich eingebettet zwischen mehreren alt- und neutestamentlichen Bildszenen erschien, heute allerdings verloren ist[198]. Wie der Schafträger ist Orpheus zu denjenigen Bildern zu rechnen, die auf mittelbare Weise das soteriologische Wesen Christi zum Ausdruck bringen,[199] wodurch sich seine zentrale Position im Grabraum erklärt. Damit verbunden sind ebenso eschatologische Assoziationen, denn auch die Darstellungen des Kitharöden konnten Vorstellungen von Glückseligkeit in einer friedvollen Welt evozieren[200]. In der Katakombenmalerei tritt Orpheus erstmals im frühen 3. Jh. und somit zeitgleich mit den Darstellungen des Schafträgers auf (z. B. Callisto 9)[201]. Zwar finden sich auch im fortgeschrittenen 4. Jh. vereinzelt noch Darstellungen des Orpheus in christlichen Grabkontexten (Domitilla 45, Marcellino e Pietro 64 und 79), doch setzt sich der Schafträger als allegorische Gestalt Christi schließlich durch.

Eine Sonderstellung nimmt ob seiner außergewöhnlichen Architektur das sog. Cubiculum der *mensores* in Domitilla ein[202]. Der oktogonale Grabraum aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. weist in der Querachse zwei monumentale Konchen auf. Die linke Konche wurde mit dem Schafträger geschmückt (Abb. 126), der von zwei Schafen und vier Jahreszeitengenien in einer grünen Gartenlandschaft mit Bäumen und Rosensträuchern umgeben ist. Ihm liegt in der rechten Konche der thronende Christus mit seinen Aposteln als Pendant gegenüber (Abb. 124–125). Die zentrale und frontale Ausrichtung des Schafträgers entspricht damit exakt Christus in der Apostelversammlung auf der gegenüberliegenden Seite. Die großen Flächen der Konchen eignen sich hervorragend, um derartig bedeutungsvolle Motive in Szene zu setzen. Sie dominieren den Raumeindruck und entsprechen in ihrer Wertigkeit als Positionen primärer Aufmerksamkeit dem Deckenzentrum. Die eigentliche Decke des Cubiculum der *mensores* ist hingegen auf einen schmalen Streifen, der in der Raummitte zwischen den beiden Konchen verläuft, reduziert und kunstvoll mit einer Kassettenimitation geschmückt.

Nimmt der Schafträger nicht das Deckenzentrum ein, ist aber dennoch Teil des Bilderensembles einer Kammer, wird er gewöhnlich an anderen zentral ausgerichteten und optisch hervorgehobenen Positionen im Grabraum dargestellt. Die vorgenommene Auswertung der Anbringungsorte, wie sie der obigen Tabelle zu entnehmen ist, lässt erkennen, dass hierzu vor allem die Lünetten (9 Malereien) und Laibungsscheitel (7 Malereien) der Arkosolien gehören, bei denen es sich

197 Priscilla 15, Marcellino e Pietro 16, 27, 34, Callisto 2, Domitilla 62.

198 Außerdem ist Orpheus in Callisto 9 als zentrales Motiv an der Decke belegt; Wilpert 1903, Taf. 37. Da diese Kammer jedoch keine eindeutig christlichen Bildelemente aufweist, wird sie in der Analyse nicht berücksichtigt.

199 Zur Rezeption von Orpheus im Christentum siehe u. a. mit weiterführender Literatur Vieillefon 2003; Herrero de Jáuregui 2015, bes. 114–126; Jourdan 2015a, 600–611; Jourdan 2015b; Spieser 2015, 83–93.

200 Jourdan 2015a, 610.

201 Bisconti 2009a, 13.

202 Nestori 1993, 131–132 Nr. 74.

um Positionen in unmittelbarer Bestattungsnähe handelt. Vorzugsweise schmückt der Schafträger dann die Hauptgrablegen und bleibt in der Hauptachse der Grabräume positioniert (siehe Appendix Tabelle 1b).

Der besondere Umgang mit dem Motiv lässt sich bereits in den Anfängen der Katakombenmalerei fassen. Das in das zweite Viertel des 3. Jhs. datierte sog. Cubicolo dell'Annunciazione[203] in Priscilla zeigt im zentralen Bildfeld der Decke die Verkündigung an Maria (Abb. 15) und gehört damit zu den wenigen Räumen, die an dieser Position eine narrative Bibelszene wiedergeben. Der Schafträger wiederum, auf den der Auftraggeber offenbar nicht verzichten wollte, rückte in das Bogenfeld der Wand -2- hinauf (Abb. 16). Dort befindet er sich in Mittelstellung unmittelbar dem Eingang gegenüber und zieht als einzige figürliche Szene den Blick des Betrachters beim Betreten der Kammer auf sich. Gemeinsam mit der Verkündigungsszene nimmt der Schafträger die Hauptachse des Raumes ein, obgleich sich die eigentliche Hauptgrablege in Wand -4- befindet. Neben privilegierten Anbringungsorten an der Hauptwand belegt der Schafträger vereinzelt aber auch Positionen primärer Aufmerksamkeit an den Nebenwänden. Hierzu gehören die Malereien in den Grabräumen Domitilla 27 aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. und Maius 12 aus der ersten Hälfte des 4. Jhs., in denen sich das Motiv monumental über die oberen Wandhälften erstreckt[204]. Die Raumbereiche beider Kammern wurden sekundär für Loculusbestattungen genutzt, sodass der ursp ngliche Malereibestand zum Teil zerstö t und seiner monumentalen Wirkung beraubt wurde.

Wurde der Schafträger hingegen an dezentralen Positionen sekundärer Aufmerksamkeit angebracht, erklärt sich seine räumliche Verschiebung aus dem jeweiligen Kontext heraus: So nimmt der Schafträger in den Kammern Marcellino e Pietro 16 und 34 (Phase III) – den bisher beobachteten ‚Gesetzmäßigkeiten' widersprechend – eines der vier untergeordneten Bildfelder an der Türwand ein. In Cubiculum 16 wurde der Schafträger mit einer Orans chiastisch kombiniert. Damit griff man ein vor allem in der Sarkophagplastik seit der Mitte des 3. Jhs. weit verbreitetes Bildpaar auf, das hier gemeinsam mit der Heilung des Paralytikers und dem Meerwurf des Jona dargestellt wird. Wand -2- ist zwar mit einem Arkosol ausgestattet, dessen Stirnwand mit weiteren Bibelszenen dekoriert ist, doch blieben privilegierte Positionen wie Lünette und Laibungsscheitel frei von figürlichen Malereien. Als Motiv für das zentrale Deckenfeld, in dem man den Schafträger ansonsten erwartet hätte, wählte man die Brotvermehrung aus. Eine ähnliche Bildverteilung lässt sich in Cubiculum 34 beobachten, in dem der Schafträger mit der Lazarus-Auferweckung an der Türwand kombiniert wurde[205], während das Deckenzentrum die Magieranbetung schmückt. Figürliche Szenen, deren Inhalte heute nicht bestimmbar sind, befinden sich außerdem in der Laibung des Arkosols -2-. Die Bildverteilung ist in diesen beiden

203 Nestori 1993, 25 Nr. 15. Zur Datierung siehe Mazzei 1999, 270.

204 Nestori 1993, 34. 124. Für eine Abbildung der Malerei in Domitilla 27 siehe Wilpert 1903, Taf. 63,2; die Malerei in Maius 12 ist bislang unpubliziert.

205 Erhalten sind heute nur noch die beiden oberen Bildfelder. Interessanterweise findet sich dieselbe Bildkombination an der Wandnische 14 der via Anapo-Katakombe und in Maius 12 wieder. Dort wird der Schafträger in monumentaler Ausführung in das Bildfeld an Wand -3- versetzt und der Lazarus-Auferweckung an Wand -4- gegenübergestellt. Da der Gute Hirte und die Lazarus-Auferweckung offenbar bewusst als Pendant konzipiert worden sind, ist ein tieferer Sinngehalt zu vermuten. Dabei bietet es sich an, die Totenauferweckung affirmativ in Relation zu Joh 10,28 („Ich gebe ihnen ewiges Leben. Sie werden niemals zugrunde gehen und niemand wird sie meiner Hand entreißen.") zu setzen. In diesem Sinne wäre das johanneische Zitat auf der gegenüberliegenden Wand durch die Lazarus-Auferweckung visualisiert, wofür der Betrachter allerdings nicht nur über die entsprechenden Schriftkenntnisse verfügen, sondern auch wandübergreifend vergleichen musste.

Kammern vermutlich auf lokale Traditionen zurückzuführen. In den benachbarten Kammern Marcellino e Pietro 15 und 17 (Phase III) der Region X wie auch in der Gruppe Marcellino e Pietro 64, 58, 57 und 56 (Phase II) in Region Y wurde der figürliche Bilderschmuck an Decke und Türwand zusammengezogen. In den übrigen Wandflächen wurden Loculi angelegt, deren Zwischenflächen kaum Platz für szenische Darstellungen boten, sondern mit Ornamentbändern geschmückt worden sind. Arkosolien weisen diese Kammern keine auf. Im Zuge der Ausstattung der Cubicula 16 und 34 scheint man auf das bekannte Verteilungsschema zurückgegriffen zu haben. Mit den ‚neuen' Positionen primärer Aufmerksamkeit, die das Arkosolgrab bereitstellte, war man offenbar noch nicht vertraut, sodass der Schafträger, alternativ zum Deckenzentrum, an die Türwand rückte. Das Platzangebot der beiden Wandhälften zu Seiten des Eingangs ermöglichte es den Auftraggebern gleichzeitig Bilder gezielt zusammenzustellen und in ihrer Kombination bestimmte Heils- und Rettungsaspekte zu betonen, was zusätzlich ausschlaggebend für die Positionswahl gewesen sein könnte[206].

Parallel zur steigenden Anzahl bemalter Grabräume seit frühkonstantinischer Zeit nimmt auch die Verbreitung des Schafträgermotivs kontinuierlich zu, wie am obigen Balkendiagramm gut abzulesen ist[207]. Mit Abstand am häufigsten tritt der Schafträger in den Grabräumen aus mittel- und spätkonstantinischer Zeit (Phase III) auf, die größtenteils der Katakombe Marcellino e Pietro angehören. Bereits in den frühen Phasen I und II befindet sich der Schafträger neben der Decke, wie schon erwähnt, auch an Positionen primärer Aufmerksamkeit an den Wandflächen, zu denen insbesondere bestattungsnahe, zentrale Anbringungsorte wie die Lünette und der Laibungsscheitel der Arkosolien gehören. Eine diesbezügliche Veränderung zeichnet sich erst um die Mitte des 4. Jhs. ab, als am Übergang von Phase III zu Phase IV die Häufigkeit des Schafträgers rapide abnimmt. Dieser Rückgang steht in kausalem Zusammenhang mit den ikonografischen Entwicklungen im frühchristlichen Bilderrepertoire, das zunehmend von christologischen Themen geprägt ist[208]. Deutlich überwiegen nun auch in der Grabmalerei Szenen aus dem Umfeld des Neuen Testaments, wobei vor allem ein Anstieg repräsentativer Christusbilder bemerkbar ist. Der allegorischen Gestalt Christi wird fortan der imperiale Christus vorgezogen, der den Schafträger als Leitmotiv im Bild-Raum ablöst. Die Bilder zeigen eine strenge hierarchische Ordnung, an deren Spitze Christus, mit den Insignien weltlicher und kaiserlicher Macht ausgestattet und umgeben von seinem ‚Hofstaat', den Aposteln und Märtyrern, steht[209].

Gleichzeitig werden in dieser letzten Phase aber auch Verschiebungen im Verhältnis zwischen Raum und Bild und in der Inszenierung der Bilder am Grab bemerkbar. Wie schon skizziert, verändern sich durch die Angleichung der privaten Grabräume an die Architektur der christlichen Kultbauten auch die Anbringungsmöglichkeiten für Bilder. Neue Architekturformen wie Apsiden und Konchen erweitern das Spektrum an Positionen primärer Aufmerksamkeit. Die zuvor oftmals als konzentrische Kreissysteme aufgebauten Deckenkompositionen, die im Zen-

206 Zimmermann 2002, 239.

207 Phase I: Priscilla 15, Pretestato 3, Callisto A2, A3, A4 (?), Domitilla 27; Phase II: Priscilla 7, Ermete 10, Maius 5, 7, Marcellino e Pietro 28, 57, 64, Pretestato 7, Callisto 14, Domitilla 31; Phase III: Ermete 6, Panfilo 3, via Paisiello 1, Priscilla 5, via Anapo 10, 11, Maius 12, 13, 16, 17, 19, Marcellino e Pietro 15, 16, 21, 29, 34, 35, 41, 42, 45, 51, 53, 62, 65, 67, 69, 71, 77, 78, via Latina A, C, Cava della rossa, Pretestato 8; Phase IV: via Latina M, Balbina 4, Marco e Marcelliano 4, Pretestato 19, Callisto 45, Domitilla 39 (?), 52, 74, Tecla 3.

208 Vgl. Spieser 2007, 158–163.

209 Deckers 2001, 14. Dazu auch Brenk 1980.

trum den Schafträger und in den Lünetten Bibelszenen aufnehmen, werden in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. deutlich seltener und verlieren zu Gunsten einer neutralen, mit feinem Ornament verzierten Fläche an Beliebtheit. Deutlich zeichnen sich diese gestalterischen Veränderungen an der Deckenmalerei des sog. Cubiculum Leonis[210] in der Commodilla-Katakombe ab. Sie zeigt im Zentrum allein das Brustbild Christi, das durch einen rechteckigen Rahmen von der detailreichen Kassettenimitation abgesetzt ist (Abb. 130). Auf weitere figürliche Darstellungen, die von der himmlischen Erscheinung Christi ablenken könnten, wurde an der Decke verzichtet. Nichtsdestoweniger dekoriert der Schafträger auch noch im späten 4. Jh. private Grabmäler – wenngleich er die privilegierten Anbringungsorte an der Hauptwand und Decke der Räume nun häufig an das Christusbild abtreten muss.

Nicht minder verbreitet war das Hirtengenre als Dekor an den Grablegen der Galerien. In christlichen Grabkontexten ist das Schafträgermotiv in seiner Bedeutung als Guter Hirte dort an mindestens 24 Arkosolien vertreten[211], in denen es nahezu ausnahmslos im Laibungsscheitel oder in der Lünette angebracht wurde[212]. Im Laibungsscheitel als Position primärer Aufmerksamkeit ist der Schafträger auch in der Wandnische Priscilla 9 vorzufinden. An den mit christlichen Szenen bemalten Loculuswänden wird der Schafträger hingegen viermal illustriert, wo er sowohl im unteren als auch oberen Register dargestellt ist[213]. Ergänzend sind noch die beiden Grabgruben (*fosse*) Marcellino e Pietro 22 und 74 zu erwähnen, in denen der Gute Hirte einmal das Deckenzentrum und einmal, vielleicht in Funktion eines apotropäischen Grabwächters, die Eingangswand -0- ziert.

Zusammenfassung:
Der Schafträger gehört im frühchristlichen Bilderrepertoire zu den hierarchisch dominanten Motiven, die vornehmlich Positionen primärer Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Als allegorische Gestalt Christi und semantischer Fixpunkt des Bilderensembles wird er in den Grabräumen mit deutlicher Mehrheit im Deckenzentrum angebracht. Erscheint er nicht an der Decke, rückt er gewöhnlich an hervorgehobene Positionen in Grabesnähe, nämlich an die Lünette oder

210 Nestori 1993, 142–143 Nr. 5; Deckers u. a. 1994, 89–104.

211 Ermete 2 (rechtes Laibungsfeld), 3 (Laibungsscheitel), Trasone 5 (Laibungsscheitel), Giordani 3 (Laibungsscheitel), 10 (Lünette), Priscilla 1 (Lünette), Maius 8 (Lünette), 9 (Lünette), 15 (Laibungsscheitel), 20 (Laibungsscheitel), Ciriaca 2 (Laibungsscheitel), Marcellino e Pietro 39 (Laibungsscheitel), Pretestato 17 (Laibungsscheitel), Callisto 6 (Lünette), 26 (Lünette), 28 (Laibungsscheitel), 46 (Laibungsscheitel), Marco e Marcelliano 5 (Laibungsscheitel), Domitilla 42 (Laibungsscheitel), 67 (Laibungsscheitel), 70 (Laibungsscheitel), 73 (Laibungsscheitel), 75 (Laibungsscheitel), Generosa 1 (Stirnwand rechts). Umstritten in ihrer Deutung als neutestamentlicher Guter Hirte ist die Malerei in Priscilla 1, die den Hirten nicht nur mit einer Schafherde, sondern auch umgeben von zwei überproportional großen Hühnern zeigt; vgl. Bisconti 2013a, 43 Fig. 6. Innerhalb eines christlichen Bilderensembles, allerdings in doppelter Ausführung und daher wohl nicht als neutestamentlicher Guter Hirte zu deuten, sind die Malereien Maius 4 (Lünette) und Pretestato 13 (rechtes und linkes Laibungsfeld). In nichtchristlichen Bildkontexten begegnet das Hirtenmotiv außerdem an den Arkosolien via Anapo 7 (Lünette), Priscilla 13 (Lünette), 22 (Lünette), Pretestato 15 (Lünette), Callisto 26 (Lünette), 35 (Laibungsscheitel), 41 (Laibungsscheitel), Domitilla 72 (Laibungsscheitel).

212 Architektonische Sonderformen stellen die für die sog. Region der *mensores* in Domitilla typischen konchenförmig aufgespannten Arkosolbögen der Gräber 70, 72, 73 und 75 dar, die eine Reduzierung des Lünettenfeldes zufolge haben, das als Bildträger damit entfällt; vgl. Zimmermann 2002, 128.

213 Ermete 5, Giordani 12, Marcellino e Pietro 4, Domitilla 51. Nicht spezifisch als Gute Hirten zu deuten sind wahrscheinlich die Malereien Priscilla 10, 40, Callisto θ, Domitilla θ, 3, 63 (dop lte Darstellung des Schafträgers).

in den Laibungsscheitel. Ebendort wird der Schafträger auch bevorzugt an den Arkosolien der Galerien angebracht. Hirtenmotive als Sinnbilder eines glücklichen und idyllischen Jenseits weisen eine lange Tradition auf und sind gleichermaßen in der nichtchristlichen und christlichen Grabeskunst verbreitet. In der Katakombenmalerei lassen sie sich von Phase I bis in Phase IV durchgehend nachweisen, obgleich sie im Übergang zu Phase IV zunehmend von repräsentativen Darstellungen Christi abgelöst werden und zahlenmäßig zurückgehen.

1.1.1.2 Das Christusbild

Das Bilderrepertoire umfasst zwei Typen des Christusbildes: Zum ersten Typus gehören szenische Darstellungen, in denen Jesus Christus in biblischen Ereignissen als Verkünder des Gotteswortes oder Thaumaturg in Erscheinung tritt. Der zweite Typus beschreibt Darstellungen mit repräsentativem Charakter[214], die Christus auf der Grundlage theologischer Reflexionen als Lehrer oder endzeitlichen Herrscher wiedergeben. Auf letztere wird im Folgenden einzugehen sein.

Darstellungen Christi mit repräsentativem Charakter werden ikonografisch ab der Wende vom 3. Jh. zum 4. Jh. (Phasen II/III) in den Katakomben fassbar[215]. Wie in der Forschung bereits ausführlich erörtert, sind sie wahrscheinlich als Reflex auf die Bildausstattungen der konstantinischen Kultbauten zu werten, die in der privaten Grabeskunst rezipiert wurden[216]. Die Anbringung des Christusbildes in den unterirdischen Grabräumen ist analog zu den oberirdischen Kultbauten zu betrachten, in denen der Apsis als Bildort besondere Bedeutung zukam[217]. Bereits etablierte Gestaltungsstrategien christlicher Raumausstattungen wurden damit in den Katakomben aufgegriffen, sodass auch dort Darstellungen Christi durchwegs zentrale Positionen in der Hauptachse der Räume einnahmen.

Die zahlenmäßig am häufigsten auftretenden Darstellungen mit repräsentativem Charakter wurden für die vorliegende Untersuchung ausgewählt, um sie gemäß ihrer räumlichen Anordnung zu analysieren. Hierbei handelt es sich um das Brustbild Christi, den thronenden Christus und die Apostelversammlung.

214 Unter ‚Darstellungen repräsentativen Charakters' werden Darstellungen Christi verstanden, die wirkungsvoll im Raum in Szene gesetzt sind. Die Hauptpersonen nehmen die Mittelachse des Bildes ein und sind frontal zum Betrachter ausgerichtet. Gleiches gilt für das an späterer Stelle zu besprechende Verstorbenenporträt. Eine andere Terminologie für ein vergleichbares Bildphänomen wählte Tonio Hölscher. Unter dem Begriff der ‚präsentativen Stilformen' beschreibt Hölscher die mediale Kategorie des Präsentierens von politisch-sozialem Rang, gesellschaftlich-beruflicher Leistung in öffentlichen Auftritten und Ritualen sowie verdienstvollen Aktivitäten. Im Gegensatz dazu bringen ‚repräsentative Stilformen' in Denkmälern des Kaisers und Senats öffentliche *dignitas* und *virtus* zum Ausdruck; Hölscher 2012.

215 Büchsel 2013, 75.

216 Siehe u. a. Deckers 1992a; Deckers 2001, 9–10; Bisconti 2002; Mazzei 2002; Zimmermann 2017, 119–121.

217 Dieses Anordnungsprinzip entspricht den kaiserlichen Repräsentationsformen, die in der Spätantike auf das Christusbild übertragen wurden. Zwar ist die Apsis lediglich eine architektonische Schmuck- und Hoheitsform, doch zeigte sich, dass im Rahmen des Kaiserkults das Bild der Schutzgottheit oder des Kaisers überaus häufig von einer Apsis hinterfangen wird; Deckers 1992a, 361. Wie auch das imperiale Herrscherbild wird Christus durch eine zentrale Positionierung innerhalb des Architekturgefüges hervorgehoben. In Bauten mit Längsorientierung, wie der Basilika, bildet die Apsis den architektonischen und visuellen Höhepunkt sowie den Zielpunkt des Ausstattungsprogramms; vgl. Engemann 1988, 983–984. Zur Bedeutung der Apsis als Bildort siehe außerdem Ihm 1960; Spieser 1998; Brenk 2007 und Brenk 2010.

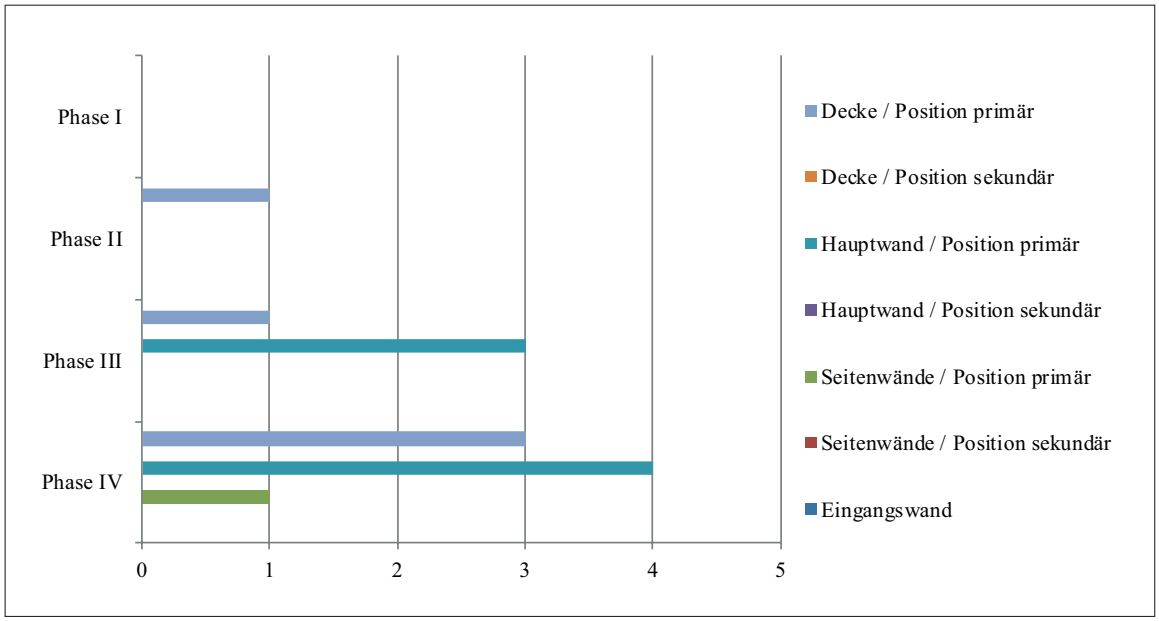
a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort BRUSTBILD CHRISTI	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	**4**	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	/	/	/	/
Laibung Zentrum	3	5	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

Anbringungsort THRONENDER CHRISTUS	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum / Fries Zentrum	**5**	**/**	**/**	**/**	**/**
Konche	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	4	/	/	/
Laibung Zentrum	3	3	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

Anbringungsort APOSTELVERSAMMLUNG	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum	2	/	/	/	/
Konche	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**/**	**/**	**/**	**/**	**/**
Lünette Arkosol / Nische	2	/	/	/	/
Laibung Zentrum	2	1	/	1	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	**4**	/	1	/	/
Eingangswand (außen)	1	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula am Beispiel der Apostelversammlung



c) Auswertung

Anhand der tabellarischen Aufstellung zeigt sich, dass die drei untersuchten Typen des Christusbildes ausnahmslos an zentralen Orten in den Grabräumen angebracht wurden[218]. Diese Tendenz in der Anordnung des Motivs setzt mit der sukzessiven Verbreitung des Christusbildes in der Grabeskunst ab frühkonstantinischer Zeit (Phase II) ein und verändert sich bis in das ausgehende 4. Jh. nicht (Phase IV), wie das obige Balkendiagramm am Beispiel der Apostelversammlung illustriert[219].

Brustbilder Christi treten in den Katakomben ab dem dritten Viertel des 4. Jhs.[220] auf und sind dort in einer überschaubaren Anzahl an Malereien dokumentiert. Sieben der zwölf überlieferten Malereien gehören Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1c) an. Der schlechte Erhaltungszustand einiger Malereien erschwert mitunter die Beurteilung von Details, doch sind Komposition und Ikonografie stets ähnlich[221]. Christus ist als Schulterbüste und in Frontalansicht wiedergegeben. Er wird sowohl jugendlich bartlos als auch mit Bart dargestellt. Erst im letzten Viertel des 4. Jhs. setzt sich in der frühchristlichen Kunst ein einheitlicher, bärtiger Bildnistypus durch, der jedoch nicht auf eine bestimmte ikonografische Vorlage zurückzuführen

218 Gleiches gilt im Übrigen für die Sarkophagplastik, in der das repräsentative Christusbild immer im Zentrum der Kastenfronten erscheint; vgl. Rep. I Nr. 200. 241. 677. 678. 680; Rep. II Nr. 75. 123. 152; Rep. IV Nr. 75.

219 Da die Anbringung der Bildtypen ‚Brustbild Christi' und ‚thronender Christus' über die gesamte untersuchte Zeitspanne hinweg auf zwei Positionen (Deckenbereich und Zentrum der Arkosollaibungen) im Grabraum begrenzt bleibt und sich dahingehend keine chronologischen Verschiebungen abzeichnen, wird in beiden Fällen auf eine grafische Darstellung verzichtet.

220 Warland 1986, 30.

221 Zur Entwicklung des Christusbildes siehe etwa Kollwitz 1953; Warland 1986, bes. 16–31. 68–78; Deckers 1992a; Kötzsche 1992; Büchsel 2003; Büchsel 2013; Bacci 2014; Spieser 2015; Dietz u. a. 2016; Proverbio 2016.

ist[222]. In einigen Malereien ist ein Nimbus um das Haupt Christi erkennbar, der gegebenenfalls von den apokalyptischen Buchstaben umgeben wird. Zumindest vier Malereien zeigen die Christusbüste vor einem blauen Hintergrund[223], der vielleicht als Hinweis auf eine himmlische Erscheinung zu deuten ist. Als besonders repräsentative und, metaphorisch gesprochen, ‚starke' Motive im Bilderrepertoire nehmen die Brustbilder Christi zwei Positionen in den Räumen ein: erstens das Deckenzentrum (4 Malereien) und zweitens das Zentrum der Arkosol- bzw. Nischenlaibungen (3 Malereien), wobei es sich in der Regel um die Hauptgrablegen handelt[224].

Das Motiv ‚thronender Christus' ist in zehn Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1c) überliefert. Christus wird darin als Einzelfigur oder von Begleitpersonen umgeben, im Segens- oder Redegestus mit Codex oder Rotulus in der Hand, dargestellt. Er tritt in Begleitung von Petrus und Paulus auf, ferner wird er aber auch von lokalen Märtyrern und Verstorbenen flankiert, die von Fürbittern vorgeführt werden[225]. Wie auch die Christusbüste ist die Anbringung des Motivs vor allem auf privilegierte Positionen an der Decke (6 Malereien) bzw. ihr in ihrer Wertigkeit entsprechende Raumbereiche (Bilderfries, Konche) sowie auf die Laibungsflächen (3 Malereien) der Arkosolien und Nischen konzentriert. Einmal befindet sich das Bild des thronenden Christus im Lichtschacht. Nach einer näheren Betrachtung verlangen die Grabräume Maius 3, Gordiano ed Epimaco 1 und Domitilla 52, die sich in ihrer Architektur von den übrigen untersuchten Kammern unterscheiden.

In der kreuzgratgewölbten Kammer Maius 3, dem sog. Cubicolo del Docente (Ende 3./Anfang 4. Jh.), befindet sich das Christusbild in der Konche des obersten Arkosols in der Hauptachse des Raumes[226]. Die Arkosollaibung imitiert hier bereits eine apsidiale Form und zeigt in ihrem Zentrum den bärtigen Christus sitzend auf einer *sella curulis*, die mit einem Leopardenfell bedeckt ist (Abb. 22). Seine rechte Hand ist zum Gestus der *adlocutio* erhoben, in seiner Linken hält er einen geöffneten Rotulus. Auf der linken Seite befindet sich eine rote, geöffnete *capsa*, die weitere Rotuli enthält. Die Deutung der Malerei als Christusbild ist jedoch keineswegs unumstritten. Der Vergleich mit den zeitgenössischen Musen-Philosophen-Sarkophagen zeigt, dass ebenso eine Interpretation als Verstorbenenporträt im Typus des *homo intellectualis* möglich wäre, wogegen auch die räumliche Anbringung des Motivs nicht sprechen würde[227].

222 Warland 1986, 30–31. Im Zusammenhang mit dem Typus des bärtigen Christusbildes ist auch auf den theologischen Diskurs im 4. Jh. um die Wesensgleichheit Christi mit Gottvater, die im Konzil von Nicaea 325 festgelegt wurde, hinzuweisen, wenngleich ein direktes Bezugsverhältnis zur römischen Katakombenmalerei wohl nicht gegeben ist. Der göttliche Logos Christi, der bereits vor Beginn der Schöpfung war, galt als das Uranfängliche, dem wiederum durch den Bart bildlich Ausdruck verliehen wurde; Schwebel 2002, 22.

223 Domitilla 33, 45, Pretestato 5, Callisto 38.

224 Wie eingangs erwähnt, werden in dieser Studie mit dem Ausdruck ‚Hauptgrab' gewöhnlich Gräber bezeichnet, die sich in der Hauptachse der Räume befinden, obgleich es immer wieder zu Ausnahmen kommt. So liegt die Christusbüste in Marco e Marcelliano 3 im Scheitel der Nische -3-, die jedoch gleichzeitig als Hauptgrablege fungiert und die räumliche Verschiebung des Motivs von der Haupt- an eine Nebenwand begründet; vgl. Wilpert 1903, Taf. 214–215.

225 Dem Bildtypus ‚thronender Christus' im weiteren Sinne zuzuordnen sind Bildkompositionen wie jene in Commodilla 5, die Christus frontal stehend (und nicht thronend) zwischen den beiden lokalen Märtyrern Felix und Adauctus in der Lünette der Grablege in Wand -2- zeigen. Auch für diese gilt, dass sie ausnahmslos privilegierte und akzentuierte Positionen im Raum bzw. an einzelnen Gräbern belegen.

226 Braconi 2018, 310–320.

227 Braconi 2018, 314–315. 323. Zum Philosophenbildnis als Bildtypus des Verstorbenenporträts in der Katakombenmalerei und seiner räumlichen Verteilung siehe Teil I, Kap. 2.2.

Die Grabräume in Gordiano ed Epimaco und Domitilla hingegen gehören bereits der zweiten Hälfte des 4. Jhs. an und weisen Gestaltungskonzepte auf, die nun deutlich den Einfluss oberirdischer Monumentalkunst widerspiegeln. Dieser Einfluss wird in Gordiano ed Epimaco 1[228] vor allem anhand des Bilderfrieses greifbar, der – vergleichbar mit jenen an den Langhauswänden der christlichen Basiliken – beginnend auf der Höhe der Arkosolscheitel entlang der gewölbten Oberzone der Wände verläuft. Ein violettes Rahmensystem trennt die einzelnen Bildfelder voneinander, die alt- und neutestamentliche Szenen vor dunkelblauem Hintergrund wiedergeben. Hervorzuheben ist das zentrale Bildfeld des Frieses in der Hauptachse des Raumes, das Christus thronend und umgeben von Petrus und Paulus zeigt (Abb. 59). Links und rechts wird das Bildfeld von zwei rotgrundigen Feldern flankiert, die als bildübergreifende Ergänzung zu verstehen sind. Sie stellen die Märtyrer Gordianus und Epimachus dar, die in Schrittstellung zur Mitte gewandt sind und Christus in der zentralen Szene mit Kränzen huldigen. Unmittelbar darüber befindet sich ein Lichtschacht, dessen trichterförmiger Kanal über Wand -2- mündet und die Darstellung Christi durch den natürlichen Lichteinfall ursprünglich wohl zusätzlich optisch hervortreten ließ. In ihrer Wertigkeit im Gesamtensemble korrespondiert die Position des Motivs im Bilderfries daher mit der privilegierten Position des Deckenzentrums ‚traditioneller' Raumkonzepte.

Die heute stark verschmutzte längsrechteckige Kammer Domitilla 52[229] wiederum birgt in der Hauptachse eine mit einer Konche umfangene Grabnische, die an ihrer Rückwand eine gemauerte Struktur aufweist. Die Konchenform entsteht aus der trichterförmigen Mündung des Lichtschachts, die sich über Wand -2- öffnet. Links ist die Kammer durch einen kleinen Nebenraum erweitert, der mit einer Tonne überwölbt ist und ein Arkosol aufnimmt. Eine monumentale Darstellung Christi, der zwischen zwei Aposteln (Petrus und Paulus?) thront, erstreckt sich über die gesamte Fläche der Konche, die den Apsiden der christlichen Kultbauten gleicht und als ‚neuer' Anbringungsort für privilegierte Bildthemen das Deckenzentrum abgelöst hat.

Ungeachtet der ungewöhnlichen und individuellen Architekturformen der drei Cubicula zeigt sich, dass das Christusbild dennoch vergleichbare Anbringungsorte einnimmt, nämlich in erhöhter und zentraler Position unmittelbar in der Eingangsachse der Kammern, worin sie den Raum- und Ausstattungskonzepten frühchristlicher Kirchen ähneln.

Die Apostelversammlung schmückt in den Katakomben 13 Grabräume (siehe Appendix Tabelle 1c). In Anlehnung an Darstellungen antiker Philosophenversammlungen und der Sieben Weisen entstanden die ersten Apostelversammlungen an der Wende vom 3. Jh. zum 4. Jh.[230] Die frühesten Bildentwürfe sind noch als Lehrszenen zu begreifen, in denen Christus und die Apostel sich kaum voneinander unterscheiden und als jugendlich-bartlose Männer auftreten, die ins Gespräch miteinander vertieft sind[231]. Die Genese des Motivs ist wohl nicht im sepulkralen Kontext zu suchen, sondern in den Bildausstattungen der oberirdischen Kultbauten. Als bevorzugter Anbringungsplatz wird die Apsis vermutet, deren halbrunde Gestalt die Bildkomposition formal nachahmt[232].

228 Nestori 1993, 71–72. Zum Grabraum und seinen Malereien siehe ausführlich Ferrua 1972/3; Asamer 1994; Zimmermann 2002, 246–249 mit Taf. XLVI Abb. 210–212.
229 Nestori 1993, 128; Zimmermann – Tsamakda 2009a, 412– 413; Zimmermann 2016, 1998.
230 Deckers 2002, 67.
231 Via Anapo 8, Marcellino e Pietro 17, 58, via Latina A, Domitilla 47.
232 Ihm 1960, 5–6; Bisconti 2000d; Deckers 2001, 14; Brenk 2010, 52.

Ein hier ebenfalls dem Thema zugeordnetes Motiv, das eng mit der Apostelversammlung verwandt ist, im Gegensatz dazu inhaltlich aber auf eine konkrete literarische Vorlage zurückzugehen scheint, ist in Ermete 6 belegt[233]. Die Darstellung an der Front des Arkosols -2- weist eine kleinteilige Komposition auf, die Christus und die zwölf Apostel einzeln thronend auf roten Kathedren zeigt (Abb. 5). Die Darstellung der zwölf Kathedren visualisiert vermutlich den Gedanken der Mitherrschaft (συμβασιλεύειν) der Apostel im Himmel, der im Neuen Testament anklingt (2 Tim 2,12)[234]. Auch die Evangelien des Matthäus (Mt 19,28) und Lukas (Lk 22,30) sprechen von der Verheißung an die Apostel, die zusammen mit dem Menschensohn auf zwölf Thronen sitzen und richten werden. Anscheinend greift der Bildentwurf in Ermete 6 nicht nur motivisch die Apostelversammlung auf, sondern gibt darüber hinaus eine konkrete biblische Textstelle wieder.

Am häufigsten ist die Apostelversammlung mit sechs Malereien in Domitilla überliefert, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass das Zömeterium den größten Anteil an heute noch erhaltenen Katakombenmalereien der zweiten Hälfte des 4. Jhs. birgt. In den Kammern befindet sich die Apostelversammlung, die in der hier vorliegenden Auswertung mit den ikonografisch früheren Lehrszenen zusammengefasst wurde, überwiegend an den Stirnwänden der Gräber. Die Verteilung des Motivs ist in engem Zusammenhang mit der Grabarchitektur zu sehen. Das bestimmende Element ist die Bildkomposition, denn die der apsidialen Architektur formal angepasste halbrunde Anordnung der Figurengruppe verlangte in den Grabräumen nach entsprechend großen Flächen. Es überrascht daher nicht, dass gerade die Stirnwände der Gräber (4 Malereien) häufig mit dem Motiv geschmückt sind, da die halbrunde Form der Bildkomposition mit der architektonischen Form des Arkosol- bzw. Nischenbogens übereinstimmt (vgl. via Latina, Kammer A Wand -2-; Abb. 60). Darüber hinaus nutzt die Apostelversammlung die längsrechteckige Fläche der Arkosollaibungen (2 Malereien)[235] und schmückt die Lünetten (2 Malereien)[236], an denen das Motiv ebenso wie an der Stirnwand im unmittelbaren Blickfeld des Betrachters lag. Wie auch für die übrigen Christusdarstellungen gilt für die Apostelversammlung, dass sie an den Gräbern vornehmlich zentrale Positionen an den Hauptgrablegen einnimmt. An den Gräbern der Seitenwände -3- und -4- sowie an der Türwand -5- wurde die Apostelversammlung dagegen nicht angebracht. Jeweils singulär ist die Positionierung der Apostelversammlung im Lichtschacht und an der Eingangswand -0-. Der Lichtstrahl, der durch den trichterförmigen Lichtkanal über Wand -2- in das Cubiculum Ai im ersten Untergeschoss der Domitilla-Katakombe fiel[237], verlieh dem Motiv einen besonders feierlichen Charakter. Vergleichbar ist die Lage der Apostelversammlung am Eingang zu Tecla 3, die direkt an der Mündung des Lichtschachts über der Tür positioniert ist.

233 Bei der Wiederentdeckung der Kammer im Jahr 1726 wurden zwei Inschriften aufgefunden, die von Francesco Bianchini erstmals publiziert wurden; Bianchini 1728, Taf. 25. Beide Inschriften befinden sich heute in S. Maria in Trastevere. Die Inschrift ICUR X, 26983 wurde in das Jahr 340 datiert, die Inschrift ICUR X, 26981 in das Jahr 337; vgl. Episcopo 2008, 145. Ikonografie, Stil und Themenwahl der malerischen Ausstattung korrespondieren mit dem durch die Inschriftenfunde festgelegten Zeitraum; vgl. Episcopo 2008, 180.

234 Vgl. Angenendt 2000, 25.

235 Neben den Grabräumen Maius 17 und Domitilla 18 (Abb. 100–101), die die Apostelversammlung in der Laibung eines Arkosols wiedergeben, ist auf die monumentale Grabnische 8 in der via Anapo-Katakombe hinzuweisen.

236 Es handelt sich um eine katakombeninterne Ausstattungspraxis des Zömeteriums Marco e Marcelliano. In den Cubicula 4 und 7 wurde die Apostelversammlung in prominenter Position in der Arkosollünette -2- angebracht; vgl. Wilpert 1903, Taf. 177, 1–2.

237 Zimmermann – Tsamakda 2009b, 413. Die Malerei erhält voraussichtlich die Nr. 79 im Repertorium der Malereien zur Domitilla-Katakombe; Zimmermann 2016, 1998 Anm. 46.

Das Deckenzentrum als Position primärer Aufmerksamkeit bietet für die vielfigurige Szene hingegen relativ wenig Platz. An dieser Position ist die Apostelversammlung lediglich in Marcellino e Pietro 58 (Phase II) und 17 (Phase III) zu sehen. Die beiden Kammern zeigen frühe Bildentwürfe des Themas und sind noch als Lehrszenen zu deuten. Dabei scheint man nicht nur mit dem Bildformular an sich zu experimentieren, sondern auch mit der räumlichen Anbringung des Motivs. Den vorherrschenden Bildkonventionen entsprechend wies man den beiden Lehrversammlungen vorerst noch konsequent die Position des Schafträgers im Deckenzentrum zu, von der man im Laufe des 4. Jhs. jedoch abkommen sollte. In den darauffolgenden Perioden (Phasen III und IV) tendiert die Apostelversammlung immer mehr dazu, größere Flächen in Anspruch zu nehmen. Eine Sonderstellung nimmt wieder das Ausstattungskonzept des Cubiculum der *mensores* in Domitilla ein, an dessen beiden riesigen Konchen Apostelversammlung und Schafträger einander gleichwertig als privilegierte Motive gegenübergestellt sind (Abb. 124–126)[238].

Der vergleichende Blick auf die Grabanlagen der Galerien zeigt, dass auch in den dortigen Arkosolien die Anbringungstendenzen der Christusbüste ganz denen in den Grabräumen entsprechen und das Motiv stets an der zentralen Position im Laibungsscheitel angebracht wurde[239].

Ein von den Grabräumen abweichendes Ergebnis zeigt sich demgegenüber am Beispiel des Bildthemas ‚thronender Christus', der an den Arkosolien bevorzugt in den Lünetten dargestellt wird, wenngleich es gelegentlich auch das zentrale Feld im Laibungsscheitel schmücken kann[240]. Außerhalb der Kammern ist die Apostelversammlung noch an drei Grablegen wiederzufinden. Korrespondierend mit den Arkosolien in den Cubicula befindet sich das Motiv in der Nische via Anapo 8 und im Arkosol Domitilla 47 gleichfalls am Laibungsscheitel. Darüber hinaus ist sie an der Loculuswand Ponziano 4 abgebildet.

Zusammenfassung:
Die drei untersuchten Typen des Christusbildes mit repräsentativem Charakter – ‚Christusbüste', ‚thronender Christus' und ‚Apostelversammlung' – nehmen an den Grabmälern der Katakomben in der Regel die privilegiertesten Positionen ein; sie liegen in der Hauptachse der Räume und schmücken dort die Hauptgrablegen. Die Wahl des Anbringungsortes ist nicht nur an den Bildinhalt geknüpft, sondern auch an das Bildformat. Während Darstellungen der Christusbüste und des thronenden Christus überwiegend die zentralen Felder der Kammerdecken oder Laibungsscheitel der Arkosolien in Anspruch nehmen, benötigt das vielfigurige Bildthema der Apostel-

238 Ein interessantes ikonografisches Detail findet sich in der Darstellung der Apostel Petrus und Paulus wieder, die, anders als die übrigen Apostel, sitzend auf einer *sella curulis* dargestellt sind. Die komplexe Bildkomposition nimmt offenbar visuell Bezug auf traditionelle römisch-imperiale Machtstrukturen. Sie ähnelt den Senatssitzungen in der Curia, in denen der Kaiser erhöht über den Konsuln thronte. Während Christus an die Stelle des Kaisers rückt, übernehmen die Apostel Petrus und Paulus die Funktion der Konsuln; Zimmermann 2017, 129.

239 Pretestato 5, Callisto 38, Sebastiano 4, 6, Domitilla 46. Ferner ist in diesem Zusammenhang auf die Malereien Ponziano 2 und 5 hinzuweisen. Die Malereien sind nicht Teil einer Grabanlage, sondern befinden sich jeweils über Treppenabgängen und werden in das 5./6. Jh. datiert; Nestori 1993, 147. Zur Datierung siehe Provoost 2000, 68–69. Außerdem Warland 1986, 202–205.

240 Maius 20 (Christus zwischen Heiligen – Lünette), Ciriaca 2 (Christus zwischen Heiligen – Lünette), Pietro e Marcellino 52 (thronender Christus – Scheitel), Sebastiano/ex-Vigna Chiaraviglio 2 (thronender Christus – Scheitel), Pretestato 6 (Christus zwischen Petrus und Paulus – Lünette), Domitilla 38 (Christus zwischen Heiligen – Scheitel), Domitilla 50 (Christus zwischen Petrus und Paulus – Lünette).

versammlung weit größere Flächen zur Anbringung der Malerei. Bevorzugt werden die breiten Flächen der Stirnwände und der Arkosolbögen, deren architektonische Formen der im Halbrund angeordneten Figurengruppe weitgehend entsprechen.

In den malerischen Ausstattungen der Grabräume hat die ikonografische Akzentverschiebung von der allegorischen Darstellung Christi, wie etwa in Gestalt des zuvor besprochenen *pastor bonus* oder mittelbar als mythologische Figur des Christus-Orpheus, hin zu den Darstellungen Christi *in persona* zur Folge, dass letztere aufgrund ihrer großen Bedeutung im Übergang zum 4. Jh. zu den neuen Leitmotiven avancieren und in den Mittelpunkt des Bilderensembles rücken. Das Christusbild übernimmt jedoch nicht nur die Position des *pastor bonus*, sondern fordert gleichzeitig die hierarchische Unterordnung aller übrigen Motive. Dem aufgeworfenen Vorgang wird im Folgenden nachzugehen sein.

1.1.2 Bildmotive aus dem Alten Testament

In diesem Abschnitt werden sieben alttestamentliche Bildmotive in Hinblick auf ihre räumliche Verteilung untersucht, die hierarchisch betrachtet dem Schafträger und dem Christusbild untergeordnet sind. Auch sie zeigen *positionsfavorisierende* Tendenzen, die den chronologischen Entwicklungen der römischen Grabeskunst unterliegen. Die Auswahl der Motive erfolgte auf der Grundlage ihres quantitativen Vorkommens in den Katakomben. Die Analyse beginnt mit dem verbreitetsten Motiv aus dem Alten Testament: Jona.

1.1.2.1 Jona

Unter den Motiven des Alten Testaments, die in das Bilderrepertoire Eingang fanden, nimmt Jona eine besondere Stellung ein. Zum einen zählt Jona mit 162 überlieferten Darstellungen zu den mit Abstand am häufigsten dargestellten biblischen Motiven in den Katakomben, zum anderen blieb die Prophetenerzählung nicht wie andere Themen auf einen symbolhaften Darstellungsmoment reduziert, sondern tritt bereits ab dem frühen 3. Jh. auch in Form von zwei- oder dreiszenigen konsekutiven Bilderzyklen auf. Am häufigsten wurde die Jonageschichte jedoch durch das Bild der Jonaruhe (Jona 4,6) dargestellt, der in der Grabeskunst dem eigentlichen Höhepunkt der Erzählung, nämlich der Predigt des Propheten in Ninive, der Vorzug gegeben wurde. Damit setzte die private Grabeskunst einen anderen inhaltlichen Schwerpunkt als ihre literarische Vorlage, in der vor allem die Aspekte der Reue und Umkehr im Vordergrund stehen[241]. Die überaus große Popularität der Jonaruhe am Grab kann wohl damit erklärt werden, dass das Motiv des schlafenden Jona sowohl ein christliches Rettungsbild *par excellence* darstellt als auch der Allegorie einer glücklichen Jenseitsruhe am nächsten kommt[242]. In diesem Sinne kann die Jonaruhe gleichsam als „Zukunftsbild“[243] begriffen werden, spiegelt sie doch jenen

241 Für Ikonografie und Ikonologie zu Jona siehe etwa Fink 1955; Stuiber 1957, 136–151; Stommel 1958; Ferrua 1962; Engemann 1973, 70–76; Speigl 1978; Sichtermann 1983; Wischmeyer 1983; Cambi 1994; Engemann 1996a, 553–556; D. Mazzoleni, s. v. Giona, in: Bisconti 2000a, 191–193; Balch 2008; Bonansea 2009; Dresken-Weiland 2010a, 98–99; Hofmann 2011; Bonansea 2013, 43–115; Latini 2013.

242 Engemann 1996a, 555. Im Bibeltext ist der ruhende Jona lediglich im Sinne einer Übergangsszene zu verstehen, die ihre eigentliche Bedeutung von dem erschreckten und verärgerten, aber auch erkennenden und belehrten Jona erhält; Speigl 1978, 7.

243 Engemann 1973, 71. Hierzu auch Hofmann 2011, 116–119 mit dem Hinweis, dass die Bibel nicht von einem schlafenden Jona berichtet, sondern von einem in gespannter Erwartung auf den Untergang Ninives wartenden Jona (Jona 4,5).

imaginären Zwischenzustand wider, in dem sich der Verstorbene nach christlicher Vorstellung bis zum Tage seiner Auferweckung befindet.

Seltener werden der Meerwurf (Jona 1,15) und die Ausspeiung (Jona 2,11) stellvertretend für die Erzählung als Einzelbilder dargestellt. Im Gegensatz zur Ruheszene betonen sie stärker das Rettungsmoment der Erzählung. Die erst in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. auftretende Jonatrauer (Jona 4,8) dagegen ist als eigenständiges Bildmotiv nicht existent und besitzt keine eigene Aussagekraft[244]. Ergänzend sei außerdem auf zwei in der Grabeskunst singuläre Jonaszenen hingewiesen, die von den vier Hauptbildern des Zyklus abweichen. So zeigt die Laibung des Arkosols -2- in Domitilla 31 als Pendant zur Jonaruhe ehemals das Bild des von der Sonne geblendeten Jona (Jona 4,8), das heute nur noch durch einen Stich Antonio Bosios überliefert ist (Abb. 108)[245]. In der im rot-grünen Linienstil bemalten Grabkammer Sebastiano 3 hingegen werden Meerwurf und Ausspeiung nicht mit der Ruhe des Propheten kombiniert, sondern mit dem sich rettenden und auf eine Felsenklippe emporkletternden Jona (Abb. 78)[246]. Die künstlerische Umsetzung des Erzählmoments ist ganz der Kreativität des ausführenden Malers zuzuschreiben, zumal die biblische Textvorlage (Jona 2,11) keine entsprechenden Hinweise dazu liefert. Beide Malereien entstanden vermutlich in früh- bis mittelkonstantinischer Zeit (Phase II)[247].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort MEERWURF JONA	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**13**	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	2	/	/	/	/
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	2	/	2	/
Front Arkosol/Nische/Loculuswand	9	/	1	/	/
Eingangswand	2	/	/	/	/

244 Speigl 1978, 7. Zum Motiv der Jonatrauer siehe jüngst Bonansea 2013, 53–54.

245 Nestori 1993, 125 Nr. 31; Abb. bei Bosio 1632 auf S. 243.

246 Nestori 1993, 87 Nr. 3; Ferrua 1962, 11 Abb. 4.

247 Schwierigkeiten bereitet die chronologische Einordnung der Malereien in Sebastiano 3; vgl. Nestori 1993, 87. Während Antonio Ferrua die Malereien aufgrund der topografischen Lage des Cubiculums in die Mitte des 4. Jhs. datierte, scheint der filigrane Figurenstil und die motivische Auswahl der dekorativen Zierelemente für eine frühere Datierung zu sprechen. Schon Arnold Provoost schlug einen recht breiten Datierungsrahmen um 250–325 vor; vgl. Provoost 2000, 65. Zum Cubiculum und seinen Malereien siehe Ferrua 1962, 7–16. An die Datierung Ferruas anschließend auch Bonansea 2013, 186 A63.

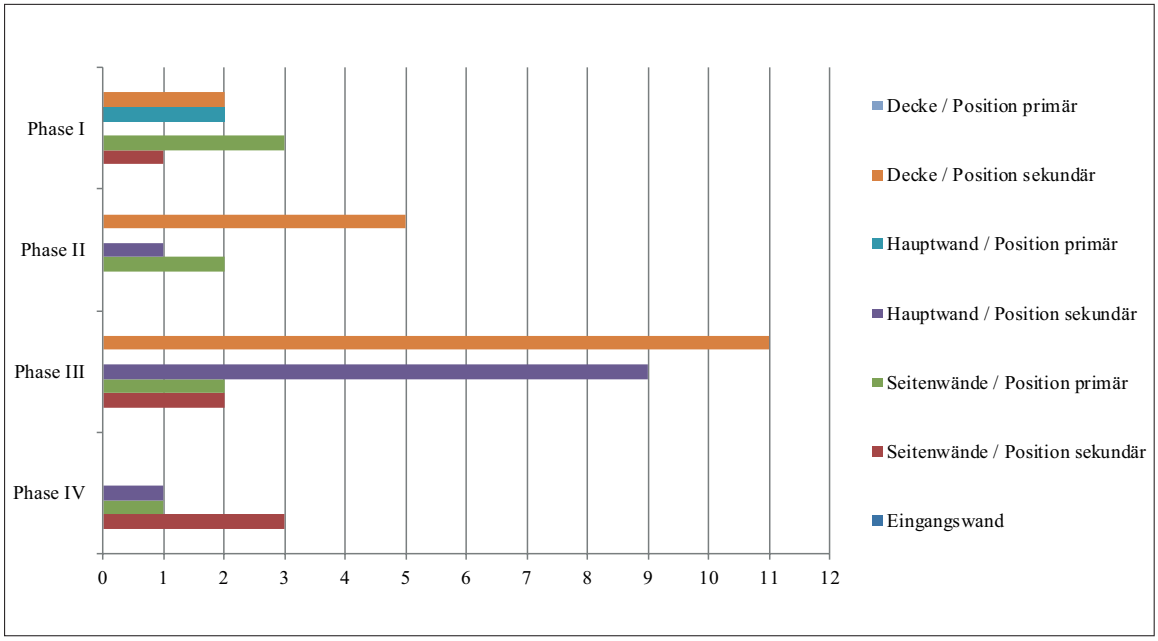
Anbringungsort AUSSPEIUNG JONA	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**14**	**/**	**/**	**/**	1
Lünette Arkosol / Nische	2	1	/	/	/
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	6	4	/	2	/
Front Arkosol/Nische/Loculuswand	9	1	3	/	/
Eingangswand	2	/	/	/	/

Anbringungsort RUHE JONA	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**18**	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	4	1	/	/	/
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	10	8	/	3	/
Front Arkosol/Nische/Loculuswand	12	1	3	/	1
Eingangswand	/	/	/	/	/

Anbringungsort TRAUER JONA	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**8**	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	/	/	/	/
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	2	/	1	/
Front Arkosol/Nische/Loculuswand	2	/	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

Bildthema an der Decke	Bildfeld über Wand -2-	Bildfeld über Wand -3-	Bildfeld über Wand -4-	Bildfeld über Wand -5-
Meerwurf	4[248]	4[249]	2[250]	4[251]
Aussp iung	1[252]	4[253]	3[254]	6[255]
Jonaruhe	3[256]	5[257]	6[258]	4[259]
Jonatrauer	5[260]	/	3[261]	1[262]

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula am Beispiel der Jonaruhe



c) Auswertung

Die raumkontextuelle Auswertung der vier Hauptszenen des Zyklus liefert folgendes Ergebnis für die Grabräume der Katakomben: 45 Malereien zeigen die Ruhe Jona, 34 Malereien die Ausspeiung, 29 Malereien den Meerwurf und 13 Malereien die Trauer Jona (siehe Appendix Tabelle

248 Priscilla 5, Maius 5, 12, Marcellino e Pietro 69.
249 Marcellino e Pietro 29, 58, 64, 67, Gordiano ed Epimaco 1 (Fries).
250 Marcellino e Pietro 27, 51.
251 Marcellino e Pietro 28, 34, 77, Quattro Oranti 2.
252 Marcellino e Pietro 27.
253 Priscilla 5, Maius 12, Marcellino e Pietro 69, Quattro Oranti 2.
254 Marcellino e Pietro 28, 67, Callisto A4.
255 Maius 5, Marcellino e Pietro 15, 29, 51, 58, 64, Callisto A2.
256 Marcellino e Pietro 18, 28, 67.
257 Maius 5, Marcellino e Pietro 27, 51, 77, Callisto A4.
258 Maius 17, Marcellino e Pietro 15, 29, 58, 64 (zerstört), Callisto A2, Quattro Oranti 2.
259 Priscilla 5, Maius 12, Marcellino e Pietro 67, 69.
260 Marcellino e Pietro 34 (-2-/-3-), 51, 58, 64, Quattro Oranti 2.
261 Maius 12, Marcellino e Pietro 69, 77.
262 Marcellino e Pietro 67

1a)[263]. Davon tritt die Jonaruhe zumindest in sieben Kammern als Einzelbild auf[264], der Meerwurf nur einmal[265] und die Ausspeiung des Propheten ist in zwei Kammern[266] als Einzelbild belegt. Elf weitere Kammern zeigen die Jonageschichte als zweiszenigen[267], vierzehn Kammern als dreiszenigen[268] und zwölf Kammern als vierszenigen Bilderzyklus[269] (siehe Appendix Tabelle 2). In zweiszenigen Zyklen wird die Jonaruhe überwiegend mit dem Meerwurf oder der Ausspeiung kombiniert[270].

Alle vier Szenen weisen eine klare Tendenz zur Anbringung in den untergeordneten Bildfeldern der Kammerdecken auf. Insbesondere konzentrisch angelegte Deckensysteme, die in ihrem Aufbau einander ähnlich mit Bildfeldern in den orthogonalen oder diagonalen Achsen gestaltet sind, sind häufig mit einem drei- oder vierszenigen Jonazyklus geschmückt (z. B. Marcellino e Pietro 69; Abb. 52). Die Mehrszenigkeit der Jonaerzählung in der Bildkunst kam dabei ganz besonders dem Wunsch der Auftraggeber entgegen, größere Flächen mit auch inhaltlich zusammenhängenden Bildern zu füllen[271]. Die Frage allerdings, ob die Jonatrauer als Spezifikum der römischen Katakombenmalerei eigens kreiert wurde, um als viertes Motiv derartige Deckensysteme zu ergänzen,[272] muss offenbleiben. Auffällig ist jedenfalls, dass die Jonatrauer an den zeitgenössischen Sarkophagen und Loculusverschlussplatten nicht belegt ist, sodass diese Annahme durchaus berechtigt ist[273].

263 Eine erste statistische Zusammenstellung der Jonazyklen in der Katakombenmalerei wurde von Speigl 1978, 6 vorgelegt, die dem aktuellen Forschungs- und Dokumentationsstand entsprechend zu ergänzen ist. Siehe dazu auch die statistische Übersicht bei Dresken-Weiland – Weiland 2005, 28–29.

264 Callisto 2 -4-, A5 -4-, Maius 13 -2-, 17 -1-, Domitilla 27 II -2-, 45 -3-, Marcellino e Pietro 53 -2-. Die Ruheszene in Marcellino e Pietro 18 befindet sich an der nur fragmentarisch erhaltenen Decke. Wahrscheinlich ist, dass die Ruheszene mit weiteren, heute zerstörten Jonabildern kombiniert und nicht als Einzelszene konzipiert war. Außerhalb von Kammern ist die Jonaruhe als Einzelbild in den Arkosolien Callisto 6, Ciriaca 2, Maius 4 und in der Nische Priscilla 32 zu finden. Das Arkosol Marcellino e Pietro 47 weist die Ruheszene im rechten Laibungsfeld auf, das linke ist zerstört. Auch in diesem Fall ist eine weitere Jonaszene anzunehmen. Werden die Arkosolien der Galerien berücksichtigt, so tritt die Jonaruhe daher mindestens elfmal als Einzelbild in den römischen Katakomben auf.

265 Pretestato 8 -4-. In den Kammern Marcellino e Pietro 35 und Gordiano ed Epimaco 1 sind die Überreste des Meerwurfs im Bilderfries entlang der Wände erhalten.

266 Domitilla 62 -3-, Priscilla 7 -5-; ebenso am Arkosol Domitilla 36. Gesamtheitlich betrachtet findet sich die Ausspeiung somit an drei Grabanlagen als Einzelbild wieder.

267 Via Paisiello 1, Giordani 7, via Anapo 10, 11, Marcellino e Pietro 15, 16, 45, 49, via Latina C, Callisto A4, Domitilla 31. Auch die folgenden Gräber weisen Zweierzyklen auf: Ermete 3 (Arkosol: Ruhe – Trauer, Laibung), Marcellino e Pietro 39 (Arkosol: Ausspeiung – Ruhe, Laibung), Pretestato 17 (Arkosol: Ausspeiung – Ruhe, Lünette), Callisto 27 (Arkosol: Ausspeiung – Ruhe, Laibung), Giordani 11 (Loculuswand: Ausspeiung – Ruhe), Domitilla 60 (Loculuswand: Ausspeiung – Ruhe), via Anapo 8 (Nische: Ausspeiung – Trauer, Laibung), 9 (Nische: Meerwurf – Ruhe, Laibung), Marcellino e Pietro 22 (Fossa: Ausspeiung – Ruhe, Decke, Front).

268 Priscilla 5, 15, Maius 5, 16, 19, Marcellino e Pietro 27, 28, 29, 77, Cava della rossa, Circo di Massenzio 1, Callisto A2, A3, A6. Außerhalb von Grabkammern befinden sich dreiteilige Jonazyklen an Giordani 6 (Loculuswand: Meerwurf – Ausspeiung – Ruhe), Priscilla 9 (Nische: Meerwurf – Ausspeiung – Ruhe) und Maius 15 (Arkosol: Meerwurf – Ausspeiung – Ruhe, Laibung).

269 Maius 12, Marcellino e Pietro 51, 58, 64, 67, 69, via Latina A, M, Sebastiano 3, Quattro Oranti 2, Domitilla 74, Tecla 3.

270 In der Wandnische via Anapo 9 wird die Jonageschichte, die bereits in der benachbarten Nische 8 durch Meerwurf und Ruhe vertreten ist, fortgesetzt und durch die Ausspeiung und Trauer Jona ergänzt; vgl. Deckers u. a. 1991, 63–67.

271 Dresken-Weiland 2010a, 99–100.

272 Vgl. Bonansea 2013, 53. Außerhalb der Grabräume begegnet die Jonatrauer an den Arkosolien Marco e Marcelliano 5 und Ermete 3 (?) sowie an der Nische via Anapo 8.

273 Gleiches gilt für die Grabmalerei außerhalb Roms, in denen konzentrisch angelegte Deckenkompositionen nur im unmittelbaren Umland von Rom, nämlich in den Katakomben von Neapel, ausgeführt wurden; vgl. Fasola 1975.

20 Grabräume weisen eine Jonaszene oder mehrere Jonaszenen in den Nebenfeldern der Decke auf[274]. Als Einzelbild tritt die Jonaruhe in vier Kammern auf[275]. Vier weitere Kammern[276] sind mit einem zweiszenigen, sechs Kammern[277] mit einem dreiszenigen und sieben Kammern[278] mit einem vierszenigen Jonazyklus an der Decke ausgestattet, wobei letztere ausnahmslos aus mittel- bis spätkonstantinischer Zeit (Phase III) stammen. Während die Jonaruhe in der Grabeskunst oftmals durch eine größere Darstellung oder Mittelstellung[279] visuell hervorgehoben wird, erfährt sie an den Decken der Grabräume interessanterweise keine ästhetische oder positionsbedingte Betonung. Im Gegenteil: Von den sieben Kammern, deren Decke mit einem vierszenigen Zyklus geschmückt sind, befindet sich in vier Kammern nicht die Ruhe, sondern die Trauer des Propheten über der Hauptwand[280]. Offensichtlich erfolgte in diesen Räumen eine semantische Verschiebung von der Jonaruhe zur Jonatrauer, die in der Katakombenmalerei den Endpunkt der biblischen Erzählung bildet. Der Fokus der Bildersequenz liegt daher nicht auf der Ruheszene als Symbol für die erhoffte Jenseitsruhe, sondern auf dem Unwillen des Propheten „über das Ausbleiben des Strafgerichtes und Gottes Erbarmen wegen der Buße der Niniviten.“[281]

Tritt ein mehrszeniger Jonazyklus nicht an der Decke auf, sondern an anderen Positionen im Raum, nimmt die Jonaruhe die privilegierteste Stellung ein. Am häufigsten befindet sie sich an der Hauptwand, an der sie vor allem in den Nebenfeldern der Laibungen und Frontwände angebracht wurde (vgl. Appendix Tabelle 1a). Zu den Positionen primärer Aufmerksamkeit, an denen sich Meerwurf, Ausspeiung und Ruhe befinden, gehören die Lünetten der Arkosolien. Im Laibungsscheitel wurde Jona in den Grabräumen nicht angebracht, doch liegt auch hier eine Ausnahme vor: Bedingt durch die spezielle konchenartige Form der Arkosolbögen rückten die Jonaszenen im Cubiculum der *mensores* in Domitilla von der Lünette in die Laibungsflächen der Arkosolien, die als alleinige Bildträger dienen. An den Eingangswänden als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit treten nur Meerwurf und Ausspeiung auf, nicht aber die Jonaruhe und -trauer.

274 Zur Analyse herangezogen wurden: Priscilla 5, Maius 5, 12, 17, Marcellino e Pietro 15, 18, 27, 28, 29, 34, 51, 58, 64, 67, 69, 77, Gordiano ed Epimaco 1, Quattro Oranti 2, Callisto A2, A4. Das Deckenfeld von Marcellino e Pietro 34 ist beschädigt. Das Lünettenkranzsystem wies ursprünglich acht Bildfelder auf, von denen drei heute verloren sind. Anzunehmen ist, dass neben dem Meerwurf und der Jonatrauer weitere Jonaszenen abgebildet waren. In Marcellino e Pietro 35 zeigt ein Malereifragment, das ursprünglich dem Deckenfeld angehörte, den Meerwurf; vgl. Nestori 1981, 93 Abb. 7. Seine genaue Position ist unbekannt.

275 Maius 17, Marcellino e Pietro 18, (Marcellino e Pietro 35), Gordiano ed Epimaco 1 (Fries).

276 Marcellino e Pietro 15, (Marcellino e Pietro 34), Callisto A2 (Meerwurf an Wand -2-), A4.

277 Priscilla 5, Maius 5, Marcellino e Pietro 27, 28, 29, 77.

278 Maius 12, Marcellino e Pietro 51, 58, 64, 67, 69, Quattro Oranti 2.

279 Engemann 1973, 70; Engemann 1996a, 553.

280 Die Jonatrauer in Marcellino e Pietro 34 wurde hierbei nicht berücksichtigt, da unbekannt ist, welche Jonabilder oder ob überhaupt neben dem Meerwurf und der Trauer weitere Jonaszenen dargestellt waren.

281 Dassmann 1973, 387–388. Inwiefern der von Dassmann postulierte Aspekt der Sündenvergebung durch die Jonatrauer und ihre Zusammenstellung mit dem Guten Hirten im Deckenzentrum tatsächlich eine Rolle gespielt haben mag, bleibt spekulativ; Dassmann 1973, 388–390. Ein ähnlicher Ansatz ist bei Nicoletta Bonansea zu finden, die die Entstehung des Motivs im historischen Kontext der Decischen Christenverfolgung (250/1) verortet. Als Sinnbild der Sündenvergebung spiele die Jonatrauer speziell auf die während der Verfolgungszeit vom Glauben abgefallenen *lapsi* an und mahne seine Betrachter an die eigene Sündhaftigkeit zu denken; Bonansea 2013, 54. Obgleich sicherlich nicht auszuschließen ist, dass die Jonatrauer im Zusammenhang mit der Sündenvergebung zu deuten ist und in diesem Sinne in der Rezeption des Zyklus einen dementsprechenden Schwerpunkt setzen könnte, muss doch die Rückführung der Entstehung des Motivs auf ein konkretes historisches Ereignis kritisch geprüft werden. Fraglich ist, warum das Motiv dann nicht bereits eine Generation früher in der Monumentengruppe um 250/60 begegnet, sondern erst rund fünfzig Jahre später und warum dieses Ereignis ausschließlich in der römischen Grabmalerei zur Ausprägung eines eigenen Motivs geführt hat.

Die chronologischen Anbringungstendenzen des Jonamotivs in den Grabräumen werden am Beispiel der Ruheszene veranschaulicht, die stellvertretend für die übrigen Szenen des Zyklus herangezogen sei. Dem obigen Balkendiagramm sind die wesentlichen Veränderungen im Umgang mit dem Motiv zu entnehmen[282]: Als *positionsfavorisierendes* Motiv erscheint Jona bereits in Phase I in den untergeordneten Bildfeldern der Kammerdecken und behält diese Position bis in Phase III bei. Besonders häufig tritt das Motiv dort in Marcellino e Pietro auf. Neben der Decke wurde die Jonaruhe in Phase III aber auch an den Hauptwänden der Kammern angebracht, an denen sie Orte sekundärer Aufmerksamkeit schmückt. Nach der Hochphase in der ersten Hälfte des 4. Jhs. schließt sich ein massiver Rückgang des Motivs in Phase IV an. Das Jonamotiv bleibt weiterhin in Verwendung, doch ist deutlich zu erkennen, dass es von den untergeordneten Bildfeldern der Decke tendenziell an die Wände rückt, an denen es zwar weiterhin Positionen sekundärer Aufmerksamkeit belegt, da aber Zentralkompositionen mit mehreren Bildfeldern in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. in den Katakomben seltener werden, verliert auch Jona seinen präferierten Anbringungsort. Während die Decken nun vor allem auf Darstellungen Christi mit repräsentativem Charakter ausgerichtet sind, bleiben narrative Bibelszenen auf die Wandflächen der Grabräume beschränkt. Dasselbe Phänomen wird im Folgenden auch noch in Zusammenhang mit anderen biblischen Bildszenen begegnen.

Vergleichbare Tendenzen in der Anordnung des Jonamotivs lassen sich an elf Arkosolien der Galerien erschließen, in denen die einzelnen Szenen am häufigsten in den Laibungen angebracht sind[283]. Zahlenmäßig überwiegt auch an den Arkosolien die Jonaruhe, die den Fixpunkt einer jeden zyklischen Komposition bildet. An bemalten Loculuswänden wird die Jonageschichte hingegen nur dreimal dargestellt[284].

Zusammenfassung:
Als *positionsfavorisierendes* Motiv weist Jona in den römischen Katakomben eine deutliche Tendenz zur Anbringung an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit auf, was sowohl für die Grabräume als auch Arkosolien in den Galerien gilt. In den Grabräumen gehören hierzu vorrangig die untergeordneten Bildfelder der Decke, in denen die vier Hauptszenen des Zyklus bereits ab Phase I angebracht werden. Die Jonaruhe, das beliebteste Motiv des Zyklus, nimmt an der Decke jedoch anders als an den Wänden keine optisch hervorgehobene Stellung ein. Mit Phase IV setzt

282 Phase I: Priscilla 15, Callisto 2, A2, A3, A4, A5, A6, Domitilla 27; Phase II: Maius 5, Marcellino e Pietro 27, 28, 58, 64, Circo di Massenzio 1, Sebastiano 3, Domitilla 31; Phase III: via Paisiello 1, Priscilla 5, via Anapo 10, 11, Maius 12, 13, 16, 17, 19, Marcellino e Pietro 15, 16, 18, 29, 45, 49, 51, 53, 67, 69, 77, via Latina A, C, Cava della rossa, Quattro Oranti 4; Phase IV: Giordani 7, via Latina M, Domitilla 45, 74, Tecla 3.

283 Ermete 3 (Jonaruhe, Jonatrauer? – Laibung), Maius 4 (Jonaruhe – Laibung), Maius 15 (Meerwurf, Ausspeiung, Jonaruhe – Laibung), Ciriaca 2 (Jonaruhe – Arkosolfront), Marcellino e Pietro 39 (Ausspeiung, Jonaruhe – Laibung), 47 (Jonaruhe – Laibung), Pretestato 17 (Ausspeiung, Jonaruhe – Lünette), Callisto 6 (Jonaruhe – Laibung), 27 (Ausspeiung, Jonaruhe – Laibung), Marco e Marcelliano 5 (Meerwurf, Ausspeiung, Jonaruhe, Jonatrauer – Laibung), Domitilla 36 (Ausspeiung – Arkosolfront). Außerdem ist das Motiv an den Nischen Priscilla 9 (Meerwurf, Ausspeiung, Jonaruhe – Laibung), Priscilla 32 (Jonaruhe – Laibung), via Anapo 8 (Ausspeiung, Jonatrauer – Laibung), via Anapo 9 (Meerwurf, Jonaruhe – Laibung) sowie Marcellino e Pietro 22 (Ausspeiung, Ruhe) angebracht.

284 Domitilla 60 (Ausspeiung, Jonaruhe), Giordani 6 (Meerwurf, Ausspeiung, Jonaruhe), 11 (Ausspeiung, Jonaruhe). In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch ein mit Mosaiken geschmückter Loculus in der Aproniano-Katakombe, der mit dem Meerwurf, der Ausspeiung und der Jonaruhe gleichfalls einen dreiszenigen Bilderzyklus zeigt; de Maria 2001a.

dann eine Veränderung im Umgang mit dem Jonamotiv ein, das tendenziell von der Decke der Räume an die Wände rückt, an denen ihm allerdings auch weiterhin Orte sekundärer Aufmerksamkeit zugewiesen werden.

1.1.2.2 Das Quellwunder des Mose

Das Quellwunder des Mose (Ex 17,1–6) tritt an insgesamt 74 Grabmälern in den Katakomben auf und gehört nach Jona zu den verbreitetsten alttestamentlichen Motiven[285]. 40 Darstellungen und damit mehr als die Hälfte des bekannten Bildbestandes befinden sich in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1a)[286]. Auf den Sarkophagen hingegen dominiert bekanntlich das apokryphe Quellwunder Petri, das besonders ab konstantinischer Zeit weite Verbreitung erfuhr, aber in den Katakomben nur selten explizit dargestellt wird[287].

a) Quantitative Erfassung

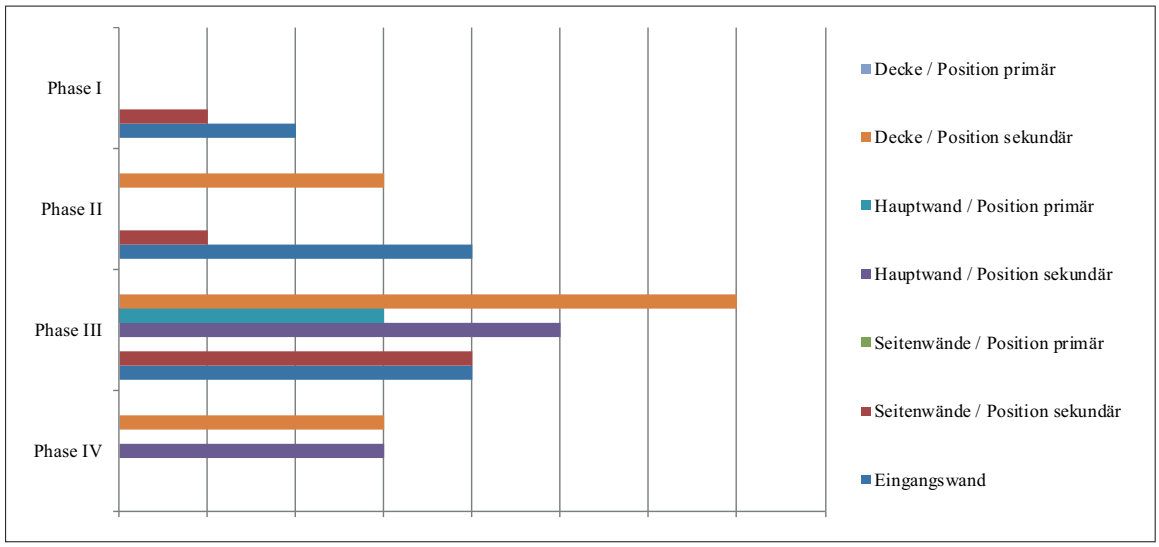
Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**12**	**/**	**/**	**/**	**/**
Stirnwand Konche	1	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	3	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	6	16	/	1	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	8	10	7	/	/
Eingangswand	10	/	/	/	/

285 Aus der Untersuchung ausgeschlossen sind jene Bilder, die aufgrund ikonografischer Merkmale als apokryphes Quellwunder Petri zu identifizieren sind; vgl. Domitilla 19, Marco e Marcelliano 3, Sebastiano 6, Callisto 45, Commodilla 5, Tecla 3. Wird der Wundertäter bärtig wiedergegeben und von Soldaten begleitet, so spricht man grundsätzlich von einem Quellwunder Petri. Die Kleidung der Trinkenden besteht dann aus einer kurzen, gegürteten Tunika, einem kurzen Mantel und dem für römische Soldaten charakteristischen *pileus pannonicus*. In anderen Fällen muss die Identifizierung des Wundertäters mitunter offenbleiben. Exemplarisch sei auf das Arkosol Marcellino e Pietro 79 verwiesen, in dem die physiognomischen Merkmale des Wundertäters der Paulus-Ikonografie entsprechen; Dresken-Weiland 2010a, 128. Zu diesen Ausnahmefällen gehört außerdem die Malerei in der Laibung des Arkosols -4- in Kammer A der via Latina-Katakombe. Als Mose deutete Antonio Ferrua die Szene, trotz Barttracht der Hauptfigur und Beifiguren; vgl. Ferrua 1991, 72; ebenso Bisconti 2003, 39. Als Quellwunder Petri ist die Szene hingegen bei Zimmermann 2002, 69 angeführt. Interessant in diesem Zusammenhang ist das gegenüberliegende Motiv, das in seiner Deutung ebenfalls umstritten ist. Die von Antonio Ferrua (Ferrua 1991, 72; Nestori 1993, 75) noch als ‚Bergpredigt Jesu' (Mt 5–7) bezeichnete Szene wurde von Bisconti 2003, 39 als ‚Mose, der zu den Israeliten spricht' aufgelöst. Je nach Auslegung der Szenen ergeben sich daher unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten von Altem und Neuem Testament.

286 Zur Ikonografie des Quellwunders siehe umfassend etwa Becker 1909; Stuhlfauth 1925; van Moorsel 1964; van Moorsel 1965; Sotomayor 1983, 200–201; A. M. Nieddu, s. v. Miracolo della fonte, in: Bisconti 2000a, 218; Dresken-Weiland 2010a, 119–136.

287 Koch 2000, 144.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Auch für die Anordnung des Quellwunders Mose sind *positionsfavorisierende* Tendenzen zu konstatieren. In den 40 Grabräumen erscheint der alttestamentliche Wasserschläger vornehmlich an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit. Zu seinen präferierten Anbringungsorten gehören in erster Linie die untergeordneten Bildfelder der Deckenkompositionen (12 Malereien), woraus sich Gemeinsamkeiten zum Jonamotiv ergeben. An der Decke befindet sich das Quellwunder am häufigsten über Wand -3- (6 Malereien)[288]; seltener nimmt es die Bildfelder über Wand -2- (3 Malereien)[289], Wand -4- (1 Malerei)[290] und Wand -5- (2 Malereien)[291] ein. Eine bestimmte Aussageintention lässt sich daraus allerdings kaum ableiten. Einer näheren Erklärung bedarf die Position des Quellwunders im Cubiculum der *mensores* in Domitilla. Das Motiv befindet sich dort im rechten Bildfeld an der Stirnwand der linken Konche, an der es gemeinsam mit der Brotvermehrung in der Wandnische der Eingangsachse das Bildnis des Grabherrn flankiert (Abb. 127)[292].

288 Maius 16, Marcellino e Pietro 34, 42, 43, Gordiano ed Epimaco 1 (?), Domitilla 31.

289 Maius 3, 7. Domitilla 69 weist einen polygonalen Grundriss auf, sodass die konkrete Zuordnung des Bildes erschwert wird. Das Quellwunder befindet sich dort direkt über Arkosol 3 in der Hauptachse des Raumes.

290 Marcellino e Pietro 65.

291 Maius 17, Marcellino e Pietro 78.

292 Die Auslegung der beiden Motive als Quellwunder und Brotvermehrung wurde jüngst wieder von Barbara Mazzei in Frage gestellt. Schon Philippe Pergola deutete die hier als Brotvermehrung ausgelegte Szene als „un homme en tunique et pallium tient un pain dans sa main droite, l'avant-bras levé."; Pergola 1990, 172–173. Ebenso später Bisconti 2000c, 263. Auf die Unwahrscheinlichkeit dieses Interpretationsansatzes wies bereits Zimmermann 2002, 131 Anm. 462 hin. Mazzei zufolge seien die Szenen in Zusammenhang mit den sie umgebenden Berufsdarstellungen zu interpretieren. Die Figur Mose sei als *navicularius*, jene Christi in der Brotvermehrung als *pistor* zu deuten; Mazzei 2016, 1928–1929. Die dafür angeführten Argumente, nämlich das Fehlen der Virga und der typischen physiognomischen Charakteristika Mose im Quellwunder, überzeugen jedoch nicht, zumal die schwarze Virga in der rechten Hand Mose auf älteren Fotografien noch deutlich sichtbar ist; vgl. Zimmermann 2002, Taf. XVIII Abb. 85. Bekanntlich erscheint Mose in der Grabmalerei gleichzeitig bärtig und unbärtig, sodass auch das jugendliche Aussehen Mose der Interpretation als Wasserwunder nicht widerspricht; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 1812. Auch die Virga in der Brotvermehrung ist kein obligatorisches ikonografisches Merkmal und kann entfallen, wie es auf Sarkophagen häufig belegt ist, an denen Christus im Beisein der Apostel die Brote segnet. Eine vergleichbare ikonografische Ausnahme liegt im Arkosol Domitilla 42 vor; Tsamakda 2009, 30 Anm. 28. Christus vollzieht darin die Brotvermehrung nicht wie üblich mit der Virga, sondern scheint seine Hände segnend über die Brotkörbe zu erheben.

Da die Bildfelder der Stirnwände gemeinsam mit den Konchen der obersten Raumebene angehören, wurden sie in der tabellarischen Erfassung ihrer Wertigkeit entsprechend den untergeordneten Bildfeldern der Decke zugeordnet. Positionen sekundärer Aufmerksamkeit nimmt das Quellwunder außerdem an den Eingangswänden (10 Malereien)[293], den Stirnwänden der Gräber (8 Malereien) und den flankierenden Nebenfeldern der Arkosollaibungen (6 Malereien) ein.

Vereinzelt wurden dem Quellwunder des Mose aber auch Positionen primärer Aufmerksamkeit zugewiesen, wie die Grabräume via Anapo 10 und 11 sowie Pretestato 8 und Priscilla 39 (sog. Cappella Greca) belegen. Die mit drei Arkosolien ausgestattete Kammer via Anapo 10 aus konstantinischer Zeit[294] zeigt das Quellwunder in der Lünette des Arkosols -2- (Abb. 6). Die Anbringung des Motivs in Bestattungsnähe und in der zentralen Raumachse spiegelt die besondere Wertschätzung des Auftraggebers für das Motiv wider, der das Quellwunder seinen persönlichen Vorstellungen entsprechend in Szene setzte. Seine Bedeutung zeigt sich gleichfalls im Verhältnis zu den übrigen Malereien, denn das Quellwunder ist das einzige christliche Motiv, das das Grab schmückt. Darüber hinaus erfährt es allerdings keine zusätzliche optische Aufwertung gegenüber den beiden Bibelszenen in den Arkosolien -3- (Daniel in der Löwengrube) und -4- (Jonaruhe), von denen es sich hinsichtlich seiner Größe, Farbgebung oder Rahmung nicht unterscheidet. Die Auswahl der biblischen Bildthemen erachtete der Auftraggeber der benachbarten Kammer 11 scheinbar für so gelungen, dass er diese in exakt derselben räumlichen Anordnung wiederholen ließ[295]. Dieses ‚Kopierverhältnis'[296] muss in der raumkontextuellen Analyse berücksichtigt werden.

In Pretestato 8[297], einer Grabkammer aus der Mitte des 4. Jhs.[298], nimmt das Quellwunder gleichfalls die Position in der Lünette des Arkosols in der Hauptachse ein. Wie schon zuvor schmückt es auch dort als einzige christliche Szene das Grab. Bemerkenswert ist, dass das Quellwunder in der zentralen Raumachse erscheint und nicht der Schafträger, der als allegorisches Christusbild und besonders ‚starkes' Motiv an die Lünette des Arkosols -3- gerückt ist. Einmal mehr überwiegen damit die persönlichen Ansprüche der Auftraggeber gegenüber den vorherrschenden Konventionen im Umgang mit Bildern. Eine optisch akzentuierte Position kommt dem Quellwunder ferner in der sog. Cappella Greca in Priscilla zu, denn es befindet sich am Bogenscheitel direkt über dem Eingang (Abb. 21)[299]. Auch dort besetzt es also eine Position primärer Aufmerksamkeit, da es an zentraler Stelle überhöht über den übrigen Bildern der Eingangswand liegt[300]. Der Laibungsscheitel der Arkosolien, das Deckenzentrum und der Lichtschacht wurden demgegenüber nicht mit dem Quellwunder dekoriert.

293 Den Bildern an Wand -5- wurde in der tabellarischen Erfassung ebenso das Quellwunder in Kammer C der via Latina-Katakombe zugeordnet, das sich am rechten Pfeiler nahe der Eingangswand befindet.
294 Deckers u. a. 1991, 67–73.
295 Deckers u. a. 1991, 74–80.
296 Hierzu siehe Josi 1928, 223; Fiocchi Nicolai 1991, 21; Zimmermann 2002, 51–59.
297 Nestori 1993, 92; Wilpert 1903, Taf. 33.
298 Spera 2004, 180.
299 Wilpert 1903, Taf. 13.
300 Zur Deutung der Szenen an der Eingangswand siehe Cascianelli 2010.

Anhand des Balkendiagramms zur chronologischen Verteilung wird ersichtlich, dass das Quellwunder bereits ab Phase I zu Positionen sekundärer Aufmerksamkeit tendiert[301]. Seine präferierte Position in den untergeordneten Bildfeldern der Decke nimmt das Motiv erst in Phase II ein, in der grundsätzlich ein Anstieg der Quellwunderszenen zu verzeichnen ist, der noch deutlich in der folgenden Phase III anhält. Diese Tendenz zeichnet sich vor allem in den mittel- und spätkonstantinischen Grabkammern in Marcellino e Pietro ab und wird bis in die Mitte des 4. Jhs. (Phase IV) beibehalten, wenngleich die Anzahl an Szenen bereits zurückgeht. Fortan ist das Quellwunder nur noch an der Decke und Hauptwand vorzufinden, an denen es ausnahmslos untergeordnete Bildfelder einnimmt. An den Eingangswänden wird das Motiv in Phase IV hingegen nicht mehr dargestellt.

Die Arkosolien der Galerien bekräftigen das anhand der Grabräume erzielte Ergebnis, denn auch dort tritt das Quellwunder bevorzugt in den untergeordneten Bildfeldern der Laibungsflächen[302] und Stirnwände[303] auf. An keinem der Arkosolien findet sich die Darstellung an zentraler Position im Laibungsscheitel oder in Mittelstellung an der Stirnwand wieder. Außerdem ist das Quellwunder noch an der Grabnische via Anapo 14 (Abb. 7–8), an der es sich ebenso an einer Position sekundärer Aufmerksamkeit in der linken Nischenlaibung befindet, sowie an sieben bemalten Loculuswänden belegt[304].

Zusammenfassung:
Das Quellwunder des Mose zeigt bereits ab Phase I eine klare Tendenz zur Anbringung an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit und ist damit als *positionsfavorisierend* zu bezeichnen. Zu seinen bevorzugten Positionen zählen zum einen die untergeordneten Bildfelder der Decke und zum anderen die Bildfelder der Türwände. Auf speziellen Wunsch des Auftraggebers besetzt das Quellwunder aber auch p iv legierte Positionen im Raum, unter denen die Lünette der Arkosolien hervorzuheben ist. Das Motiv bleibt bis ans Ende der Katakombenmalerei verbreitet, obgleich es ab der Mitte des 4. Jhs. zumindest in den Grabkammern nur noch an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit angebracht wird.

1.1.2.3 Noah in der Arche

Das Bild des Patriarchen, der nach Gen 7,6–9 in seiner Arche hoffnungsvoll die Rückkehr der entsandten Taube erwartet, ist an nicht weniger als 45 Grabmälern nachzuweisen[305]. Noah in der Arche wird in den Katakomben ab dem ausgehenden 3. Jh. dargestellt und ist vor allem in konstantinischer Zeit ein weit verbreitetes Motiv, was auch für die zeitgleichen Sarkophage

301 Phase I: Callisto A2, A3, A6; Phase II: Priscilla 39, Maius 3, 7, Ippolito 3, Marcellino e Pietro 12, 57, 64, Domitilla 31; Phase III: via Paisiello 1, via Anapo 10, 11, Maius 11, 16, 17, Marcellino e Pietro 34, 42, 43, 44, 51, 53, 63, 65, 67, 69, 71, 78, via Latina A, C, Pretestato 8, Quattro Oranti 2, Ponziano 3; Phase IV: Giordani 7, Gordiano ed Epimaco 1, Callisto 45, Marco e Marcelliano 7, Domitilla 45, 69, 74.

302 Ermete 3, 4, Trasone 5, Giordani 3 (zerstört), Marcellino e Pietro 46, 52, Sebastiano 6, Pretestato 6 (?), Callisto 28, 36, Domitilla 54 (?), 67, 70, 71 (zerstört), 73, 75.

303 Giordani 10, Maius 4 (?), 9, 20, Marcellino e Pietro 79, Callisto 46, 51, Domitilla 43, 50, 77.

304 Minus 1 (?), Ermete 5 (?), Giordani 4, 6, 11, Marcellino e Pietro 4, Domitilla 28.

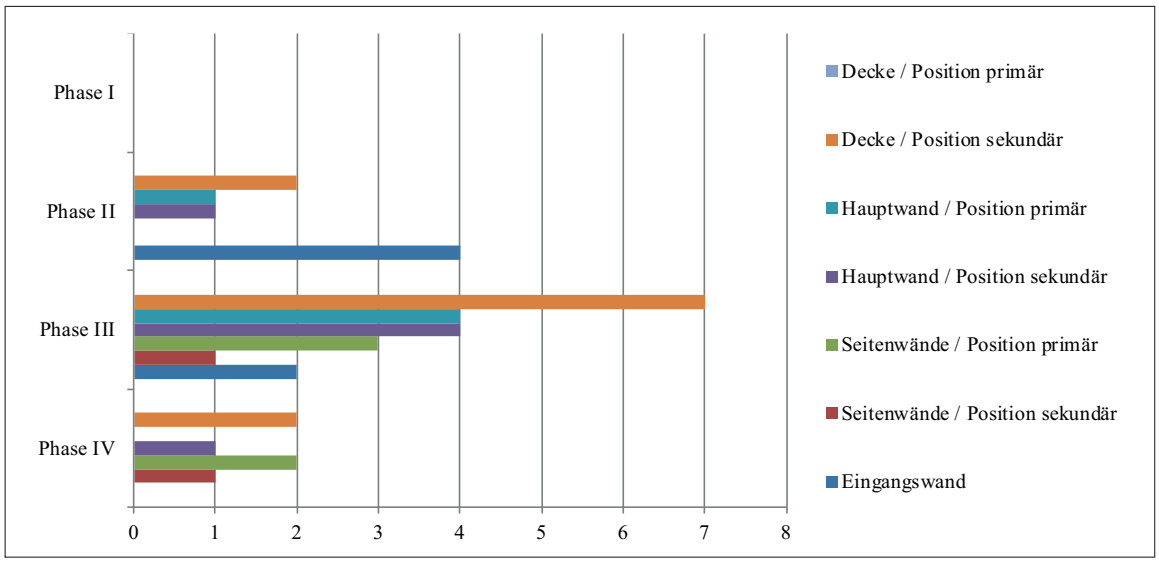
305 In der Flaviergalerie in Domitilla haben sich die Überreste einer figürlichen Malerei erhalten, von der nur noch links ein Vogel erkennbar ist, der auf einen in der Feldmitte dargestellten Gegenstand zufliegt. Die Malerei wurde bei Nestori 1993, 121 Nr. 3/10 noch als Noah in der Arche gedeutet. Diese Interpretation wird in der jüngeren Forschung als obsolet betrachtet; Giuliani 2002, 32–33.

gilt[306]. Die Bildszene ist in insgesamt 35 Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1a) belegt[307].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	1	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**10**	**/**	**/**	**/**	**/**
Stirnwand Konche	1	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	2	/	/	/	/
Laibung Zentrum	7	2	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	3	3	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	6	1	2	/	1
Eingangswand	6	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



306 Vgl. Koch 2000, 139.

307 Zu Noah in der frühchristlichen Kunst siehe ausführlich etwa Fink 1955; Hoyman 1958; Franke 1973; Pillinger 1978; Koch 2000, 138–139; B. Mazzei, s. v. Noè, in: Bisconti 2000a, 231–232; Avellis 2008; Dresken-Weiland 2010a, 287–294; Studer-Karlen 2012, 174–177; RAC 25 (2013) 938–969 s. v. Noe (P. Teribuyken – E. Enss – F. Zanella). Ikonografische Ausnahmen stellen die Malereien Panfilo 1 und Marco e Marcelliano 6 dar, die in der Analyse, ob ihrer umstrittenen Deutung, nicht berücksichtigt werden. Panfilo 1 zeigt in der Arkosollaibung eine zylinderförmige Konstruktion mit ‚Schlüsselloch' an der Front, über die zwei Vögel hinwegfliegen; vgl. Nestori 1993, 6; Josi 1926, 191 Abb. 76. Sühling zufolge handle es sich links um einen schwarzen Raben, der sich von der Arche entfernt, und rechts um eine Taube mit einem Ölzweig im Schnabel, die sich der verschlossenen Arche nähert; vgl. Sühling 1930, 23 Anm. 25; Pillinger 1978, 97 Anm. 4. Darüber hinaus wurde die Darstellung als Taubenschlag (Fink 1952) und *scrinium* (Josi 1926, 188) gedeutet. Die Malerei in Marco e Marcelliano 6 zeigt ein zwar archenähnliches Gebilde, doch fehlt gleichfalls die Figur Noahs, die eine ikonografische Zuweisung ermöglichen würde; vgl. Nestori 1993, 116.

c) Auswertung

In den Grabräumen wurde Noah mehrheitlich in den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkompositionen (10 Malereien) angebracht, sodass auch er zu den *positionsfavorisierenden* Motiven zählt. Dabei fällt auf, dass mehr als die Hälfte der Motive (7 Malereien) an der Decke das Bildfeld über Wand -2- in der Hauptachse der Räume einnehmen[308]. Eine Sonderstellung kommt der Deckenmalerei in Marcellino e Pietro 77 zu, denn die Anordnung der Bilder scheint speziell auf die Grabsituation abgestimmt worden zu sein[309]. Während das zentrale Medaillon des konzentrischen Kreissystems von dem Schafträger eingenommen wird, zeigen die vier in den Hauptachsen angeordneten Bildfelder mit dem Meerwurf, der Ruhe- und Trauerszene einen dreiteiligen Jonazyklus, der mit Daniel in der Löwengrube als viertes Bild kombiniert wird. Eigentümlich ist die kleine Nische über Wand -2-, deren Funktion unklar ist. Mit einem roten Rahmen hervorgehoben, befindet sich Noah außerhalb des Außenkreises der konzentrisch angelegten Komposition und liegt abseits der übrigen Bibelszenen unmittelbar über der Nische. Es ist zu vermuten, dass das Motiv Bezug auf den obersten Loculus an Wand -2- nimmt und speziell für diesen angelegt wurde. Nach einer gesonderten Behandlung verlangt erneut das Cubiculum der *mensores* in Domitilla. Dort befindet sich der Prophet in seiner Arche an der Stirnwand der linken Konche und bildet das Pendant zum Quellwunder an der gegenüberliegenden Seite der Querachse. Das heute nur noch zur Hälfte erhaltene Bildfeld liegt unmittelbar über dem Türsturz[310]. Weitere bevorzugte Anbringungsorte Noahs in der Arche sind die zentralen Bildfelder der Arkosol- bzw. Nischenlaibungen (7 Malereien) und die Frontwände der Gräber (6 Malereien)[311]. An letzteren belegt Noah mehrheitlich Positionen sekundärer Aufmerksamkeit. Ferner wurde das Motiv an den Türwänden (6 Malereien) platziert, wobei sich hierfür in Marcellino e Pietro eine lokale Tradition herausgebildet zu haben scheint[312]. An einigen Monumenten wurde Noah außerdem in den untergeordneten Bildfeldern der Laibungsflächen (3 Malereien) und in den Lünetten der Arkosolien bzw. Nischen (2 Malereien) angebracht. Im zentralen Bildfeld der Decke oder an den Flächen der Lichtschächte ist das Motiv trotz seiner Verbreitung hingegen nicht zu finden[313].

Das chronologische Verteilungsdiagramm zeigt deutlich, dass Noah in der Arche bereits ab Phase II seine bevorzugte Position an den Kammerdecken einnimmt, an denen er bis in Phase IV

308 Marcellino e Pietro 15, 21, 71, 77, 78, Domitilla 62, 69 (Ecke -2-/-4-). In zwei Grabräumen ist Noah über Wand -5- (Maius 7, Marcellino e Pietro 27) zu sehen, einmal (Priscilla 5) im Bildfeld über Wand -4-.

309 Nestori 1993, 63; Deckers u. a. 1987, 340–343.

310 Während das Motiv in der tabellarischen Erfassung unter der Position ‚Stirnwand Konche' angeführt ist, wird es in der chronologischen Auswertung der Kategorie ‚Decke / sekundäre Position' zugeordnet. In ihrer Wertigkeit korrespondieren die beiden Konchen und ihre Stirnwände in der obersten Raumebene mit den über- und untergeordneten Positionen der konzentrisch angelegten Deckenkompositionen.

311 Unbekannt ist die konkrete Lage Noahs an der rechten Seitenwand in Ponziano 3; vgl. Nestori 1993, 147; Abb. bei Wilpert 1903, Taf. 173,3.

312 Vgl. Marcellino e Pietro 28, 63, 64, 67. Die Eingangswände der Kammern weisen jeweils vier Bildfelder auf, in denen alt- und neutestamentliche Motive in Kombination auftreten und inhaltlich und/oder auch formal aufeinander Bezug nehmen.

313 Anders hingegen in der Grabnische via Anapo 14, an der Noah als einzige figürliche Darstellung am Nischenscheitel eine mit dem Deckenzentrum vergleichbare Position einnimmt (Abb. 8); Deckers u. a. 1991, 84–90. Arkosol 12, das in derselben Galerie C8 der Katakombe liegt, zeigt Noah gleichfalls im Scheitelpunkt der Laibung; Deckers u. a. 1991, 80–82. Nicht nur der Anbringungsort am Grab ist identisch, sondern auch die ikonografische Wiedergabe der Szene. Obgleich Arkosol 12 und Nische 14 in unmittelbarer topografischer Nähe zueinander liegen, wurden ihre Malereien offenbar nicht von derselben Malerwerkstatt ausgeführt. Parallelen in der ikonografischen Gestaltung beider Motive zeigen sich dennoch im Vergleich, die darüber hinaus die einzigen Darstellungen Noahs in der Arche in dieser Katakombe repräsentieren.

auch durchgehend platziert wird[314]. Auffällig ist, dass das Motiv in Phase II noch überwiegend an den Türwänden der Grabräume erscheint, aber in den folgenden Phasen an dieser Position zunehmend seltener auftritt. Seine größte Verbreitung erreicht Noah in den römischen Grabräumen der mittel- und spätkonstantinischen Zeit (Phase III). In diesen befindet sich das Motiv dann an allen ihm zugewiesenen Orten primärer und sekundärer Aufmerksamkeit. Um die Mitte des 4. Jhs. geht die Anzahl der Darstellungen schließlich merklich zurück. Am häufigsten ist Noah noch an Positionen primärer Aufmerksamkeit der Nebenwände -3- und -4- vorzufinden, nicht mehr jedoch an den privilegierten Anbringungsplätzen der Hauptwand -2-.

Das anhand der Grabräume erarbeitete Ergebnis korrespondiert auch in diesem Fall weitgehend mit den sechs Arkosolien der Galerien, in denen Noah in der Arche einerseits die untergeordneten Bildfelder der Laibungen (3 Malereien)[315] einnimmt, andererseits aber auch in zentraler Mittelstellung im Laibungsscheitel (2 Malereien)[316] und an der Stirnwand (1 Malerei)[317] belegt ist. Zwei weitere Male wird Noah in der Arche außerdem an den bemalten Loculuswänden der Galerien dargestellt[318]; jeweils einmal ist das Motiv Teil der malerischen Ausstattung einer *fossa*[319] und einer Wandnische, an der es das zentrale Bildfeld an der Nischendecke bzw. am Nischenscheitel ziert[320].

Zusammenfassung:
Als *positionsfavorisierendes* Motiv tendiert Noah in der Arche zu einer Anbringung an den untergeordneten Bildfeldern der Kammerdecken und nimmt dort überwiegend die prominente Position über der Hauptwand ein. Dieses Anordnungsschema zeichnet sich vor allem in Phase III ab, nimmt jedoch analog zur Beliebtheit des Motivs in Phase IV ab. Darüber hinaus erscheint Noah, wie auch anhand der Arkosolien der Galerien zu beobachten ist, an Positionen primärer Aufmerksamkeit, zu denen die zentralen Bildfelder des Laibungsscheitels und die Lünetten der Arkosolien gehören. Es handelt sich hierbei um besonders privilegierte Anbringungsorte, die vornehmlich dem Christusbild vorbehalten waren. Dies spiegelt zugleich den Wert des Motivs wider, den man ihm offensichtlich in der Grabmalerei zugestand.

1.1.2.4 Das Abrahamsopfer

Das Abrahamsopfer (Gen 22,1–19) gehört zum Bilderrepertoire der frühesten Denkmälerschicht in den Katakomben und wird an 24 Grablegen dargestellt[321]. Obgleich es für nahezu alle mit Malereien ausgestatteten römischen Zömeterien belegt ist, befindet sich der Großteil der bekannten

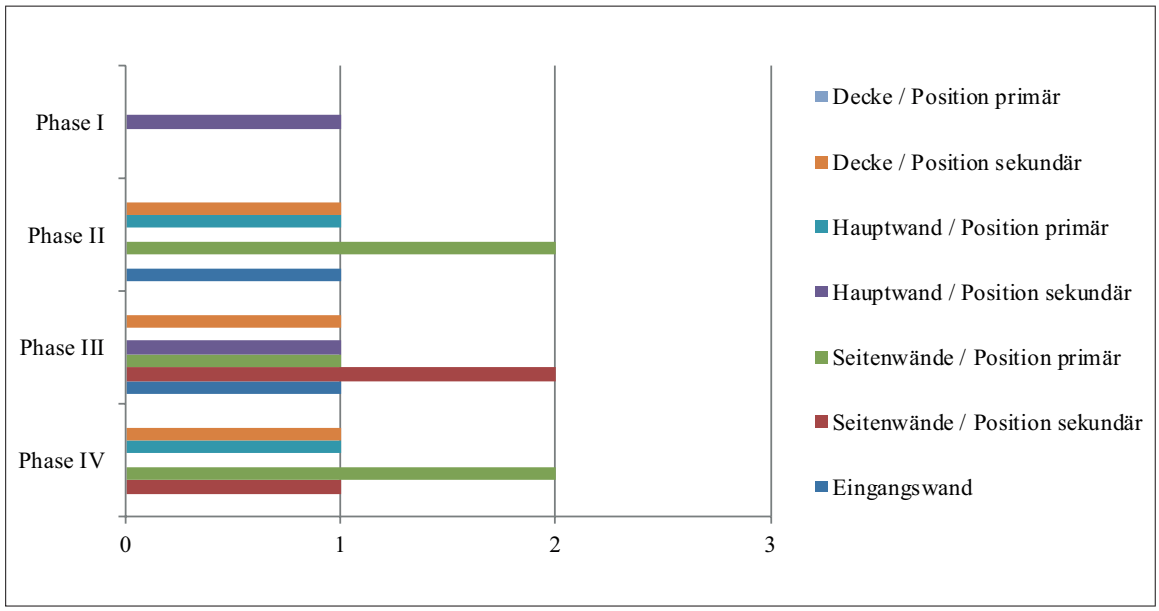
314 Phase II: Priscilla 39, Maius 7, Marcellino e Pietro 27, 28, 64, Nunziatella 4, Sebastiano 3, Domitilla 31; Phase III: Panfilo 3, via Paisiello 1, Maius 12, 13, 16, Priscilla 5, Marcellino e Pietro 15, 21, 48, 51, 63, 65, 67, 69, 71, 77, 78, via Latina B, Cava della rossa, Domitilla 62, Ponziano 3; Phase IV: Giordani 7, via Latina O, Pretestato 19, Domitilla 45, 69, 74.
315 Priscilla 1, Maius 8, 9.
316 Via Anapo 12, Marcellino e Pietro 47.
317 Domitilla 43.
318 Minus 1, Giordani 6.
319 Marcellino e Pietro 22.
320 Via Anapo 14.
321 Zur Ikonografie und Ikonologie siehe etwa Lerch 1950; Speyart van Woerden 1961; Geischer 1967; Finney 1995; B. Mazzei, s. v. Abramo, in: Bisconti 2000a, 92–95; Mesnard 2009; Dresken-Weiland 2010a, 296; Paneli 2011.

Bilder in Marcellino e Pietro, wo es nur innerhalb von Grabräumen nachgewiesen werden kann. Insgesamt schmückt die alttestamentliche Perikope 17 Kammern (siehe Appendix Tabelle 1a).

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	3	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	3	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	3	/	1	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	**7**	2	1	/	/
Eingangswand	2	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Die Tabelle zur quantitativen Erfassung verdeutlicht, dass das Abrahamsopfer an fünf von acht Anbringungsorten in den Grabräumen erscheint. Die Mehrheit der Bilder (7 Malereien) befindet sich an den Stirnwänden der Arkosol-, Nischen- bzw. Loculusgräber, sodass *positionsfavorisierende* Tendenzen vorliegen. Das Abrahamsopfer ist relativ gleichmäßig über die Wände -2-, -3- und -4- verteilt (siehe Appendix Tabelle 1a) und nimmt dort zentrale wie auch dezentrale

Positionen ein. Genauer einzugehen ist auf die Lage des Abrahamsopfers in Marcellino e Pietro 12[322]. Die kleine, nahezu quadratische Kammer gehört einer Gruppe von Cubicula an, die im letzten Viertel des 3. Jhs. in der Kernregion X der Katakombe entstanden sind[323]. Die ursprüngliche Ausstattung des Raumes sah Loculi in den Wänden -2-, -3- und -4- vor, deren Zwischenflächen mit Ornamentbändern geschmückt waren. Neben Decke und Eingangswand bietet nur das Bogenfeld der Wand -2- Platz für figürlichen Bilderschmuck[324]. An dieser durch ihre zentrale und erhöhte Lage in der Hauptachse akzentuierten Position ist das Abrahamsopfer angebracht, was seine Bedeutung innerhalb der malerischen Gesamtkomposition unterstreicht. In Maius 12, einer Kammer aus konstantinischer Zeit (Phase III), erscheint das Abrahamsopfer zwar ebenfalls an Wand -2-, doch nimmt es dort keine Mittelstellung ein[325]. Es schmückt gemeinsam mit Hiob und der Lahmenheilung als Figurenfries den schmalen Bogen des Arkosols (Abb. 24). Darüber hinaus ist das Abrahamsopfer in den untergeordneten Bildfeldern der Decke (3 Malereien) und Laibungsflächen (2 Malereien) sowie an den Eingangswänden (2 Malereien) vertreten. Während es sich hierbei um Positionen sekundärer Aufmerksamkeit handelt, belegt es vereinzelt in den Lünetten der Arkosolien bzw. Nischen (3 Malereien) auch Positionen primärer Aufmerksamkeit. So schmückt das Abrahamsopfer im ausgehenden 4. Jh. (Phase IV) in Tecla 3 nicht nur die Lünette der Grablege in der Hauptachse, sondern stellt zudem die einzige figürliche Szene in unmittelbarer Bestattungsnähe dar, wodurch die Wertigkeit des Motivs in der Perzeption des Betrachters gesteigert wird[326]. Wie die beiden Bildszenen in den Lünetten der Arkosolien -3- (Magieranbetung) und -4- (Verstorbenenporträt) wird es vor einem dunkelblauen Hintergrund dargestellt und von einem rot-gelben Doppelrahmen umgeben; auf ästhetischer Ebene erfährt es damit keine weitere Aufwertung.

Das chronologische Balkendiagramm spiegelt eine relativ gleichmäßige Verteilung des Motivs an den ihm zugewiesenen Anbringungsorten wider[327]. Es bleibt bis ans Ende der Katakombenmalerei ein wichtiger Bestandteil des Bilderrepertoires. Im Vergleich zu den Phasen II und III erscheint es in der letzten Periode jedoch nicht mehr an den Türwänden oder nimmt Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an den Hauptwänden ein, sondern befindet sich vor allem an Positionen primärer Aufmerksamkeit an den Seitenwänden. Für das zentrale Deckenfeld oder den Laibungsscheitel der Arkosolien wurde es über die Phasen I bis IV hinweg interessanterweise nicht verwendet.

Ähnlich gestaltet sich der Umgang mit dem Motiv an den fünf Arkosolien der Galerien, an denen es durchgängig an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit, nämlich an den Laibungsflächen und

322 Deckers u. a.1987, 212–213; Nestori 1993, 51.

323 Zimmermann 2002, 233.

324 In einer sekundären Bestattungsphase wurde die Decke des Grabraumes um ca. 1,20 m erhöht; Deckers u. a. 1987, 212. Die neuen Wandabschnitte und die Decke wurden unverputzt belassen. Mit Blick auf die im letzten Viertel des 3. Jhs. zeitgleich mit Marcellino e Pietro 12 entstandenen und derselben Region zugehörigen Grabräume 10, 11, 27 und 28 ist anzunehmen, dass auch das ursprüngliche Deckenfeld bemalt war. Zu den Werkstattzusammenhängen in der Kernregion X siehe Zimmermann 2002, 175–181.

325 Nestori 1993, 34.

326 Nestori 1993, 144. Zu den Malereien in Tecla 3 siehe umfassend Mazzei 2010a mit weiterführender Literatur.

327 Phase I: Callisto A3; Phase II: Priscilla 7, 39, Ermete 10, Marcellino e Pietro 12, 28; Phase III: Maius 12, Marcellino e Pietro 21, 24, 49, via Latina C, Domitilla 62; Phase IV: Giordani 7, via Latina L, Marco e Marcelliano 3, Domitilla 69, Tecla 3.

Stirnwänden der Gräber, zu finden ist[328]. Wie auch in den Kammern nimmt es an den Arkosolien der Galerien niemals den Laibungsscheitel ein. Ergänzend sei auch noch auf die Grabnische 8 in der via Anapo-Katakombe verwiesen, an der das Abrahamsopfer gleichfalls an einer Position sekundärer Aufmerksamkeit im unteren Bildfeld der rechten Laibungsfläche zu sehen ist[329]. Darüber hinaus findet sich das Abrahamsopfer als Bildmotiv in der Domitilla-Katakombe auch einmal an einer bemalten Loculuswand (Domitilla 63).

Zusammenfassung:
Die Anbringung des Abrahamsopfers bleibt zwar keineswegs auf Positionen sekundärer Aufmerksamkeit begrenzt, doch besetzt es an den ihm zugewiesenen Orten in den Grabräumen über die Phasen I bis IV hinweg vor allem untergeordnete Bildfelder. Als *positionsfavorisierendes* Bildmotiv schmückt das Abrahamsopfer insbesondere die Stirnwände der Grabanlagen, wobei es sich relativ gleichmäßig über die Wände -2-, -3- und -4- verteilt und daher keine Präferenzen für Haupt- oder Nebenwände in den Grabräumen erkennen lässt.

1.1.2.5 Die drei Jünglinge im Feuerofen

Die drei Jünglinge im Feuerofen (Dan 3,24–90) werden ab dem späten 3. Jh. in der römischen Grabeskunst dargestellt[330]. In den Katakomben ist das alttestamentliche Bildthema mit insgesamt 23 Darstellungen vertreten; davon befinden sich 16 Malereien in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1a). Am häufigsten ist das Motiv im Coemeterium Maius und in Domitilla überliefert. Bemerkenswerterweise gehörten die drei Jünglinge im Feuerofen aber offensichtlich nicht zum lokalen Bilderrepertoire der neben Domitilla bilderreichsten Katakombe, Marcellino e Pietro. Dort wurde das Motiv nämlich nur ein einziges Mal dargestellt[331].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	4	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	/	/	/	/
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	3	4	/	1	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	**6**	**/**	2	/	/
Eingangswand	2	/	/	/	/

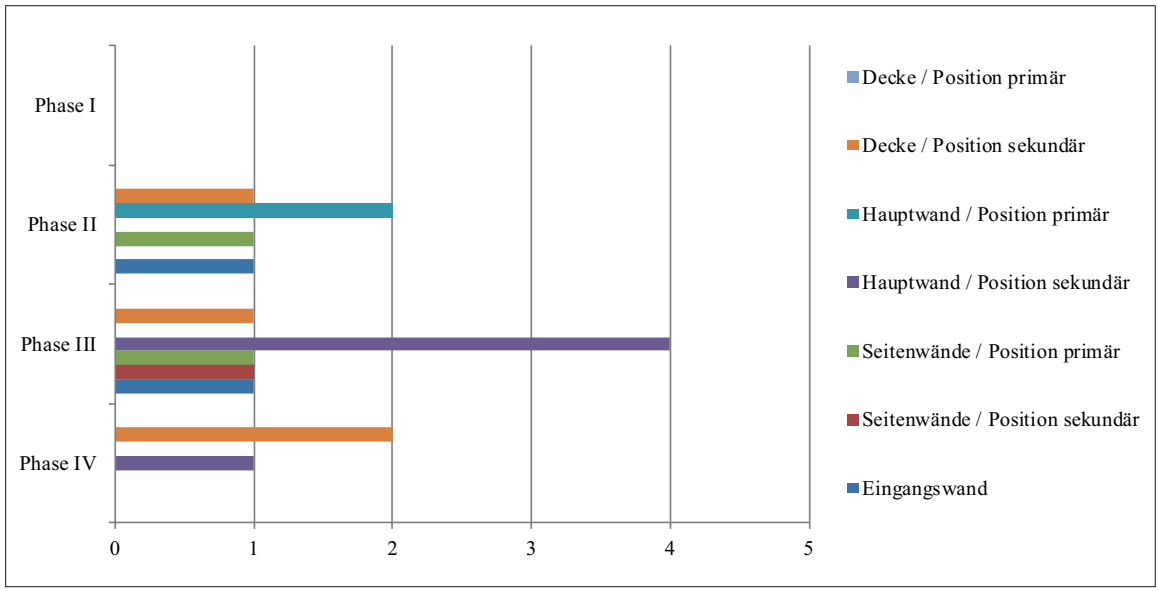
328 Callisto 48 (Laibung), Maius 8 (Front), Generosa 1 (Front), Giordani 3 (Laibung), Trasone 5 (Laibung). Im rechten Bildfeld der Laibung ist das Abrahamsopfer außerdem in einem mit Mosaiken geschmückten Arkosol in S. Ermete abgebildet; vgl. Giuliani 2006a.

329 Deckers u. a. 1991, 54–61; Nestori 1993, 18.

330 Engemann 2002, 82. Für Ikonografie und Deutung der drei Jünglinge siehe außerdem Carletti 1975; Rassard-Debergh 1978; Wegner 1980; Seeliger 1983; Koch 2000, 148–151; B. Mazzei, s. v. Fanciulli ebrei, in: Bisconti 2000a, 177–178; Kulczak-Rudiger 2001; Dresken-Weiland 2010a, 304–305; Studer-Karlen 2012, 173–174; Jensen 2016.

331 Nestori 1993, 200.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Innerhalb der Grabräume befinden sich die drei Jünglinge im Feuerofen an insgesamt fünf der acht Anbringungsorte. Das Motiv nimmt, wie schon zuvor das Abrahamsopfer, vor allem Bildfelder an den Stirnwänden der Gräber (6 Malereien) ein und kann daher als *positionsfavorisierend* beschrieben werden. In der Gegenüberstellung der Wandflächen wird deutlich, dass es besonders häufig an Wand -2- angebracht wurde, was wiederum seinen Stellenwert im Bilderrepertoire unterstreicht (vgl. Appendix Tabelle 1a). Beispiellos in den Katakomben ist die Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen an der Rückwand des Arkosolkastens -2- in der Kammer Ermete 6[332]. Die Szene ist heute nahezu vollständig verloren, aber durch eine Zeichnung Francesco Bianchinis dokumentiert (Abb. 5)[333]. Nach der Begräbniszeremonie war das Bildmotiv nicht mehr sichtbar, sodass es den Positionen sekundärer Aufmerksamkeit zuzuordnen ist[334]. Die Nicht-Sichtbarkeit des Bildes für die Grabbesucher bedeutet jedoch nicht, dass es von geringerer Bedeutung war. Offenbar war das Motiv und die mit ihm verbundene Aussage für den Verstorbenen von derart großer Wichtigkeit, dass er es regelrecht ‚mit ins Grab' nahm, wo es schützend über ihn wacht[335]. In Maius 19[336] nutzte man hingegen den Arkosolsockel als Bildträger (Abb. 28).

332 Nestori 1993, 3.

333 Bianchini 1728, Taf. XXIV–XXVII. Nach Bianchini 1728 ebenfalls Episcopo 2008, 151 Abb. 2.

334 Das Ausstatten des Grabinneren mit Malereien ist im frühchristlichen Kulturkreis ein weit verbreitetes Phänomen, wenngleich es in den römischen Katakomben kaum belegt ist. Die Bildinszenierung in Ermete 6 ist mit jenen zeitgenössischen Sarkophagen vergleichbar, die nach der Beisetzung des Verstorbenen aus Platzgründen oder zum Schutz vor Beraubung im Fußboden der Grabgebäude vergraben oder zugemauert wurden, dennoch aber mit aufwendigem Bilderschmuck verziert waren. Eine über den Moment der Beisetzung hinausreichende Außenwirkung war bei diesen Bildern nicht angestrebt. Vielmehr scheinen die Bilder speziell für den Verstorbenen geschaffen worden zu sein; vgl. Dresken-Weiland 2003, 186–198. Auch in zahlreichen Bodengräbern des 6./7. Jhs. kamen im Inneren der Gräber und an der Grabeinfassung Reste von gemalten oder eingeritzten Kreuzen und Inschriften zum Vorschein, die für die Grabbesucher nach der Bestattungszeremonie nicht mehr sichtbar waren. Für Beispiele aus Apulien und Sizilien siehe u. a. Felle 2001 und de Santis 2015, bes. 205–206.

335 Dresken-Weiland 2003, 193.

336 Nestori 1993, 35–36.

Gemeinsam mit einem dreiszenigen Jonazyklus flankieren dort die drei Jünglinge im Feuerofen eine Orans. Am zweithäufigsten erscheint das alttestamentliche Motiv in den untergeordneten Bildfeldern der Decke (4 Malereien). Darauf folgen die flankierenden Bildfelder an den Arkosol- bzw. Nischenlaibungen (3 Malereien) sowie die Felder der Türwände (2 Malereien). Während es sich dabei um Orte sekundärer Aufmerksamkeit handelt, nehmen die drei Jünglinge im Feuerofen in Kammer A der via Latina-Katakombe das Zentrum der Arkosollaibung -4- ein (Abb. 61). Die Darstellung unterscheidet sich nicht nur in Hinblick auf ihre Lage von den übrigen bekannten Malereien, sondern auch hinsichtlich ihrer Ikonografie. Die Bildszene wird zum einen durch zwei kleine Figuren mit phrygischen Mützen ergänzt, die damit beschäftigt sind, das Feuer im Ofen zu schüren[337]. Zum anderen weist die goldene Büste des Nebukadnezar, die schwebend rechts neben dem Ofen dargestellt ist, symbolisch auf die dem Martyrium vorausgehende Anbetungsverweigerung der Jünglinge (Dan 3,14–21) hin[338]. Für die im längsrechteckigen Format gestaltete Szene griff der Maler scheinbar bewusst auf die breite Fläche des Laibungsscheitels zurück, die ihm ausreichend Platz für ihre Anbringung und Gestaltung bot.

Das Bildthema der drei Jünglinge im Feuerofen erreicht in den Grabräumen der mittel- und spätkonstantinischen Zeit (Phase III) seine größte Verbreitung[339]. Über die Phasen II bis IV hinweg werden die drei Jünglinge an den Stirnwänden der Gräber und an der Decke der Räume dargestellt. An den Türwänden treten sie hingegen nur in den Phasen II und III auf. In letzterer begegnet das Motiv mit einer deutlichen Mehrheit an den Hauptwänden der Kammern. In Phase IV verlieren die Jünglinge im Feuerofen, wie viele andere narrative Bibelszenen auch, an Beliebtheit und werden nur noch an zwei Orten im Raum angebracht. Hierzu gehören weiterhin Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an der Decke und der Hauptwand -2-, wobei erstere in dieser letzten Phase überwiegen.

Die anhand der Grabräume konstatierten Tendenzen in der Verteilung des Motivs finden Parallelen in den Bildausstattungen der Arkosolien entlang der Galerien. An diesen ist das Motiv viermal in den Nebenfeldern der Laibungsflächen, also in untergeordneten Bildfeldern, vorzufinden[340]. Als Bilderschmuck an Loculuswänden ist das Motiv an zwei Grabanlagen zu finden[341]; einmal dagegen an einer der monumentalen Grabnischen in der via Anapo-Katakombe, wobei es sich im Übrigen um die einzige Darstellung des Bildthemas in diesem Zömeterium handelt[342].

Zusammenfassung:
Zu den bevorzugten Anbringungsorten der drei Jünglinge im Feuerofen gehören die Stirnwände der Gräber und die Decke, sodass von *positionsfavorisierenden* Tendenzen in der räumlichen

337 Während die Darstellungen der Jünglinge im Feuerofen an den Sarkophagen häufiger durch die Figur eines oder zweier Diener ergänzt wurden, handelt es sich bei der Malerei in Kammer A um das einzige Beispiel in der Katakombenmalerei; vgl. Koch 2000, 150. Vereinzelt werden der Figurengruppe in der Grabmalerei aber auch ein Ankläger und ein Engel (nach Dan 3,49) beigefügt; vgl. Domitilla 33, Domitilla Mosaik 1, Callisto 27 (?).
338 Vgl. Bisconti 2003, 46.
339 Phase II: Ermete 10, Priscilla 7, 39, Maius 5, Domitilla 31; Phase III: via Paisiello 1, Ermete 6, Maius 12, 16, 19, Marcellino e Pietro 71, via Latina A, Domitilla 62; Phase IV: via Latina O, Domitilla 33, 69.
340 Diese sind: Balbina 1 (rechtes Laibungsfeld), Callisto 27 (linkes Laibungsfeld), Ermete 4 (rechtes Laibungsfeld), Marco e Marcelliano 5 (rechtes Laibungsfeld).
341 Giordani 1, Ponziano 4.
342 Via Anapo 8.

Verteilung des Motivs auszugehen ist. Während das Motiv an den Stirnwänden auch privilegierte Positionen einnimmt, besetzt es an der Decke ausnahmslos untergeordnete Bildfelder. An diesen beiden Orten erscheint das Motiv gleichmäßig verteilt über die Phasen II und IV hinweg. An den Türwänden der Räume ist es hingegen nur bis in Phase III verbreitet. Weder in den Arkosolien der Grabräume noch in jenen der Galerien schmücken die drei Jünglinge hingegen die Lünetten.

1.1.2.6 Der Sündenfall

In den römischen Katakomben tritt der Sündenfall (Gen 3,1–19) als Bildthema erst ab der zweiten Hälfte des 3. Jhs. auf. Im ausgehenden 3. bzw. am beginnenden 4. Jh. wird der Sündenfall dann auch auf den Sarkophagen dargestellt[343]. In den Katakomben sind heute 24 Malereien bekannt, in denen Adam und Eva von der verbotenen Frucht des Baumes der Erkenntnis probieren[344]. Davon befinden sich 15 Bilder in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1a). Eine Fortsetzung nach Gen 3,23 erfuhr die Erzählung in Kammer B der via Latina-Katakombe, in der die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies zu sehen ist. Gottvater oder ein Engel weist die betrübten Stammeltern in Richtung eines Tores, das sie aus dem Paradies hinausführt[345]. Das in Fellkleider gewandete Paar erscheint ein zweites Mal im darunterliegenden Bildfeld. In kontinuierender Darstellungsweise zeigt es die Trauer Adam und Evas gemeinsam mit dem Erstlingsopfer von Kain und Abel (Gen 4,3–4)[346]. Beide Darstellungen sollten allerdings Unikate bleiben.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wandnischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**4**	**/**	**/**	**/**	**/**
Lünette Arkosol / Nische	3	/	/	/	/
Laibung Zentrum	3	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	4	/	1	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	1	3	/	/
Eingangswand	3	/	/	/	/

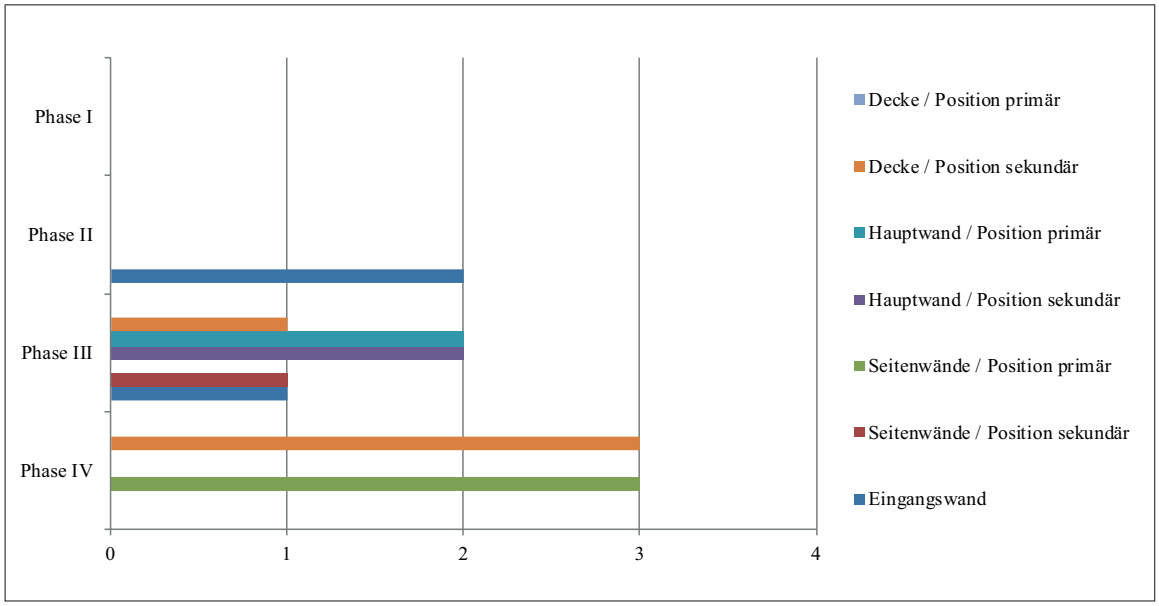
343 Calcagnini-Carletti 1982, 742.

344 Zur Ikonografie des Sündenfalls in der frühchristlichen Kunst siehe etwa Dassmann 1973, 397–404; D. Calcagnini, s. v. Adamo ed Eva, in: Bisconti 2000a, 96–101; Robin 2000; Jensen 2003; Salvadori 2009; Dresken-Weiland 2010a, 276–287.

345 Zum Bild der Vertreibung Adams und Evas siehe mit weiterer Literatur Koenen 1991; Korol 1979.

346 Ferrua 1991, 80–81 mit Abb. 62 und 65. Zum Motiv des Erstlingsopfers, das ansonsten vor allem auf den frühchristlichen Sarkophagen dargestellt wurde, siehe Schrenk 2002.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Als *positionsfavorisierendes* Motiv wurde der Sündenfall in den Kammern an fünf Orten angebracht, an denen es an den untergeordneten Bildfeldern der Decke (4 Malereien) am häufigsten begegnet. Drei Malereien schmücken die Felder an der Türwand. Jeweils drei weitere Malereien sind an zentral ausgerichteten Positionen unmittelbar an den Grablegen, nämlich in Lünette und Laibungszentrum, zu sehen. Zwei Grabanlagen zeigen den Sündenfall an dezentraler Position in den flankierenden Feldern der Laibungsflächen. Der tabellarischen Erfassung zufolge nimmt der Sündenfall in den Kammern daher ebenso Positionen primärer wie sekundärer Aufmerksamkeit ein.

Das obige Balkendiagramm zur chronologischen Bildverteilung legt die steigende Bedeutung des Bildthemas in der Grabmalerei dar, die sich chronologisch von Phase II bis Phase IV abzeichnet[347]. Während der Sündenfall in Phase II ausschließlich an der Eingangswand dargestellt wird, erfolgt ab Phase III eine Verteilung des Motivs auf die übrigen Wände der Kammern, an denen es vermehrt auch Positionen primärer Aufmerksamkeit ziert. Im Übergang zu Phase IV rückt der Sündenfall von den Eingangswänden und der Hauptwand weg hin zu Positionen primärer Aufmerksamkeit an den Nebenwänden und an die Decke, an der das Motiv untergeordnete Felder besetzt[348]. In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. wird der Sündenfall in den Grabräumen nur noch an ebendiesen beiden Orten dargestellt. Am Beispiel des Sündenfalls vollzieht sich offensichtlich das gegenteilige Phänomen, wie es zuvor etwa bei den Motiven von Jona, dem Quellwunder des Mose und Noah in der Arche zu beobachten war, nämlich die Verschiebung des Motivs im Grabraum von den Wänden an die Decke.

347 Phase II: Marcellino e Pietro 57, 58; Phase III: Maius 17, 19, via Latina A, C, Marcellino e Pietro 44, 51, Callisto 37; Phase IV: Giordani 7, Gordiano ed Epimaco 1, via Latina M, Domitilla 33, 69, 79 (= Cubiculum Ai).

348 Hierzu gehört gleichfalls eine bisher nicht verzeichnete und unpublizierte Darstellung des Sündenfalls an der trichterförmigen Deckenöffnung in Domitilla 79 (= Cubiculum Ai), die über der linken Wand noch zu erkennen ist; Zimmermann – Tsamakda 2009a, 413.

Auch der vergleichende Blick auf die Galerien zeigt ein ähnliches Bild: An den fünf Arkosolien, die mit dem Sündenfall dekoriert sind, zeigt sich, dass das Motiv mit vier Malereien tendenziell häufiger in den Laibungen als an der Stirnwand der Gräber dargestellt wird und somit mit den Kammern korrespondiert, in denen der Sündenfall kein einziges Mal an den Gräberfronten zu finden ist[349]. Darüber hinaus sind drei bemalte Loculuswände[350] und eine Grabnische[351] mit der Darstellung des Motivs zu nennen.

Zusammenfassung:
Innerhalb der Grabräume werden dem Sündenfall fünf Orte zugewiesen, an denen er gleichermaßen Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit einnimmt. Am häufigsten ist das Motiv an der Decke zu verzeichnen. Auffällig ist die Verschiebung des Motivs in den Kammern, die sich im Übergang von Phase III zu IV bemerkbar macht: Während der Sündenfall in Phase III vor allem die Wandflächen präferiert, wird er in Phase IV vornehmlich am Deckenfeld dargestellt, an dem er die untergeordneten Bildfelder dekoriert.

1.1.2.7 Susanna

Die Geschichte der tugendhaften Susanna (Dan 13,1–64) wird ab konstantinischer Zeit in der christlichen Grabeskunst dargestellt. Darstellungen Susannas sind in den Katakomben in fünf Grabräumen (vgl. Appendix Tabelle 1a)[352], an drei Arkosolien[353] und zumindest an einer Loculuswand[354] in den Galerien nachzuweisen. Neben ihrer Bedeutung als Rettungsparadigma erfuhr die alttestamentliche Erzählung vor allem in der frühchristlichen Literatur eine moralische Auslegung. Susanna fungierte als ein beliebtes weibliches Vorbild für Reinheit, Tugendhaftigkeit, Keuschheit und Standhaftigkeit[355]. Im Gegensatz dazu standen die beiden Ältesten für Niedertracht, Unzucht und Verleumdung[356]. Es war jener Aspekt der Vorbildhaftigkeit Susannas,

349 Diese sind: Maius 8 (Laibung), 9 (Laibung), Marcellino e Pietro 52 (Laibung), Domitilla 43 (Front), 77 (Laibung).

350 Domitilla 51, 57, Giordani 4. Aus ikonografischer Perspektive interessant ist vor allem die Malerei Domitilla 57, die lediglich einen Baum mit einer schwarzen Schlange zeigt. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um eine symbolisch verkürzte Form des Sündenfalls handelt. Ebenso möglich wäre aber auch die Deutung des Bildes als eine allgemeinere Paradiesdarstellung, zumal links ein überproportional großes Rebhuhn und rechts ein Pferd oder ein Schaf zu erkennen sind. Dieser motivisch verkürzte Bildtypus ist jedenfalls auch auf drei Zwischengoldgläsern wiederzufinden; vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 136–137. 217.

351 Priscilla 32 (Laibung).

352 In Aldo Nestoris *catalogo dei soggetti* wird unter dem Lemma ‚Susanna' auch ein Malereifragment aus der Tecla-Katakombe an der via Ostiense angeführt; vgl. Nestori 1993, 144–145 Nr. 5. Die Deutung der dargestellten Szene ist umstritten, da sie stark von der in der Katakombenmalerei üblichen Ikonografie Susannas abweicht. Ihr ursprünglicher Kontext ist unbekannt, doch scheint die Malerei aus dem Areal der Tecla-Katakombe zu stammen; vgl. Santagata 1980, 7–14; Bisconti 1995, 271–272 mit Abb. 9.

353 Pretestato 5, Callisto 28, Mosaik aus Priscilla. Die Szene der Arkosollaibung Callisto 28 wird in der Literatur als ‚Freisprechung Susannas' und ‚Verurteilung der Alten' gedeutet; vgl. Nestori 1993, 107; Wilpert 1903, Taf. 86. Links steht Daniel auf einem Podest und spricht Susanna frei. Die Ältesten flankieren Susanna; einer der beiden wendet sich gerade zum Gehen ab. Dasselbe Thema zeigt die rechte Laibung eines mit Mosaiken ausgestatteten Arkosols in Priscilla; vgl. Giuliani 1997, 797–798. 804 Abb. 7. Die einzelnen Bildszenen sind heute kaum noch zu erkennen, da die Mosaiksteinchen größtenteils herausgebrochen sind. Daniel sitzt am rechten Bildrand, seine rechte Hand ist zum Sprechgestus erhoben. Von links nähern sich die beiden Ältesten, die Susanna zu Daniel vor Gericht führen.

354 Domitilla 58.

355 Schlosser 1966, 244–245; Dassmann 1973, 270.

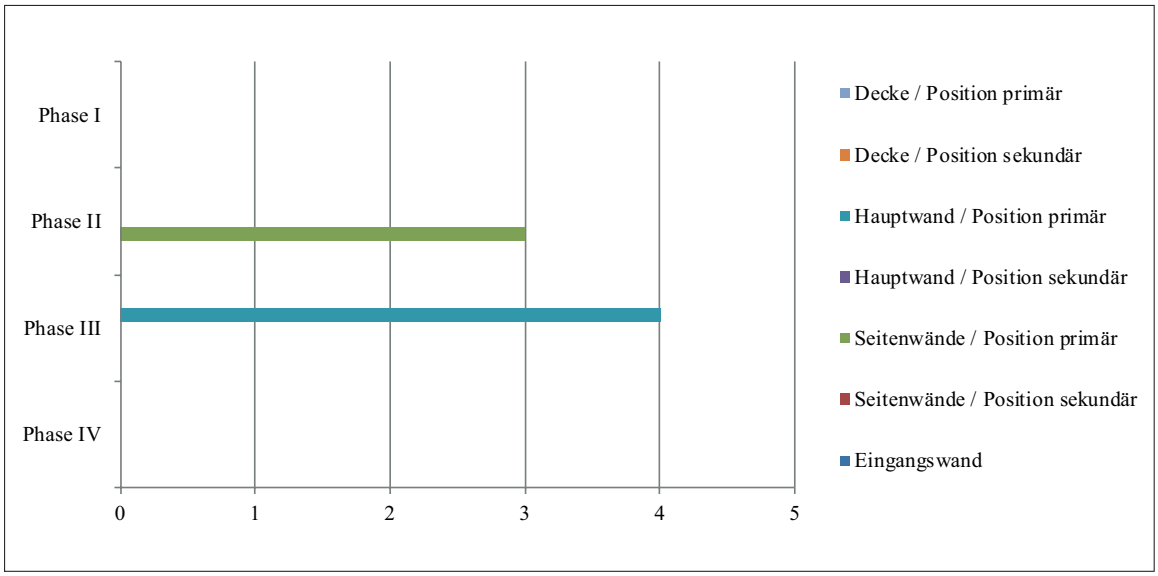
356 Dassmann 1973, 270.

der auch von der privaten Grabkunst aufgegriffen werden sollte. In den römischen Katakomben werden drei Ereignisse der biblischen Erzählung verbildlicht: Susannas Bedrängnis (Dan 13, 19–23), Susannas Anklage (Dan 13,34) und die Verurteilung der beiden Ältesten durch Daniel (Dan 13,61–62). Von diesen drei Motiven ist es aber die in Bedrängnis geratene Susanna, die sowohl in der Grabmalerei als auch auf den Sarkophagen am häufigsten als Motiv ausgeführt wird[357].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**4**	**/**	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	1	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	3	1	1	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



357 Zur Ikonografie Susannas siehe mit weiterführender Literatur u. a. Boehden 1994; Koch 2000, 152–153; M. Minasi, s. v. Susanna, in: Bisconti 2000a, 282–284; Studer-Karlen 2012, 179–182.

c) Auswertung

Ungeachtet der wenigen Darstellungen des Themas zeigt das Motiv in seiner räumlichen Anordnung *positionsfavorisierende* Tendenzen. Wie die obige Tabelle darlegt, wird es am häufigsten in den Lünetten der Arkosolien an der Hauptwand -2- (vgl. Appendix Tabelle 1a) dargestellt[358]. Die Anbringung des Motivs an dieser privilegierten Position in der Hauptachse der Räume ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die biblische Susanna an den entsprechenden Grablegen mit der Verstorbenen assimilierte. In diesem Sinne käme das Bild der Susanna einem Totenlob auf die Verstorbene gleich, deren positive Eigenschaften mittelbar über die biblische Figur reflektiert werden[359]. Die Auslegung des Motivs kann variieren, sodass gewissermaßen von einer semantischen Polyvalenz des Motivs auszugehen ist. Es bietet dem Betrachter die Möglichkeit, einerseits als biblisches Rettungsbild und andererseits als Verstorbenenporträt rezipiert zu werden.

Besondere Erwähnung verlangt der dreiszenige Bilderzyklus in der Cappella Greca in Priscilla, der sich über die beiden Längswände -3- und -4- des ersten Raumambientes erstreckt (Abb. 20). Neben der Bedrängungsszene, in der Daniel als stiller Beobachter am linken Bildrand zu erkennen ist, werden auch die Anklage Susannas (Dan 13,34) sowie die gerettete Susanna vor Daniel gezeigt[360]. In ihrer Deutung offen bleibt dagegen die Bildszene in Marcellino e Pietro 77[361]. An der linken Wand der Kammer liegt ein quadratisches Bildfeld, das mit roten Linien gerahmt ist und eine Orans zwischen zwei Bäumen zeigt. Sie trägt *calcei* und eine hellrote-braune Dalmatika. Ihr braunes Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden und mit einem rötlichen Schleier bedeckt. Obgleich sichere ikonografische Indizien fehlen, kann eine Deutung der Szene als Susanna nicht ausgeschlossen werden[362]. Vorstellbar wäre aber auch das Porträt einer Verstorbenen, die bereits im Paradies angelangt zwischen zwei Bäumen und im Gebet wiedergegeben ist.

Während Susanna in den Grabräumen lediglich in den Phasen II und III als Grabdekor belegt ist[363], wird sie an den Arkosolien der Galerien auch noch in Phase IV dargestellt. Zu nennen ist die zoomorphe Darstellung der bedrängten Susanna am sog. Arkosol der Celerina in Pretestato[364],

358 Hierin lassen sich Parallelen zu den Sarkophagen aufzeigen, an denen Susanna zuweilen auch die zentrale Position an der Frontseite des Kastens einnimmt; vgl. Deckers 1996, 145.

359 Zimmermann 2007b, 176.

360 Es handelt sich um die ausführlichste Schilderung der Susannageschichte in der Grabmalerei. Auf den Sarkophagen hingegen wird die Erzählung mit bis zu sechs Szenen wiedergegeben (‚Susanna-Sarkophage'); vgl. Boehden 1994; Koch 2000, 153.

361 In der Auswertung wird die Szene hier daher nicht berücksichtigt.

362 Vergleichbare Darstellungen befinden sich auf den frühchristlichen Zwischengoldgläsern; vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 33. 48. 349 (1). 388 (1). Auch die Orantinnen zwischen zwei Bäumen auf den Glasschalen Nr. 349 und Nr. 388 weisen keine Inschriften auf, die eine thematische Zuweisung erlauben würden. Da sie jedoch gemeinsam mit anderen biblischen Motiven den Dekor der Gefäße stellen, liegt es nahe, Susanna als Teil des heilsgeschichtlichen Panoptikums zu erkennen. Um die Darstellung der *anima* scheint es sich im Gegensatz dazu bei der Orantin auf dem Zwischengoldglas Nr. 48 zu handeln, was durch die Beischrift DVLCIS ANIMA PIE ZESES VIVAS bestätigt wird. Auch die Orans auf Glas Nr. 33 nimmt wohl Bezug auf die *anima*, ist jedoch mit der Namensbeischrift MARA versehen. Auch auf den Sarkophagen sind Darstellungen Susannas zwischen zwei Bäumen belegt, doch wird sie nicht alleine wiedergegeben, sondern gemeinsam mit einem oder beiden Ältesten, die sich hinter den Bäumen verstecken; vgl. Rep. I Nr. 897; Rep. III Nr. 40. 288. 365. Siehe dazu auch Studer-Karlen 2012, 180. In Anlehnung an diese Beispiele liegt die Vermutung nahe, dass auch die Szene in Marcellino e Pietro 71 als Verstorbenenporträt zu deuten ist.

363 Phase II: Priscilla 39 (3x); Phase III: Maius 12, Marcellino e Pietro 51, 71, 77, via Latina A.

364 Nestori 1993, 91 Nr. 5.

die in das späte 4. Jh. bzw. frühe 5. Jh. datiert wird[365]. In der Mitte des Sockels erscheint ein hellfarbiges Lamm, über dessen Kopf die Namensbeischrift SVSANNA angebracht ist (Abb. 80). Es wird von zwei dunkelfarbigen Wölfen flankiert, die als SENIO|RIS gekennzeichnet sind[366].

An den Arkosolien der Galerien lässt sich eine andere Praxis der Bildverteilung als in den Grabräumen beobachten: In dem Arkosol Callisto 28 und dem mit Mosaiken ausgestatteten Arkosol in Priscilla befindet sich Susanna jeweils in einem der untergeordneten Bildfelder der Laibung; am Arkosol der Celerina in Pretestato ist sie, wie erwähnt, im Zentrum des Sockels wiederzufinden. Eine zentrale Position belegt Susanna außerdem an der bemalten Loculuswand Domitilla 58[367].

Zusammenfassung:
Als Motiv mit *positionsfavorisierenden* Tendenzen wird Susanna in den untersuchten römischen Grabräumen mehrheitlich an den Lünetten der Hauptgrablegen an Wand -2- angebracht, an denen die biblische Heroin vermutlich gleichzeitig als Totenlob auf die Verstorbene zu deuten ist. Während die Susannageschichte in den Grabräumen nur in den Phasen II und III auftritt, findet sie an den Arkosolien der Galerien auch noch in Phase IV Verwendung, erscheint dort jedoch tendenziell an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit.

1.1.3 Bildmotive aus dem Neuen Testament

Neben dem Schafträger und dem Christusbild als Leitmotiven im Grabraum können aufgrund ihrer Präferenzen in der räumlichen Anordnung sechs weitere Darstellungen aus dem Neuen Testament der Kategorie der *positionsfavorisierenden* Bildmotive zugeordnet werden. Diese sind: die Auferweckung des Lazarus, die Brotvermehrung, die Taufe, die Blindenheilung, die Samariterin am Jakobsbrunnen und die Heilung der blutflüssigen Frau.

1.1.3.1 Die Auferweckung des Lazarus

Die Auferweckung des Lazarus (Joh 11,1–44) war in der privaten Grabeskunst überaus verbreitet. Wie kein anderes Motiv im Repertoire versinnbildlicht sie den Wunsch nach Auferstehung und ewigem Leben[368]. Es ist zudem das einzige biblische Bildthema, das auf speziellen Wunsch sogar gleich zweifach in der malerischen Ausstattung eines Grabraumes ausgeführt worden ist. So findet sich die Auferweckung des Lazarus in Marcellino e Pietro 65 sowohl im Laibungsscheitel des Arkosols -3- als auch an der Decke, wo sie als Pendant zum Quellwunder

365 Bisconti 2011a, 271–286.

366 ICUR V, 14117.

367 Wilpert 1903, Taf. 142,1; Nestori 1993, 129. Ein ungewöhnliches Detail im Bildentwurf ist in der großen Entfernung der beiden Ältesten zu erkennen, die an den Außenkanten gemalt sind und einen eigenwillig großen Abstand zu Susanna im Zentrum des Wandstreifens einnehmen. Ausgehend vom ikonografischen Darstellungsschema wäre in diesem Zusammenhang zu überlegen, ob es sich auch bei einer bislang als ‚Orans zwischen zwei Aposteln' gedeuteten Szene an der Loculuswand Domitilla 28 (Abb. 104) möglicherweise um Susanna zwischen den beiden Ältesten handeln könnte; Nestori 1993, 124. Als Pendant zu Daniel in der Löwengrube befindet sich dort am rechten Rand des oberen Bildregisters eine Orans zwischen zwei Bäumen, die von zwei Männern flankiert wird. Die seitliche Position an der Loculuswand, an der die Szene angebracht ist, würde durchaus für ein Verstorbenenporträt sprechen, was im Vergleich zu den übrigen Darstellungen Susannas deutlich wird, die zentrale Positionen im Bild-Raum belegen. Zur Malerei siehe auch Teil I, Kap. 2.6.

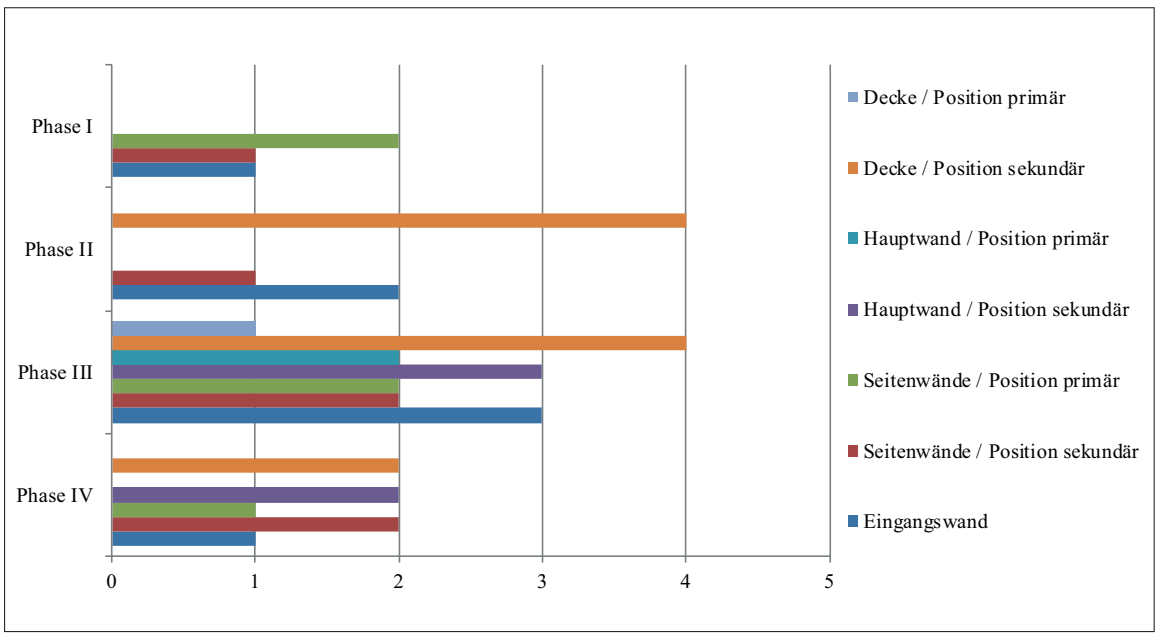
368 Zur Ikonografie der Lazarus-Auferweckung siehe etwa Darmstaedter 1955; Nauerth 1980; Partyka 1993; Albertson 1995; M. Guj, s. v. Lazzaro, in: Bisconti 2000a, 201–203; Koch 2000, 167–168; Dresken-Weiland 2010a, 213–233; Ramieri 2013.

Mose konzipiert ist[369]. Dass es sich hierbei um ein ‚Versehen' des Malers handelte, dürfte mit Blick auf die sorgfältige Planung der übrigen Malereien wohl auszuschließen sein. Vielmehr reflektiert die Dopplung des Motivs dessen große Beliebtheit und Bedeutung für den Grabkontext. Von den heute insgesamt 65 bekannten Darstellungen der Lazarus-Auferweckung gehören 36 Malereien der Ausstattung von Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1b) an.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**10**	**/**	**/**	**/**	**/**
Lünette Arkosol / Nische	3	2	/	/	/
Laibung Zentrum	2	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	4	12	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	9	6	8	1	/
Eingangswand	7	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



369 Nestori 1993, 60–61; Deckers u. a. 1987, 312–318.

c) Auswertung

In den Grabräumen wurde die Lazarus-Auferweckung an sieben von acht Orten ausgeführt[370]. Als *positionsfavorisierendes* Motiv tendiert die Lazarus-Auferweckung aber vornehmlich zu zwei Anbringungsorten, wenngleich sie dort in ihrer Verteilung durchaus flexibel sein konnte. Die Mehrheit der heute noch erhaltenen Darstellungen befindet sich in den untergeordneten Bildfeldern der Decke (10 Malereien), an den Stirnwänden der Arkosolien, Nischen bzw. Loculusgräbern (9 Malereien) und an den Eingangswänden (7 Malereien). Seltener ist das Motiv in den untergeordneten Bildfeldern der Laibungen (4 Malereien) und Lünetten (3 Malereien) sowie im Laibungsscheitel der Arkosolien (2 Malereien) platziert. Damit tritt das *positionsfavorisierende* Motiv gleichsam an Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit auf, wenngleich es an letzteren wesentlich häufiger gemalt wurde.

Das Balkendiagramm zur chronologischen Verteilung des Motivs zeigt, dass die Lazarus-Auferweckung ihren präferierten Anbringungsort in den untergeordneten Bildfeldern der Kammerdecken erst in Phase II einnimmt, ebendort aber bis in Phase IV dargestellt wird[371]. Seine größte Verbreitung erreicht das Motiv in Phase III, in der es an allen ihm zugewiesenen Positionen im Raum erscheint. Besonders populär ist die Lazarus-Auferweckung zu dieser Zeit in Marcellino e Pietro. Im Übergang von Phase III zu Phase IV deutet sich jedoch ein leichter Rückgang in der Verwendung des Motivs an. Positionen primärer Aufmerksamkeit, aber auch die Türwand als Anbringungsort sekundärer Aufmerksamkeit, verlieren an Bedeutung. Eine Ausnahme stellt die großflächig angelegte Darstellung der Lazarus-Auferweckung in Kammer O der via Latina-Katakombe dar (Abb. 77)[372]. Zwar erscheint in der linken Nischenwand die Lazarus-Auferweckung als Hauptbild im Vordergrund, doch darf wohl von einem ‚Kopierfehler' des ausführenden Malers ausgegangen werden. Dieser übernahm offensichtlich die in Kammer C dargestellten Bibelszenen (Abb. 65), interpretierte aber die Szene des Einzugs in das gelobte Land fälschlicherweise als Auferweckung des Lazarus[373].

Ergänzend seien noch die Grablegen entlang der Galerien angeführt: An den Arkosolien befindet sich die Lazarus-Auferweckung am häufigsten in den untergeordneten Bildfeldern der

370 Unklar in ihrer Deutung ist die Malerei an der Decke in Callisto 14 (‚Krypta des Miltiades'), bei der es sich eventuell um Christus als Thaumaturg mit Virga in der Hand handelt. Von Wilpert wurde die Szene als Lazarus-Auferweckung gedeutet und ihre Abbildung im Tafelband von 1903 durch eine Grabädikula ergänzt; Wilpert 1903, Taf. 128,1. Vgl. Nestori 1993, 104–105. Die Restaurierungsarbeiten der PCAS haben an dieser Stelle jedoch keine weiteren Malereispuren zu Tage befördert, die Wilperts Interpretation stützen; vgl. Carletti 1992, 149–150. 158–162. Aus diesem Grund wurde die Malerei in der obigen Auswertung nicht berücksichtigt. Ikonografische Analogien ergeben sich zu den Malereien des Aurelier-Hypogäums, das eine ungewöhnlich hohe Anzahl an vergleichbaren Figuren in Tunika und Pallium mit einem Stab in der Hand enthält. Diese wurden jüngst von John W. Bradley als symbolische Anspielung auf den juristischen Akt der *manumissio vindicta* gedeutet; Bradley 2018, 93–95. Eine solche Deutung wäre auch für die Darstellung im Cubiculum des Miltiades vorstellbar.

371 Phase I: Priscilla 15, Pretestato 3, Callisto A2, A6; Phase II: Priscilla 39, Maius 3, 5, 7, 11, Marcellino e Pietro 2, Domitilla 31; Phase III: via Paisiello 1, Priscilla 25, Maius 12, 16, Marcellino e Pietro 34, 38, 44, 51, 53, 58, 62, 63, 65 (2x), 69, 78, Quattro Oranti 2; Phase IV: Giordani 7, Priscilla 23, Gordiano ed Epimaco 1, via Latina O, Domitilla 19, 33, 45, Tecla 2.

372 Nestori 1993, 83 Nr. 13.

373 Zimmermann 2002, 106.

Laibungsflächen (12 Malereien)[374]. Weit seltener schmückt sie die Stirnwände der Arkosolien (6 Malereien)[375] und ihre Lünetten (2 Malereien)[376]. Als Motiv für den Arkosolscheitel findet die Lazarus-Auferweckung, anders als in den Arkosolien der Grabräume, aber keine Verwendung. Auch am Beispiel der Arkosolien der Galerien zeigt sich folglich die Tendenz zur Anbringung des Wunders in untergeordneten Bildfeldern. Außerdem ist das Bildthema an acht bemalten Loculuswänden[377] und an der monumentalen Wandnische 14 der via Anapo-Katakombe (Abb. 7) belegt[378].

Zusammenfassung:
Als *positionsfavorisierendes* Motiv wird die Auferweckung des Lazarus mehrheitlich in den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkompositionen und an den Stirnwänden der Gräber angebracht. Ungeachtet dessen ist das Motiv in seiner räumlichen Verteilung flexibel und tritt an nahezu allen definierten Anbringungsorten in den Kammern auf. Ihre präferierte Stellung an der Decke nimmt die Lazarus-Auferweckung ab Phase II ein, die sie bis in Phase IV beibehalten sollte. Sie schmückt nicht nur Orte sekundärer Aufmerksamkeit, sondern mitunter auch optisch hervortretende und zentrale Positionen, wie die Lünetten und den Laibungsscheitel der Arkosolien. Nur als Motiv für das Deckenzentrum erweist sich die neutestamentliche Totenauferweckung offenbar, wie viele andere narrative Bibelszenen auch, als unpassend. Die Lazarus-Auferweckung bleibt bis ans Ende der römischen Katakombenmalerei ein durchaus verbreitetes Motiv, das jedoch in der Regel untergeordnete Bildfelder an den Gräbern einnimmt.

1.1.3.2 Die Brotvermehrung

In den Katakomben befindet sich die Brotvermehrung an 41 Grabmälern; 25 Malereien davon sind in Grabräumen dargestellt (siehe Appendix Tabelle 1b). Die wundersame Brotvermehrung Christi ist bekanntlich in zwei unterschiedlichen Versionen in den Evangelien überliefert, die einerseits von der Speisung der Fünftausend (Mt 14,13–21, Mk 6,32–44, Lk 9,10–17, Joh 6,1–13) und andererseits von der Speisung der Viertausend (Mt 15,32–39, Mk 8,1–9) berichten[379]. Biblische Sättigungsgeschichten finden sich jedoch bereits im Alten Testament (Ex 16; Num 11; 1 Kön 17,8–16; 2 Kön 4,42–43), in deren Tradition auch die neutestamentliche Brotvermehrung steht. In der Grabmalerei tritt die Brotvermehrung erstmals im frühen 4. Jh. (Phase II) auf und bleibt bis ans Ende des Jahrhunderts ein häufig verwendetes Bildmotiv. Möglich ist, dass Darstellungen der Brotvermehrung in symbolischer Form schon früher auftraten. Als ikonografische Verkürzung der Brotvermehrung könnten etwa die ‚eucharistischen Fische' in der Lucina-Krypta von S. Callisto gedeutet werden, die um 230/40 zu datieren sind (Abb. 83)[380]. Neben den verschiedenen anthropomorphen Darstellungsvarianten des Themas treten in der zweiten Hälfte

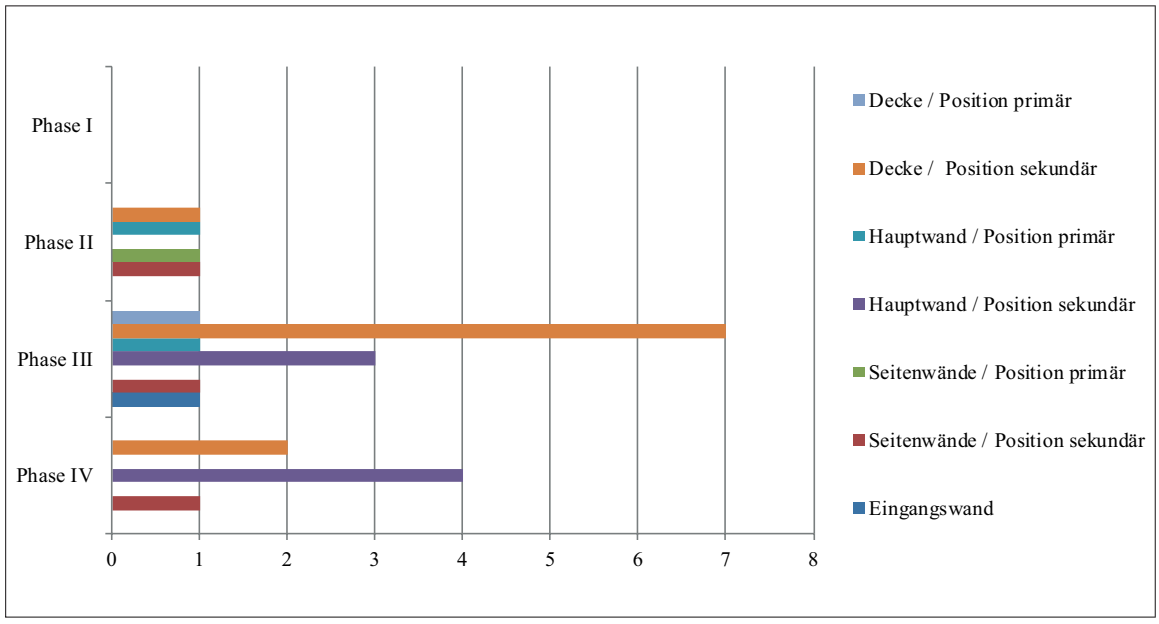
374 Ermete 3, 4, Trasone 5, Callisto 27, 48, Marcellino e Pietro 52, Sebastiano/ex-Vigna Chiaraviglio Arkosol des Primenius und der Severa, Santa Croce 1 (?), Domitilla 46, 70, 73, 75.
375 Marcellino e Pietro 79, Callisto 46, 51, Domitilla 43, 50, 77.
376 Maius 8, Marcellino e Pietro 46.
377 Minus 1 (?), Giordani 5, 6, 28, Marcellino e Pietro 4, Pretestato 18, Callisto 47, Domitilla 28.
378 Deckers u. a. 1991, 84–90.
379 Heute nimmt die Exegese allerdings an, dass beide Erzählversionen von einem Ereignis handeln, da sowohl der Schauplatz wie auch der Vorgang der Vermehrung im Wesentlichen übereinstimmen; LThK 2 (1958) 709–710, hier 709 s. v. Brotvermehrung (J. Blinzler). Zur Ikonografie der Brotvermehrung siehe zusammenfassend B. Mazzei, Moltiplicazione dei pani, in: Bisconti 2000a, 220–221 und Dresken-Weiland 2010a, 165–168.
380 Wilpert 1903, Taf. 27,1. 28; Nestori 1993, 103. Zur Deutung der Malerei Zimmermann 2012, 172 Anm. 9.

des 4. Jhs. (Phase IV) außerdem zoomorphe Bildentwürfe der Brotvermehrung dem Repertoire hinzu, die es zu berücksichtigen gilt. Hierzu gehören die Malerei an der Rückwand der Lampennische in Commodilla 5 -2- (Abb. 134), in der Christus symbolisch als Lamm mit Virga zu sehen ist, sowie die Szene in der Lünette -2- in Maius 16, in der die Brotvermehrung verkürzt in Form zweier Wasserkrüge und sieben Brotkörbe illustriert wird[381].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**9**	**/**	**/**	**/**	**/**
Stirnwand Konche	1	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	3		/	/	/
Laibung Zentrum	/	3	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	6	8	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	4	1	3	1	/
Eingangswand	1	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



381 Dresken-Weiland 2010a, 177 Anm. 442.

c) Auswertung

Wie anhand der Tabelle zur quantitativen Erfassung erkennbar wird, schmückt die Brotvermehrung als *positionsfavorisierendes* Motiv in den römischen Cubicula überwiegend die untergeordneten Bildfelder der Decke (9 Malereien). Dort befindet sich die Szene vor allem über Wand -2-, doch hebt sich der ermittelte Wert nicht merklich von jenem der Wände -3- und -5- ab[382]. Am häufigsten begegnet die Brotvermehrung an der Decke in den Kammern von Marcellino e Pietro, sodass von einer lokalen Tradition in der malerischen Ausstattung von Grabräumen auszugehen ist[383]. Eine Sonderstellung nimmt in dieser Hinsicht ein weiteres Mal die Architektur des monumentalen Cubiculum der *mensores* in Domitilla ein, in dem die Brotvermehrung an der Stirnwand der rechten Konche gemeinsam mit dem Quellwunder das Bild des Grabherrn in der Nische gegenüber dem Eingang umgibt (Abb. 127)[384]. Die klare Vorliebe des Motivs für Positionen sekundärer Aufmerksamkeit spiegelt sich auch in seiner Anbringung in den Laibungsflächen der Arkosolien und Nischen wider, in deren untergeordneten Feldern es am zweithäufigsten dargestellt wird (6 Malereien). In vier Kammern ist die Brotvermehrung an den Stirnwänden der Gräber zu sehen. Während sie in Nunziatella 4 -4- und Domitilla 62 -4- jeweils dezentrale Felder schmückt, nimmt sie in Domitilla 31 -4- das zentrale Bild über dem Arkosolbogen ein (Abb. 106). Darüber hinaus wurde die Brotvermehrung aber auch an Positionen primärer Aufmerksamkeit angebracht, zu denen das Deckenzentrum in Marcellino e Pietro 16 und die Lünetten der Arkosolien und Nischen gehören. An Positionen primärer Aufmerksamkeit an den Nebenwänden -3- und -4- ist die Brotvermehrung hingegen kaum belegt. Mit der neutestamentlichen Wunderszene nicht dekoriert wurden die Laibungsscheitel der Arkosolien, was für die Gräber in den Kammern ebenso wie für jene entlang der Galerien gilt.

Die beschriebenen Präferenzen in der Verteilung des Motivs zeigen sich ebenso im chronologischen Verteilungsdiagramm[385]: Zwar nimmt die Brotvermehrung in Phase II und Phase IV vereinzelt Positionen primärer Aufmerksamkeit ein, doch liegt der Schwerpunkt unverkennbar auf Orten sekundärer Aufmerksamkeit. Die Brotvermehrung wird an den Gräbern gerne mit formal ähnlichen Motiven wie dem Quellwunder, der Lazarus-Auferweckung oder dem Weinwunder kombiniert. Für symmetrische Bildzusammenstellungen eignen sich insbesondere die Nebenfelder der Laibungen oder der Decke gut, wie noch zu zeigen sein wird[386]. In Phase IV nehmen die Darstellungen der Brotvermehrung an der Decke ab und das Motiv wird vorzugsweise

382 Wand -2-: Marcellino e Pietro 34 (Ecke -2-/-4-), 42, 78 (Ecke -2-/-4-); Wand -3-: Maius 3, Marcellino e Pietro 43, 52, Domitilla 69; Wand -5-: Marcellino e Pietro 65, 71. Es gilt zu berücksichtigen, dass aufgrund der Dekorationssysteme der Decken – es handelt sich um konzentrisch angelegte Kreissysteme mit umlaufendem Lünettenkranz – in Marcellino e Pietro 34 und 78 die Brotvermehrung in den Ecken und somit nicht unmittelbar über Wand -2- angebracht ist. Ähnliches trifft auf das Cubiculum der *mensores* in Domitilla zu, in dem die Brotvermehrung architektonisch zwar dem Konchenbogen über Wand -4- zuordenbar ist, optisch hingegen über Wand -2- liegt.

383 Dresken-Weiland 2010a, 169.

384 In ihrer Wertigkeit entspricht die Position den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkomposition und wird daher als Position sekundärer Aufmerksamkeit behandelt.

385 Phase II: Ermete 10, Maius 3, Domitilla 31, Nunziatella 4; Phase III: Maius 16 (symbolisch), Marcellino e Pietro 16, 34, 42, 43, 48, 53, 65, 67, 69, 71, 78, Cava della rossa, Domitilla 62; Phase IV: via Latina O, Callisto 45, Marco e Marcelliano 3, Domitilla 52, 69, 74, Commodilla 5 (symbolisch).

386 Siehe dazu ausführlich Teil II, Kap. 3.2 und 3.12.

an den Wandflächen abgebildet, an denen es nur noch an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit auftritt.

Neben den 25 Grabräumen begegnet die Brotvermehrung in den Katakomben an zwölf Arkosolien der Galerien, an denen das Motiv überwiegend in den Nebenfeldern der Laibungsflächen angebracht wurde, sodass sich auch in diesem Fall Parallelen zu den Arkosolien in den Kammern erschließen lassen[387]. Ferner ist das Motiv noch an drei Loculuswänden[388] sowie an der Grabnische via Anapo 14 (Abb. 7–8) belegt, an der es sich gleichfalls an einer Position sekundärer Aufmerksamkeit befindet.

Zusammenfassung:
Als *positionsfavorisierendes* Bildmotiv zeigt die Brotvermehrung ab konstantinischer Zeit eine deutliche Tendenz zur Anbringung an der Decke, was sich am Beispiel der Grabräume in Marcellino e Pietro gut beobachten lässt. Zwar nimmt die Brotvermehrung mitunter auch Positionen primärer Aufmerksamkeit ein, doch kann die Mehrzahl der überlieferten Malereien an untergeordneten Bildfeldern und Orten sekundärer Aufmerksamkeit konstatiert werden, was sich auch an den Arkosolien der Galerien zeigt. Wie schon am Beispiel Jona, des Quellwunders des Mose und Noahs in der Arche beobachtet, zeichnet sich ab Phase IV eine Verschiebung der Brotvermehrung im Raum von der Decke an die Wände ab.

1.1.3.3 Taufszenen

Die Taufe wurde in den Katakomben verhältnismäßig selten dargestellt und begegnet lediglich an 14 Grabmonumenten. In der Sarkophagplastik sind es mit 17 Bildern nur geringfügig mehr[389]. Das Thema bot einen recht großen gestalterischen Spielraum, der zur Entwicklung mehrerer Formvariationen in der Bildkunst führte[390]. In der Grabmalerei ist der Täufer mit einer weißen Tunika und einem Pallium oder einer Tunika *exomis* bekleidet. Manchmal ist ein Tierfell erkennbar, das für eine Deutung als Johannes den Täufer sprechen könnte[391]. Der Täufer ist in Schrittstellung und leicht nach vorne geneigter Körperhaltung wiedergegeben, wobei ein Fuß auf einem Stein oder einer Bodenerhöhung abgestellt ist. Der Täufer legt seine rechte Hand auf den Kopf des Täuflings, der bis zu den Waden im Wasser steht. Dieser wird zumeist nackt, bartlos und

387 In den Nebenfeldern der Arkosollaibungen befindet sich die Szene der Brotvermehrung in: Ermete 2, Maius 9, Sebastiano/ex-Vigna Chiaraviglio Arkosol des Primenius und der Severa, Pretestato 14, Callisto 46, Domitilla 42, 46, 71. Drei Malereien befinden sich im Zentrum des Laibungsbogens (Callisto 48, Domitilla 77, Quattro Oranti 3?); eine weitere an der Stirnwand des Arkosols Domitilla 36.

388 Giordani 4, 6, Domitilla 29.

389 Dresken-Weiland – Weiland 2005, 29.

390 Grundlegend zur Taufe in der frühchristlichen Grabeskunst Fausone 1982. Zur Ikonografie siehe außerdem Dassmann 1973, 99–103; Pillinger 1994; L. de Maria, s. v. Battesimo, in: Bisconti 2000a, 136–137; Koch 2000, 160–161; de Maria 2001b; Bisconti 2009b; Spieser 2009a; Jensen 2011; Braconi 2011/2; Jensen 2012; Spieser 2015, 99–142.

391 So zog Joseph Wilpert die Kleidung des Täufers als Identifikationsmerkmal für die Deutung der Szenen heran. Trägt der Täufer eine kurze Tunika oder Fellkleidung, so handle es sich um Johannes den Täufer, der die Taufe Jesu im Jordan vollzieht. Ist der Täufer hingegen mit einer langen Tunika und einem Pallium bekleidet, so sei ein Bischof und damit die Taufe eines Katechumenen gemeint; Wilpert 1903, 258–259. Daran anschließend auch Nestori 1993, 194. Dass diese Deutung nicht unproblematisch ist, ergibt sich im Folgenden auch mit Blick auf die Anordnung der Motive im Raum.

proportional kleiner als der Täufer dargestellt[392]. Die Arme des Täuflings liegen eng am Körper an; nur in Marcellino e Pietro 17 sind sie zum Gebet erhoben. Vier Malereien zeigen über dem Kopf des Täuflings eine Taube, die in der Regel als Symbol des Heiligen Geistes (vgl. Ps 74,13; Mt 3,13–17; Mk 1,9–11; Lk 3,21–22; Joh 1,29–34) gedeutet wird und als Erkennungsmerkmal der Taufe Jesu im Jordan gilt[393]. In Callisto A3 (Abb. 89) und Domitilla 62 (Abb. 120) ist anstelle der Taube hingegen ein Wasserstrahl über dem Kopf des Täuflings zu sehen. In Marcellino e Pietro 43 -1- (Abb. 35–36) wiederum wird der Täufling von blau bis schwarz changierenden Linien umschlossen, die sich aus dem Schnabel einer überproportional groß dargestellten Taube nach unten ergießen. Hierbei könnte es sich um die Öffnung des Himmels und die symbolische Herabkunft des Heiligen Geistes handeln[394]. Der explizit nach oben gerichtete Blick des Täuflings würde jedenfalls gut zu dem theophanen Ereignis passen.

Was die Deutung der Bilder am Grab anbelangt, wies die Forschung bereits darauf hin, dass eine konkrete inhaltliche Festlegung der Szenen auf der Grundlage einzelner ikonografischer Merkmale, wie Taube und Kleidung des Täufers, nicht immer möglich und auch nicht sinnvoll ist[395]. In seiner Auslegung ist das Taufmotiv gerade in der Anfangszeit christlicher Bildkunst als mehrdeutig zu begreifen, das zugleich auf die Taufe Jesu im Jordan wie ebenso symbolisch auf die Taufe eines Katechumenen oder die Taufe als christlichen Initiationsritus im Allgemeinen anspielen könne[396]. Im Vordergrund scheint vor allem der Glaube an die heilbringende Wirkung der Taufe zu stehen, die als Garant für die erhoffte Auferstehung gilt, wodurch die Taufe als Bildthema am Grab besonders geeignet war. Bei der Auswertung der Bilder wird daher lediglich allgemein von ‚Taufszenen' die Rede sein und nicht zwischen der Taufe Jesu und der Taufe eines Katechumenen unterschieden werden. Taufszenen sind heute in zehn Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1b) überliefert, in denen sie sich an vier Anbringungsorten befinden.

392 Zur ‚Kindfigur' des Täuflings in der christlichen Kunst und ihrer theologischen Deutung siehe Pillinger 1994, 295; Spieser 2009a, 67; Jensen 2012, 159–160.

393 Marcellino e Pietro 17, Callisto 1, Domitilla 77, 37 (?), Ponziano 6.

394 Pillinger 1994, 297; Spieser 2015, 113–114.

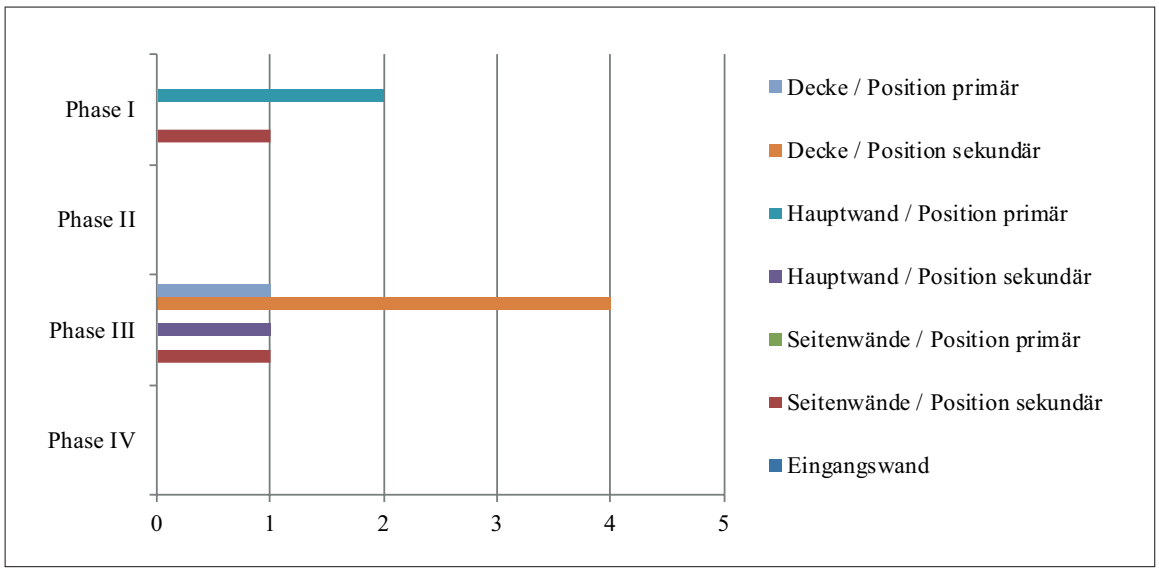
395 Das betrifft vor allem die Taufbilder in der Denkmälerschicht des 3. Jhs. Zur Diskussion siehe de Bruyne 1943, 234–235; Dassmann 1973, 349–352.

396 Spieser 2009a, 77. Zuletzt sprach sich Robin M. Jensen für eine semantisch variable Deutung der Bilder in der Grabeskunst aus. Wesentlich für die Auslegung der Bilder sei nicht, ob es sich um die Taufe Jesu als biblisch-historisches Ereignis oder um die Taufe eines anonymen Katechumenen handele, sondern vielmehr das Verständnis der Taufe als Referenz auf die Taufe Jesu als Prototyp der christlichen Taufe an sich. Die verschiedenen Taufszenen seien sowohl narrativ als auch symbolisch rezipierbar, wobei sich Realität und Typologie überschneiden. Demnach würden die Taufszenen drei interpretative Ebenen umfassen: Erstens könne das Bild am Grab auf die neutestamentliche Erzählung der Taufe Jesu anspielen, zweitens aber auch an die Taufe eines Gläubigen, möglicherweise des Verstorbenen selbst, erinnern, die immerhin ein wichtiges Ereignis in dessen Leben darstellte und seine Aufnahme in die christliche Gemeinschaft bedeutete. Auf theologischer Interpretationsebene repräsentiere die Taufe in dritter Instanz symbolhaft wiederum die Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand der Unschuld, die als Garant für die zukünftige Auferstehung und Errettung der Seele gelte. Dieses Gedankengut kumuliere schließlich in der Figur Christi, die zum Repräsentanten der christlichen Heilsbotschaft werde; Jensen 2011, 28–29.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	**4**	**/**	**/**	**/**	**/**
Lünette Arkosol / Nische	/	1	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	2	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	3	1	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Auf der Grundlage des aktuellen Bildbestandes konnten folgende Anbringungstendenzen erschlossen werden: Viermal nimmt die Taufe in Grabräumen die untergeordneten Bildfelder der Decke ein, sodass sie hier, aufgrund der geringen Anzahl vorbehaltlich, den *positionsfavorisierenden* Motiven zuzuordnen ist. Einmal erscheint die Taufe im Zentrum der Decke und damit an einer Position primärer Aufmerksamkeit, die in der Regel dem Christusbild vorbehalten ist. Der quantitativen Auswertung entsprechend rangieren nach dem Deckenfeld an zweiter Stelle die Stirnwände der Gräber (3 Malereien), an denen die Taufe gleichfalls zentrale Positionen einnimmt. In der Lucina-Krypta befindet sich das Motiv direkt über der Tür an Wand -2-, die

Kammer x mit Kammer y verbindet (Abb. 81)[397]. Durchschreitet der Besucher Kammer x und setzt seinen Weg in die benachbarte Kammer fort, rückt die Taufe in der Hauptbewegungsachse unweigerlich in sein Blickfeld. Eine Position primärer Aufmerksamkeit nimmt die Taufe auch in der in etwa zeitgleichen sog. Sakramentskapelle A2 (Abb. 84) ein, in der sie das Zentrum der Hauptwand schmückt und durch einen roten Rahmen optisch akzentuiert ist[398]. Ferner sind die untergeordneten Bildfelder der Arkosollaibungen (2 Malereien) anzuführen, unter denen die Szene in Marcellino e Pietro 65 gesondert zu behandeln ist, da sie eine Frau als Täufling zeigt (Abb. 46)[399]. Der in Tunika und Pallium gekleidete Christus (?) setzt seinen Fuß auf einen Stein ab und legt die rechte Hand auf den Kopf der Frau. Die Frau weist eine leicht nach vorne geneigte Körperhaltung mit nach unten hängenden Armen auf. Die blau-grüne Bodenzone muss zwar nicht zwangsläufig Wasser andeuten, doch ist das Absetzen des Fußes ein unverkennbares Charakteristikum des Täufers[400]. An den Lichtschächten und Eingangswänden sowie an den Lünetten und Laibungsscheiteln der Arkosolien wird die Taufe nicht dargestellt.

Wie entscheidend die räumliche Anordnung eines Bildes für seine Deutung sein kann, veranschaulicht die Taufszene in Domitilla 62 (Abb. 120)[401]. Die Darstellung ist nicht nur hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen Lage in der Deckenmitte beachtenswert, sondern stellt auch ikonografisch ein Unikat dar. Die Bildkomposition zeigt im Zentrum des Medaillons eine frontal stehende männliche Figur, über deren Kopf ein blauer Wasserstrahl zu erkennen ist. Die linke Hand liegt eng am Körper an, die rechte ist in Brusthöhe erhoben. Auf die Darstellung des Täufers wurde verzichtet. Zwar ist aufgrund des Fehlens der beiden charakteristischen Attribute Täufer und Taube eine Auslegung der Szene als Taufe eines Katechumenen oder symbolisch als Anspielung auf das Sakrament der Taufe im Allgemeinen naheliegend, doch würde vor allem die hervorgehobene Position in der Deckenmitte, die, wie oben gezeigt wurde, primär dem Christusbild vorbehalten ist, viel eher für eine Taufe Jesu sprechen[402]. Auch

397 Nestori 1993, 103 Nr. 1–2.

398 Nestori 1993, 106 Nr. 21.

399 Obwohl die Deutung der Szene als Taufe nicht eindeutig ist, spricht doch die Körperhaltung des Täufers für eine solche Auslegung; Deckers u. a. 1987, 314. Vgl. dazu das ikonografische Schema der Malereien Marcellino e Pietro 17, 21, 62, 78 und Domitilla 37. Guyon 1987a, 184 deutet das Motiv hingegen als Heilung der gekrümmten Frau. Daran anschließend de Maria 1992, 150 und Nestori 1993, 60 Nr. 65. Die leichte Krümmung des Rückens resultiert jedoch wohl eher aus der Körperhaltung der Frau, als dass ein körperliches Gebrechen durch einen stark gebogenen Rücken wiedergegeben wäre, wie dies beispielsweise gut anhand der Darstellung der gekrümmten Frau im Rabula Codex (535 n. Chr.) zu erkennen ist; vgl. Cecchelli u. a. 1959, 57 mit Taf. 10. Da die Szenen des Arkosols nach geschlechtertypischen Kriterien ausgewählt wurden, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Frau auf Wunsch des Auftraggebers in die Taufe hineinprojiziert wurde; Zimmermann 2002, 199 Anm. 666. Allgemein gesprochen darf das Bild jenen Motiven zugeordnet werden, die in der Forschung als ‚Frau vor Christus' bezeichnet werden; siehe dazu Teil II, Kap. 3.11.

400 So zeigen die von Lorenza de Maria angeführten Beispiele für eine Deutung als gekrümmte Frau nach Lk 13,10–17 stets einen aufrechtstehenden, in leicht ponderierter Körperhaltung wiedergegebenen Christus; vgl. de Maria 1992.

401 Nestori 1993, 129.

402 Zimmermann – Tsamakda 2009a, 418. Obgleich ein Verstorbenenporträt an dieser Position im Raum ungewöhnlich wäre, muss erwähnt werden, dass durchaus vergleichbare Taufbilder Verstorbener bekannt sind. Beispielhaft sei auf das Grabrelief des Mastalius aus Grado verwiesen, das einen Mann und einen Jungen zwischen zwei Kandelabern zeigt. Über den beiden Verstorbenen erscheint jeweils eine Taube, aus deren Schnabel sich Wasser über die Häupter der Figuren ergießt. Im Gegensatz zur hier diskutierten Bildszene in Domitilla 62 sind die Verstorbenen jedoch mit Tuniken bekleidet und im Gebet mit zum Orantengestus erhobenen Armen dargestellt; ausführlich dazu Braconi 2011/2.

in Cubiculum 78 in Marcellino e Pietro fehlt die Taube als Attribut in der Darstellung der Taufe, die sich dort hingegen in einem der untergeordneten Bildfelder der Decke befindet (Abb. 57–58)[403]. Sie wurde als Taufe eines Katechumenen gedeutet[404]. An dieser Position sekundärer Aufmerksamkeit ist das Motiv jeweils Teil einer additiven Zusammenschau mehrerer Bibelszenen, die um den Schafträger im Deckenzentrum kreisen. Wie noch zu zeigen sein wird, treten Darstellungen Verstorbener jedoch für gewöhnlich nicht in den Nebenfeldern der Decke auf. Sie favorisieren, wie in diesem Kontext schon das erwähnte Bild der Taufe einer Frau in Marcellino e Pietro 65 veranschaulichte, vor allem Anbringungsorte in Grabesnähe. Die Nebenfelder der Decke werden in der Regel für narrative Bibelszenen genutzt, die die mit dem zentralen Bildmotiv verbundene Jenseitshoffnung noch einmal nuancieren sollten. Vergleiche finden sich in den Grabräumen Marcellino e Pietro 17, 21 und 43 (Abb. 35–36), in denen die Taufe gleichfalls in den untergeordneten Deckenfeldern angebracht wurde. Die Taufszenen dieser Räume erfuhren, ob der Taube über dem Kopf des Täuflings, explizit eine Auslegung als Taufe Jesu im Jordan[405]. Parallel dazu scheint wohl auch in Cubiculum 78 daher, trotz Fehlens der Taube, die Taufe Jesu dargestellt zu sein, die als biblisches Heilsmoment in einem Reigen mit alt- und weiteren neutestamentlichen Wunder- und Rettungsszenen erscheint.

In den Grabräumen treten Taufszenen in zwei Phasen auf: Zum einen gehören sie dem Bilderrepertoire der frühesten Grabräume (Phase I) um 230/40 an, zum anderen stellen sie den Grabdekor in mittel- und spätkonstantinischer Zeit (Phase III), wie das obige Balkendiagramm zeigt[406]. Mehrheitlich überwiegen in Phase III Taufbilder an den Decken der Kammern. Danach findet sich die Taufe als Motiv in den Katakomben nur noch in einem Kultraum des 5./6. Jhs. in Ponziano[407] und an den Arkosolien der Galerien[408].

In den Galerien ist die Taufe an vier Arkosolien belegt, wovon drei Gräber der Domitilla-Katakombe angehören[409]. Zweimal ist die Taufe in den untergeordneten Feldern der Laibung, einmal an der Frontwand angebracht. Dabei gehören die beiden Malereien aus Domitilla 42 und 77 bereits der zweiten Hälfte des 4. Jhs. an. Die vierte Taufszene befindet sich in der Lünette des Arkosols Ermete 3 (Abb. 3) und ist gleichfalls der zweiten Hälfte des 4. Jhs. zuzuordnen[410]. An den bemalten Loculuswänden wird die Taufe hingegen nicht dargestellt.

403 Deckers u. a. 1987, 343–348.

404 Zur Deutung Fausone 1982, 126, der das „sakramentale Heilgeschehen der Taufe eines Neuchristen“ in den Vordergrund stellt.

405 Fausone 1982, 223–226. 230–232. 262–264.

406 Phase I: Callisto 1, A2, A3; Phase III: Marcellino e Pietro 17, 21, 43, 62, 65, 78, Domitilla 62.

407 Nestori 1993, 147 Nr. 6. Dargestellt ist die Jordantaufe Jesu, die sich in ihrer ikonografischen Form jedoch entschieden von den hier diskutierten Bildern der Frühzeit unterscheidet. Siehe dazu Fausone 1982, 133–135; Riccardi 2001; Pergola 2009, 228. Da die Malereien keinem privaten Grabambiente angehören, werden sie in der obigen Datenerfassung nicht berücksichtigt.

408 Hierzu gehören Domitilla 42 und 77 aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs.; vgl. Bordignon 2000, 316. 330–331.

409 Domitilla 37 (Front), 42 (Laibung), 77 (Laibung).

410 Wilpert 1903, Taf. 246. Bei Nestori 1993, 3 Nr. 3 und Wilpert 1903 ist die Szene als ‚Besessenenheilung‘ angeführt. Zu erkennen ist eine Figur in Tunika und Pallium, die einer kleineren, nackten Figur die rechte Hand auf den Kopf legt. Der Verlauf der Stoffbahnen lässt erkennen, dass ein Fuß auf einer Bodenerhöhung, wie etwa einem Stein, abgestellt ist. Die ikonografischen Merkmale würden daher eher für eine Taufe als für ein Heilungswunder sprechen; vgl. de Bruyne 1943, 156; Fausone 1982, 127; Jensen 2011, 25–26.

Zusammenfassung:
In den Grabräumen treten Taufszenen an vier von acht Positionen auf. Aufs Ganze betrachtet erscheint die Taufe insbesondere an der Decke, an der sie jedoch überwiegend Positionen sekundärer Aufmerksamkeit einnimmt, sowie an den Stirnwänden der Gräber. Während die Taufe als Bildszene in den Grabräumen zeitlich begrenzt in den Phasen I und III in Verwendung ist, erscheint sie an den Arkosolien der Galerien auch noch in Phase IV.

1.1.3.4 Die Blindenheilung

In den Katakomben findet sich die Blindenheilung an insgesamt neun Stellen. Blindenheilungen werden im Neuen Testament mehrfach und in unterschiedlichen Versionen geschildert[411]. Die Bildkompositionen der Grabeskunst scheinen allerdings auf kein bestimmtes Ereignis Bezug zu nehmen und lassen sich auf keine konkrete Textvorlage festlegen. Aus ikonografischer Perspektive bereitet das Bildthema speziell in der Grabmalerei einige Schwierigkeiten und weist deutliche Unterschiede zu den Darstellungen auf den Sarkophagen auf, an denen sich das Motiv weit größerer Verbreitung erfreute[412]. Beide Materialgattungen zeigen als Hauptfigur Christus, der stehend und in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist. Der zu heilende Blinde ist in der Regel proportional kleiner dargestellt. Auf den Sarkophagen ist die Blindenheilung ikonografisch zweifelsfrei als solche gekennzeichnet[413]. Christus legt Zeige- und Mittelfinger auf die Augen des Blinden, der seine Arme nach vorne streckt oder, als Zeichen seiner Blindheit, einen Gehstock mit sich führt[414]. In der Grabmalerei vollzieht Christus die Heilung in der Regel durch den Gestus der Handauflegung, wobei er nicht die Augen, sondern den Kopf des zu Heilenden berührt[415]. Der zu Heilende kann stehend, kniend und als Orans, wie in Marcellino e Pietro 17 -5- und 28 -5-, dargestellt sein. Das Berühren der Augen wäre einem Stich Antonio Bosios folgend nur an der Türwand Domitilla 31 zu sehen gewesen[416]. Die Malerei ist heute verloren, doch zeigt der Stich eine kniende Gestalt, die ihre Hände hilfesuchend Christus entgegenstreckt, der wiederum mit seinem Zeigefinger das linke Auge des zu Heilenden berührt. In Ippolito 3 sind die Augen des zu Heilenden besonders betont, was möglicherweise die zu heilende Krankheit im Bild konkretisieren und ein Hinweis auf die Blindenheilung sein könnte[417]. Eindeutige ikono-

411 Heilung des Blindgeborenen in Betesda (Mk 8,22–26); Heilung von einem Blinden und zwei Stummen (Mt 9, 27–34); Heilung des Blindgeborenen (Joh 9,1–41); Heilung von Gelähmten, Verkrüppelten, Blinden, Stummen und vielen anderen Kranken (Mt 15,29–31); Heilung von zwei Blinden bei Jericho (Mt 20,29–34); Heilung von Blinden und Lahmen im Tempel von Jerusalem (Mt 21, 14); Heilung von Krankheiten und Plagen, Befreiung von bösen Geistern und Heilung von Blinden (Lk 7,21); Heilung eines Blinden bei Jericho (Lk 18,35–43).

412 Vgl. Dresken-Weiland – Weiland 2005, 30. Zur Ikonografie der Blindenheilung siehe etwa Salvatore 1979; C. Ranucci, s. v. Guarigione del cieco, in: Bisconti 2000a, 200; Dresken-Weiland 2010a, 251–252 mit weiteren Literaturangaben.

413 Koch 2000, 172–173.

414 Die Heilung des Blinden in den Evangelien erfolgt wiederum durch das bloße Wort (Lk 18,42), durch Berührung der Augen (Mt 9,29), Speichelauftragung (Joh 9,6) oder Handauflegung (Mk 8,22–23).

415 Der Gestus der Handauflegung tritt in der frühchristlichen Ikonografie in verschiedenen Kontexten auf und ist jeweils mit unterschiedlichen Konnotationen verbunden; vgl. de Bruyne 1943; Korol 1985.

416 Bosio 1632, Abb. auf S. 249. Die Körperhaltung Christi, bei der ein Bein auf einem Stein abgestellt ist, entspricht eigentlich dem Bildformular der Taufe. Die blaue Bodenlinie muss allerdings nicht unbedingt auf Wasser hinweisen, da auch die Samariterin am Brunnen an Wand -4- auf eine blaue Standlinie gesetzt ist. Daran anschließend wäre zu fragen, ob dem Zeichner ein Fehler bei der Wiedergabe der Details passiert sein könnte und das Auflegen der Hand auf den Kopf in Anlehnung an entsprechende Darstellungen in der Sarkophagplastik mit dem Berühren der Augen verwechselt wurde.

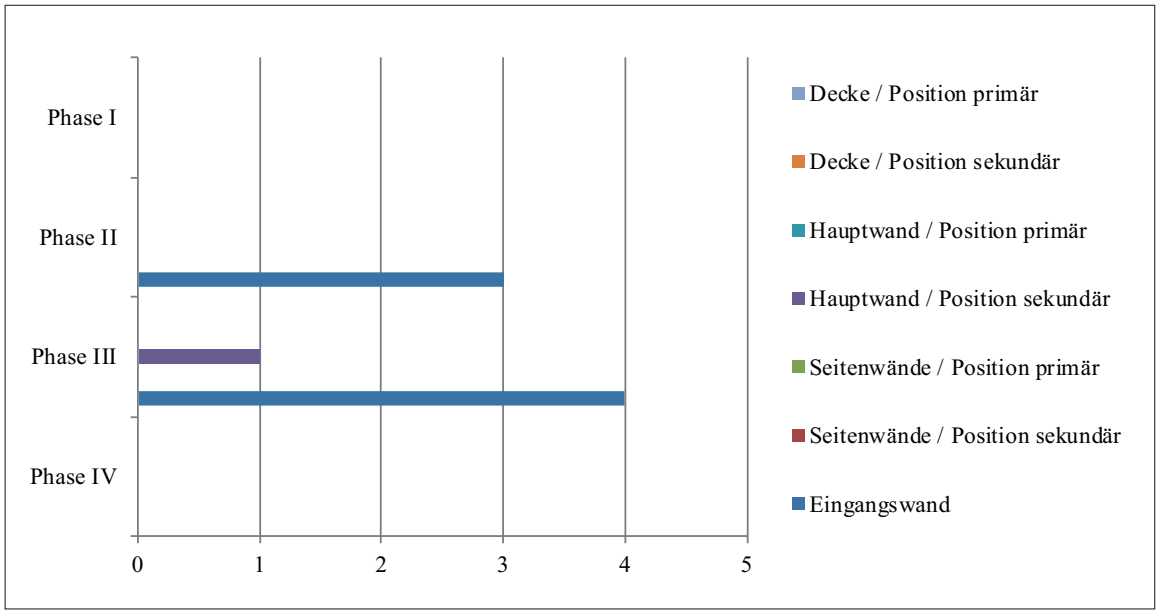
417 Nuzzo 1991, 29 mit Abb. auf S. 28; Nestori 1993, 43.

grafische Merkmale des Blinden, wie die nach vorne geführten Hände oder der Gehstock, fehlen in der Grabmalerei, sodass es sich auch um allgemeine Heilungswunder Christi handeln könnte. Die in der vorliegenden Untersuchung zusammengefassten Bildszenen sind daher mit einer gewissen Vorsicht als Blindenheilungen zu bezeichnen.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	1	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	1	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	/	/	/
Eingangswand	**7**	**/**	**/**	**/**	**/**

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Die Anbringung der Malereien, die die Blindenheilung illustrieren, bleibt in den acht Grabräumen (vgl. Appendix Tabelle 1b) auf zwei Positionen sekundärer Aufmerksamkeit beschränkt. Die geringere Beliebtheit des Themas spiegelt sich offenbar nicht nur in der Anzahl der Male-

reien, sondern auch in ihrer räumlichen Disposition wider[418]. Die meisten Motive befinden sich an den Feldern der weniger prominenten Türwände (7 Malereien). Vorrangig tritt das Heilungswunder an dieser Position in der Katakombe Marcellino e Pietro auf, in der es vermutlich zu den Leitmotiven des gängigen Bilderrepertoires der Maler gehörte. An den Türwänden wird die Blindenheilung aber auch in Domitilla und Ippolito dargestellt. Die Decke der Kammern ist als Anbringungsort für die Blindenheilung demgegenüber anscheinend nicht geeignet. Praktische Gründe, wie die unmittelbare Sichtbarkeit ikonografischer Details, sind als Erklärung dafür wohl auszuschließen[419]. Häufig werden an den Türwänden jedoch zwei Heilungswunder in Kombination miteinander oder gemeinsam mit anderen biblischen Szenen gezeigt, sodass in den jeweiligen Räumen inhaltliche und formale Kriterien für die Anordnung des Motivs ausschlaggebend gewesen sein könnten[420]. Auch in direkter Grabesnähe wurde die Blindenheilung kaum angebracht. Nur einmal nimmt das Motiv in den Grabkammern eines der untergeordneten Felder der Arkosollaibung ein.

Die Blindenheilung wird in den Katakomben ab dem späten 3. Jh. (Phase II) dargestellt, auf den Sarkophagen begegnet sie hingegen erst ab dem frühen 4. Jh.[421]. Über die Phasen II und III hinweg verändern sich die Anbringungspräferenzen des Bildmotivs nicht, was anhand des Balkendiagrammes gut abzulesen ist. In Phase IV wird das Heilungswunder nicht mehr abgebildet.

Ergänzend ist als neunte überlieferte Malerei noch das sog. Arcosolio di Adamo ed Eva in Priscilla[422] anzuführen, in dessen Lünette ebenfalls die Blindenheilung dargestellt wird. Dort nimmt die Wunderheilung zwar grundsätzlich eine Position primärer Aufmerksamkeit ein, doch befindet sie sich nicht in der Feldmitte, sondern dezentral in der rechten unteren Ecke. Mit welchen anderen biblischen Szenen die Blindenheilung kombiniert wurde, bleibt aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Malereien allerdings offen.

Zusammenfassung:
Die Blindenheilung nimmt in den römischen Grabräumen ausschließlich Positionen sekundärer Aufmerksamkeit ein und ist in ihren räumlichen Anbringungstendenzen als *positionsfavorisierend* zu charakterisieren. Mehrheitlich schmückt sie die Bildfelder der Türwände, wofür sich in Marcellino e Pietro eine eigene Tradition bei der malerischen Gestaltung der Räume entwickelt hat. Im Gegensatz zu anderen Wunderheilungen wird die Blindenheilung nicht an der Decke und auch nur selten direkt am Grab dargestellt, sondern bleibt mehrheitlich auf die Türwände der Grabräume beschränkt.

418 Dresken-Weiland 2010a, 253.

419 Das von Jutta Dresken-Weiland vorgebrachte Argument, die Blindenheilung wäre an der Decke nicht dargestellt worden, weil die Grabbesucher in der Dunkelheit die Heilung des Kranken durch Berührung nicht erkennen hätten können, ist bei näherer Betrachtung hinfällig; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 252. So ist die Taufe dem Heilungswunder bildkompositorisch durchaus ähnlich, wurde aber im Gegensatz dazu sehr wohl an der Decke dargestellt. Auch die Brotvermehrung ist von der Weinvermehrung aus der Ferne kaum zu unterscheiden; beide Motive nehmen aber sehr wohl Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an der Decke ein.

420 Vgl. Marcellino e Pietro 15, 17, 24, 28, 63. Ebenso Domitilla 31. Siehe dazu auch Teil II, Kap. 3.5.

421 Phase II: Ippolito 3, Marcellino e Pietro 28, Domitilla 31; Phase III: Marcellino e Pietro 15, 17, 24, 62, 63. Zur Blindenheilung auf den Sarkophagen siehe Dresken-Weiland 2010a, 251.

422 Wilpert 1903, Taf. 70,1; Nestori 1993, 26 Nr. 32.

1.1.3.5 Die Samariterin am Jakobsbrunnen

Die Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh 4,1–42) zählt zu jenen Motiven in den Katakomben, die ausnahmslos in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1b) überliefert sind[423]. Allerdings wird es sowohl in der Grabmalerei wie auch auf den Sarkophagen vergleichsweise selten dargestellt[424]. Es kann als indirektes Rettungsbild beschrieben werden, thematisiert die Perikope doch das Versprechen auf ein Leben nach dem Tod, das den Gläubigen durch die Gabe des „lebendigen Wassers" (Joh 4,10) zuteil wird. In der Textquelle erfährt zum einen die Bedeutung des Glaubens an Christus Betonung, zum anderen lässt die Symbolik des lebendigen Wassers aber auch einen Taufbezug erkennen[425].

a) Quantitative Erfassung

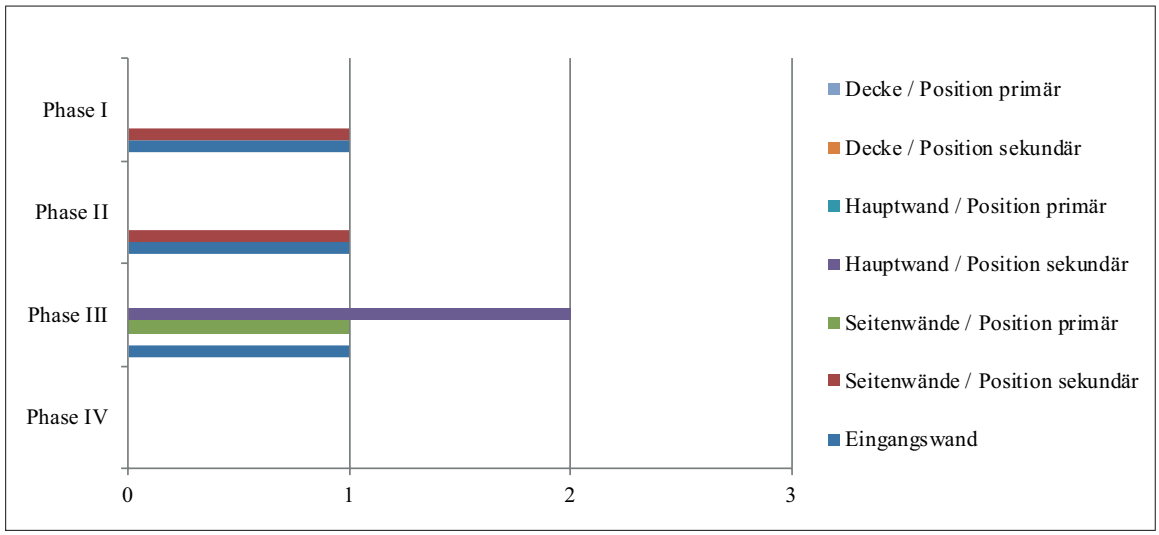
Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	1	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	2	/	/	/	/
Eingangswand	**3**	**/**	**/**	**/**	**/**

423 Die Auswertung des Bildbestandes zeigt, dass neben der Samariterin auch die Verkündigung an Maria und die Heilung der blutflüssigen Frau ausschließlich in Grabräumen dargestellt sind. Acht Szenen aus dem Alten Testament (Abrahamsopfer, Sündenfall, Hiob, die drei Jünglinge im Feuerofen, sandalenlösender Mose, Himmelfahrt Elijas, Noah in der Arche, Susanna) und vier weitere Szenen aus dem Neuen Testament (Blindenheilung, Lahmenheilung, Taufe, Magieranbetung) treten tendenziell häufiger in den Grabräumen als an den Arkosolien und Loculuswänden auf. Umgekehrt gibt es kaum ein Motiv, das an den Gräbern der Galerien, nicht aber in den Grabräumen Verwendung fand.

424 Vgl. Dresken-Weiland – Weiland 2005, 29. Zur Ikonografie der Samariterin am Brunnen siehe u. a. Binazzi 1989; D. Goffredo, s. v. Samaritana al pozzo, in: Bisconti 2000a, 275–276; Bucolo 2009.

425 Vgl. Hernández 2004, 233–239; Dulaey 2006b, 155–163; Jensen 2012, 193.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

In den acht Grabräumen erscheint die Samariterin am Brunnen an vier von acht Anbringungsorten, wobei es sich, von einer Ausnahme abgesehen, um Positionen sekundärer Aufmerksamkeit handelt. Drei von acht Malereien befinden sich an den Türwänden. Dieser Wert ist allerdings nur geringfügig höher als jener, der an den Laibungsflächen und an den Stirnwänden der Gräber ermittelt wurde, an denen jeweils zwei Malereien überliefert sind. In diesem Zusammenhang interessant ist die räumliche Anordnung der Bibelszene in Domitilla 31, wo die Figur der Wasser schöpfenden Samariterin und jene Christi in zwei voneinander getrennten Bildfeldern an der Stirnwand des Arkosols -4- angebracht wurden (Abb. 106). Nur einmal schmückt das Motiv die Lünette eines Arkosols und nimmt dort eine Position primärer Aufmerksamkeit ein. Die Anbringung des Motivs in der Arkosollünette -4- in Kammer F der via Latina-Katakombe stellt allerdings eine Ausnahme dar und ist darauf zurückzuführen, dass die biblische Gestalt der Samariterin vermutlich als Projektionsfläche für das Verstorbenenporträt fungiert hat[426]. Diese Annahme legt der auffällige Ohr- und Halsschmuck der Samariterin nahe, der in der Darstellung biblischer Frauengestalten ungewöhnlich ist (Abb. 72–73). Es dürfte sich wohl um die Verstorbene selbst handeln, die mit Christus das Gespräch über das ‚lebendige Wasser' führt. Die Assimilation der Bildergruppen führte zur Nobilitierung der narrativen Bibelszene, die somit eine hierarchische Aufwertung erfuhr und an eine Position primärer Aufmerksamkeit in Grabesnähe verschoben wurde, die privilegierten Motiven wie dem Verstorbenenporträt vorbehalten ist. Die an den jeweiligen Anbringungsorten ermittelten Werte unterscheiden sich allerdings nur geringfügig voneinander, sodass sich statistisch keine klaren Tendenzen fassen lassen. Das Motiv der Samariterin am Jakobsbrunnen ist somit vorbehaltlich mit nur leichter Tendenz der Gruppe der *positionsfavorisierenden* Bildmotive zuzuordnen.

Anhand des Balkendiagramms zur chronologischen Bildverteilung wird noch einmal deutlich, dass die Samariterin am Brunnen in den Grabräumen, sofern es sich um kein assimiliertes Verstorbenenporträt handelt, in der Regel an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit angebracht

426 Vgl. Teil I, Kap. 2.8.2.

wird[427]. In den frühen Phasen I und II befindet sich das Motiv ausschließlich an den Nebenwänden -3- und -4- sowie an der Türwand -5-. In Phase III rückt es von den Positionen sekundärer Aufmerksamkeit der beiden Nebenwände an vergleichbare Positionen der Hauptwände. In Phase IV wird es in den Kammern dagegen nicht mehr dargestellt. Den chronologischen Schlusspunkt bildet in den römischen Zömeterien die Darstellung der Samariterin in der Lünette des Arkosols -4- in Kammer F der via Latina-Katakombe, deren Malereien auf die Jahre 340 bis 360 datiert werden[428].

Zusammenfassung:
Die Auswertung des mit acht Malereien in den Katakomben relativ selten belegten Motivs der Samariterin am Jakobsbrunnen führt hinsichtlich seiner räumlichen Anordnung zu keinem signifikanten Ergebnis. Mit nur geringfügiger Tendenz befindet sich das Motiv an den Türwänden, sodass es hier der Gruppe der *positionsfavorisierenden* Bildmotive zugeordnet wird. Die Samariterin dekoriert vor allem Positionen sekundärer Aufmerksamkeit, kann aber als assimiliertes Verstorbenenporträt auch unmittelbar in Grabesnähe auftreten und dort Positionen primärer Aufmerksamkeit einnehmen.

1.1.3.6 Die Heilung der blutflüssigen Frau

Die Heilung der blutflüssigen Frau (Mt 9,20–22, Mk 5,25–34, Lk 8,43–48) zählt wie die Samariterin am Brunnen zu jenen Szenen, die in den Katakomben nur in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1b) dargestellt werden. Das Motiv ist bis auf eine Ausnahme ausschließlich in Marcellino e Pietro überliefert, woraus zu schließen ist, dass es sich auch bei diesem Heilungswunder um ein lokales Spezifikum der Katakombe handelt. Weitaus häufiger als in der Grabmalerei, in der die Blutflüssige sechsmal dargestellt wird, tritt das Bildthema auf den Sarkophagen auf[429]. Die früheste und zugleich einzige Darstellung des Themas außerhalb von Marcellino e Pietro befindet sich in Pretestato 3 (Abb. 79)[430]. Die Malereien der Kammer werden in die ersten Jahrzehnte des 3. Jhs. datiert und zeigen ausnahmslos Bildszenen des Neuen Testaments[431]. Die als Heilung der blutflüssigen Frau gedeutete Darstellung an Wand -3- ist singulär, aber in der Forschung nicht unumstritten[432]. Die Szene wird durch zwei Beifiguren (Jünger Jesu oder Zeugen)

427 Phase I: Pretestato 3, Callisto A3; Phase II: Ermete 9, Domitilla 31; Phase III: Marcellino e Pietro 17, 65, 71, via Latina F.

428 Zur Datierung siehe Tronzo 1986, 10–17, 22; Ferrua 1991, 108–116; Zimmermann 2002, 276; Bisconti 2011a, 205. Zum Grabraum und seinen Malereien im Allgemeinen siehe Mazzei 2006c.

429 Dresken-Weiland – Weiland 2005, 30.

430 Nestori 1993, 91.

431 Bisconti 1997, 47; Provoost 2000, 65; Spera 2004, 46. Farbabb. bei Bisconti 2011a, 94 Fig. 17.

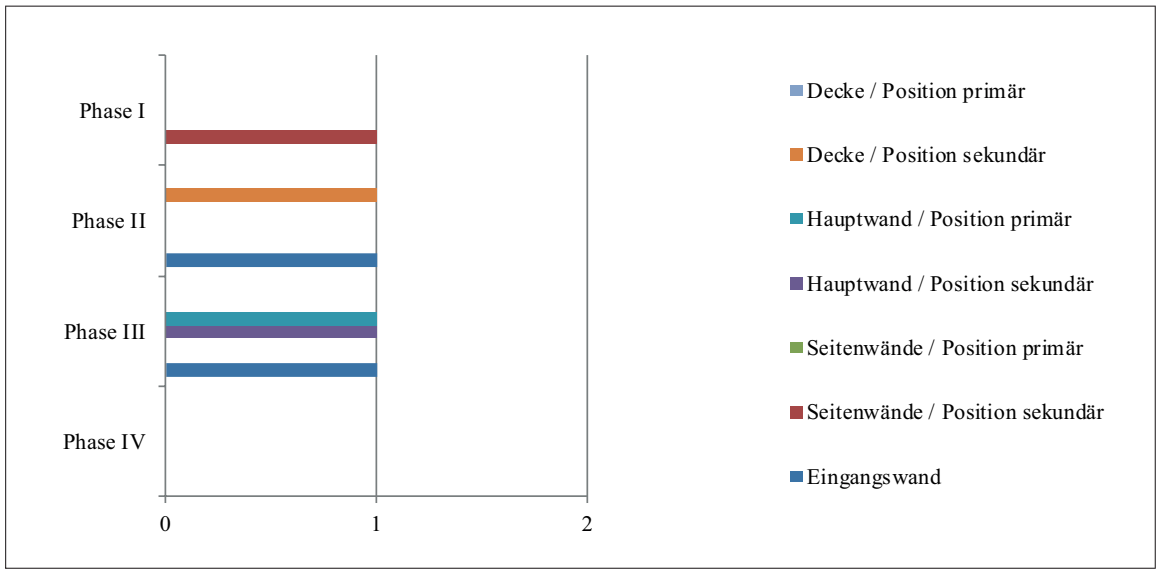
432 Als Emmausgang (Lk 24,13–29) deutete Carlo Cecchelli die Szene und stellte damit erstmals seit der Wiederentdeckung der Grabkammer im 19. Jh. die traditionelle Lehrmeinung in Frage; vgl. Cecchelli 1954, 265. Cecchelli erkannte in dem roten Gewand der Frau keine menschliche Gestalt, sondern deutete dieses als monochromen Schattenwurf, der diagonal hinter der Figurengruppe verlaufen würde. Die Diskussion um die Deutung der ungewöhnlichen Szene wurde erneut von Fabrizio Bisconti aufgenommen, der unter Hinzuziehung der wenigen in der frühchristlichen Kunst bekannten Darstellungen des Emmausgangs auf Cecchellis Ansatz Bezug nahm. Er wies vor allem auf die inhaltliche Kohärenz hin, die sich bei einer Deutung der Szene als Emmausgang ergeben würde, zumal diese chronologisch an die Dornenkrönung anschließt; vgl. Bisconti 1990, 91–94; Bisconti 2011a, 93. Ein näherer Blick auf die Malerei zeigt dennoch deutlich, dass es sich im Fall der rötlichen Malfläche nicht um einen in roter Farbe umgesetzten Schatten der Figurengruppe im Vordergrund handeln kann. Ebenso wie in der Szene der ‚Dornenkrönung' wird der Schattenwurf der Figuren durch kurze, braune Pinselstriche angedeutet, die sich diagonal von den Füßen der Figuren über die blaue Standfläche erstrecken. Gut zu erkennen ist die Hand der Frau, die nach dem Gewandsaum Christi greift, während sie sich mit der anderen am Boden abstützt. Zur Szene und ihrer Deutung siehe ebenso Giordani 1995.

im linken Bildvordergrund ergänzt, sodass eine Darstellung der Kanaanäerin, die um die Heilung ihrer Tochter bittet, ebenfalls möglich wäre. Da die Frau jedoch explizit das Gewand Christi berührt und nicht ihre Hände zum Bittgestus erhoben hat, scheint wohl dennoch die Blutflüssige dargestellt zu sein. In den fünf Szenen in Marcellino e Pietro wurde auf die Anwesenheit weiterer Personen (die Bibel erwähnt das Beisein von Jüngern) verzichtet. Sie sind auf den Moment zwischen Christus und der zu heilenden Frau reduziert[433].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	1	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	1	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	1	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	1	/	/	/	/
Eingangswand	**2**	**/**	**/**	**/**	**/**

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



433 Zur Ikonografie und Ikonologie der Blutflüssigen in der frühchristlichen Kunst siehe u. a. Dassmann 1973, 309–313; Perraymond 1986a; M. Perraymond, s. v. Emorroissa, in: Bisconti 2000a, 171–173; Frerich 1996, 557–574; Koch 2000, 165–166; Baert 2011; Bisconti 2017b.

c) Auswertung

Das Motiv der blutflüssigen Frau wurde in den Grabräumen an fünf Positionen angebracht, an denen es eine relativ konstante Verteilung aufweist: In den untergeordneten Feldern der Decke sowie jenen der Arkosollaibungen ist die Blutflüssige je einmal vertreten. In Pretestato 3 schmückt sie das vertikale Wandsegment zwischen den Loculusreihen, wobei es sich gänzlich um Positionen sekundärer Aufmerksamkeit handelt. Einzig in Marcellino e Pietro 65 nimmt die Heilung der blutflüssigen Frau eine Position primärer Aufmerksamkeit ein (Abb. 45). Auf speziellen Wunsch des Auftraggebers ist die Wunderheilung Teil einer Bildzusammenstellung, die wohl abgestimmt auf das Geschlecht der Verstorbenen Szenen zeigt, in denen Christus in Begleitung von Frauen erscheint[434]. Die präferierte Position des Heilungswunders ist somit aus dem individuellen Grabkontext zu erklären. Auch in diesem Fall führt die statistische Auswertung, ob der wenigen Einzelbilder, allerdings zu keinem eindeutigen Ergebnis. Da mit zwei Malereien die Darstellungen an der Eingangswand leicht überwiegen, wird das Motiv vorbehaltlich als *positionsfavorisierend* benannt.

Die Heilung der blutflüssigen Frau wird in der Katakombenmalerei von Phase I bis Phase III nur vereinzelt dargestellt, wobei das Motiv in konstantinischer Zeit tendenziell am häufigsten belegt ist[435]. Johannes G. Deckers führte diese Entwicklung wohl zurecht auf den historischen Entstehungskontext des Motivs zurück, dessen Ikonografie deutlich den Einfluss des zeitgenössischen Kaiserkults widerspiegelt, wie unverkennbar an der geneigten Körperhaltung der Frau, die der Proskynese gleichkommt, zu erkennen ist[436].

Zusammenfassung:

Aussagen über präferierende Tendenzen in der räumlichen Anordnung können für das in den römischen Katakomben nur sechsmal ausgeführte Motiv der blutflüssigen Frau kaum getroffen werden, da jeweils einer Malerei an vier unterschiedlichen Anbringungsorten zwei Malereien an den Eingangswänden gegenüberstehen. Das Motiv wird mit leichter Tendenz und mit gewisser Vorsicht dennoch den *positionsfavorisierenden* Bildmotiven zugeordnet. Das Heilungswunder tritt vor allem an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit auf, zu denen neben der Eingangswand auch die untergeordneten Bildfelder der Arkosollaibungen und jene der Frontwände gehören. Darüber hinaus nimmt es auf speziellen Wunsch der Auftraggeber auch Positionen primärer Aufmerksamkeit ein. Wie die Blindenheilung zählt die Heilung der blutflüssigen Frau zum lokalen Bilderrepertoire der Katakombe Marcellino e Pietro und tritt dort in Einzelfällen vor allem in konstantinischer Zeit auf.

1.2 *Positionsflexible* Bildmotive

Positionsflexible Motive sind im Unterschied zur Bildkategorie der *positionsfavorisierenden* Motive an keine spezifischen Anbringungsorte im Raum gebunden. Sie sind flexibel einsetzbar und können sowohl Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit einnehmen, ohne dass in der raumkontextuellen Bildanalyse merkliche Tendenzen in ihrer Verteilung greifbar werden.

434 Siehe dazu ausführlich Teil II, Kap. 3.11.

435 Phase I: Pretestato 3; Phase II: Marcellino e Pietro 28, 64; Phase III: Marcellino e Pietro 17, 65, 71.

436 Deckers 1996, 153–154: „Es mag auch kein Zufall sein, dass die Episode mit der blutflüssigen Frau, die, als das Wunder geschieht, den Saum des Gewandes Christi berührt und damit eine der Proskynese nahekommende Haltung eingenommen haben musste, von nun an dargestellt wird.“

1.2.1 Bildmotive aus dem Alten Testament

Im Folgenden werden drei Bildthemen aus dem Alten Testament zu diskutieren sein, die in ihrer räumlichen Anordnung *positionsflexible* Tendenzen erkennen lassen. Diese sind: Daniel in der Löwengrube, Hiob und der sandalenlösende Mose.

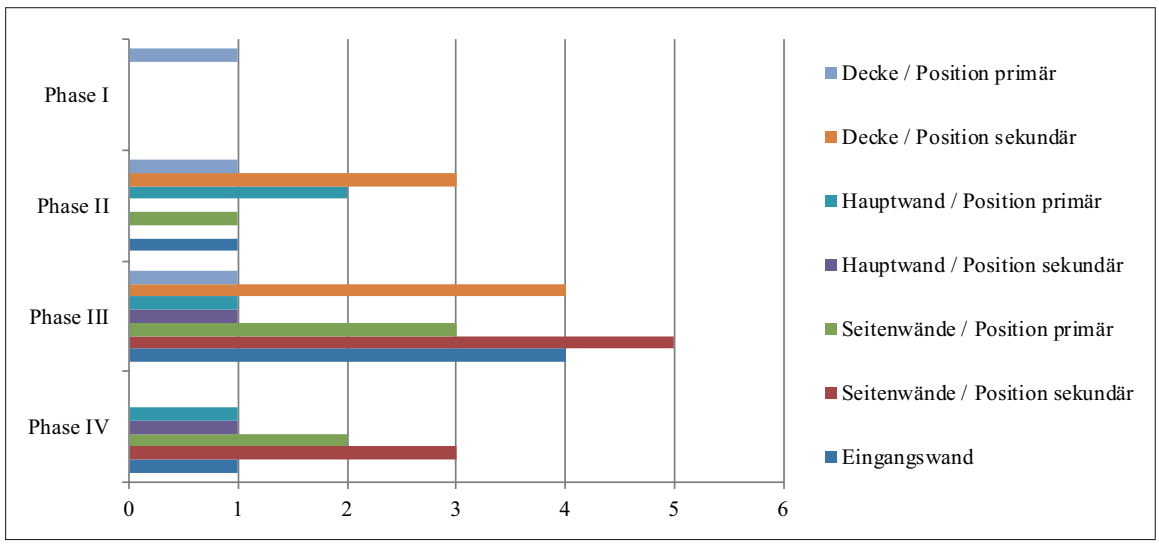
1.2.1.1 Daniel in der Löwengrube

Daniel in der Löwengrube (Dan 6,17–23) gehört mit 59 Darstellungen zu den beliebtesten und zugleich ältesten Bildthemen in der christlichen Grabeskunst überhaupt[437]. 36 Darstellungen (siehe Appendix Tabelle 1a) sind in den Katakomben Teil der malerischen Ausstattung von Grabräumen, in denen sie sich an allen hier definierten Anbringungsorten verteilen.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum	2	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	7	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	5	2	/	/	/
Laibung Zentrum	3	3	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	7	6	/	1	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	5	1	7	2	1
Eingangswand	6	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



437 Zur Ikonografie Daniels in der Löwengrube siehe etwa Arbeiter 1994; M. Minasi, s. v. Daniele, in: Bisconti 2000a, 162–164; Sörries 2005; Ohm 2008; Dresken-Weiland 2010a, 235 mit weiteren Literaturangaben.

c) Auswertung

Wie keine andere der untersuchten Bibelszenen stellt Daniel in der Löwengrube das Paradebeispiel eines *positionsflexiblen* Motivs dar. Die überaus große Wertschätzung des Themas spiegelt sich nicht nur in der Häufigkeit seiner Verwendung wider, sondern auch in seiner räumlichen Verteilung. Daniel in der Löwengrube ist an allen hier definierten Anbringungsorten in den Grabräumen vertreten und nimmt gleichermaßen Positionen primärer wie sekundärer Aufmerksamkeit ein. In den untersuchten Grabräumen wird das Motiv mit Vorliebe in den untergeordneten Bildfeldern der Decke (7 Malereien) und der Arkosol- bzw. Nischenlaibungen (7 Malereien) angebracht[438]. Nach der Häufigkeit der überlieferten Malereien folgen mit 6 Malereien die Eingangswände und mit 5 Malereien die Frontwände der Gräber. Zusätzlich zu diesen Positionen sekundärer Aufmerksamkeit wird das Danielmotiv auch an optisch akzentuierten Plätzen im Grabraum angebracht. In erster Linie zählen hierzu die Lünetten der Arkosolien bzw. Nischen (5 Malereien), an denen es häufiger als jede andere Bibelszene belegt ist, sowie das zentrale Feld in den Laibungsflächen (3 Malereien) und das Zentrum an der Decke (2 Malerei). Darüber hinaus gehört es zu den wenigen Motiven, die als Bilddekor für die Flächen der Lichtschächte ausgewählt worden sind (1 Malerei). Bereits aus der tabellarischen Übersicht geht daher deutlich hervor, dass das Motiv verhältnismäßig oft Positionen primärer Aufmerksamkeit einnimmt, die durch eine Mittelstellung im Bild-Raum betont werden. In summa fungiert Daniel in der Löwengrube aber dennoch eher als Dekor für untergeordnete Felder, die nicht unmittelbar im Blickfeld des Betrachters lagen.

Das Danielmotiv schmückt über die Phasen I bis IV hinweg konstant Positionen primärer Aufmerksamkeit[439]. Besonders hervorzuheben ist die Deckenmalerei in Kammer y der Lucina-Krypta[440], in der Daniel als einzige biblische Szene das Zentrum der filigranen Deckenkomposition einnimmt (Abb. 82). Mit einer Datierung um 230/40 handelt es sich um eine der frühesten Darstellungen des Themas in den Katakomben, was sich auch ikonografisch niederschlägt[441]. Denn anders als es der spätere Bildkanon vorsieht, erscheint Daniel nicht nackt, sondern mit einer kurzen Tunika bekleidet. Eine klare Typenbildung ist hier noch nicht vollzogen, wenngleich bekleidete Danielfiguren auch noch in der Folgezeit gelegentlich auftreten[442]. An der Decke wird Daniel als Motiv jedenfalls bis in Phase III beibehalten. Im Übergang von Phase III zu IV zeigt sich auch hier eine Veränderung: Wie schon zuvor am Beispiel Jona oder des Quellwunders des Mose dargelegt, erfährt Daniel ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. tendenziell eine Verschiebung von der Decke an die Wandflächen der Grabräume. Auch das Deckenzentrum nimmt Daniel in dieser letzten Phase römischer Katakombenmalerei nicht mehr ein, da diese ganz besonders

438 Den flankierenden Nebenfeldern in den Arkosol- bzw. Nischenlaibungen wurde in der obigen Erhebung auch die Malerei in der Lampennische des Arkosols -2- in Commodilla 5 zugeordnet.

439 Phase I: Callisto 2; Phase II: Ermete 9, 10, Priscilla 39, Maius 2, Marcellino e Pietro 11, 27, 57, Domitilla 31; Phase III: via Anapo 10, 11, Maius 16, 19, Marcellino e Pietro 21, 24, 29, 41, 42, 51, 54, 65, 71, 77, 78, via Latina A, Cava della rossa, Quattro Oranti 2, Santa Croce 4, Domitilla 62; Phase IV: Giordani 7, via Latina O, Domitilla 45, 69, Commodilla 5, Tecla 2, 3.

440 Nestori 1993, 103 Nr. 2.

441 Reekmans 1964, 227; Bisconti 2009a, 43.

442 Sörries 2005, 173. Bekleidet erscheint Daniel in den Malereien Priscilla 39, Maius 8, 9, Marcellino e Pietro 41, Domitilla 3/10, Commodilla 5. In diesem Zusammenhang sei außerdem auf eine Loculusverschlussplatte (Inv. Nr. PRI 2630 A8, ICUR IX, 26260) in der Priscilla-Katakombe aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. aufmerksam gemacht; Abb. bei Donati – Gentili 2001, Kat. Nr. 48.

privilegierte Position fortan nur noch dem Christusbild zusteht. An Beliebtheit büßt Daniel in der Löwengrube aber keineswegs ein. Das Motiv bleibt bis in Phase IV fester Bestandteil des Bilderrepertoires und schmückt in den Kammern weiterhin Anbringungsorte primärer und sekundärer Aufmerksamkeit sowohl an den Haupt- als auch an den Nebenwänden.

In den Arkosolien entlang der Galerien wird das Danielmotiv hingegen am häufigsten in den untergeordneten Feldern der Laibungsflächen abgebildet[443]. Dreimal nimmt es außerdem die Position im Scheitel[444] ein, nur in Einzelfällen ist es hingegen an der Stirnwand und in der Lünette der Arkosolien zu finden[445]. Als figürlicher Dekor an Loculuswänden ist Daniel in der Löwengrube immerhin an sieben Grabmälern überliefert, wovon allein vier Malereien der Giordani-Katakombe angehören[446]. In der via Anapo-Katakombe ist er an drei Grabnischen vorzufinden[447], zudem ein weiteres Mal in Marcellino e Pietro als Teil der malerischen Gesamtkomposition der *fossa* 74.

Zusammenfassung:
Als *positionsflexibles* Bibelmotiv tritt Daniel in der Löwengrube an allen definierten Anbringungsorten auf, ohne deutliche Präferenzen für eine bestimmte Position im Raum zu zeigen. Das Danielmotiv schmückt sowohl Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit, wobei letztere überwiegen. Als Motiv an der Decke ist Daniel zeitlich begrenzt von Phase I bis Phase III in Verwendung. Im Übergang zu Phase IV rückt das Motiv dann tendenziell von den Bildfeldern der Decke an die Wandflächen der Cubicula, behält aber seine Beliebtheit im Bilderrepertoire weiterhin bei.

1.2.1.2 Hiob

In den Katakomben treten Darstellungen Hiobs erst an der Wende vom 3. zum 4. Jh. auf und sind mit insgesamt zwölf Bildern belegt. Auch in der zeitgleichen Sarkophagplastik gehört Hiob zu den eher selten dargestellten alttestamentlichen Bildthemen[448]. Häufiger als in der Grabeskunst wird die Figur Hiobs in der patristischen Literatur rezipiert und erhält dort eine vielschichtige Auslegung[449]. Das Hauptaugenmerk liegt darin auf Hiob dem Dulder, der gleichsam zum gegenwartsbezogenen Vorbild der in Bedrängnis und Anfechtung lebenden Christen avanciert[450]. Er galt als Symbol für Gerechtigkeit, Glaube und Geduld; eine Deutung, die vermutlich auch für die Bilder an den Gräbern anzunehmen ist[451]. Hiob verkörpert den Archetyp christlicher Frömmigkeit und Duldsamkeit, der letzten Endes für sein Leiden und seinen unbeugsamen Glauben von Gott belohnt wird, was ihn aus religiöser Perspektive zu einem Vorbild und einer wichtigen

443 Ermete 4, Maius 4, 18, Balbina 2, Callisto 6, Domitilla 67. Ebenfalls zu nennen ist ein mit Mosaiken geschmücktes Arkosol in Ermete aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs., in dem Daniel in der Löwengrube in der linken Laibungsfläche zu erkennen ist; vgl. Giuliani 2006a.
444 Maius 8, 9, Pretestato 14.
445 Ermete 3 (Lünette), Marcellino e Pietro 79 (Front), Pretestato 17 (Lünette).
446 Giordani 4, 5, 6, 12, Maius 1, Domitilla 3/10 (Flaviergalerie), 28.
447 Via Anapo 8, 9, 14.
448 Dresken-Weiland – Weiland 2005, 29. In der Sarkophagplastik begegnet Hiob vor allem im Rahmen der Passionssarkophage in der zweiten Hälfte des 4. Jhs.; Koch 2000, 147.
449 Vgl. Dassmann 1973, 273–279; Dassmann 1988. Zuletzt zusammenfassend Hutter 2018.
450 Dassmann 1973, 279.
451 Opel 2013, 125.

Identifikationsfigur macht[452]. Der Hinweis auf die göttliche Errettung und die bereits im Bibeltext anklingende Auferstehungshoffnung (Hiob 19,25–26) sind weitere Aspekte, die für die Auswahl des Bildthemas in der Grabeskunst vermutlich entscheidend waren[453]. Ikonografisch ist dabei zwischen zwei Darstellungstypen zu unterscheiden[454]. Der erste Typus zeigt Hiob als Einzelfigur mit einer *tunica exomis* oder einer kurzen, langärmeligen Tunika bekleidet und auf einem Stein, Hocker oder Erdhaufen sitzend (Hiob 2,8)[455]. Das Abschaben der bösartigen Geschwüre mit der Scherbe (Hiob 2,8) wird bildlich nicht in Szene gesetzt. Die an den Beinen Hiobs im Bibeltext beschriebenen Geschwüre (Hiob 2,7) sind aber mitunter farblich angedeutet, wenn das Leiden Hiobs auch grundsätzlich in den Hintergrund tritt. Der zweite Typus gibt Hiob gemeinsam mit seiner Ehefrau Sitis wieder[456]. Bilddetails wie das Reichen des Brotes, aufgespießt auf einem Stock, und das Bedecken des geschorenen Kopfes gehen auf das außerkanonische Testament Hiobs zurück[457].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	3	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	3	1	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	1	/	1	/	/
Eingangswand	3	/	/	/	/

452 Wie Susanna, die als biblische Gestalt auf die Tugendhaftigkeit der Verstorbenen assoziativ verweisen kann, könnte auch Hiob interpretiert werden. Seine positiven Eigenschaften wären dann als Totenlob auf den Verstorbenen zu verstehen; siehe dazu Teil I, Kap. 2.8.1.

453 Einen anderen Interpretationsansatz legte Dorothy Hoogland Verkerk dar. Da Texte aus dem Buch Hiob in den ersten Jahrhunderten n. Chr. auch Teil des Totengottesdienstes waren, siedelte Hoogland Verkerk die Hiobsgeschichte im Kontext der antiken *rites de passage* an, in denen Hiob eine Figur an der Schwelle zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten wiedergebe. Demnach würden Hiobs mit Schwären übersäter Körper und sein faulendes Fleisch den Verfall des menschlichen Körpers versinnbildlichen, der nach dem Tod abgelegt und durch einen jenseitigen Körper ersetzt werde. Sitis als Hintergrundfigur betone durch ihre Gestik den beklagenswerten Zustand ihres Gatten; Hoogland Verkerk 1997, 26–27.

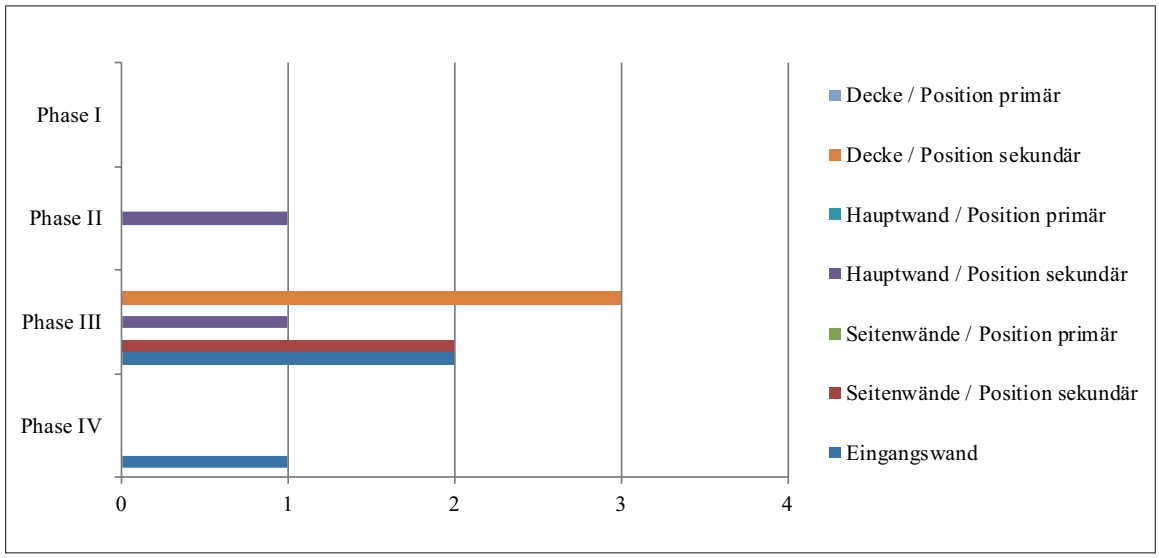
454 Zur Ikonografie Hiobs siehe etwa RAC 15 (1991) 366–442 s. v. Hiob (E. Dassmann); Perraymond 1986b; Hoogland Verkerk 1997; M. Perraymond, s. v. Giobbe, in: Bisconti 2000a, 190–191; Perraymond 2002; Carnevale 2010; Opel 2013.

455 Giordani 6, Maius 8, 12, Marcellino e Pietro 24, 38, 67, 78, Domitilla 31, 45. Der Text der Vulgata-Übersetzung erwähnt an dieser Stelle einen Aschehaufen (*sterquilinium*), der Septuaginta-Text spricht von einem Dunghaufen (κοπρίας). Weder Asche- noch Dunghaufen sind in den Darstellungen der Grabmalerei und Sarkophagplastik wiedergegeben.

456 Marcellino e Pietro 4, via Latina C, I, Domitilla 62.

457 Im Bibelkanon wird Sitis selbst keine tragende Rolle zugesprochen und sie nicht namentlich erwähnt. Erst im Testament Hiobs wird Sitis genannt; vgl. Hoogland Verkerk 1997, 26–27. Zum Testament Hiobs siehe außerdem Schaller 1979; Spittler 1987.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Zehn der in den Katakomben heute bekannten Darstellungen Hiobs befinden sich in Grabräumen. Die tabellarische Erfassung zeigt, dass das Motiv an vier von acht definierten Anbringungsorten auftritt und dort ausnahmslos Positionen sekundärer Aufmerksamkeit belegt (vgl. Appendix Tabelle 1a). Mit jeweils drei Malereien in den untergeordneten Bildfeldern der Decke und Arkosollaibungen sowie in den Bildfeldern der Eingangswände weist Hiob eine homogene Verteilung an den ihm zugewiesenen Plätzen auf, sodass von *positionsflexiblen* Tendenzen gesprochen werden kann. Eine Sonderstellung kommt Kammer C in der via Latina-Katakombe zu (Abb. 71)[458]. Die Darstellung Hiobs befindet sich dort an der Innenseite des linken Eckpfeilers der Wand -2- und ist für den Besucher beim Betreten der Kammer nicht sofort sichtbar. Seiner ‚verborgenen' Position entsprechend wurde das Motiv den Positionen sekundärer Aufmerksamkeit der Hauptwand -2- zugeordnet. In Maius 12 ist Hiob ebenfalls an Wand -2- dargestellt und schmückt als eine von drei Bibelszenen die Stirnwand des Arkosolbogens (Abb. 24), ohne jedoch eine hervorgehobene Stellung im Ensemble einzunehmen[459].

Das Balkendiagramm spiegelt die Anbringungstendenzen des Hiobmotivs aus chronologischer Perspektive wider[460]: Der Großteil der Szenen wird auf mittel- und spätkonstantinische Zeit datiert. An der Decke und an den seitlichen Nebenwänden -3- und -4- wird Hiob ausschließlich in dieser hier als Phase III bezeichneten Periode angebracht. In Phase IV nimmt die Anzahl der Darstellungen wieder ab und das Hiobmotiv ist in den Grabräumen nur noch ein einziges Mal überliefert, nämlich an der Eingangswand von Domitilla 45[461].

458 Nestori 1993, 76–77 Nr. 3.
459 Nestori 1993, 34.
460 Phase II: Domitilla 31; Phase III: Maius 12, Marcellino e Pietro 24, 38, 67, 78, via Latina C, I, Domitilla 62; Phase IV: Domitilla 45.
461 Wilpert 1903, Taf. 226,2; Nestori 1993, 127.

Außerhalb der Grabräume ist Hiob in der Arkosollaibung von Maius 8 und an der bemalten Loculuswand Marcellino e Pietro 4 belegt. Wie auch in den Grabkammern nimmt Hiob in beiden Monumenten keine optisch hervorgehobenen Positionen ein.

Zusammenfassung:
Das Hiobmotiv tendiert in den Grabräumen, aber auch an den Gräbern in den Galerien, ausnahmslos zu Positionen sekundärer Aufmerksamkeit. An den wenigen ihm zugewiesenen Anbringungsorten zeigt das Motiv keine spezifischen Präferenzen. Als *positionsflexibles* Motiv ist Hiob gleichermaßen in den untergeordneten Bildfeldern der Decke und Arkosollaibungen sowie an den Türwänden der Kammern vertreten. An zentralen Positionen erscheint Hiob jedoch nicht.

1.2.1.3 Mose beim Lösen der Sandalen

Neben dem Quellwunder gehört die Berufung Mose am brennenden Dornbusch (Ex 3,2–8) zu den beliebtesten Episoden aus dem Leben des Patriarchen, die in die frühchristliche Bildkunst aufgenommen wurden, wenngleich diese seltener illustriert wurde als der Wasserschläger[462]. Der sandalenlösende Mose ist in den Katakomben an mindestens zwölf Monumenten belegt, wovon neun Malereien Grabräumen (vgl. Appendix Tabelle 1a) zuzuordnen sind. Dabei handelt es sich um kein ‚klassisches' Rettungsbild, wie es etwa mit dem Quellwunder des Mose vorliegt. Ausschlaggebend für die Bedeutung der Erzählung im Grabkontext scheint – und so hatten schon christliche Autoren die Perikope ausgelegt – die Kommunikation zwischen Gott und Mensch sowie die Selbstoffenbarung Gottes zu sein[463]. Anders jedoch als in der frühchristlichen Literatur, in der vor allem der Dornbusch eine symbolische Auslegung erfuhr, wird dieser in der Grabmalerei nicht dargestellt[464]. Die Bildszene blieb ikonografisch verkürzt auf die Chiffre des sandalenlösenden Mose beschränkt.

a) Quantitative Erfassung

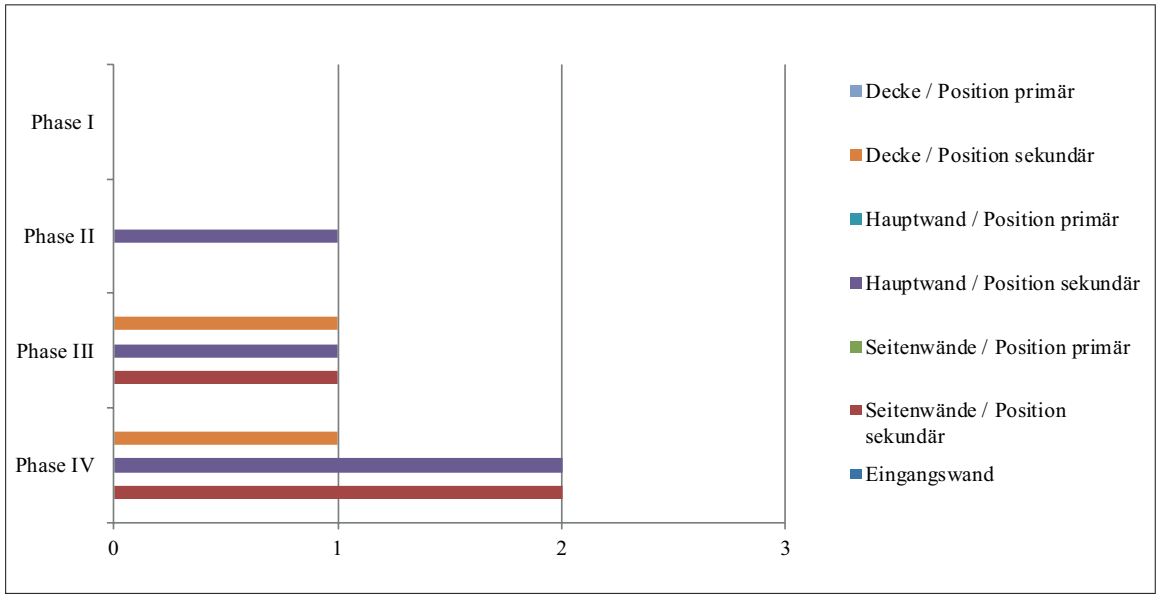
Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wandnischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	1	/	/	/	/
Stirnwand Konche	1	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	1	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	3	1	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	3	2	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

462 Gleiches gilt für die Sarkophage, an denen der sandalenlösende Mose mit insgesamt zehn Bildern vertreten ist; Dresken-Weiland – Weiland 2005, 28.

463 Zu den patristischen Quellen siehe zusammenfassend RAC IV (1959) 190–197, hier 194 s. v. Dornstrauch (A. Hermann) und LCI 3 (1994) 282–298, hier 282 s. v. Moses (H. Schlosser).

464 Anders hingegen in der Darstellung der Szene in der Synagoge von Dura Europos, in der am linken Bildrand der Dornbusch abgebildet ist, über dem am Himmelsfirmament die Hand Gottes erscheint; vgl. Kraeling 1956, Pl. LXXVI. Zur Ikonografie im Allgemeinen siehe U. Utro, s. v. Mose, in: Bisconti 2000a, 223–225.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

In den Grabräumen konzentriert sich die Anbringung des Motivs auf fünf Orte, an denen es keine bestimmten Präferenzen aufweist: Jeweils dreimal erscheint der sandalenlösende Mose in den untergeordneten Feldern der Laibungen und an den Stirnwänden der Arkosolien, einmal in den untergeordneten Feldern der Deckenkompositionen[465] und in Domitilla 74 schmückt er die Stirnwand der rechten Konche. Der sandalenlösende Mose liegt dort unmittelbar über dem Türsturz Noah in der Arche gegenüber[466]. In Marco e Marcelliano 3 (‚Cubicolo delle Colonne') befindet sich die Szene zwar an einer Position primärer Aufmerksamkeit, doch bedarf es hierfür einer ausführlicheren Beschreibung[467]: In der nach 350 entstandenen und mit Marmorplatten reich ausgestatteten Kammer befindet sich der sandalenlösende Mose in der Lünette des monumental inszenierten Hauptgrabes in der Nordwand (Abb. 97). Es handelt sich um eine Nische, die von zwei Säulen auf Podesten flankiert wird und deren Lünette und Laibungsfläche ursprünglich mit Malerei geschmückt waren (Abb. 98). Ihre figürlichen Darstellungen sind heute jedoch nur noch bis zu einer Höhe von ca. 70 cm erhalten. Das Hauptbild der Lünette zeigt eine Verstorbene, die von zwei Aposteln oder Heiligen flankiert wird[468]. Der beim Lösen der Sandalen dargestellte Mose befindet sich in einem hochrechteckigen Bildfeld rechts neben dem Verstorbenenporträt. Zwar nimmt Mose mit seiner Anbringung in der Lünette eine Position

465 Die Decke der Kammer Marcellino e Pietro 35 ist nur fragmentarisch erhalten, sodass eine eindeutige Identifizierung des Motivs nicht mehr möglich ist. Von der entsprechenden Szene sind nur noch die Füße einer frontal stehenden Figur erhalten. Nestori 1993, 54 spricht von einer möglichen Darstellung des sandalenlösenden Mose. Wahrscheinlicher wäre an dieser Stelle jedoch eine Orans anzunehmen; vgl. Deckers u. a. 1987, 251. Das Bild findet in der Auswertung daher keine Berücksichtigung.

466 Als Abrahamsopfer wird das Bildmotiv bei Mazzei 2016, 1928 gedeutet. Beinstellung sowie Armhaltung scheinen allerdings eher für eine Interpretation als sandalenlösender Mose zu sprechen.

467 Nestori 1993, 115–116. Abb. bei Wilpert 1903, Taf. 215 und Taf. 216,3 sowie Saint-Roche 1991, 103 Fig. 43. Zu den Malereien und ihrer Ikonografie siehe zuletzt ausführlich Pergola 2016.

468 Vgl. Teil I, Kap. 2.6.

primärer Aufmerksamkeit ein, doch flankiert er streng genommen bloß das Hauptbild und nimmt selbst keine Mittelstellung im Bilderensemble ein. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Szenen können nur Spekulationen angestellt werden, doch vielleicht diente das Mosemotiv zur Konkretisierung der Bildaussage. Gerade das theophane Ereignis scheint ein verbindendes inhaltliches Element zwischen den beiden Darstellungssujets gewesen zu sein, das den sandalenlösenden Mose in die Nähe der Heiligen als Vermittler zwischen Mensch und Gott, aber auch der Verstorbenen rücken lässt, die gleichfalls auf die Gemeinschaft mit Gott im Jenseits hofften.

Im frühchristlichen Bilderrepertoire war das Motiv des sandalenlösenden Mose vor allem ab der Mitte des 4. Jhs. verbreitet (vgl. obiges Balkendiagramm)[469]. In Phase III verteilt sich das Motiv relativ gleichmäßig an den ihm zugewiesenen Anbringungsorten im Grabraum. In Phase IV verändert sich die Anbringungstendenz nicht und das Bild des sandalenlösenden Mose bleibt auf Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an der Decke, Hauptwand -2- und Nebenwand -3- beschränkt. An der Nebenwand -4- und den Türwänden wird das Motiv nicht dargestellt.

Außerhalb der Monumentengruppe der Grabräume ist das Motiv des sandalenlösenden Mose noch an drei Arkosolien überliefert[470], an denen es gleichfalls zu Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an den Stirnwänden der Arkosolien und den seitlichen Laibungsflächen tendiert.

Zusammenfassung:
Als *positionsflexibles* Motiv ist der sandalenlösende Mose relativ gleichmäßig an den Stirnwänden und in den Laibungen der Arkosolien und Nischen vertreten. Grundsätzlich bevorzugt das Motiv Anbringungsorte sekundärer Aufmerksamkeit, wird jedoch interessanterweise niemals an Wand -4- und in den Bildfeldern der Eingangswand angebracht. Als Sinnbild der Theophanie befindet es sich vor allem in unmittelbarer Nähe zu den Bestattungen.

1.2.2 Bildmotive aus dem Neuen Testament

Basierend auf den Ergebnissen der raumkontextuellen Bildanalyse weisen aus der Gruppe der neutestamentlichen Bildthemen nur die Lahmenheilung und die Magieranbetung *positionsflexible* Tendenzen in ihrer Anbringung auf. Um sie soll es im Folgenden gehen.

1.2.2.1 Die Lahmenheilung

In den Evangelien werden in Zusammenhang mit der Heilung eines Paralytikers zwei unterschiedliche Gegebenheiten geschildert: Zum einen wird von der Heilung des Gelähmten in Kafarnaum (Mt 9,1–8, Mk 2,1–12, Lk 5,17–26) berichtet, zum anderen wird die Heilung des Gelähmten am Bethesda-Teich in Jerusalem (Joh 5,1–18) genannt. Bei der Darstellung der Wunderheilung in der Grabmalerei werden topografische Angaben durch zusätzliche Bilddetails nicht näher zu spezifizieren versucht und spielen für die Bildauslegung am Grab daher

469 Phase II: Ermete 9; Phase III: Maius 16, via Latina C, I; Phase IV: Giordani 7, Callisto 45, Marco e Marcelliano 3, Domitilla 45, 74.
470 Balbina 2 (Laibung), Ciriaca 2 (Front), Maius 8 (Front).

keine tragende Rolle, sodass auch hier auf eine Differenzierung verzichtet wurde[471].

Die Lahmenheilung ist mit 26 überlieferten Bildern die beliebteste neutestamentliche Wunderheilung in den Katakomben und bleibt bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. ein konstanter Bestandteil des Bilderrepertoires. Erst jüngst konnten drei Malereien, die aufgrund ihrer ungewöhnlichen Ikonografie bislang fälschlich interpretiert wurden, dem Bildthema zugeordnet werden. Hierzu gehören die Szene im rechten Bildfeld der Eingangswand in Domitilla 31 und das Lünettenbild in Domitilla 40 -4- (Abb. 116)[472]. Außerdem zu nennen ist eine Szene an der Decke von Marcellino e Pietro 71, die im Zuge jüngerer Restaurierungsarbeiten unter der Leitung der PCAS zu Tage getreten ist[473], aber bisher aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands als Auferweckung des Lazarus ausgelegt wurde[474]. In Grabräumen befinden sich 20 der bekannten Malereien (siehe Appendix Tabelle 1b). Am häufigsten tritt die Lahmenheilung in der Katakombe Marcellino e Pietro (8 Malereien) auf, in der Heilungswunder, wie schon gesagt, einen themenspezifischen Schwerpunkt im lokalen Bilderrepertoire bilden.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	5	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	2	1	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	3	2	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	5	2	1	/	/
Eingangswand	5	/	/	/	/

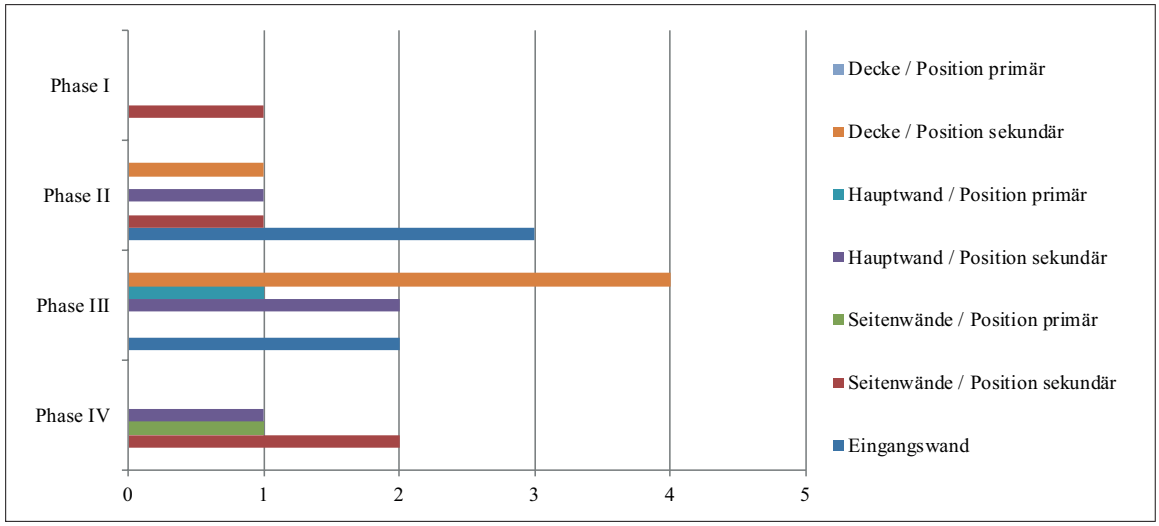
471 Vgl. Dresken-Weiland 2010a, 260. Heute nur noch rudimentär erhalten sind die Architekturkulissen, vor denen die beiden Lahmenheilungen in Domitilla 40 -4- und Ermete 9 -2- gesetzt sind. Sie gaben der Forschung Anlass, die dargestellten Szenen topografisch zu konkretisieren. Während in Domitilla 40 die Heilungsszene von einer weiten Exedra umgeben wird, ist in Ermete 9 links eine Stadtarchitektur mit geöffnetem Tor gemalt, über dem eine Sonnenuhr zu erkennen ist. Die Sonnenuhr zog Fabrizio Bisconti unter Berücksichtigung der Bethesda-Sarkophage als Indiz für einen topografischen Spezifizierungsversuch heran, nach dem die Szene die Lahmenheilung am Teich von Bethesda in Jerusalem zeige; vgl. Bisconti 1989, 1313. Da Sonnenuhren jedoch auch in verschiedenen anderen Bildzusammenhängen als Teil von Architekturkulissen in der frühchristlichen Kunst bezeugt sind, trägt diese vermutlich auch in der Katakombenmalerei nicht zur Ortsbestimmung bei; Knipp 1998, 166–167; Tsamakda 2009, 28 Anm. 15. An die Studie Biscontis anknüpfend deutete zuletzt auch Giovanna Ferri die unterschiedliche Hintergrundgestaltung in den Wunderszenen in Ermete 9 und Domitilla 40 als ersten Versuch in der frühchristlichen Kunst, die in den Evangelien geschilderten Lahmenheilungen in Kafarnaum und Jerusalem bildlich zu unterscheiden; vgl. Ferri 2015, 102–108. Zur Ikonografie der Lahmenheilung in der Grabeskunst siehe darüber hinaus Nicoletti 1981; M. Minasi, s. v. Paralitico, in: Bisconti 2000a, 241–243; Noga-Banai 2007; Dresken-Weiland 2010a, 261–262.

472 Tsamakda 2009, 27, 32. Die Bildszene in Domitilla 31 ist in Wilpert 1903, 223 und Nestori 1993, 125 als Heilung des Leprakranken bzw. Aussätzigen angeführt. Das Lünettenbild in Domitilla 40 -4- hingegen wurde zuvor als Quellwunder gedeutet; Nestori 1993, 126.

473 Giuliani 2015, 863.

474 Deckers u. a. 1987, 330–334; Nestori 1993, 62.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

In den Grabräumen lässt sich beobachten, dass sich die Lahmenheilung auf fünf Anbringungsorte verteilt, dort allerdings durchweg flexibel einsetzbar ist. Die an den einzelnen Positionen ermittelten Werte weisen nach der hier angewandten Methode keine der Positionen als bevorzugt aus. Demgemäß erscheint die Lahmenheilung in den untergeordneten Bildfeldern der Decke (5 Malereien) ebenso wie an den Türwänden (5 Malereien) und an den Stirnwänden der Arkosolien (5 Malereien), deren Laibungsflächen das Motiv gleichfalls ziert (3 Malereien). Im Zentrum der Decke und den Laibungsflächen sowie an den Lichtschächten wird die Lahmenheilung hingegen nicht angebracht. Dass die Lahmenheilung in Einzelfällen auf Wunsch dennoch Positionen primärer Aufmerksamkeit einnimmt, zeigen die beiden Kammern Marcellino e Pietro 54[475] und Domitilla 40, in denen der Paralytiker jeweils die Lünette des Arkosols dekoriert. Vielleicht nimmt in diesen Fällen die Wunderheilung auf den hier bestatteten Verstorbenen mittelbar Bezug, der zu Lebzeiten von einer ähnlichen Krankheit betroffen gewesen sein könnte, an die das biblische Heilungswunder am Grab erinnern sollte[476].

Mit Blick auf den gesamten Untersuchungszeitraum zeigt sich, dass das Motiv ab Phase II sukzessive an Beliebtheit gewinnt, wobei es in den Grabräumen am häufigsten in mittel- bis spätkonstantinischer Zeit dargestellt wird[477]. Mit steigender Beliebtheit rückt die Lahmenheilung in den Phasen III und IV auch an Positionen primärer Aufmerksamkeit sowohl an den Haupt- als auch Nebenwänden. Ab Phase II wird die Wunderheilung in den Nebenfeldern der Decke angebracht; in den Feldern der Türwand erscheint sie lediglich in den Phasen II und III. An beiden Positionen tritt die Lahmenheilung in Phase IV jedoch nicht mehr auf. An den Anbringungsorten sekundärer Aufmerksamkeit weist das Motiv hingegen eine verhältnismäßig homogene Verteilung auf.

475 Deckers u. a. 1987, 289–291; Nestori 1993, 58.
476 Vgl. Teil II Kap. 3.5.
477 Phase I: Callisto A3; Phase II: Ermete 9, Priscilla 39, Marcellino e Pietro 28, 64, Nunziatella 4, Domitilla 31; Phase III: via Paisiello 1, Maius 12, 16, Marcellino e Pietro 16, 24, 34, 54, 71, 78; Phase IV: Giordani 7, Domitilla 40, 69, Tecla 2.

Auch an den Gräbern der Galerien tendiert die Lahmenheilung zu einer *positionsflexiblen* Verteilung. An den Arkosolien erscheint sie jeweils zweimal in der Laibung[478] und an der Stirnwand[479]. In Ermete 3 ziert das Motiv gemeinsam mit Daniel in der Löwengrube in den Zwickeln der Lünette eine Taufszene, die die Mitte des dreigeteilten Feldes einnimmt[480]. Wie in den Kammern befindet sich der Paralytiker auch an den Arkosolien der Galerien niemals im Laibungszentrum der Gräber. Als Bilderschmuck einer Loculuswand ist das Heilungswunder lediglich einmal, nämlich in Giordani 6, vertreten. Dort befindet es sich ebenfalls an einer Position sekundärer Aufmerksamkeit im zweiten, unteren Bildregister.

Zusammenfassung:
Die offensichtlich überaus beliebte und in den Katakomben weit verbreitete Lahmenheilung ist in den Kammern und an den Gräbern der Galerien relativ flexibel in ihrer räumlichen Anbringung. Die Lahmenheilung nimmt überwiegend Positionen sekundärer Aufmerksamkeit ein und tritt gleichermaßen an Decke und Wänden auf. Auffällig ist, dass das Motiv trotz seiner weiten Verbreitung niemals die zentralen Positionen im Laibungsscheitel der Arkosolien oder an der Decke besetzt.

1.2.2.2 Die Magieranbetung

Die Magieranbetung (Mt 2,1–12, Protev. Jak. 21,1–4) wird ab konstantinischer Zeit Teil des christlichen Bilderrepertoires[481]. In den Katakomben sind 19 Darstellungen überliefert, wovon sich 11 Malereien in Grabräumen befinden (siehe Appendix Tabelle 1b)[482]. Die Huldigung der Magier stellt eine Episode jenes heilsgeschichtlichen Ereignisses dar, das mit der Geburt Jesu Christi einsetzt und bei der die Magier Zeugen der Menschwerdung Gottes werden. In diesem Sinne versinnbildlicht das Motiv die Ankunft des Erlösers und den Beginn eines neuen Zeitalters, woraus sich seine Popularität in der Grabeskunst erklären könnte[483]. Zu den frühesten Darstellungen der Magieranbetung gehört vermutlich die Malerei in der sog. Cappella Greca[484] in Priscilla, was gleichzeitig zum Datierungsproblem des Monuments überleitet: Schon die bauhistorische Untersuchung Francesco Tolottis hat gezeigt, dass die Cappella Greca nicht vor der Mitte des 4. Jhs. entstanden sein konnte[485]. Bestätigt wurde das Ergebnis aus kunsthistorischer Perspektive[486]. Dennoch wurde Tolottis Befund in der Forschung weitgehend ignoriert und seit den stilistischen Studien Lucien de Bruynes hat sich als *communis opinio* die Datierung der

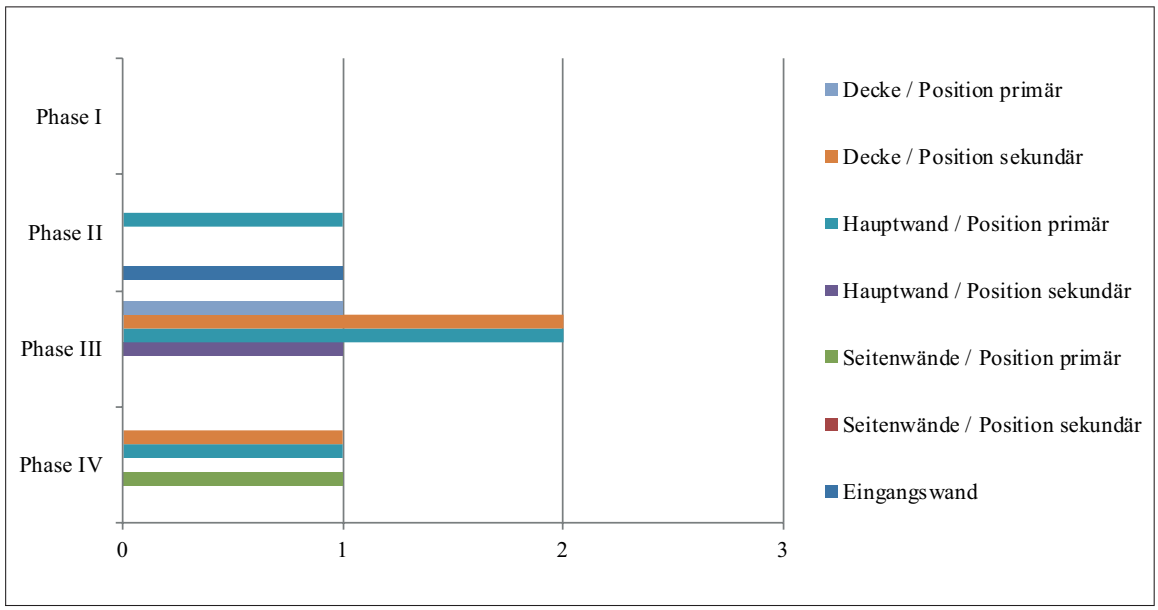
478 Maius 8, 9.
479 Maius 20, Domitilla 77.
480 Wilpert 1903, Taf. 246.
481 Deckers 1982, 28. Für Ikonografie und Ikonologie der Magieranbetung siehe außerdem F. P. Massara, s. v. Magi, in: Bisconti 2000a, 205–211; Dresken-Weiland 2010a, 268–269 mit Angabe älterer Literatur.
482 Heute nur noch fragmentarisch erhalten ist die Szene der Magieranbetung in Domitilla 45 im Zentrum der Stirnwand über Arkosol -2- (Abb. 118). Unmittelbar rechts neben dem Turm, aus dessen Fenster Thekla den Worten des Paulus lauscht (Abb. 119), schließt ein nach rechts ausgerichteter Thronsessel an. Deutlich zu erkennen sind der rote, kastenartige Unterbau, die Lehne sowie der in ein gelbes Gewand gehüllte Oberkörper und die Füße Marias, die auf einem Suppedaneum ruhen. Das Jesuskind sitzt auf dem Schoß Marias; nur seine Füße sind noch erhalten. Rechts schließt eine ca. 59 cm große Fehlstelle im Verputz an, doch sind hier wahrscheinlich die drei Magier zu ergänzen; vgl. Bosio 1632, Abb. auf S. 255; Zimmermann – Tsamakda 2009a, 420.
483 Besonders deutlich spiegelt sich dies unter Hinzuziehung der Sarkophage wider, an denen die Magieranbetung an nicht weniger als 99 Exemplaren belegt ist; Dresken-Weiland – Weiland 2005, 29.
484 Nestori 1993, 27–28 Nr. 39.
485 Tolotti 1970, 275.
486 Deckers 1982, 28; Engemann 1983, 266.

Cappella Greca in spätgallienischer Zeit durchgesetzt[487]. Im Folgenden werden die Malereien dennoch, wie es die topografische Analyse und ikonografische Vergleiche nahelegen, frühestens in konstantinische Zeit datiert und damit ans Ende von Phase II angesetzt.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	3	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	2	/	/	/	/
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	1	5	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	3	1	2	/	/
Eingangswand	1	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



487 De Bruyne 1970, 330. Daran anschließend: Recio Veganzones 1980, 92–93; Bisconti – Nuzzo 2001, 85–86; Giuliani 2006b, 172; Dresken-Weiland 2010a, 319; Bisconti 2013a, 40; Giuliani 2013, 17–19.

c) Auswertung

Die Magieranbetung zählt zu den flexibel einsetzbaren Motiven in der Katakombenmalerei. Sie tritt an sechs von acht Anbringungsorten in den Räumen auf, die gleichermaßen Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit umfassen. Jeweils drei Malereien befinden sich in den untergeordneten Bildfeldern der Decken und an den Stirnwänden der Gräber, zwei Malereien stellen das Lünettenbild eines Arkosols und jeweils einmal ist die Magieranbetung im Deckenzentrum, in den Seitenflächen der Arkosollaibungen und an der Eingangswand belegt. Die Wertschätzung, die das Motiv speziell in der Katakombenmalerei genießt, zeichnet sich in seiner räumlichen Verteilung ab. Einerseits gehört es zu den wenigen narrativen Bibelszenen, die neben dem Schafträger und dem Christusbild das Zentrum der Decke einnehmen. Andererseits zeigt ein näherer Blick auf die Verteilung des Motivs an den Wänden, dass es primär an Wand -2- in der Hauptachse der Räume erscheint, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei der Magieranbetung im weiteren Sinne um ein Christusbild *in persona* handelt. In der sog. Cappella Greca ist das Motiv in privilegierter Lage direkt am Scheitelpunkt des Bogens zu sehen, der den Raum mit Sitzbänken und trikonchalem Abschluss am Nordende in zwei Bereiche unterteilt (Abb. 20). In dieser Position liegt die Malerei erhöht in der Blickachse des eintretenden Grabbesuchers und gleichzeitig abseits der übrigen Bilder. Eine Sonderstellung kommt der Magieranbetung auch in der Kammer Maius 13[488] zu, in der sie sich gemeinsam mit einer Proskyneseszene am Sockel des Arkosols befindet[489]. An den Flächen der bemalten Lichtschächte oder im zentralen Bildfeld der Arkosol- bzw. Nischenlaibungen ist die Magieranbetung hingegen nicht belegt. Der zur Verfügung stehende Bildraum im Arkosolscheitel war offenbar zu klein, um die vielfigurige Szene in einer proportional ausgewogenen Komposition in Szene zu setzen.

Über die Phasen II und IV hinweg weist das Motiv eine relativ gleichmäßige Verteilung an den definierten Anbringungsorten auf, unter denen der Magieranbetung in einzelnen Kammern immer wieder Positionen primärer Aufmerksamkeit zuteilwerden[490]. An der Decke erscheint die Magieranbetung erst ab Phase III, an der Eingangswand lediglich in Phase II.

Im Unterschied zu den Grabräumen nimmt die Magieranbetung in den sechs Arkosolien der Galerien überwiegend Positionen sekundärer Aufmerksamkeit ein und wird fünfmal in den Nebenfeldern der Laibung[491] angebracht; nur einmal erscheint sie in prominenter Lage an der Stirnwand eines Arkosols[492]. Analog zu den Arkosolien in den Kammern wird sie auch an den Gräbern der Galerien nicht im Laibungsscheitel dargestellt. Darüber hinaus sind zwei bemalte Loculuswände zu nennen, die ebenfalls mit der Magieranbetung dekoriert sind[493].

488 Nestori 1993, 34.

489 Abb. bei Bordignon 2000, Taf. XLI MAI03.

490 Phase II: Priscilla 39, Marcellino e Pietro 57; Phase III: Maius 12, 13, Marcellino e Pietro 17, 34, 69, via Latina A; Phase IV: Domitilla 33, 45, Tecla 3.

491 Mosaik Priscilla (links), Maius 8 (links), Maius 9 (rechts), Balbina 1 (links), Marco e Marcelliano 5 (links), Callisto 46 (links).

492 Domitilla 77.

493 Giordani 6, Domitilla 61. Die bei Nestori 1993, 192 angeführte Szene an der Loculuswand Marcellino e Pietro 4 ist in ihrer Deutung hingegen umstritten; vgl. Deckers u. a. 1987, 202.

Zusammenfassung:
Das Motiv der Magieranbetung weist in seiner Anordnung *positionsflexible* Tendenzen auf und wird in den Cubicula an Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit angebracht. Als neutestamentliche Szene, die erst ab konstantinischer Zeit in das christliche Bilderrepertoire eingeführt wird, erreicht sie in Phase III ihre größte Verbreitung und verliert bis in Phase IV nicht an Beliebtheit. Neben der Decke, an der sie sowohl im Zentrum als auch in den untergeordneten Feldern erscheint, ist sie vor allem an den Gräbern der Hauptwand -2- vorzufinden und schmückt dort Lünette, Laibung und Stirnwand. Das zentrale Motiv im Arkosolscheitel stellt sie nicht. Dieser Befund korrespondiert mit den Arkosolien der Galerien, an denen die Magieranbetung sich vor allem in den Nebenfeldern der Laibung befindet und überwiegend Positionen sekundärer Aufmerksamkeit belegt.

2. Zwischen Selbstdarstellung und Seelenheil: Das Verstorbenenporträt

Infolge der freien Religionsausübung und der kaiserlichen Zuwendung, die dem Christentum seit der sog. Konstantinischen Wende zuteil wurden, stiegen auch die Möglichkeiten des Einzelnen, als Auftraggeber christlicher Bildkunst in Erscheinung zu treten. Der Wandel im sozialen Repräsentationsbedürfnis der Christen schlug sich in besonderer Weise in der römischen Grabeskunst nieder, in der die Selbstdarstellung zunehmend zu einem zentralen Darstellungsziel wurde. Während des Grabbesuchs rückten die Verstorbenen damit auch visuell in das Gedächtnis der Angehörigen und blieben über den Tod hinaus präsent. Der hohe Stellenwert des Verstorbenenporträts im Bilderrepertoire verlangt daher auch im Rahmen dieser Studie nach einer eingehenden Betrachtung und Prüfung hinsichtlich ihrer räumlichen Anbringungstendenzen.

Es sei vorausgeschickt, dass unter dem Begriff ‚Porträt' Darstellungen verstanden werden, die die Absicht erkennen lassen, ein bestimmtes Individuum wiederzugeben[494]. Realistische Ähnlichkeiten mit der entsprechenden Person in Form von porträthaften Gesichtszügen waren dabei von geringer Relevanz. Vielmehr sind es differenzierte Angaben wie zeitgenössische Modefrisuren, Trachtenelemente und Schmuck, die zur Individualisierung eines Bildnisses in der Grabeskunst beitragen können. Wie groß die Bedeutung von Kleidung und Schmuck, entgegen den in moraltheologischen Schriften erhobenen Einwänden[495], in der Alltagskultur der Christen tatsächlich war, zeigte eindrücklich Sabine Schrenk. Anhand repräsentativer Beispiele aus Grabmalerei und Sarkophagplastik konnte sie aufzeigen, dass die Auswahl der Kleidung wesentlich systematischer erfolgte, als man es bisher angenommen hatte[496]. Schwieriger hingegen ist die

494 Wie in der Sarkophagplastik empfiehlt es sich auch in der Grabmalerei von ‚Ideal-Porträts' zu sprechen; Koch 2000, 109. Zur Definition des Verstorbenenporträts in der frühchristlichen Grabeskunst siehe außerdem Zimmermann 2007b, 159; Studer-Karlen 2012, 18.

495 Am bekanntesten ist sicherlich das Traktat Tertullians gegen die weibliche Verschwendungs- und ‚Putzsucht'; Tert. cult. fem. (SC 173). Auch in 1 Tim 2,9–11 ist bereits eine Form von ‚Kleidervorschrift' für die christliche Frau enthalten, nach welcher sich diese durch Schmucklosigkeit auszeichnen sowie anständig, bescheiden und zurückhaltend kleiden solle.

496 Das Ergebnis der Untersuchung brachte zum Vorschein, dass die Dalmatika vor allem weibliche Verstorbene charakterisiert, demonstriert sie doch aufgrund ihrer Stofffülle Reichtum und Wohlstand. Männliche Verstorbene erscheinen demgegenüber tendenziell häufiger in einer gegürteten Tunika mit gefibeltem Pallium oder Paenula. Als Kleidung für biblische Gestalten – Frauen und Männer – wurde hingegen eher auf die Scheinärmeltunika mit Pallium bzw. Palla zurückgegriffen; Schrenk 2012, 202. 212.

Unterscheidung zwischen Verstorbenen und Hinterbliebenen, denn anders als auf den Sarkophagen bestand in der Malerei nicht die Möglichkeit, Porträts zu Lebzeiten in Bosse zu belassen und nachträglich auszuarbeiten. Auf den Versuch, Verstorbene und Hinterbliebene zu unterscheiden, wurde daher verzichtet.

In der Grabmalerei nahm die Anzahl an Verstorbenendarstellungen ab konstantinischer Zeit merklich zu, was in direktem Zusammenhang mit dem Aufkommen einer neuen, finanzkräftigen Klientel steht, die sich nach der sog. Konstantinischen Wende zunehmend dem Christentum zugewandt und Grabmäler in den Katakomben in Auftrag gegeben hat[497]. Mit der Monumentalisierung der Grabarchitektur und der steigenden Komplexität ihrer Formen stehen immer mehr Orte primärer und sekundärer Aufmerksamkeit im Grabraum zur Anbringung von Malerei zur Verfügung, sodass sich dem Auftraggeber vielfältige Möglichkeiten bieten, sich selbst und seine Familie in Szene zu setzen. Die Darstellungen Verstorbener weisen allerdings keine einheitliche Ikonografie auf, sondern wurden individuell nach den Vorstellungen der Auftraggeber angefertigt[498]. Sie erscheinen eingebettet im Geflecht biblischer Wunderszenen, werden bildhaft selbst zu Zeugen des göttlichen Heilswirkens oder Teil imaginärer Szenerien, in denen Jenseitshoffnungen und Rettungswünsche auf ganz persönliche Weise zum Ausdruck gebracht werden. Abhängig davon, wie prominent die einzelnen Bildnisse in den Vordergrund gerückt werden und welchen Schwerpunkt sie in den Grabausstattungen setzen, weist auch das Verstorbenenporträt Tendenzen in seiner Anbringung auf.

Für die vorliegende Untersuchung wurden die Darstellungen Verstorbener in acht Bildergruppen bzw. ‚Porträttypen' unterteilt, wobei sich auf der Basis ikonografischer Charakteristika Überschneidungen ergeben können. Im Unterschied zu den oben besprochenen biblischen Motiven können Verstorbenenporträts durchgehend als *positionsfavorisierend* beschrieben werden. Flexibler in seiner räumlichen Verteilung ist lediglich das Orantenbildnis.

2.1 Das Orantenbildnis: Ein *positionsfavorisierendes* Bildmotiv mit hoher Flexibilität

Oranten stellen die größte Gruppe von Verstorbenendarstellungen in der Katakombenmalerei dar. Sie treten in christlichen und nichtchristlichen Kontexten auf und sind gleichermaßen in den Kammern sowie an den Grabnischen, Arkosolien und Loculuswänden entlang der Galerien vertreten. Für die Figur der Orans bietet die Forschung eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten, die von der symbolhaften Seelendarstellung (*anima*) bis hin zur Personifikation des Gebets, des Friedens und der Kirche reichen[499]. Zudem wird zwischen mehrfach auftretenden Oranten, wie sie vornehmlich an den Kammerdecken zu finden sind, und einzelnen Oranten im malerischen Ensemble unterschieden[500]. Letztere können Verstorbenenporträts intendieren. Im Gegensatz

497 Zimmermann 2007b, 161.

498 Zimmermann 2007b, 161. Zu den Darstellungen Verstorbener in der frühchristlichen Grabeskunst siehe ebenfalls van Dael 1978; Bonacasa Carra 2000; Ahlqvist 2003; Dresken-Weiland 2003, 81–98; Weissbrod 2003, 153–164; Studer-Karlen 2012; Bisconti 2013b; Corneli 2013; Braconi 2016; Braconi 2017; Studer-Karlen 2020; Zimmermann 2020.

499 Zum Thema der Orans in der Grabeskunst siehe Klauser 1959; Bisconti 1980; Otrano 1989; F. Bisconti, s. v. Orante, in: Bisconti 2000a, 235–236; Donati – Gentili 2001; Dresken-Weiland 2010a, 37–76; Studer-Karlen 2012, 117–119.

500 Zimmermann 2007b, 168–169.

dazu spielen gehäufte Darstellungen von Oranten vermutlich auf keine konkreten Personen an, sondern sind allegorisch oder symbolisch zu deuten. Sie können als Sinnbild der *pietas* oder des Gebets verstanden werden, das für die Verstorbenen am Grab gesprochen wurde[501]. Oranten, die hingegen Verstorbene oder Hinterbliebene bzw. deren Seelen darstellen, nehmen akzentuierte Positionen im Raum ein. Sie werden als stehende Ganzfiguren wiedergegeben und weisen mitunter individualisierende Merkmale auf, die sie von ihren symbolischen Gegenstücken unterscheiden. Dabei wird das Orantenbildnis häufig nahe an das biblische Geschehen herangerückt, ist aber selbst nicht Teil der Bildszene, sondern scheint vielmehr darum bemüht zu sein, eine visuelle Verbindung zu diesem herzustellen[502]. Als Personifikation der *anima* ist das weibliche Orantenbildnis nicht zwingend an das Geschlecht der Verstorbenen gebunden, sondern wird für Frauen und Männer gleichermaßen verwendet[503]. Demgegenüber scheinen jedoch männliche Orantendarstellungen sich dezidiert auf männliche Grabinhaber oder Hinterbliebene zu beziehen[504].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum	2	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	5	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	11	11	/	/	/
Laibung Zentrum	6	6	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	10	11	/	2	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	**0**	4	17	/	/
Eingangswand	6	/	/	/	/

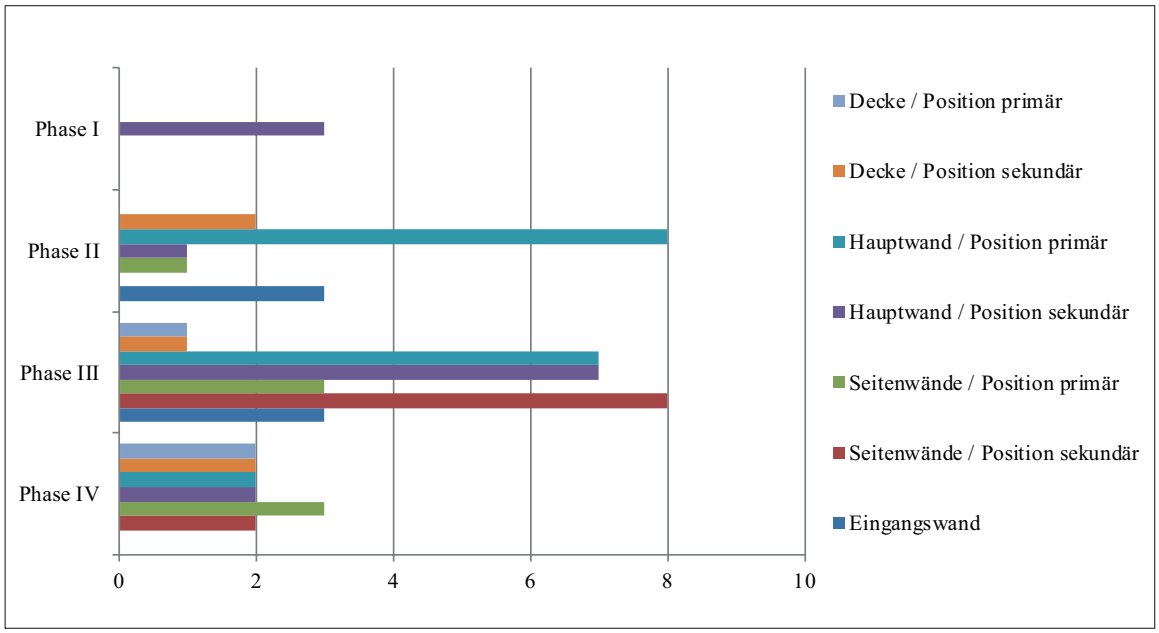
501 Stuiber 1957, 190. Da sich die meisten Grabinschriften auf den Verstorbenen beziehen und diesen nennen, scheint diese Deutung am wahrscheinlichsten; Dresken-Weiland 2007, 285–302.

502 Deckers 1996, 144.

503 Manuela Studer-Karlen wies darauf hin, dass auf den Sarkophagen wesentlich mehr weibliche Oranten auftreten, und zwar auch auf den Kästen, die aufgrund von Inschriften nachweislich Männern zugeordnet werden konnten. Dieses Argument unterstreicht die Deutung, dass wohl die (weibliche) *anima* gemeint ist, die sich offenbar problemlos auch als Grabschmuck für Männer eignete, was vielleicht damit in Zusammenhang stehen könnte, dass sowohl im Griechischen als auch im Lateinischen der Begriff ‚Seele' als weiblich galt; Dresken-Weiland 2010a, 39. Diese an den Sarkophagen beobachtete Bildpraxis ist ebenso für die Grabmalereien anzunehmen; Studer-Karlen 2012, 164–167. Dazu auch Deckers 1996, 143. Zum Anteil von Frauen und Männern im Kontext des Verstorbenenporträts siehe auch Ahlqvist 2003, 130–131.

504 Studer-Karlen 2020, 62.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Oranten, die Verstorbenendarstellungen intendieren, sind für mindestens 37 christliche Grabräume belegt (siehe Appendix Tabelle 1d)[505]. In einem Raum können sich mehrere Orantenbildnisse befinden, sodass hier insgesamt nicht weniger als 61 Darstellungen einer näheren Analyse zu unterziehen sind. Im Vergleich zu den noch vorzustellenden Bildergruppen des Verstorbenenporträts fällt auf, dass das Orantenbildnis in seiner räumlichen Verteilung weit flexibler ist. Während Brustbilder, Berufs- und Mahldarstellungen, aber auch die Darstellungen Verstorbener mit Begleitfiguren oder innerhalb christlicher Szenerien, an repräsentative und zentrale Positionen gebunden sind, tritt das Orantenbildnis an allen definierten Anbringungsorten im Raum auf. Dabei kommen Oranten sowohl an Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit vor. Als einziger der untersuchten Porträttypen befindet sich das Orantenbildnis auch häufiger an der Decke. In den untergeordneten Bildfeldern erscheint es eingebunden in heilsgeschichtliche Ereignismomente, besetzt darüber hinaus das Deckenzentrum und schmückt zudem den Lichtschacht. Orantenbildnisse unterscheiden sich von anderen Porträttypen daher vor allem durch ihren hohen Grad an Flexibilität. Dies betrifft somit nicht nur ihre Mehrdeutigkeit und geschlechtsneutrale Verwendbarkeit, sondern auch ihre räumliche Verteilung.

Dem Ergebnis der statischen Auswertung entsp echend, gehö t das Orantenbildnis dennoch den *positionsfavorisierenden* Bildmotiven an, denn der erfasste Mehrheitswert liegt auf den Fronten der Arkosol-, Nischen- und Loculuswänden (20 Malereien). Die breiten Flächen der Frontwände

505 Ikonografische Überschneidungen ergeben sich hierbei mit den Bildergruppen ‚Verstorbene mit Begleitfiguren', ‚Verstorbene in szenischen Darstellungen als Zusatzfiguren' und ‚Brustbilder', in denen die Verstorbenen ebenfalls mit zum Orantengestus erhobenen Armen auftreten; vgl. Priscilla 23, Maius 22, Domitilla 15 und Tecla 3. Die Grabkammern Marcellino e Pietro 1, 7, 14, 50, 56, 59, 76 weisen zwar Orantenbildnisse, aber keine spezifisch christlichen Bildelemente auf.

eignen sich besonders gut für die Darstellung von Orantengruppen[506]. Das wohl bekannteste Beispiel eines solchen ‚Familienporträts' befindet sich im sog. Cubicolo dei Cinque Santi in der Callisto-Katakombe[507]. An der weiß verputzten Hauptwand sind fünf nach Alter, Geschlecht und Aussehen individuell charakterisierte Oranten zu erkennen, die aufgrund ihrer Namensbeischriften zweifellos als Verstorbene zu deuten sind (Abb. 94). Die Verstorbenen erscheinen prospektiv wiedervereinigt im Paradies, das durch blühende Sträucher und Bäume, Vögel, Pfauen und mit Wasser gefüllte Kantharoi symbolisiert wird. Die paradiesische Konnotation der Malerei wird gleichsam durch den Friedenswunsch *in pace* zum Ausdruck gebracht, der den Namen der Verstorbenen beigefügt ist[508]. Als Ehepaar könnten indes die symmetrisch einander entsprechenden Orantenbildnisse in den Grabräumen Marcellino e Pietro 71 und 78 (Abb. 56) gedeutet werden. Sie zeigen jeweils einen Mann und eine Frau, deren Gewandung zeitgemäße Trachtelemente aufweist[509]. Als Paar flankieren sie den Bogen des Hauptarkosols der Räume und wenden ihren Blick gezielt dem Grab zu, über dem sie im Gebet zu wachen scheinen. An zweiter Stelle rangieren die Lünetten der Arkosolien (11 Malereien). Es folgen zahlenmäßig die untergeordneten Bildfelder der Laibungsflächen (10 Malereien) sowie das Zentrum der Laibungen (6 Malereien) und die Türwände (6 Malereien). Zuletzt sind noch die Anbringungsorte an der Decke anzuführen. In untergeordneten Bildfeldern ist das Orantenbildnis fünfmal belegt, im Deckenzentrum zweimal und im Lichtschacht einmal.

Besonderer Erwähnung bedarf die spezielle Situation der Bildverteilung im sog. Cubicolo di Lazzaro in Priscilla[510]. Die Westwand des Grabraumes beherbergt drei Loculusgräber, deren Zwischenflächen, ebenso wie der schmale Deckenabschnitt darüber und die linke Türwand, mit Malereien ausgestattet sind. An prominenter Stelle im Zentrum des Deckenstreifens erscheint in einem *clipeus* das frontale Brustbild einer Frau im Orantengestus (Abb. 18)[511]. In seiner Wertigkeit entspricht die Position den Anbringungsorten primärer Aufmerksamkeit. Zu Seiten des Brustbildes sind eine Frau und ein Mann als Oranten gemalt, die von jeweils zwei weiteren Figuren begleitet werden; sie nehmen aufgrund ihrer dezentralen Lage Positionen sekundärer Aufmerksamkeit ein[512]. Die außergewöhnliche Positionierung der Verstorbenenporträts an der Decke ist auf die spezielle Grabsituation zurückzuführen. Denn eigentlich handelt es sich um einen Galerieabschnitt, der erst nachträglich zu einem Cubiculum umfunktioniert wurde, wobei die Malereien noch der ersten Ausstattungsphase zuzuordnen sind[513]. Da die Flächen zwischen und seitlich der Loculi nicht ausreichend Platz zur Anbringung der Porträts boten, rückten diese offenbar an die Decke.

In den Anfängen der Katakombenmalerei (Phase I) wird das Orantenbildnis als Verstorbenenporträt noch recht zurückhaltend eingesetzt[514]. Demgegenüber zeichnet sich in Phase II bereits ein Anstieg der Bildnisse ab, die mit deutlicher Mehrheit an Positionen primärer Aufmerksamkeit,

506 Marcellino e Pietro 77, 78, Callisto A4, 44.
507 Nestori 1993, 109 Nr. 44.
508 Zimmermann 2007b, 162. Bei dem Formular *in pace* handelt es sich um einen spezifisch christlichen Friedenswunsch, der in diesem konkreten Grabkontext wohl vordergründig eschatologisch zu deuten ist; Merkt 2012, 59.
509 Deckers u. a. 1987, 330–334. 343–348; Nestori 1993, 62–64.
510 Nestori 1993, 25–26 Nr. 23.
511 Bisconti 2013a, 46–48; Bisconti 2014, 46. 49.
512 Vgl. Teil I, Kap. 2.6.
513 Bisconti 2013a, 47.
514 Phase I: Callisto A4 -2- (3x).

nämlich an den Hauptwänden der Räume, angebracht werden[515]. In Phase III erreicht das Orantenbildnis in den Katakomben seine größte Verbreitung und lässt sich an allen Anbringungsorten in den Räumen nachweisen[516]. Auch in dieser Phase treten die Positionen primärer und nun auch sekundärer Aufmerksamkeit an den Hauptwänden ganz besonders hervor. Bis in das ausgehende 4. Jh. (Phase IV) wird das Orantenbildnis als Porträttypus beibehalten, obgleich es aufgrund des sich verändernden Anspruches der Auftraggeber an das Verstorbenenporträt merklich an Bedeutung verliert[517]. Hervorzuheben ist, dass das Orantenbildnis und der Schafträger – die zwei populärsten aus der römischen Bildkunst adaptierten Motive – dieselben chronologischen Entwicklungstendenzen zeigen. Denn auch der Rückgang des Orantenbildnisses steht in direktem Zusammenhang mit den ikonografischen Veränderungen des Bilderrepertoires, das ab der Mitte des 4. Jhs., bedingt durch das Aufkommen neuer christologischer Szenen und der steigenden Popularität des Märtyrerkults, andere thematische Akzente setzt. Das semantisch flexible Orantenbildnis wird durch Szenen ersetzt, die ein weit konkreteres Bild der Jenseitshoffnung übermitteln, als es das Orantenbildnis vermochte. Die Verstorbenen werden im Bildraum ‚physisch' möglichst nahe an die Figur Christi herangerückt und erscheinen, metaphorisch gesprochen, in Gemeinschaft mit ihm. Sie sind bereits im Paradies angekommen oder befinden sich in Begleitung persönlicher Fürsprecher gerade auf den Weg dorthin.

In den Galerien treten 32 Darstellungen von Oranten an insgesamt 29 spezifisch christlichen Arkosolien[518] auf, an denen sie jedoch nicht, wie in den Grabräumen, am häufigsten an den Stirnwänden angebracht werden, sondern vor allem die Lünetten und Laibungsflächen schmücken. Doch auch an den Arkosolien der Galerien nehmen sie sowohl Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit ein, an denen sie je nach Wunsch flexibel verteilt dem Bildgeschehen beigefügt werden können. Weit verbreitet sind Oranten auch als Bilderschmuck der bemalten Loculuswände[519]. Zweimal zieren Orantenbildnisse zudem in der via Anapo-Katakombe monumentale Wandnischen, an denen ihnen hingegen jedoch in den Nischenlaibungen keine zentrale Position zukommt[520].

515 Phase II: Ermete 10 -1-, Priscilla 7 -2-, Marcellino e Pietro 27 -2-, 57 -2-, -5-, Callisto 44 -2- (5x), Domitilla 31 -4-.

516 Phase III: Maius 7 -1-, 11 -2-, -5- (2x), 17 -1-, -2-, 19 -2- (2x), Marcellino e Pietro 16 -5-, 41 -4-, 44 -2-, 49 -4- (2x), 53 -2-, 54 -2-, 62 -1-, -4-, 65 -2-, -4-, -5- (2x), 69 -2-, 71 -2- (3x), 77 -3-, 78 -2- (2x), via Latina C -2-, I -3- (2x), Cava della rossa -2-, Domitilla 62 -3-. Diese Beobachtung korrespondiert mit der Verbreitung des Orantenbildnisses auf den frühchristlichen Sarkophagen, auf denen es ab dem ersten Drittel des 4. Jhs. eine merkliche Aufwertung erfuhr. Greifbar wird diese Entwicklung anhand der Position der Orans, die als Zentralgestalt fortan häufig die Fronten dekorierte; Studer-Karlen 2020, 61 Anm. 21.

517 Phase IV: via Latina O -2-, Domitilla 18 -4-, 39 -1- (Lucernar), 45 -4-, 69 -2-, Tecla 2 -4-.

518 Ermete 2 (Lünette), Trasone 5 (Lünette), Giordani 3 (Lünette), 10 (Stirnwand), Anapo 12 (Lünette), Priscilla 1 (linkes Laibungsfeld), Maius 4 (Lünette), 8 (rechtes Laibungsfeld, Lünette), 9 (Lünette), 15 (Lünette), 18 (rechtes Laibungsfeld), 20 (linkes Laibungsfeld), Ciriaca 2 (rechtes und linkes Laibungsfeld), 4 (Sockel), Marcellino e Pietro 46 (Laibungsscheitel), 52 (rechtes Laibungsfeld), Sebastiano 6 (rechtes Laibungsfeld), Callisto 6 (Laibungsscheitel), 27 (Laibungsscheitel), 38 (rechtes und linkes Laibungsfeld), 46 (rechtes Laibungsfeld), Marco e Marcelliano 5 (Stirnwand), 6 (Lünette), Balbina 1 (Lünette), Domitilla 38 (Lünette), 42 (Stirnwand), 70 (Laibungsscheitel), 71 (Laibungsscheitel), 75 (Laibungsscheitel). Hinzu tritt die Orantin im Laibungsscheitel eines mit Mosaiken geschmückten Arkosols der Priscilla-Katakombe; vgl. Giuliani 1997.

519 Ermete 12 (christlich?), Giordani 4, 5, 6, 11, Priscilla 10, 40 (christlich?), Minus 1, Marcellino e Pietro 4, Callisto 52, Domitilla 26 (christlich?), 28, 29, 57, 60, 63, Loculus neben Domitilla 71.

520 Anapo 8, 14. In der rechten Nischenlaibung der Wandnische 14 der via Anapo-Katakomben trägt die Orantin jedoch eine auffällig rote Tunika, die sie optisch akzentuiert und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt; siehe dazu Teil II, Kap. 3.6.

Zusammenfassung:
Das Orantenbildnis zählt zu den *positionsfavorisierenden* Motiven, ist aber im Vergleich zu anderen Porträttypen weitaus flexibler. Für die Darstellung von Familien oder Paaren im Orantengestus eignen sich die Stirnwände der Gräber besonders gut, an denen Orantenbildnisse in den Grabräumen am häufigsten belegt sind. Oranten treten grundsätzlich an jedem der definierten Anbringungsorte im Raum auf, erscheinen in über- und untergeordneten Feldern an der Decke und an den Wänden. Die überaus große Beliebtheit dieses Porträttypus ist vermutlich vor allem auf seine hohe Flexibilität zurückzuführen, die sich in seiner semantischen Mehrdeutigkeit und geschlechterneutralen Verwendbarkeit, aber auch in seiner räumlichen Verteilung zeigt. Im untersuchten Zeitraum zeichnen sich anhand des Orantenbildnisses vergleichbare Entwicklungen ab, wie sie zuvor schon am Beispiel des Schafträgers konstatiert wurden. Während die Beliebtheit des Orantenbildnisses von Phase I bis Phase III kontinuierlich steigt, geht die Anzahl der Malereien ab der Mitte des 4. Jhs. rapide zurück. In dieser letzten Phase geben die Auftraggeber repräsentativeren Porträttypen den Vorzug, die es erlauben, die Verstorbenen in Gemeinschaft mit Christus zu zeigen oder in Begleitung p rsönl icher Fürbitter, die sie in das Paradies begleiten oder zu Christus führen. Orantenbildnisse treten an allen Grabtypen in den Katakomben auf und lassen sich gleichermaßen an den bemalten Loculuswänden und Wandnischen sowie den Arkosolien in den Galerien nachweisen. Anders als in den Grabräumen werden sie an letzteren jedoch vor allem an den Lünetten und Laibungsflächen angebracht.

2.2 Das Philosophenbildnis

Philosophen und Musen gehörten im letzten Drittel des 3. Jhs. zu den häufigsten Bildthemen auf den römischen Sarkophagen[521]. Die Figur des Philosophen konnte von Christen problemlos übernommen werden, wenn auch die christliche Heilslehre als die „wahre Philosophie“[522] nun in den Vordergrund rückte. Das Philosophenbild bot speziell Männern eine Möglichkeit der Selbstdarstellung und eine attraktive Alternative zum Orantenbildnis in der Grabeskunst. Der Philosoph ist, wie Orans und Schafträger, ein semantisch ambivalentes Bildmotiv, sodass sich auch in diesem Fall die Notwendigkeit ergibt, zwischen mehrfach auftretenden Philosophen und den Darstellungen einzelner, optisch hervorgehobener Philosophen zu unterscheiden. Während sie in symmetrischer Verdoppelung an den Kammerdecken symbolisch zu deuten sind, können sie als Einzelfiguren Verstorbenenporträts intendieren bzw. assoziativ auf die christliche Lebensführung und Bildung ihrer Auftraggeber hinweisen. Als Symbolfiguren und im Kontext biblischer Bildthemen liegt wiederum eine Deutung als Verkünder der christlichen Botschaft nahe[523].

521 Studer-Karlen 2012, 84. Zum Philosophenthema siehe ausführlich Marrou 1937; Zanker 1995; Ewald 1999; Huskinson 1999; Borg 2009; Studer-Karlen 2012, 83–106. Für die Katakomben im Speziellen: Février 1959; Bisconti 1994, 54–58; Zimmermann 2020, 76.

522 Aug. civ. XVII 37, X 32; Contra Iulianum IV 14,74; de ordine II 5,16; vgl. Studer-Karlen 2012, 85.

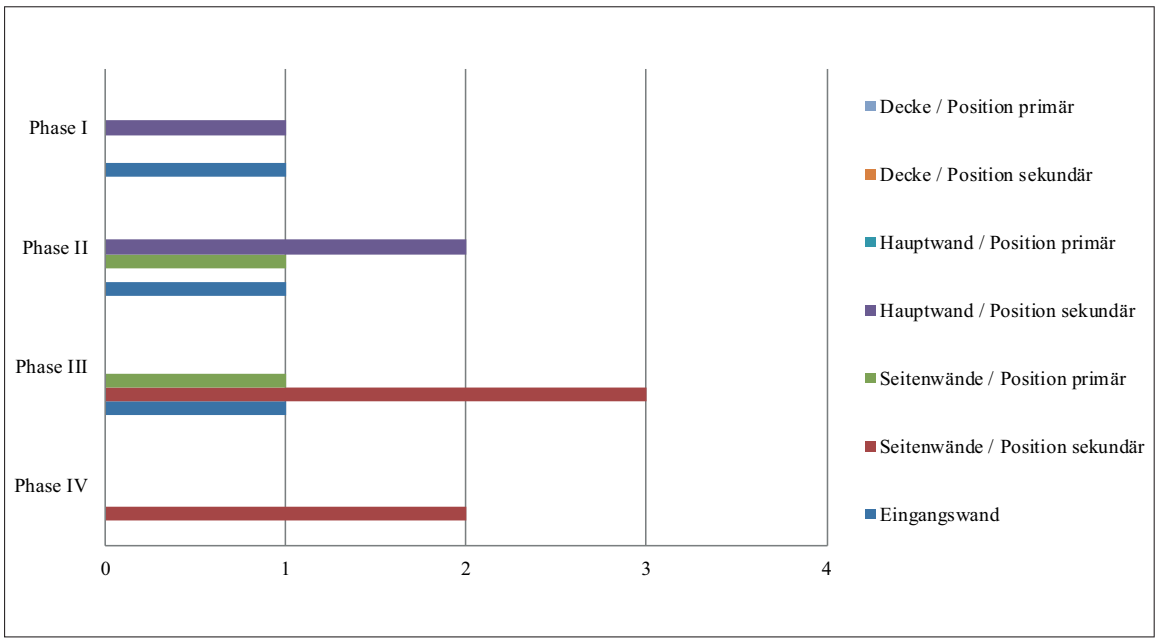
523 Vgl. Marcellino e Pietro 17, Nunziatella 4 und Priscilla 39. Die Philosophie stellt auch das Leitmotiv der Decke in Kammer I der via Latina-Katakombe. Während im Mittelmedaillon eine männliche Gestalt in Philosophenmantel und mit einem Rotulus in den Händen erscheint, werden weitere männliche Brustbilder mit Codex oder Rotuli in den trapezförmigen Feldern des Radialsystems sowie Rotulus und Capsa als Einzelelemente in den dazwischenliegenden Feldern dargestellt. Unter Berücksichtigung der ‚Medizinvorlesung' in der Arkosollünette -4- ist zu vermuten, dass auf einen allgemeineren philosophischen Kontext angespielt wurde, in dem sich christliches und paganes Gedankengut synkretistisch verbinden. Auch die beiden Eingangswände, die in die weiß verputzten, aber nicht belegten Cubicula a und b führen, wurden mit individuell gestalteten Philosophenfiguren geschmückt. Sie halten geschlossene Rotuli in ihren Händen, sind bärtig oder bartlos und mit weißen Tuniken und Pallien bekleidet.

Im Vergleich zu den zeitgenössischen Sarkophagen ist das Philosophenbild in den Katakomben allerdings weit seltener belegt. Es lassen sich nur dreizehen Malereien in den untersuchten Grabräumen nachweisen, die eine Deutung als Verstorbenendarstellung nahelegen.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	/	/	/	/	/
Laibung Zentrum	2	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	**5**	**/**	**/**	**/**	**/**
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	3	/	/	/	/
Eingangswand	3	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Da das Philosophenbildnis als Porträttypus in den Katakomben bislang noch nicht eingehend betrachtet wurde, sollen jene Malereien, die Darstellungen Verstorbener vermuten lassen bzw.

im weiteren Sinne assoziativ auf diese verweisen mit Blick auf ihre Anbringung am Grab kurz besp ochen werden[524].

In Anlehnung an römische Bildtraditionen begegnet das Philosophenbild bereits im frühen 3. Jh. In der sog. Sakramentskapelle A2 in S. Callisto sitzt im äußeren rechten Bildfeld an Wand -2- eine männliche Figur im Philosophenmantel auf einem Stein und deutet mit ihrer rechten Hand auf die Taufszene im Zentrum der Wand (Abb. 84). Ein zweiter Philosoph ist an der linken Türwand dargestellt. Er ist nicht sitzend, sondern als Standfigur wiedergegeben, die in ihrer rechten Hand eine geschlossene Schriftrolle hält[525]. Obgleich in dieser frühen Phase individualisierende Merkmale fehlen, scheint doch die exponierte Lage der Figuren für eine Deutung als Verstorbenenporträts zu sprechen[526].

An die Szenenkombination des um 270/80 entstandenen Sarkophags von S. Maria Antiqua (Rep. I Nr. 747) erinnern die Bildzusammenstellungen an den Eingangswänden von Marcellino e Pietro 56 und 58. In der ohne spezifisch christliche Motive ausgestatteten Kammer 56 ist im linken oberen Bildfeld eine auf einer *sella curulis* sitzende, bartlose, lesende Gestalt in weißer Tunika dargestellt, die in Kombination mit zwei Oranten auftritt[527]. Im Vergleich zur Sarkophagplastik sind sowohl in der Figur des Philosophen als auch in den beiden Oranten assoziative Verstorbenenporträts zu vermuten. In den Kontext christlicher Motive eingebettet, erscheint dagegen ein lesender Mann mit Vollbart an der Türwand von Marcellino e Pietro 58[528]. Die Figur eines stehenden und lesenden Mannes mit geöffneter Buchrolle in der Hand ist außerdem an der Türwand von Marcellino e Pietro 15 zu sehen[529]. Die markante Schläfenlocke des lesenden Mannes ist vermutlich als individualisierendes Merkmal zu interpretieren.

Einen wesentlichen Schwerpunkt stellte das Philosophen-Thema in der malerischen Ausstattung von Marcellino e Pietro 65 dar[530]. In den Arkosollaibungen -3- und -4- sind vier Figuren, Männer und Frauen, die Rotuli in ihren Händen halten, zu erkennen[531]. Wie die beiden Oranten an der Eingangswand können sie aufgrund ihrer Gewandung und Nähe zur Bestattung als Verstorbenenporträts interpretiert werden.

Unmittelbar am Grab befinden sich Philosophen auch in zwei Grabräumen in Domitilla: Eine Gestalt mit Vollbart und lockigem Haar schmückt den Laibungsscheitel des Arkosols -4- in Kammer 31. Der Mann ist mit einer weißen Tunika mit rotem *clavus* und einem Pallium

524 Weitere Darstellungen von Figuren mit Rotulus oder Codex in den Händen, die hier nicht eigens angesprochen werden, sind in Circo di Massenzio 1 -5-, Callisto 18 -1-, 20 -1-, 37 -5- (?) zu finden.

525 Abb. bei Braconi 2009, 85 Fig. 2. Ein weiteres Philosophenbild wäre an der gegenüberliegenden, rechten Türwand zu erwarten, deren Malereien heute jedoch zum Großteil verloren sind. Möglicherweise befand sich an dieser Stelle aber auch das Bildnis eines Fossors bei der Arbeit, dessen Malereifragmente von de Rossi im Kammerinneren aufgefunden wurden; De Rossi 1867, 346; Braconi 2009, 86–87.

526 Als mögliche Verstorbenendarstellungen wurden die beiden Philosophen zuletzt auch von Braconi 2009, 86 und Braconi 2016, 36–38 gedeutet, der in den beiden Darstellungen den Grabinhaber erkennen möchte.

527 Deckers u. a. 1987, 293–294; Nestori 1993, 58. Das dem Philosophen horizontal gegenüberliegende Bildmotiv an der rechten Türwand ist hingegen nicht mehr erhalten.

528 Deckers u. a. 1987, 297–300; Nestori 1993, 58–59.

529 Die Darstellung des Lesenden ist in der Forschung umstritten, da das Bildfeld auf der rechten Seite stark beschädigt ist. Die Buchrolle ist m. E. deutlich zu erkennen. Unklar ist, ob rechts eventuell eine zweite Figur zu ergänzen ist; vgl. Deckers u. a. 1987, 218.

530 Vgl. Teil II, Kap. 4.5.

531 Deckers u. a. 1987, 312–318; Nestori 1993, 60–61.

mit Iota-Besatz bekleidet. In seiner linken Hand präsentiert er einen geöffneten Codex mit Pseudoschrift[532]. Zwei weitere stehende männliche Gestalten in Tunika und Pallium befinden sich ferner an der Stirnwand des Arkosols -2-. Die Figur im linken Bildfeld hält einen geschlossenen Rotulus in den Händen; die Figur im rechten Bildfeld ist zerstört, doch scheint auch sie einen Philosophen darzustellen (Abb. 105). Die Laibung des Arkosols 1 in Kammer 69 zeigt indessen zwei Männer, die sitzend auf einer *sella curulis* Daniel in der Löwengrube im mittleren Bildfeld zugewandt sind (Abb. 123). Beide Männer sind mit einer weißen Tunika und einem gleichfarbigen Pallium bekleidet. Der Linke ist bärtig und erhebt seine linke Hand zum Sprechgestus; in der rechten Hand hält er einen Rotulus. Vor ihm steht eine mit weiteren Rotuli gefüllte Capsa. Der Mann rechts entspricht seinem Gegenüber, doch ist er ohne Bart dargestellt.

In den sechs christlichen Räumen (siehe Tabelle 1d), in denen heute Philosophenbilder überliefert sind, tritt das Motiv an vier Anbringungsorten auf. Dabei fällt auf, dass das Philosophenbild vor allem zu Orten sekundärer Aufmerksamkeit an den Nebenwänden tendiert. Als *positionsfavorisierendes* Motiv erscheint es am häufigsten in den untergeordneten Feldern der Arkosollaibungen (5 Malereien). Es folgen die Türwände (3 Malereien) und das Zentrum der Laibungen (2 Malereien), bei dem es sich um die einzige Position primärer Aufmerksamkeit handelt, die mit dem Philosophenbildnis besetzt ist. Nur einmal schmückt es in den Cubicula die Front einer Loculuswand; in einer Grabkammer dekoriert es in doppelter Ausführung auch die Stirnwand des Arkosols in der Hauptachse.

Über die Phasen I bis IV hinweg weist das Philosophenbild in den Grabräumen eine relativ beständige Verteilung auf[533]. An der Hauptwand wird das Motiv in Phase I (Sakramentskapelle A2) und Phase II (Domitilla 31) angebracht. Von dort rückt es dann in den darauffolgenden Phasen an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an die Nebenwände -3- und -4- sowie an die Eingangswand -5-. Im Bilderrepertoire der privaten Grabeskunst ist der Philosoph ein zeitlich begrenztes Motiv, das im ausgehenden 4. Jh. nur noch selten aufgegriffen wird. Die ikonografischen Merkmale des Philosophenbildes werden schließlich in die christologischen Darstellungen aufgenommen, wobei die Rolle des „wahren Philosophen“ nur noch Christus vorbehalten ist[534]. Dabei befinden sich Philosophendarstellungen, die als Verstorbenenporträts zu deuten sind, ausschließlich in Grabräumen; an den Gräbern der Galerien sind sie m. W. nicht belegt[535].

532 Abb. bei Bosio 1632 auf S. 247; Wilpert 1903, Taf. 40,2.

533 Phase I: Callisto A2; Phase II: Marcellino e Pietro 58, Domitilla 31; Phase III: Marcellino e Pietro 15, 65; Phase IV: Domitilla 69.

534 Studer-Karlen 2012, 105.

535 Eine Malerei, die nur im weiteren Sinn der Philosophenthematik zugeordnet werden kann, aber trotzdem erwähnt sei, ist in Giordani 10 überliefert; vgl. Wilpert 1903, Taf. 183,1; Nestori 1993, 16 Nr. 10. In der Arkosollünette erscheint eine männliche Gestalt in einer Tunika mit langen Ärmeln. Halsausschnitt und Saumende sind mit einem Zackenmotiv verziert, an den Handgelenken sind Manschetten, an den Schultern und über den Knien *orbiculi* in dunkler Farbe aufgesetzt. In ihrer linken Hand hält sie einen geöffneten Codex auf dem DORMITIO SILVESTRE zu lesen ist; vgl. ICUR IX, 24489. Es handelt sich wohl um den Grabinhaber oder einen Hinterbliebenen, der auf der linken Seite der Lünette das Bild des Guten Hirten im Zentrum flankiert und diesen anblickt.

Zusammenfassung:
Der Philosoph findet als Porträttypus im engeren und weiteren Sinne in den Katakomben verhältnismäßig selten Verwendung. Das Philosophenbild begegnet bereits im frühen 3. Jh. und setzt bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. hinein immer wieder individuelle Schwerpunkte in den Ausstattungen der Räume. Es tendiert zu Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an den Nebenwänden, zu denen insbesondere die untergeordneten Felder der Laibungsflächen gehören. Im Vergleich zu den im Anschluss zu besprechenden Brust- und Berufsbildern kommt dem Philosophenbild keine besonders repräsentative Funktion in der Katakombenmalerei zu, worauf ob seiner zumeist untergeordneten Stellung im Bild-Raum geschlossen werden kann.

2.3 Brustbilder Verstorbener

Die Darstellung Verstorbener im Typus des Brustbildes war eine weit verbreitete Praxis, die sich gleichermaßen auf den Sarkophagen wie in der Grabmalerei in christlichen und nichtchristlichen Kontexten beobachten lässt[536]. In den untersuchten Grabräumen sind elf Brustbilder Verstorbener überliefert (siehe Appendix Tabelle 1d), wobei sich ikonografische Überschneidungen mit anderen hier diskutierten Porträttypen ergeben. Die Bilder zeigen einzelne Personen – Männer, Frauen wie Kinder – aber auch ganze Familien, die in Frontal- oder Dreiviertelansicht mit oder ohne zum Gebet erhobenen Armen wiedergegeben sind[537]. Die Bildnisse werden von rechteckigen oder runden Rahmen umgeben, sind frei in die Fläche gesetzt und gelegentlich auch auf *telae* gemalt.

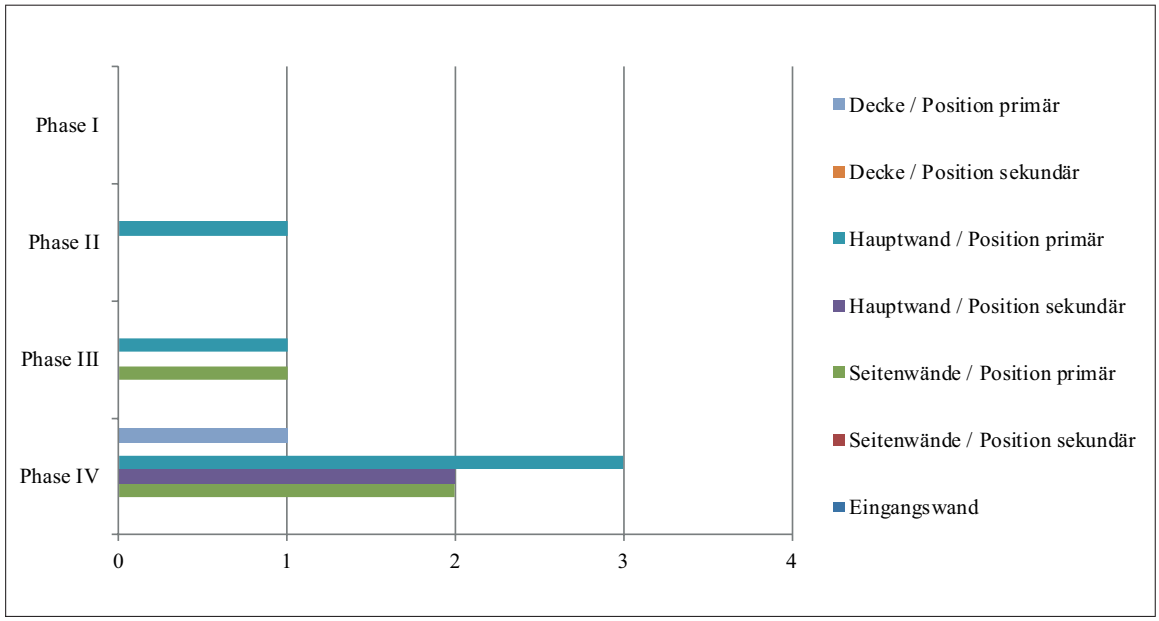
a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wandnischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**5**	8	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	3	1	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	2	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	1	3	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

536 Zu den Brustbildern Verstorbener auf Sarkophagen siehe zuletzt Studer-Karlen 2012, 64–73.

537 Zur Bedeutung der Frontalität bei Verstorbenendarstellungen siehe jüngst Zimmermann 2020, 73–74. Bei ‚Familienporträts' erscheint es allerdings unwahrscheinlich, dass alle abgebildeten Mitglieder zum selben Zeitpunkt verstorben sind. Vielmehr thematisieren sie eine erhoffte, prospektive Wiedervereinigung der Familie im Jenseits; Zimmermann 2007b, 159. In der nachfolgenden Datenerhebung wurden nicht die einzelnen im Bildraum dargestellten Personen ausgewertet, sondern das Familienporträt als Einheit.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Brustbilder Verstorbener nehmen in den Grabräumen als *positionsfavorisierende* Motive vier Anbringungsorte ein. Zu ihren präferierten Positionen gehören die Lünette (5 Malereien) und das Laibungszentrum der Arkosolien (3 Malereien) in der Hauptwand -2-. Die Anbringung der Brustbilder an ebendiesen privilegierten Positionen am Grab spiegelt deutlich die repräsentative Funktion des Porträttypus wider, handelt es sich doch um Orte primärer Aufmerksamkeit, die ansonsten für das Christusbild herangezogen werden. Charakteristisch ist der unmittelbare Bezug zwischen dem Grabplatz und dem Verstorbenenporträt, das gewissermaßen personalisierend und individualisierend auf das Grab wirkt und es in diesem Sinne, vergleichbar mit einem *titulus,* aus seiner Anonymität hervorhebt. An Positionen sekundärer Aufmerksamkeit treten Brustbilder nur dann auf, wenn es der Bildkontext vorsieht. Demgemäß sind in den Brustbildern einer älteren Frau und eines älteren Mannes in den Seitenfeldern der Laibungsfläche im sog. Arkosol der Madonna[538] im Coemeterium Maius aller Wahrscheinlichkeit nach nicht das bestattete Ehepaar zu sehen, sondern die Eltern der jungen Mutter, deren Porträt im Bildschema der Muttergottes in der Lünette wiedergegeben ist (Abb. 30)[539]. Die Eltern der Verstorbenen, die das Grab und seine Malereien vermutlich in Auftrag gaben, rücken als ‚Nebenfiguren' an eine weniger repräsentative Position, von der sie im Gebet über die junge Frau und ihr Kind zu wachen scheinen.

Brustbilder gewinnen in den hier als Phasen III und IV bezeichneten Perioden römischer Katakombenmalerei an Beliebtheit[540]. In Phase I lassen sie sich in den christlichen Grabräumen

538 Nestori 1993, 36 Nr. 22.
539 Vgl. Zimmermann 2007b, 177.
540 Phase II: Ermete 9; Phase III: Marcellino e Pietro 49, 54; Phase IV: Priscilla 23, Maius 22, via Latina O, Domitilla 39.

noch nicht nachweisen. Die zunehmende Verbreitung des Brustbildes auch in christlichen Grabkontexten ist vermutlich auf die sozialen Umschwünge zurückzuführen, die sich ab konstantinischer Zeit in der Auftraggeberschicht der Katakombenmalereien abzeichnen. Denn analog zum steigenden Repräsentationsbedürfnis der Auftraggeber verändert sich der Umgang mit dem Verstorbenenporträt, welches nun maßgeblich in den Vordergrund drängt.

Dieselben Präferenzen in der Bildverteilung lassen sich in nichtchristlichen Grabräumen[541], aber auch an den (christlichen) Arkosolien in den Galerien[542] feststellen, an denen Brustbilder Verstorbener in der Regel an Positionen primärer Aufmerksamkeit wie der Lünette und dem Laibungsscheitel angebracht werden. Einzigartig ist das Brustbild in der sog. Okeanos-Kammer in Callisto[543]. Eingebettet in das dekorative System der Deckenkomposition befindet es sich am Ende des Lichtschachts und wird dort von zwei Pfauen flankiert (Abb. 93)[544]. Das Bild zeigt die Büste des Verstorbenen als Halbfigur mit einem geschlossenen Rotulus als Zeichen seiner Bildung in den Händen. Es ist auf gelben Hintergrund gesetzt und in einen braunen Rahmen eingeschrieben, an dessen Oberkante noch die Buchstaben ISSIME zu lesen sind. Das Gesicht des Verstorbenen scheint nicht vor Ort ausgeführt, sondern auf vergänglichem Material in einer Malerwerkstätte angefertigt worden zu sein[545]. Die *tela* mit dem Gesichtsporträt des Verstorbenen wurde dann nachträglich an der *al fresco* gemalten Büste befestigt. An bemalten Loculuswänden wiederum werden Brustbilder Verstorbener an lediglich drei Anlagen dargestellt[546].

Zusammenfassung:
Brustbilder Verstorbener treten in der Regel an repräsentativen Positionen auf, zu denen erstens die Lünetten und zweitens das zentrale Bildfeld der Laibungsflächen der Arkosolien in der Hauptwand der Räume gehören. An diesen Anbringungsorten konkurrieren sie mit dem Brustbild Christi, das, wie gezeigt wurde, dieselben Positionen am Grab präferiert. Die zentrale Lage der Anbringungsorte, die eine direkte Verbindung zwischen Bild und Bestattung evozieren, verstärkt dabei die repräsentative Wirkung des Verstorbenenporträts.

2.4 Berufsdarstellungen

Berufsdarstellungen weisen in der römischen Grabeskunst eine lange Tradition auf, auf die hier nicht eigens einzugehen ist[547]. Die eigene Berufswelt diente den Verstorbenen „nicht nur als

541 Giordani 1 (Scheitel), 2 (Lünette); vgl. Nestori 1993, 13 Nr. 1. Nr. 2. Abb. bei Bisconti 2000c, Tav. I Fig. a. b.
542 Trasone 5 (Lünette), Maius 15 (Lünette), ex-Vigna Chiaraviglio 2 (Lünette), ex-Vigna Chiaraviglio Arkosol des Primenius und der Severa (Lünette), Marco e Marcelliano 5 (Lünette), 6 (Scheitel), Domitilla 12 (Lünette), 67 (Lünette), Jägerkatakombe (Front), Marcellino e Pietro 41 (Lünette).
543 Nestori 1993, 105 Nr. 15.
544 Aus den malerischen Überresten des Verstorbenenporträts lässt sich heute das Geschlecht der dargestellten Person nicht mehr eruieren. Joseph Wilpert spricht dezidiert von einem weiblichen Porträt, bei dem es sich um die Auftraggeberin der Grabkammer handele; Wilpert 1903, 114; ebenso Nestori 1993, 115. Bei de Rossi und auch Garrucci ist hingegen jeweils das Porträt eines Mannes abgebildet; vgl. Garrucci 1873, Taf. 14; de Rossi 1867, Taf. XXVIII. Zur Diskussion und für eine ausführliche Beschreibung der Grabkammer siehe Corneli 2010, 158–164.
545 Corneli 2013, 34–35.
546 Priscilla 10, Callisto 52, Domitilla 51.
547 Siehe dazu ausführlich Zimmer 1982; Amedick 1991; Fink – Asamer 1997, 55–56; Bisconti 2000c; Rose 2007.

ein Instrument gesellschaftlicher Anerkennung, sondern bildete eine umfassende Lebens- und Symbolwelt.“[548] Gleiches gilt grundsätzlich auch für die römische Katakombenmalerei, in der man zwischen zwei Arten von Berufsdarstellungen unterscheiden kann: erstens Bildern, die Verstorbene bei der Ausübung ihres Berufs zeigen, und zweitens Bildern, die attributiv auf die berufliche Tätigkeit der Verstorbenen hinweisen, ohne die Verstorbenen selbst darzustellen. Berufsdarstellungen treten gleichermaßen bei Männern und Frauen auf. Die bekannteste Darstellung in der Katakombenmalerei, die eine Frau bei der Ausübung ihres Berufs zeigt, ist sicherlich das Bild der Kräuterverkäuferin (*erbivendola*) in der Lünette des Arkosols 51 in Callisto[549]. Sieben Malereien, die als Berufsdarstellungen zu bezeichnen sind, befinden sich an christlichen Grabmälern; vier davon in Grabräumen.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	1	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**2**	1	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	1	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	1	1	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

548 Rüpke 2016, 246.

549 Wilpert 1903, Taf. 143,2; Nestori 1993, 109; Bisconti 2000c, 189–190; Braconi 2016, 60. Eine ähnliche Verkaufs- bzw. Kaufszene schmückt die Wandfläche über dem Eingang -0- zu Marcellino e Pietro 14. Links über dem Türsturz ist dort die Darstellung einer Frau mit Scheitelzopffrisur und eines jungen Mädchens zu sehen, die mit der Begutachtung von Stoffen beschäftigt sind; vgl. Deckers u. a. 1987, 214–217; Nestori 1993, 51; Bisconti 2000c, 237–238. Die Wahl des Eingangs -0- als Anbringungsort privat-repräsentativer Bildthemen ist an sich schon recht ungewöhnlich und wohl darauf zurückzuführen, dass durch die Gliederung des Kammerinneren mit Loculi kaum freie Flächen für die Anbringung größerer figürlicher Bildszenen zur Verfügung standen. Auch die Beziehung zur rechts anschließenden Mahlgesellschaft ist unklar. Bisconti 2011a, 177–187 deutet die beiden Szenen als ‚Mini-Zyklus‘, der einen Ausschnitt aus dem Leben einer Verstorbenen illustriere. Im Bild links sei die Verstorbene mit ihrer Dienerin zu erkennen, die gerade in einer *fullonica* ihre Einkäufe erledigt. Eventuell werde hier jenes Tischtuch gekauft, das später für das anschließend dargestellte Mahl Verwendung fand. Das Bild sei demnach als Totenlob auf die Verstorbene zu deuten, deren Qualitäten als *domina* gepriesen würden. Dabei stellt sich allerdings die Frage, inwiefern man über dem Eingang des ansonsten völlig egalitär gestalteten Raumes eine solche Szene, die sich konkret auf eine bestimmte Person bezieht, erwarten könnte. Bilder, die als Totenlob zu deuten sind, befinden sich in der Regel in unmittelbarer Grabesnähe. Eine andere Möglichkeit besteht darin, in der Szene links doch eine Anspielung auf den Berufsstand der Grabinhaber zu erkennen, die daran anschließend symbolisch beim gemeinsamen Mahl zu sehen sind.

b) Auswertung

Berufsdarstellungen erfüllen am Grab, wie die zuvor besprochenen Brustbilder, eine repräsentative Funktion. Dies ist daran zu erkennen, dass Berufsdarstellungen vorwiegend an Positionen primärer Aufmerksamkeit vorkommen[550]. Dafür greift man in den Katakomben bevorzugt auf die Arkosollünetten als Anbringungsorte zurück. In Einzelfällen werden aber auch die Laibungsflächen miteinbezogen, so zum Beispiel um mehrere Szenen aus dem Berufsalltag des Verstorbenen zu illustrieren[551]. Eine Verschiebung an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit erfolgt dann, wenn es der Bildkontext verlangt, wie am Beispiel von Maius 20 zu sehen ist[552]. Die Lünette des Arkosols wird von einer Darstellung Christi zwischen zwei Heiligen geschmückt, wodurch das Verstorbenenporträt von der Lünette in das rechte Bildfeld der Laibung rückt. Die Decke und der Laibungsscheitel der Arkosolien werden nicht für Berufsdarstellungen genutzt. Diese bieten auch nicht die erforderlichen Flächen zur Anbringung der häufig sehr detailreichen Darstellungen, die auf Sicht angelegt sind und den Blick des Betrachters auf sich lenken sollen. Jene vier Berufsdarstellungen, die Teil der malerischen Ausstattung christlicher Grabräume (siehe Tabelle 1d) sind, sollen im Folgenden näher besprochen werden[553].

Unter den verschiedenen Berufsdarstellungen verdienen zunächst die Fossorenbilder besondere Erwähnung. Das Motiv des Fossors ist ein Spezifikum der stadtrömischen Grabeskunst[554]. Darstellungen von Fossoren treten bereits in den Grabräumen des frühen 3. Jhs. auf und nehmen ab konstantinischer Zeit stark zu. Fossoren gehören zu den Leitmotiven des lokalen Bilderrepertoires der Katakombe Marcellino e Pietro[555], wo sie häufig als Paar die Türwände der Räume dekorieren, seltener aber auch als Einzelfiguren dargestellt werden. Während Namensbeischriften zweifellos auf Verstorbenenporträts hinweisen[556], sind die symmetrisch verdoppelten Fossoren an den Türwänden wohl als apotropäische Grabwächter zu verstehen[557]. Die als

550 Hölscher 2012, 44–48.

551 So zeigt die Lünette des Arkosols 3 in der Vibia-Katakombe ein Schiff mit drei Matrosen, das mehrere Fässer transportiert. Ergänzend dazu ist im linken Bildfeld der Laibung eine Verkaufsszene zu sehen und als Pendant dazu im rechten Bildfeld die Lagerung von Fässern; vgl. Nestori 1993, 102; Bisconti 2000c, 129–130 Abb. 71–73. Ob einer der Männer mit individuellen Zügen versehen war, kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei nicht bestimmt werden. Eine Deutung der entsprechenden Bildszenen im Rahmen des Dionysoskults schlug dagegen Gabriella Maestri vor. Daran anknüpfend seien auch die Weinfässer symbolisch, nämlich als Hinweis auf den Reichtum des Auftraggebers, und nicht als Berufsdarstellung im weiteren Sinn zu deuten; vgl. Maestri 1994.

552 Wilpert 1903, Taf. 245,2; Nestori 1993, 36.

553 Diese sind: Priscilla 5, Domitilla 19, 39, 74. Zu den nichtchristlichen Grabmälern gehören die Malereien via Anapo 18, Marcellino e Pietro 14, Vibia 3 und Ponziano 9. Ferner können dieser Gruppe die Malereien des Hypogäums des Trebius Justus und die Malereien der Jägerkatakombe zugeordnet werden. Zu den Malereien im Hypogäum des Trebius Justus siehe Rea 2004; zur Jägerkatakombe Wurmbrand Stuppach 1927; Bisconti 2000c, 76–78 sowie jüngst Braconi 2020.

554 Obgleich auch Sarkophage in den Katakomben Aufstellung fanden, wurden Fossoren dort interessanterweise nicht abgebildet. Neben der Katakombenmalerei treten Darstellungen von Fossoren noch auf reliefierten Grabverschlussplatten auf; M. Minasi, s. v. Fossore, in: Bisconti 2000a, 182–184.

555 Zimmermann 2002, 240–241. Von den insgesamt 27 Fossorenbildern gehören 18 Malereien der Katakombe Marcellino e Pietro an, die auf elf Kammern und eine Loculuswand verteilt sind.

556 Via Anapo 18, Domitilla 19.

557 Guyon 1987a, 201–202; Zimmermann 2002, 208–209; Zimmermann 2007b, 167. In diesem Sinne wird auch der Fossor direkt über dem Eingang zu Kammer D in der via Latina-Katakombe zu verstehen sein; vgl. Ferrua 1991, 95 mit Abb. 83 und 97; Nestori 1993, 77 Nr. 4. Zu den Möglichkeiten der symbolischen Auslegung der Fossorenbilder in der Katakombenmalerei siehe ausführlich Conde Guerri 1979, 103–123. Aufgrund fehlender Namensbeischriften werden sie in der obigen Auswertung nicht als Verstorbenenporträts berücksichtigt, wenngleich eine solche Interpretation zumindest in manchen Fällen naheliegen würde, so beispielsweise in der sog. Sakramentskapelle A3 in Callisto.

Verstorbenenporträts zu deutenden Darstellungen unterscheiden sich jedoch nicht nur aufgrund ihrer Beischrift, sondern auch ihrer Position am Grab. Das Bildnis des Fossors Trofimus in der via Anapo-Katakombe[558] wie auch das imposante Bildnis des Fossors Diogenes in Domitilla[559] werden in der Lünette des Grabes dargestellt. Letzterer ist besonders repräsentativ in Szene gesetzt (Abb. 102). Das Verstorbenenporträt nimmt dafür nahezu die gesamte Höhe der Lünette des monumentalen Nischengrabes in Wand -2- ein. Als Ganzfigur und frontal dargestellt, erscheint der Fossor vor einer Würdearchitektur und von mehreren seiner Arbeitswerkzeuge umgeben[560]. Er ist im ponderierten Stand nach rechts gewandt und mit einer hellen Tunika, die mit schwarzen, doppelten Säumen an den Ärmeln und mehreren Swastiken verziert ist, bekleidet. Während der Fossor über seiner rechten Schulter eine Spitzhacke trägt, liegt über seiner linken ein Sack. In der linken ausgestreckten Hand hält er noch einen Stab, an dessen Ende sich eine brennende Lampe befindet. An der Stirnwand der Nische befand sich ursprünglich eine gemalte *tabula ansata*, deren Inschrift nicht nur den Tag der Bestattung nannte, sondern den Grabinhaber auch namentlich auswies[561].

Über die gesamte Breite der Lünette erstreckt sich auch die Darstellung mehrerer Fassbinder oder Weinhändler in Priscilla 5 (‚Cubicolo dei Bottai'), die beim Transport und der Lagerung von Weinfässern zu sehen sind (Abb. 10)[562]. Der Grabherr wird nicht *in persona* gezeigt, sondern durch seine berufliche Tätigkeit charakterisiert. Individualisierende Merkmale lassen sich an den acht dargestellten Figuren nicht erkennen. Das Hauptgrab selbst zeigt keine spezifisch christlichen Bildmotive. Diese blieben auf das Deckenfeld der Kammer beschränkt (Abb. 9). Die zur Verfügung stehenden Flächen des Arkosols in der Hauptachse des Raumes sind also ganz der privaten Repräsentation gewidmet.

Eine andere Situation zeigt sich im dritten zu besprechenden Grabraum, nämlich im Cubiculum der *mensores* in Domitilla, in dem der Berufsstand des Auftraggebers gleichsam zum Leitmotiv der malerischen Ausstattung avancierte. Während sich unmittelbar in der Eingangsachse des polygonalen Raumes an prominenter Stelle das Porträt des Grabherrn hinter seinem *modius* befindet (Abb. 127), verläuft entlang der Wände ein Bilderfries, der Szenen aus dem Berufsalltag der *mensores* wiedergibt[563]. Der Grabherr, von dem nur der Kopf und Brustbereich sichtbar sind, ist in Frontalansicht dargestellt und blickt dem Grabbesucher direkt entgegen, wenn dieser die Kammer betritt. Der Bilderfries wiederum zeigt die Ankunft von Schiffen mit Getreidefracht, das anschließende Löschen der Ladung und die Messung des Getreides. Auf den programmähnlichen Charakter der außergewöhnlichen Kammer wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein[564].

Als Berufsdarstellung mit besonders repräsentativem Charakter ist darüber hinaus das monumentale, heute allerdings nur noch schwer erkennbare Bildnis einer männlichen Gestalt im

558 Deckers u. a. 1991, 95–97; Nestori 1993, 20 Nr. 18.
559 Nestori 1993, 123 Nr. 19.
560 Für eine Rekonstruktion des heute stark beschädigten Bildes des Fossors Diogenes siehe Zimmermann 2011.
561 DIOGENES FOSSOR IN PACE DEPOSITUS OCTABV KALENDAS OCTOBRIS; vgl. ICUR III, 6649.
562 Giuliani, R. 2003, 17. Zum sog. Cubicolo dei Bottai siehe außerdem Bisconti 2000c, 126–130; Braconi 2016, 60. Thematisch eng mit dem Berufsbild in Priscilla 5 verwandt sind die Malereien in Ponziano 9 und Vibia 3. In der Lünette des Arkosols -2- in Ponziano 9 ist der Transport von Amphoren in einem Schiff gezeigt; vgl. Wilpert 1903, Taf. 173,1.
563 Zu den Malereien des Grabraumes und seinen Berufsdarstellungen siehe Tengström 1974, 60–64; Pergola 1990; Bisconti 2000c, 258–265; Zimmermann 2002, 129–135; Mazzei 2010b; Braconi 2016, 62–63; Mazzei 2016.
564 Teil II, Kap. 4.8.

Lichtkanal der Kammer Domitilla 39 zu beschreiben (Abb. 112)[565]. Die Darstellung vor weißem Malgrund ist wieder bildparallel auf den Betrachter ausgerichtet. Der Mann ist mit einer kurzen hellen Tunika, die von einem breiten schwarzen Gürtel mit Schnalle gegürtet wird, und mit einer roten Chlamys bekleidet. Dunkle *orbiculi* schmücken den Stoff der Tunika. Die rechte Hand ist vor die Brust geführt und hält einen Stab[566]. Diese zeitgenössischen Trachtenelemente in der Darstellung machen es wahrscheinlich, dass es sich um das Porträt eines Verstorbenen, vermutlich des Grabinhabers persönlich handelt[567]. Chlamys, Gürtel und Stab können auf eine berufliche Stellung im Militär hinweisen[568]. Außergewöhnlich sind nicht nur die Lage des Verstorbenenporträts, sondern vor allem seine Ausmaße. Denn mit einer Höhe von rund 2,20 m handelt es sich um das größte heute bekannte Verstorbenenporträt in der Katakombenmalerei.

Die drei angeführten Berufsdarstellungen aus der Domitilla-Katakombe, in der Verstorbenenporträts dieses Bildtypus am häufigsten auftreten, entstanden in Phase IV der Katakombenmalerei; lediglich das sog. Cubicolo dei Bottai in Priscilla gehört Phase III an[569].

An christlichen Arkosolien in den Galerien werden Berufsdarstellungen an drei Gräbern illustriert. Neben den schon erwähnten Malereien am Arkosol Maius 20, die einen Weinbauern mit seinem Ochsenkarren zeigen, und dem Arkosol einer Kräuterverkäuferin in der Callisto-Katakombe[570] gehört hierzu auch eine heute nur noch fragmentarisch erhaltene Malerei an der Stirnwand des Arkosols 71 in der Region der *mensores* in Domitilla, die thematisch an den Tätigkeitsbereich der Annona und den Bilderzyklus in Domitilla 74 anschließt. Die großflächig angelegte Bildszene zeigt mehrere Personen, die mit dem Abmessen, Wiegen und Verkauf von Korn beschäftigt sind (Abb. 128)[571].

Zusammenfassung:
Berufsdarstellungen werden an den Grabmälern der Katakomben ganz in Tradition der römischen Bildkunst immer an zentralen und optisch akzentuierten Positionen angebracht. Als präferierte Positionen besonders hervorzuheben sind die Lünetten der Arkosolien, deren Fläche die Möglichkeit bietet, auch mehrteilige Darstellungen im Blickfeld des Betrachters und unmittelbar über der Bestattung prominent in Szene zu setzen. Am häufigsten belegt sind Berufsdarstellungen als Typus des Verstorbenenporträts in der Domitilla-Katakombe, in der sie vor allem ab der Mitte des 4. Jhs. entstanden sind.

565 Vgl. Teil I, Kap. 3.
566 Anders Yamada 2008, 490–491, der den länglichen Gegenstand in der Hand des Mannes als Volumen deutet.
567 Yamada 2008, 492.
568 Yamada 2008, 493. Die Darstellung eines Soldaten ist außerdem in der Lünette des Arkosols Giordani 1 überliefert, das jedoch keine christlichen Dekorelemente aufweist; vgl. Bisconti 2000c, 287 mit Tav. Ia.
569 Auf ein Balkendiagramm, das die chronologische Entwicklung des Bildmotivs über die Phasen I bis IV hinweg illustriert, wird aufgrund der geringen Anzahl an Malereien in Grabräumen verzichtet.
570 Callisto 51.
571 Vgl. Bisconti 2000c, 151 mit Fig. 80. Die durch Joseph Wilpert überlieferte Malerei lässt die Buchstabenreste SECUNDE SUME (vgl. ICUR III, 7801) erkennen, die bislang jedoch nicht sinnvoll aufgelöst werden konnten. Wilpert wollte darin die Aufforderung an einen gewissen Secundus lesen; Wilpert 1887, 21–23. 35–39.

2.5 Verstorbene im Rahmen von Mahldarstellungen

Mahldarstellungen bilden mit 30 Malereien[572] eine relativ große und zugleich eine überaus variantenreiche Bildergruppe. 17 Malereien gehören christlichen Grabkontexten an; 14 Malereien davon befinden sich in Grabräumen (siehe Appendix Tabelle 1d), wenngleich nur zehn Malereien aufgrund individualisierender Merkmale als Verstorbenendarstellungen gedeutet werden können. Mahldarstellungen weisen ein breites Spektrum interpretativer Möglichkeiten auf, die sich überlagern und zu unterschiedlichen Assoziationen führen können[573]. Es ist das Verdienst der Forschung aufgezeigt zu haben, dass die Mahlszenen am Grab sowohl als retrospektive und reale Totenmähler als auch prospektive Wiedervereinigungen von Familien im Jenseits gedeutet werden können[574]. Auch Mahlszenen weisen eine lange Bildtradition auf und sind keine Neuschöpfung der christlichen Grabeskunst. In den Katakomben treten sie schon in der frühesten Denkmälerschicht der ersten Hälfte des 3. Jhs. auf. Die symmetrisch angelegten Bildkompositionen in den sog. Sakramentskapellen in Callisto zeigen jeweils ein Sigma-Mahl mit sieben Teilnehmern, zwei Tellern mit Fischen und sieben Brotkörben, die vor oder neben dem Sigma platziert sind. Die Darstellung der Mahlteilnehmer lässt allerdings noch keine Intention zur Individualisierung einzelner Figuren erkennen (z. B. sog. Sakramentskapelle A3; Abb. 88)[575]. Vielmehr scheinen diese frühen Mahlbilder ‚anonyme Gesellschaften' darzustellen, deren wiederholtes Auftreten vermutlich auf eine lokale Gepflogenheit der malerischen Grabraumgestaltung zurückzuführen ist[576]. Ob den Bildern darüber hinaus ein symbolischer Sinn zugrunde liegt, ist unbekannt[577]. Eine ikonografische Differenzierung einzelner Mahlteilnehmer wird in der Katakombenmalerei erst zu Beginn des 4. Jhs. greifbar. So befindet sich in der seit Joseph Wilpert als *‚fractio panis'* bekannten Szene (Abb. 19) in der sog. Cappella Greca in Priscilla unter den männlichen Teilnehmern erstmals auch eine Frau, deren Haupt mit einem blauen Schleier bedeckt ist[578]. Hier bereits integrierte Verstorbenenporträts zu vermuten, erscheint sinnvoll. Mit Abstand am häufigsten sind Mahlszenen aber für Marcellino e Pietro belegt, wo sie vor allem ab konstantinischer Zeit zu den katakombeninternen Leitmotiven gehören und sogar namensgebend für eine ganze Region (‚Agapenregion') waren[579]. Die Bilder variieren in Anzahl und Geschlecht der dargestellten Personen, die im Gespräch miteinander, gestikulierend, nach Speisen greifend oder trinkend wiedergegeben sind. Sie zeigen kleine intime Familienbildnisse, in denen Frauen, Männer und Kinder gemeinsam vereint zu sehen sind, ebenso wie fröhliche Zusammenkünfte

572 Priscilla 39, Maius 3, 16, Marcellino e Pietro 10, 13, 14, 39, 45 (2x), 47, 48, 50, 52, 59, 60, 62, 73, 75, 76, 78 (2x), via Latina A, Vibia 1, Aureli 2, Callisto A2, A3, A5, A6, Domitilla 11, Sebastiano 1.

573 Dazu Dunbabin 2003a, 109: „Indeed, the motif's appeal may have been due, in no small part to its ambivalence and lack of a single, clearly definable content; it was open to observers to interpret it as they thought fit, according to their cultural predispositions or their own individual preferences".

574 Grundlegend dazu Engemann 1982; Zimmermann 2007b, 171–173; Zimmermann 2009; Zimmermann 2012; Engemann 2014, 84. Zum Thema des Totenmahls in der Antike siehe außerdem: Klauser 1927, bes. 602–603; Février 1977; Février 1978; Jastrzębowska 1979; Guyon 1977/8; Ghedini 1991; Dückers 1992; Smith 2003; Spera 2005; Braune 2008; Rebillard 2009, 140–175; Draycott – Stamatopoulou 2016.

575 Da die vier Mahlbilder in den sog. Sakramentskapellen vermutlich keine Verstorbenenporträts intendieren, werden sie in der statistischen Auswertung nicht berücksichtigt.

576 Zimmermann 2012, 175.

577 Zimmermann 2010, 1127.

578 Wilpert 1884; Wilpert 1895; Wilpert 1903, Taf. 15,1.

579 Zur ‚Agapenregion' (Region A und Region I) in Marcellino e Pietro siehe Ferrua 1968; Ferrua 1970; Guyon 1987a, 110–112; Zimmermann 2002, 231–236.

größerer Personengruppen. Als besonderes ikonografisches Charakteristikum dieser Mahlbilder gelten die lateinischen Bildbeischriften, in denen Dienerinnen als ‚Agape', ‚Irene' oder ‚Sabina' angesprochen und aufgefordert werden, den Wein zu mischen oder zu reichen[580]. Während es sich bei Agape und Irene möglicherweise um die beiden spezifisch christlichen Personifikationen von Liebe und Frieden handelt[581], scheint sich die als Sabina angesprochene Figur auf eine reale Person zu beziehen, sodass eine Deutung als irdisches Totenmahl naheliegt (vgl. Marcellino e Pietro 75; Abb. 55)[582].

a) Quantitative Erfassung

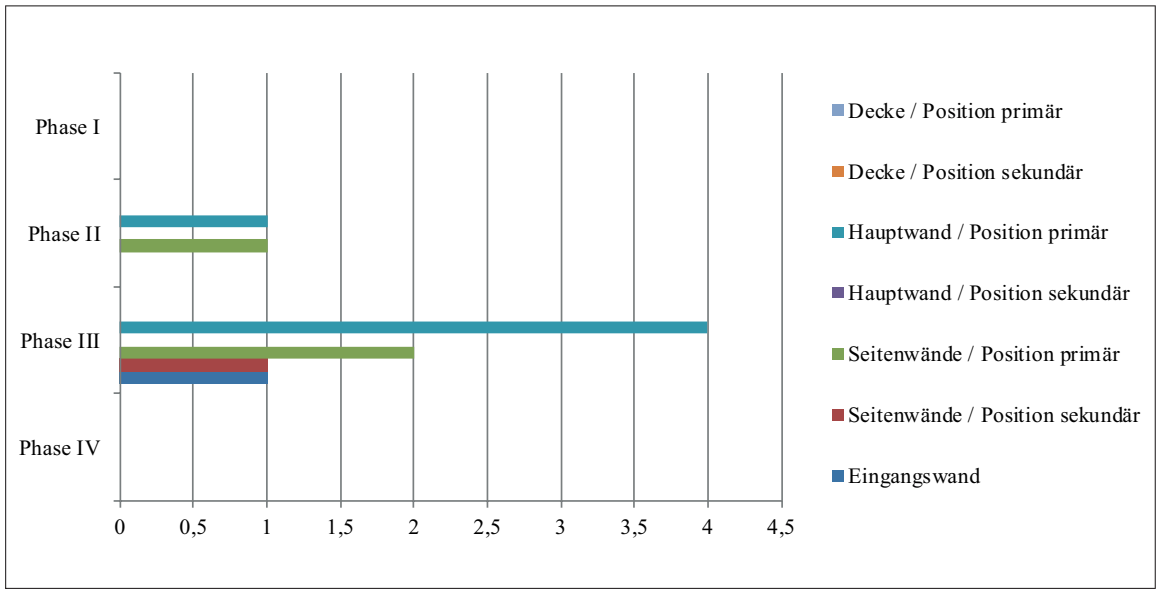
Anbringungsort	**Cubicula**	**Arkosolien**	**Loculi**	**Wand-nischen**	**Fosse**
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**5**	2	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	2	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	2	1	/	/	/
Eingangswand	1	/	/	/	/

580 Marcellino e Pietro 39, 45, 47, 50, 75, 76.

581 Zimmermann 2012, 179. Dazu auch Merkt 2012, 61–62.

582 Eine völlig neue Deutung der Mahlbilder legte Janet Tulloch dar, nach deren Meinung die Beischriften ein standardisiertes Trinkritual mit Rede und Gegenrede im Totenmahl zwischen Gastgeber und Gast wiedergeben würden; vgl. Tulloch 2006, 190–191. Im Zuge des Trinkrituals komme den Frauen als Gastgeberinnen eine zentrale Rolle zu. Während die Frauen die Gäste mit den Worten *Misce nobis* und *Porge calda* auffordern würden, antworten die Gäste ihrerseits mit den Wünschen *Agape* oder *Irene*. Am Beispiel der Malereien Marcellino e Pietro 45 und 47 ist Tullochs These durchaus nachvollziehbar, da die Gesten der Frauen mit ihren erhobenen Trinkgefäßen, den dazu entsprechenden Kopfwendungen und Gesten der Mahlteilnehmer in Kombination mit den Inschriften tatsächlich einen Dialog wiedergeben könnten. In den übrigen Mahlszenen hingegen lässt sich eine vergleichbare Visualisierung des Trinkrituals nicht überzeugend erkennen. Bild und Text stimmen nicht überein, denn in keinem der Bilder ist das Mischen des Weins mit warmem Wasser oder das Heranbringen von Wein dargestellt, sondern viel mehr das Zuprosten der Mahlteilnehmer. In fünf Malereien kann außerdem keine Verbindung zwischen den weiblichen Gestalten und den Inschriften hergeleitet werden; vgl. Marcellino e Pietro 50, 75, 76, 78 -2-, -3-. Davon abgesehen ist zu bedenken, dass den Mahlbildern am Grab vorrangig ein Privatcharakter inneliegt. In den kleinen Familienverbänden, die in der Katakombenmalerei illustriert wurden, kam dem offiziellen Verhältnis zwischen Gastgeber und Gast wahrscheinlich wenig Bedeutung zu. Tullochs Deutungsansatz ist für die Mahlbilder der Katakomben daher nur mit Vorsicht in Betracht zu ziehen; kritisch dazu bereits Dresken-Weiland 2010a, 184 Anm. 475 und Zimmermann 2012, 178–179.

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



c) Auswertung

Was die räumliche Verteilung von Mahldarstellungen in den Katakomben betrifft, zeigt sich, dass diese in der Regel an privilegierten und gut sichtbaren Positionen an den Gräbern platziert werden. Unter der Vorausaussetzung, dass ein Grabraum mit Arkosolien ausgestattet war, werden sie vornehmlich in den Lünetten angebracht, was für christliche und nichtchristliche Grabkontexte gilt. Ausnahmen gibt es jedoch auch hier. Eine Sonderstellung nimmt etwa die bereits erwähnte Kammer Marcellino e Pietro 45 ein, in der Raum, Bild und Betrachter konzeptionell eng aufeinander bezogen sind[583]. Das Mahlthema verschränkt dort motivisch zwei Wände des Cubiculums: Ein an Wand -3- angebrachtes quadratisches Bildfeld (74 x 52 cm), das einen an einer Mensa sitzenden jungen Mann – wohl einen der Verstorbenen – zeigt (Abb. 38), begegnet als Teilnehmer erneut in der Mahlszene der Lünette an Wand -2- (Abb. 37). Im christlichen Cubiculum Maius 16 wiederum erstreckt sich die Mahlszene über dem Laibungsscheitel des Arkosols in Wand -2- und scheint inhaltlich mit den in der Lünette dargestellten sieben Brotkörben und zwei Krügen in Verbindung zu stehen[584]. Die ungewöhnliche Position der Mahldarstellung in der Arkosollaibung erklärt sich aus der Architektur des Arkosols, dessen Lünette zu schmal und klein für die Anbringung einer großflächig angelegten Bildszene ist. Es ist durchaus denkbar, dass der Bildraum hier eine Erweiterung erfahren und sich räumlich über Laibung und Lünette erstreckt hat. Möglich ist auch, dass keine private Mahlgesellschaft dargestellt ist, sondern die biblische Hochzeit zu Kana[585]. Eine vergleichbare Bildkomposition, in der das Mahl mit sieben Brotkörben kombiniert wird, findet sich in der konchenförmigen Arkosollaibung der Kammer Maius 3 -3- wieder (Abb. 23), wobei auch in diesem Fall die Deutung

583 Deckers u. a. 1987, 266–269; Nestori 1993, 55. Siehe dazu Prolegomena, Kap. 2.2.
584 Nestori 1993, 34–35.
585 Nach Nestori 1993, 195 auch M. P. del Moro, s. v. Nozze di Cana, in: Bisconti 2000a, 232–234, hier 233. Kritisch dazu Dresken-Weiland 2010a, 177 Anm. 442.

des Bildes als biblisches Speisungswunder zu diskutieren wäre[586]. Demgegenüber handelt es sich in Kammer A der via Latina-Katakombe um ein Verstorbenenporträt im Typus des Klinenmahls, das den Verstorbenen als Lagernden mit einem Trinkgefäß in der Hand wiedergibt[587]. Es befindet sich als einziges Mahlbild in einem der untergeordneten Bildfelder an der Türwand (Abb. 62).

Die Grabräume des 3. Jhs. weisen demgegenüber ein anderes Raumkonzept auf. Da in dieser Phase weder eine Hauptwand noch eines oder mehrere Gräber architektonisch hervorgehoben werden, nehmen auch die Mahlbilder noch keine feste Position im Raum ein. Gemeinsam mit den narrativen Bibelszenen werden sie an den verputzten Wandsegmenten zwischen den Loculi angebracht oder nehmen das Bogenfeld der Wände ein, wie am Beispiel der sog. Sakramentskapellen in Callisto[588] und dem Grabraum Marcellino e Pietro 10 zu sehen ist[589]. Ungewöhnlich ist mit Blick auf die Bildanordnung auch die nichtchristliche Grabkammer Marcellino e Pietro 14, in der sich das Mahlbild gemeinsam mit einer Verkaufsszene an der Eingangswand -0- befindet.

Dennoch können Mahldarstellungen grundsätzlich als Motive beschrieben werden, die in der Regel direkt an das Grab gebunden sind, nicht jedoch am Deckenfeld auftreten. Sie finden sich, wie gesagt, im Bilderrepertoire der Katakomben bereits im frühen 3. Jh. (Phase I), doch können darin Verstorbenenporträts erst ab Phase II konstatiert werden[590]. Über die Phasen II und III hinweg nehmen Mahldarstellungen überwiegend Positionen primärer Aufmerksamkeit an der Hauptwand, gelegentlich aber auch an den Nebenwänden ein[591]. In den Grabräumen der Phase IV sind Mahlbilder mit intendierten Verstorbenenporträts hingegen nicht mehr belegt.

Die anhand der Cubicula angestellten Beobachtungen zur Bildverteilung stimmen mit den Arkosolien in den Galerien überein, an denen die Mahldarstellungen gleichfalls am häufigsten an den Lünetten angebracht werden[592]. Zweimal befindet sich das Mahlmotiv, wenn auch in einem paganen Grabkontext, zudem an den Loculuswänden der Galerien[593].

586 Nestori 1993, 32; Dresken-Weiland 2010a, 178. Die Mahlszene in Maius 3 -3- ist in der Katakombenmalerei einzigartig (Abb. 23). Auf der rechten Seite der konchenförmigen Arkosollaibung ist ein Sigmamahl mit sieben Teilnehmern zu sehen. Ihm gegenüber sind links sieben große Brotkörbe dargestellt, hinter denen sich weitere sieben Personen befinden. Im rechten Bildvordergrund, direkt vor dem *stibadium*, steht eine Gestalt, die proportional wesentlich kleiner wiedergegeben ist als die Mahlgesellschaft und die auf einem Teller liegenden Speisen im Bildhintergrund. Sie wirkt miniaturhaft und eigenartig deplatziert. Vermutlich handelt es sich um das Bildnis eines Verstorbenen, der in die biblische Szenerie hineinprojiziert ist und so am heilsgeschichtlichen Ereignis direkten Anteil nimmt. Bordürenartig wird die Darstellung von einem Fluss mit Fischen nach unten hin abgeschlossen. Zu den Malereien und ihrer Datierung siehe jüngst Braconi 2018, bes. 298–308. 310.

587 Zur Deutung des Bildes als Verstorbenenporträt Kötzsche-Breitenbruch 1976, 55 und Zimmermann 2002, 69. Eher unwahrscheinlich ist die seit Antonio Ferrua verbreitete Deutung des Bildes als ‚Trunkenheit Noahs' (Ferrua 1991, 64), die in der christlichen Bildkunst zumeist mit der Bedeckung Noahs durch Sam und Jafet verbunden ist bzw. später auch mit dem Weinstock und der Winzerhütte; LCI 4 (1994) 611–620, hier 618 s. v. Noe (Noah) (R. Daut).

588 Nestori 1993, 106–107 Nr. 21. Nr. 22. Nr. 24. Nr. 25. Die Mahlbilder aus den sog. Sakramentskapellen werden hier jedoch nicht als Verstorbenenporträts gedeutet.

589 Deckers u. a. 1987, 209–211; Nestori 1993, 50–51.

590 Grabräume der Phase II: Priscilla 39, Maius 3.

591 Grabräume der Phase III: Maius 16, Marcellino e Pietro 45 (2x), 48, 62, 78 (2x), via Latina A.

592 Christliche Arkosolien: Marcellino e Pietro 39 (Lünette), 47 (Lünette), 52 (Stirnwand). Nichtchristliche Arkosolien: Marcellino e Pietro 73 (Lünette), 75 (Lünette), Vibia 1 (Lünette, Laibungsfeld). Während in der nichtchristlichen Kammer Vibia 1 die die Grabinhaberin Vibia zeigende jenseitige Bankettszene in der Lünette des Arkosols dargestellt ist, befindet sich im rechten Laibungsfeld eine weitere Bankettszene, die sieben Sabaziuspriester inkludiert.

593 Sebastiano 1, Domitilla 11; Abb. bei Wilpert 1903, Taf. 7,4.

Zusammenfassung:
Mahlbilder zeichnen sich in der Katakombenmalerei durch ihre Mehrdeutigkeit aus, können sie doch gleichzeitig retro- als auch prospektive Momente illustrieren, symbolisch konnotiert sein und gegebenenfalls auf die biblische Erzählung der Hochzeit zu Kana anspielen. Sie nehmen als repräsentative Motive in der Regel Positionen primärer Aufmerksamkeit in der Hauptachse der Grabräume ein. Zu ihren bevorzugten Positionen gehören ab konstantinischer Zeit die Lünetten der Arkosolien, was gleichermaßen für christliche und nichtchristliche Grabkontexte sowie für die Gräber der Kammern wie auch jene entlang der Galerien zutrifft. In der Katakombe Marcellino e Pietro führt das Thema des Mahls zur Ausprägung einer lokalen Bildtradition, die sich vor allem in den Kammern der als Phase III bezeichneten Zeitspanne niederschlägt.

2.6 Verstorbene mit Begleitfiguren

Unter der Bezeichnung ‚Verstorbene mit Begleitfiguren' werden in der vorliegenden Arbeit Darstellungen verstanden, in denen Verstorbene von Aposteln, Märtyrern oder Heiligen flankiert werden. Dabei handelt es sich um einen spezifisch christlichen Bildtypus, der auf konkreten Überlegungen zu einem Leben nach dem Tod basiert, nicht aber auf ikonografischen Vorlagen aus der römischen Bilderwelt fußt[594]. Die Verstorbenen sind im Typus des Brustbildes oder als Ganzfiguren und im Orantengestus wiedergegeben. Die Identität der als Fürsprecher fungierenden Begleitfiguren bleibt hingegen oftmals aufgrund fehlender physiognomischer Merkmale, Attribute und Namensbeischriften unbestimmt. Entsprechende Kompositionen finden sich bereits ab dem späten 3. bzw. frühen 4. Jh. zeitgleich in Grabmalerei und -plastik. Infolge der steigenden Popularität des Märtyrerkults erfahren sie aber insbesondere in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. weite Verbreitung[595]. Die Malereien der Gruppe lassen drei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu, die von Jutta Dresken-Weiland auf der Grundlage von Grabinschriften erarbeitet wurden und hier kurz angeführt seien[596]: Demnach können die Szenen erstens die Seele des Verstorbenen im *refrigerium*, also in einem Zwischenzustand, wiedergeben oder zweitens auch „den nach dem Tod zurückzulegenden Weg in den Himmel"[597] veranschaulichen. In dieser Art übernähmen die Apostel und Märtyrer eine Begleit- und Schutzfunktion. Des Weiteren böte sich als dritte Möglichkeit an, dass die Verstorbenen in den dargestellten Szenen von ihren Begleitern vor Gottvater oder Christus geführt werden. In den Grabräumen können sechs Darstellungen diesem Porträttypus zugeordnet werden, die an drei Anbringungsorten in den Cubicula wiederzufinden sind (vgl. Appendix Tabelle 1d).

594 Dresken-Weiland 2010a, 53. 58.

595 Auf eine grafische Darstellung der chronologischen Entwicklungstendenzen wurde aufgrund der wenigen Beispiele verzichtet.

596 Dresken-Weiland 2010a, 57–58.

597 Grabinschriften, die Formulare wie *inter sanctos spiritus tuus*, *inter sanctos* oder *cum sanctis* enthalten, vermitteln recht gut, dass sich die Seele des Verstorbenen bereits in der Gemeinschaft der Heiligen befindet. Der Ort ihres Aufenthalts ist zwar positiv konnotiert, wenn auch nicht konkretisiert, und das endgültige Schicksal der Seele bleibt noch offen; Dresken-Weiland 2010a, 57.

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**4**	1	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	1	/	/
Eingangswand	1	/	/	/	/

b) Auswertung

Die Bildergruppe ‚Verstorbene mit Begleitfiguren' nimmt in der Regel Positionen primärer Aufmerksamkeit ein, was sich allein schon aus der repräsentativen Funktion des Verstorbenenporträts heraus erklärt, das wiederum durch die Beifügung von Aposteln und Märtyrern als Begleitfiguren noch einmal semantisch aufgewertet wird. In den Grabräumen ist die Bildergruppe an fünf Denkmälern vertreten.

Eines der frühesten Beispiele befindet sich an der Eingangswand der Kammer Marcellino e Pietro 57, deren Malereien in spättetrachische bis frühkonstantinische Zeit datiert werden (Fig. 2a)[598]. Reste einer heute noch zur Hälfte erhaltenen Darstellung zeigen im oberen Bildfeld der linken Türwand eine Orans im Zentrum der Komposition, die links von einer bartlosen, männlichen Gestalt in Tunika und Pallium begleitet wird. Sie ist der Orans wohlwollend zugewandt und streckt ihr die rechte Hand entgegen, vermutlich um die Verstorbene vorzuführen. Ein entsprechendes Pendant auf der verlorenen rechten Seite ist wahrscheinlich zu ergänzen, wie der Vergleich mit den zeitgleichen Sarkophagen[599], aber auch den Darstellungen auf Zwischengoldgläsern nahelegt[600]. Exemplarisch angeführt sei hier ein Exemplar aus dem Metropolitan Museum of Art in New York, das vor dem Hintergrund eines Paradiesgartens Peregrina zwischen Petrus und Paulus zeigt (Abb. 138)[601]. Die ungewöhnliche Positionierung des Motivs an der

598 Deckers u. a. 1987, 296.

599 Parallelen dazu finden sich auf den Sarkophagen, an denen die Orans häufig das Zentrum des Kastens belegt und mitunter von zwei Begleitern umgeben wird; vgl. Rep. I Nr. 6. 11. 39. 67. 107. 177. 222. 225. 364. 376. 534. 555. 560. 565. 608. 652. 770. 771. 774. 855. 877. 919. 974. 979. 955. 1007; Rep. II Nr. 58. 68. 93. 96. 101. 118. 119; Rep. III Nr. 22. 34. 35. 36. 37. 57. 69. 70. 146. 170. 218. 352. 359. 479. 511; Rep. IV Nr. 5. 6. 10. 16. 53. 54. 55. 73. 81. Bildkompositorisch ist das fragmentarisch erhaltene Bild in Marcellino e Pietro 57 eng mit den aufgelisteten Darstellungen auf den Sarkophagen verwandt.

600 Vgl. etwa Garrucci 1876, Tav. 190 fig. 1. 3. 4. 6.

601 Inv. Nr. 18.145.2. Nicht bekannt ist, ob es sich bei der inschriftlich genannten Pelegrina um eine Heilige oder aber eher um eine verstorbene Frau handelt, die hier von Petrus und Paulus ins Paradies geführt wird. Siehe dazu den Katalogeintrag N. Patterson Ševčenko, Nr. 510: Bottom of plate with Peregrina and SS. Peter and Paul, in: Weitzmann 1979, 572.

Eingangswand ist auf eine spezifische Ausstattungspraxis der in den Kammern 56, 57 und 64 tätigen Werkstatt zurückzuführen[602]. Da die Kammer erst in einer sekundären Ausstattungsphase ein Arkosol in Wand -2- erhält, bieten nur Decke und Türwand ausreichend Platz für figürliche Darstellungen. Außerdem eröffnet die Position an der Tür die Möglichkeit, das Verstorbenenporträt inhaltlich in Beziehung zur gegenüberliegenden Gottesmutter mit Jesuskind zu setzen, vor die die Verstorbene geführt zu werden scheint.

Am häufigsten dekoriert dieser Porträttypus jedoch die Lünetten der Gräber (4 Malereien). Dem in Marcellino e Pietro 57 vorliegenden ikonografischen Schema folgt auch das heute nur noch in seiner unteren Hälfte erhaltene Bildnis einer verstorbenen Frau im Zentrum der repräsentativ von Säulen flankierten Nische des sog. Cubicolo delle Colonne in Marco e Marcelliano (Abb. 97–98)[603]. Der heute noch erhaltene Teil des Bildes zeigt in der Mitte eine mit einer Dalmatika bekleidete weibliche Gestalt, die frontal dem Betrachter zugewandt ist und von zwei männlichen Figuren, Aposteln oder anderen Heiligen in Tunika und Pallium begleitet wird. Vermutlich ist auch in diesem Fall die Verstorbene als Orantin dargestellt, während sich ihre Fürbitter in Dreiviertelansicht ihr zuwenden[604]. Erstaunlich sind die monumentalen Maße der Malerei, welche die Figurengruppe nahezu in Lebensgröße zeigt. Ein vergleichbares Kompositionsschema weist auch die Lünettenmalerei in Domitilla 18 -4- auf. Dort erscheint im Zentrum des Lünettenfeldes vor einem dunkelblauen Hintergrund eine Orantin, die von Petrus und Paulus flankiert wird (Abb. 100–101). Die Apostelfürsten werden vor gelbem Hintergrund in den dreieckförmigen Seitenfeldern der Lünette dargestellt und sind ob ihrer physignomischen Merkmale eindeutig als solche zu identifizieren[605]. In Tecla 3 sind wiederum die Schulterbüsten einer jungen Frau und eines Mädchens zu sehen, deren Arme zum Orantengestus erhoben sind (Abb. 137)[606]. Sie werden von zwei unbekannten Heiligen begleitet, die schützend die Hände auf die Arme der Verstorbenen legen. Ihre reiche Aufmachung mit Hals- und Ohrenschmuck betont den hohen gesellschaftlichen Status der Verstorbenen. Das kleine Mädchen, bei dem es sich wohl um die Tochter der jungen Frau handelt, scheint zu einem später en Zeitpunkt verstorben und sekundär in das Bildfeld eingefügt worden zu sein[607]. Ebenso wie in Marcellino e Pietro 57, Marco e Marcelliano 3 und Domitilla 18 ist die Bildkomposition in Tecla 3 symmetrisch aufgebaut, was keinesfalls obligatorisch war, wie das Bildnis der Veneranda im *retro sanctos*-Bereich der Domitilla-Katakombe beweist (Abb. 99)[608]. Dort erscheint in der Lünette des Hauptgrabes die namentlich genannte Verstorbene, die von der lokalen Märtyrerin Petronilla in das Paradies eingeführt

602 Zimmermann 2002, 182–183.

603 Nestori 1993, 115–116 Nr. 3; Saint-Roch 1999, 103.

604 Für eine Rekonstruktion der Malerei siehe Pergola 2016, 1959–1960 mit Abb. 9 a–b. Joseph Wilpert deutete das monumentale Cubiculum als ‚Krypta der Hll. Markus und Marcellianus'. Dementsprechend identifizierte Wilpert die beiden flankierenden männlichen Gestalten mit den beiden lokalen Katakombenheiligen, die hier ihre letzte Ruhestätte gefunden hätten. Die Frau in der Mitte stelle hingegen die vermögende Stifterin aus senatorischen Kreisen dar; vgl. Wilpert 1903, 483–484. Diese Deutung gilt heute als obsolet; Saint-Roch 1999, 37–43. Spuren, die auf einen Märtyrerkult verweisen, sind heute ebenso wenig archäologisch nachweisbar wie Inschriften, die Hinweise zur Identität der Bestatteten und des Auftraggebers geben würden.

605 Für die Malerei Domitilla 18 -4- siehe auch das folgende Kap. 3.

606 Nestori 1993, 144.

607 Mazzei 2010b, 76; Bisconti 2013b, 78.

608 Nestori 1993, 123 Nr. 15. Zur Malerei siehe Giuliani 1994; Pennesi 2006; Zimmermann 2007b, 174; Dresken-Weiland 2010a, 67; Schrenk 2012, 197–198; Braconi 2017, 38.

wird[609]. Das Bildnis der Veneranda legt eindrücklich Zeugnis über das neue Repräsentationsverständnis der vermögenden Auftraggeberschicht in der späteren zweiten Hälfte des 4. Jhs. ab. Die reiche Gewandung Venerandas deutet auf die hohe soziale Stellung der Verstorbenen hin, die mit Rotuli gefüllte Capsa und der aufgeschlagene Codex am rechten Bildrand auf ihre (christliche) Bildung[610]. Die imaginäre Szene vermittelt eine intime Atmosphäre, die durch Körperhaltung und Gestik der Figuren zum Ausdruck kommt. Beide Frauen sind einander zugewandt und blicken sich an. Während Veneranda ihre Hände zum Gebet nach oben richtet, legt Petronella ihre rechte Hand schützend an den Rücken der Verstorbenen. Anders als in den übrigen angeführten Darstellungen, deren Bildraum unspezifisch bleibt, wird durch einen blühenden Rosenstrauch in der linken Bildhälfte ein paradiesisches Ambiente angedeutet.

In diesem Zusammenhang ist außerdem noch einmal das Pseudo-Cubiculum Priscilla 23 heranzuziehen[611]: Vor einer Pilasterarchitektur erscheinen zu Seiten des *clipeus* mit dem Brustbild der Verstorbenen zwei individualisierte Gestalten als Oranten, die von je zwei Begleitfiguren umgeben sind und bei denen es sich vermutlich ebenfalls um Verstorbene handelt (Abb. 17–18). Während rechts ein junger Mann in Tunika von Paulus und einem weiteren unbekannten Heiligen vorgeführt wird, steht ihm links eine Frau mit Melonenfrisur gegenüber, die von Petrus und einer ebenso anonymen Gestalt begleitet wird[612]. Ob es sich bei den beiden Oranten möglicherweise um die Eltern der Frau im *clipeus* handelt oder um die Frau selbst, die gemeinsam mit ihrem Ehemann von Fürbittern umgeben ist, bleibt offen.

Der Porträttypus ist vorwiegend in den Grabräumen belegt. Unter den Gräbern entlang der Galerien sind zum einen das Arkosol Balbina 1 anzuführen, welches in der Lünette die Schulterbüste einer Frau wiedergibt, die von Petrus und Paulus flankiert wird[613], und zum anderen die Loculuswand Domitilla 28 (Abb. 104), deren Malerei jedoch drei Deutungen zulässt[614]. Die Loculuswand zeigt im rechten Bildfeld des oberen Bildregisters eine Frau, die mit zum Orantengestus erhobenen Armen zwischen zwei Bäumen steht und von zwei männlichen Gestalten flankiert wird. Die Orantin ist mit einer gelben Dalmatika bekleidet. Ihr Haar ist zu einer Scheitelzopffrisur hochgesteckt; darüber trägt sie einen weißen Schleier. Die Männer sind in weiße Tuniken und Pallien gewandet und strecken ihre jeweils rechte Hand nach vorne aus, wobei nicht klar hervorgeht, ob die Männer die Orantin am Handgelenk berühren oder auf diese verweisen, wie dies im Rahmen eines Verstorbenenporträts zu erwarten wäre. Der Rechte ist bärtig dargestellt, der Linke ist unbärtig. Die typischen physiognomischen Charakteristika der Apostel Petrus und Paulus, die eine zweifelsfreie Identifizierung der Figuren zulassen würden, fehlen, obgleich es sich freilich auch um andere lokale Märtyrer handeln könnte. Aufgrund der Bildkomposition ergeben sich drei Deutungsmöglichkeiten: erstens könnte es sich um eine Darstellung Susannas zwischen den beiden Ältesten handeln; zweitens wäre ebenso eine Deutung als Verstorbene mit Begleitfiguren möglich und drittens könnte es sich auch

609 Die Malerei wird durch das Dipinto VENERANDA DEP(osita) VIII IDUS PETRONELLA MART(y) ergänzt; ICUR III, 6963.
610 Zimmermann 2007b, 174.
611 Vgl. Teil I, Kap. 2.3.
612 Fabrizio Bisconti vermutet hier die Darstellung der beiden Heiligen Felix und Philippus, die in der naheliegeden Basilika Papst Silvesters bestattet wurden; vgl. Bisconti 2013a, 56.
613 Wilpert 1903, Taf. 249,1; Nestori 1993, 118.
614 Siehe dazu zuletzt Braconi 2017, 34 mit Abb. 2.

um ein Verstorbenenporträt handeln, das mit der biblischen Susanna assimiliert[615]. Alle drei Deutungen sind im vorliegenden Bildkontext gleichermaßen plausibel.

Zusammenfassung:
In den Kammern befinden sich Darstellungen von Verstorbenen mit Begleitfiguren prinzipiell an privilegierten und zentral ausgerichteten Positionen. Nehmen die Malereien Positionen sekundärer Aufmerksamkeit ein, ist die Anbringung der Motive aus der spezifischen Raumsituation heraus zu erklären oder auf Werkstatttraditionen zurückzuführen. In den Katakomben ist dieser genuin christliche Bildtypus, der anders als das Orantenbildnis, Berufs- oder Mahldarstellungen nicht in der römischen Bildtradition wurzelt, vom späten 3. Jh. bis in das ausgehende 4. Jh. verbreitet und tritt vorwiegend in den Grabräumen auf.

2.7 Verstorbene in szenischen Darstellungen als Zusatzfiguren

Die Bildergruppe ‚Verstorbene in szenischen Darstellungen' bezeichnet Malereien, die Verstorbene im Rahmen narrativer Szenen und in unmittelbarer Nähe zu Christus zeigen. Die Verstorbenen werden häufig als Oranten wiedergegeben, können jedoch auch in Proskynese erscheinen und unmittelbar an Christus herangerückt sein, der *in persona* als thronender Herrscher, als neutestamentlicher Wundertäter oder als allegorischer Guter Hirte erscheint. Enge ikonografische Parallelen ergeben sich zur vorangestellten Bildergruppe ‚Verstorbene mit Begleitfiguren'. Der Verstorbene nimmt hier jedoch nicht das Zentrum der Bildkompositionen ein, sondern tritt zumeist proportional kleiner dargestellt an einer untergeordneten Position im Bildraum auf. Der Porträttypus ist in den Katakomben von Phase II bis in Phase IV belegt[616]. Aus den Grabräumen sind drei Malereien, die dieser kleinen Gruppe ikonografisch zuordenbar sind, bekannt (vgl. Appendix Tabelle 1d)[617].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke Zentrum	1	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**2**	5	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	/	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	/	3	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	/	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

615 Vgl. dazu auch Teil I, Kap. 1.1.2.7.
616 Aufgrund der nur wenigen Darstellungen wird auf eine grafische Darstellung der Entwicklungstendenzen verzichtet.
617 Maius 3 (Phase II), Marcellino e Pietro 57 (Phase II), Domitilla 69 (Phase IV).

b) Auswertung

Aufgrund der bildhierarchischen Stellung des Christusbildes, in das die Verstorbenen integriert sind, wird auch dieser Porträttypus an Positionen primärer Aufmerksamkeit angebracht und ist als *positionsfavorisierend* zu charakterisieren. Die meisten der bekannten Malereien sind an den Arkosolien der Galerien belegt[618]. Zu den präferierten Positionen der Bildergruppe gehört die Lünette, was sich auch in den Grabräumen beobachten lässt. Dort führt der geringe Malereibestand allerdings zu keinem aussagekräftigen Ergebnis, was die Anordnung dieses Porträttypus betrifft.

Unter den bekannten Malereien ist die Darstellung eines verstorbenen Ehepaares vor Christus in Domitilla 69 ob seiner ungewöhnlichen Lage besonders hervorzuheben, denn es befindet sich direkt im Deckenzentrum der Kammer (Abb. 122)[619]. In der Mitte der Bildkomposition thront Christus, zu dessen Seiten die proportional kleiner dargestellten Gestalten der Verstorbenen zu erkennen sind, die von zwei Aposteln (?) begleitet werden. Das verstorbene Paar ist kniend oder in Proskynese wiedergegeben, wobei es die Hände bittsuchend nach vorne in Richtung Christi ausstreckt[620]. Durch ihre Einfügung in den christologischen Bildkontext bringen die Auftraggeber zum einen ihre Verehrung für Christus als endzeitlichen Herrscher zum Ausdruck und zum anderen ihre Hoffnung auf Gemeinschaft mit ihm[621].

Als Kombination zweier Porträttypen ist dagegen die Gerichtsszene in der Lünette des Arkosols Ermete 4 (Abb. 4) zu beschreiben, die heute als die einzige sicher so zu deutende Darstellung dieses Themas in den Katakomben gilt[622]. Der Verstorbene wird von zwei Begleitfiguren Christus, der als Richter dargestellt ist, präsentiert und gleichzeitig der Szene als Zusatzfigur beigefügt. Christus segnet mit der rechten Hand den Verstorbenen, dem damit das ewige Leben zuteil wird[623]. Eine ikonografisch verwandte Bildkomposition ist in der Laibung des Arkosols Ciriaca 2 überliefert[624]. Im linken und rechten Bildfeld der Laibung erscheint vor einem auf einer Kathedra sitzenden Mann in Dreiviertelansicht jeweils eine Orantin in Frontalansicht. Beide Männer sind, ebenso wie Christus in der Lünette, mit einem blauen Nimbus versehen, sodass auch in der Laibung vermutlich Christus dargestellt

618 Zu den Arkosolien gehören die Malereien Ermete 4 (Lünette), Maius 4 (Lünette), 8 (Lünette), Ciriaca 2 (Laibung 2x), Callisto 46 (Laibung), Domitilla 70 (Lünette), 75 (Lünette).

619 Nestori 1993, 130.

620 Bildkompositorische Parallelen finden sich auf den frühchristlichen Sarkophagen, auf deren Fronten häufig proportional kleiner dargestellte Verstorbene zu den Füßen Christi knien; vgl. Burrafato 2002, 132–133. So zum Beispiel auf dem Sarkophag Rep. II Nr. 149.

621 Dresken-Weiland 2010a, 60.

622 Wilpert 1903, Taf. 247; Nestori 1993, 3; Dresken-Weiland 2010a, 61; Spieser 2010, 78.

623 Vergleichsbeispiele lassen sich auf den Sarkophagen finden. Auf einem Fragment (Rep. I Nr. 400) ist Christus zu sehen, der einem knienden Mann, vermutlich dem Verstorbenen, segnend die Hände auf den Kopf legt. In diesem Zusammenhang ebenso zu nennen ist die Grabplatte des Theodoulos aus der Katakombe Marco e Marcelliano (ICUR IV, 12185) aus dem 4. Jh., die gleichfalls ein individuelles Totengericht zeigt; Dresken-Weiland – Weiland 2005, 38–39 mit Abb. 7. Außerdem ist das Arkosol des Primenius und der Severa in der ex-Vigna Chiaraviglio-Region von S. Sebastiano anzuführen. In der Arkosollünette erscheint das Familienporträt, das Primenius und Severa gemeinsam mit ihrem Sohn zeigt. Die Familie wird von Christus, der als Halbfigur über den Schulterbildnissen schwebt, wie Märtyrer mit zwei Kränzen bekrönt und gerettet. Im umgebenden Rahmen ist die Inschrift PRIMENIO ET SEVERA BENEMERENTIBUS eingeritzt. Der inschriftlich ausgedrückte Heilswunsch wurde folglich in der Lünette als bereits eingetroffenes Ereignis visualisiert. Zur Malerei des Arkosols siehe Bisconti 2000/1; Bisconti 2011a, 255–262.

624 Wilpert 1903, Taf. 205–206; Nestori 1993, 43.

wurde[625]. Während Christus im linken Bildfeld mit der Rechten auf die Orans weist, scheint er im gegenüberliegenden Bildfeld einen Rotulus zu umfassen. Die Orantinnen treten jeweils vor Christus und sind somit bereits im erhofften Jenseitszustand angelangt. Bei einer von ihnen könnte es sich vielleicht um die an der Stirnwand des Arkosols inschriftlich genannte Zosimiane handeln.

Einen anderen gestalterischen Schwerpunkt setzt hingegen Arkosol -2- in Marcellino e Pietro 57[626]. In ein paradiesisches Ambiente mit roten Streublumen und Girlanden hineinprojiziert erscheinen als Bildpaar der Schafträger und die Orans[627]. Die Szene stellt vermutlich einen Moment nach dem Totengericht dar, in dem die Verstorbene bereits im Paradies angelangt ist. Der Heilswunsch wird konkretisiert und als bereits eingetretenes Ereignis verbildlicht[628]. Ebenfalls anzuführen ist die Lünette des Arkosols Maius 8[629]. Dort wird der Schafträger im Bildzentrum von einer Lazarus-Auferweckung und einer Orans flankiert. Sowohl Christus in der Totenauferweckung als auch die Orans sind proportional kleiner dargestellt als der Schafträger im Zentrum. Die Verstorbene ist bereits an der Seite des als Guten Hirten zu bezeichnenden Schafträgers im Paradies aufgenommen, wohnt gleichzeitig aber der neutestamentlichen Totenauferweckung bei, die ihren eigenen Errettungswunsch andeuten könnte.

Recht ungewöhnlich mutet hingegen die weibliche Gestalt in der Brotvermehrungsszene an, die sich im rechten Bildfeld der Arkosollaibung von Callisto 46 befindet[630]. Man darf davon ausgehen, dass es sich um die Verstorbene handelt, die ihre Hände dem biblischen Heilswunder entgegenstreckt, um direkten Anteil daran zu nehmen. Eine Deutung als Verstorbenenporträt liegt auch im Falle einer kleinen Gestalt in der als Konche geformten Arkosollaibung -3- in Maius 3 nahe, deren Mahldarstellung an anderer Stelle bereits erwähnt wurde[631]. Die im Vergleich zu den Mahlteilnehmern und dargebotenen Speisen proportional weit kleiner dargestellte

625 Die Deutung der beiden Szenen ist mit einigen Herausforderungen verbunden. Aldo Nestori führt sie als „defunta davanti a Cristo" an; Nestori 1993, 43. Eine andere Interpretation schlägt Agneta Ahlqvist vor, die in der sitzenden männlichen Figur das Porträt eines Verstorbenen erkennt, während die Orantin die Personifikation der Fürbitte verkörpere; Ahlqvist 2003, 122. Die Arkosollünette zeigt eine Maiestas Domini-Szene, in der Christus mit einem blauen Nimbus wiedergegeben ist. Ähnlich wie in Kammer O der via Latina-Katakombe, in der die Mädchenbüste mit einem Nimbus versehen ist, könnte der Verstorbene bereits in die jenseitige Sphäre erhoben worden sein. Gegen den Deutungsansatz von Ahlqvist spräche die Kathedra, denn in der Katakombenmalerei war diese nur Christus vorbehalten. Auch der Rede- bzw. Zeigegestus erscheint ungewöhnlich. Beispiele, in denen Verstorbene auf Kathedren sitzend dargestellt sind, sind hingegen als Ritzdarstellungen auf Grabverschlussplatten belegt; vgl. Dresken-Weiland – Weiland 2005, 36–37. Außerdem Proverbio 2013 mit Abb. 1.

626 Zum Verstorbenenbildnis an der Türwand der Kammer siehe Teil I, Kap. 2.6.

627 Mit der Gruppe von Schafträger und Orans wurde ein in der Sarkophagplastik des 3. Jhs. weit verbreitetes Thema aufgegriffen. Als besonders beliebtes Anordnungsschema erwies sich die Besetzung der Eck- und Mittelfelder mit den Motiven ‚Hirte' und ‚Orans' vor allem an Riefelsarkophagen (z. B. Rep. I Nr. 71. 394. 646. 825). Das paradiesische Ambiente, das durch Blumen und Girlanden angedeutet wird, deutet darauf hin, dass wohl eher die Verstorbene als eine allegorische Personifikation gemeint ist.

628 Dieselbe Bildidee kommt in den beiden Arkosolien Domitilla 70 und 75 zum Ausdruck, in denen das verstorbene Paar unmittelbar neben dem Schafträger als Teil seiner Herde dargestellt ist; Zimmermann 2007b, 175. In der Laibung des Arkosols 70 befinden sich eine männliche und eine weibliche Orans zu Seiten des Guten Hirten. Sie sind in den Bildhintergrund gerückt und blicken zu dem Hirten empor. Im Arkosol Domitilla 75 stehen die beiden Verstorbenen direkt auf einer Ebene mit dem Guten Hirten im Bildvordergrund, sind jedoch proportional kleiner wiedergegeben. Zu den Malereien der beiden Arkosolien siehe zuletzt Mazzei 2015.

629 Wilpert 1903, Taf. 222,3; Nestori 1993, 109.

630 Wilpert 1903, Taf. 144,2.

631 Vgl. Teil I, Kap. 2.5.

Figur im rechten Bildvordergrund scheint in das biblische Speisungswunder hineinprojiziert worden zu sein[632].

Zusammenfassung:
Die Bildergruppe ‚Verstorbene in szenischen Darstellungen' ist überwiegend an den Arkosolien der Galerien vertreten und tritt in den Kammern nur dreimal auf. Allein die motivische Nähe zum Christusbild, die in den Szenen immer wieder zum Ausdruck kommt, bedingt ihre Anbringung an Positionen primärer Aufmerksamkeit. Sowohl an den Arkosolien der Galerien wie auch jenen in den Kammern werden diesem Bildtypus in erster Linie die Lünetten zugewiesen.

2.8 Verstorbene in der Rolle biblischer Protagonisten

Das Phänomen, dass mythologische Gestalten mit den Porträts der Verstorbenen ausgestattet werden, ist ein Spezifikum der römischen Grabeskunst[633], das von den Christen, den eigenen religiösen Vorstellungen entsprechend, angepasst und fortgeführt wurde[634]. Besonders lobenswerte und positive Eigenschaften mythologischer bzw. biblischer Protagonisten wurden als Totenlob auf die Verstorbenen übertragen[635]. In der Grabmalerei ist diese Bildpraxis, anders als auf den Sarkophagen, weit schwieriger nachzuweisen, zumal – wie bereits erwähnt – die Möglichkeit, Gesichter fiktiver Gestalten, an deren Stelle die Verstorbenen später treten sollten, in Bosse zu belassen, schlichtweg nicht gegeben war. Hinweise auf ein intendiertes Verstorbenenporträt sind daher nur anhand von bewusst angelegter Sinnachsen und individualisierender Merkmale, die eine Abweichung vom Darstellungskanon andeuten, zu finden[636]. In der christlichen Grabeskunst waren dem Auftraggeber dabei gewisse Grenzen gesetzt. Eine Identifikation des Gläubigen mit der Figur Christi, eines Apostels oder Heiligen war ausgeschlossen[637]. Auch die von Krankheit befallenen Gestalten der neutestamentlichen Heilungswunder wurden offenbar als unpassend empfunden. Viel eher wurden Figuren ausgewählt, die in direkter Weise die religiöse Gesinnung und den christlichen Errettungsgedanken zum Ausdruck brachten. Aus dem Alten Testament gehören hierzu Noah in der Arche, Daniel in der Löwengrube, Susanna zwischen den Alten und der Sündenfall. Aus dem Neuen Testament sind die Muttergottes mit Kind und die Samariterin

632 Als *camillo* deutet zuletzt Braconi 2018, 299 die Figur. Doch sind es vor allem zwei ikonografische Besonderheiten, die m. E. eher für die Darstellung eines Verstorbenen als eines Dieners sprechen: erstens, die frappierenden Größenunterschiede zwischen der Mahlgesellschaft im Bildhintergrund und der Figur im Bildvordergrund, und zweitens, ihre ungewöhnlich passive Körperhaltung. Ein Vergleich mit den übrigen Mahlszenen in den Katakomben, die Dienerfiguren beinhalten, zeigt, dass diese in der Regel damit beschäftigt sind, Speisen zu offerieren oder zuzubereiten (vgl. etwa Marcellino e Pietro 78).

633 Diese Form der Selbstrepräsentation und Bildinszenierung kam vor allem um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. in Mode und wurde gerne von Ehepaaren, die in einem Sarkophag bestattet wurden, benutzt. Lebende und Verstorbene erscheinen somit gemeinsam als mythologische Figuren in einem Bildraum; Zanker – Ewald 2004, 45–50.

634 Grundlegung dazu Zimmermann 2007b, 175–177.

635 Zanker – Ewald 2004, 201–245. Kritisch demgegenüber Borg 2010.

636 Auch in der Wohnhausmalerei finden sich Beispiele, in denen Heroen und Götter mittels zeitgenössischer Frisuren an die Gegenwart angeglichen und in seltenen Fällen auch mit Porträtzügen ausgestattet sind. Ein solches ‚Kryptoporträt' erkannte beispielsweise Volker Michael Strocka in einer der Mars-Venusgruppen in der Casa del Bicentenario in Herculaneum. Während Mars mit den Porträtzügen des Hausherrn versehen wurde, trägt Venus die stärker individualisierten Züge seiner Gattin; vgl. Strocka 1997, 131.

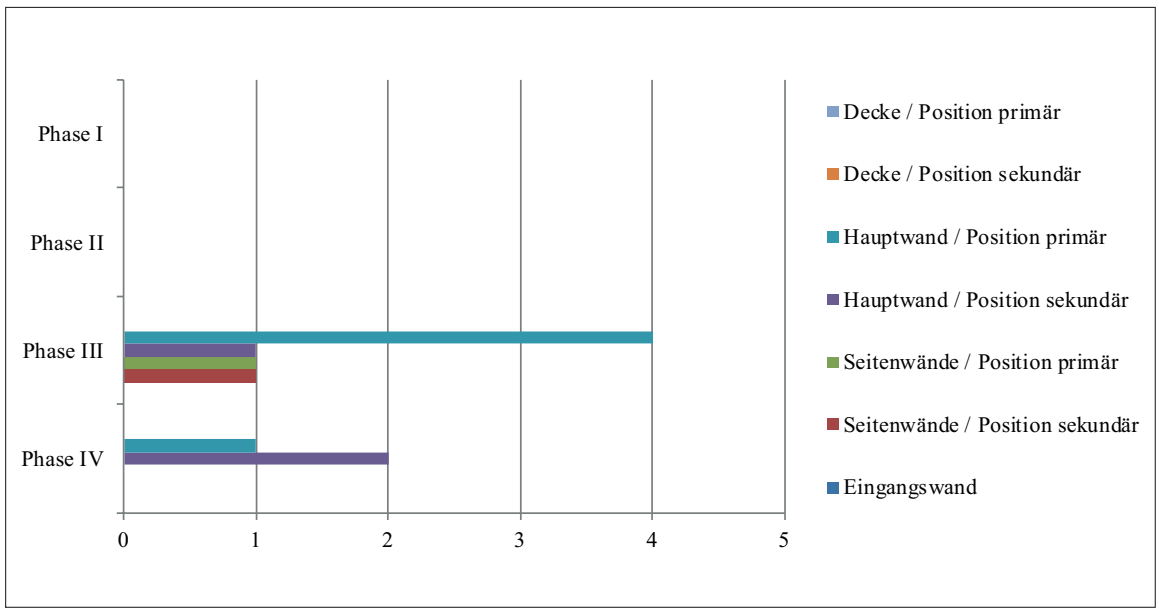
637 Dies galt freilich auch für die Sarkophagplastik; vgl. Koch 2000, 108–109. Zu Verstorbenendarstellungen in der Rolle biblischer Protagonisten auf den frühchristlichen Sarkophagen siehe ausführlich Studer-Karlen 2012, 174–182.

am Jakobsbrunnen anzuführen. Die visuelle Verschmelzung mit einer biblischen Gestalt erlaubte es dem Auftraggeber, den persönlichen Heilswunsch konkret ins Bild zu setzen und dem erhofften Heilszustand, zumindest visuell, so nahe wie möglich zu kommen[638].

a) Quantitative Erfassung

Anbringungsort	Cubicula	Arkosolien	Loculi	Wand-nischen	Fosse
Decke Zentrum	/	/	/	/	/
Lichtschacht	/	/	/	/	/
Decke untergeordnetes Bildfeld	/	/	/	/	/
Lünette Arkosol / Nische	**5**	**/**	**/**	**/**	**/**
Laibung Zentrum	1	/	/	/	/
Laibung untergeordnetes Bildfeld	4	/	/	/	/
Front Arkosol / Nische / Loculuswand	/	/	2	/	/
Eingangswand	/	/	/	/	/

b) Chronologische Bildverteilung in den Cubicula



638 Zimmermann 2007b, 178.

c) Auswertung

In zehn biblischen Szenen der Katakomben werden individualisierende Merkmale greifbar, die auf assimilierte Verstorbenenporträts hindeuten könnten. Neun dieser Malereien sind Grabräumen zuzuordnen (siehe Appendix Tabelle 1d). Dem Repräsentationsbedürfnis der Auftraggeber entsprechend, nehmen sie sowohl Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit ein. Sie treten als *positionsfavorisierende* Bildmotive entweder in den Lünetten der Arkosolien oder in den seitlichen Bildfeldern der Laibungen auf, wobei statistisch keine signifikanten Differenzen zwischen den erfassten Werten festzustellen sind. Einmal nimmt das assimilierte Verstorbenenporträt den Laibungsscheitel ein. Das obige Balkendiagramm zeigt wiederum, dass dieser Bildtypus in den Grabräumen nur in den Phasen III und IV auftritt[639]. Die Malereien seien im Folgenden hinsichtlich ihrer räumlichen Anordnung je einzeln besprochen.

2.8.1 Altes Testament

Noah in der Arche

Als *positionsfavorisierendes* Motiv erscheint Noah in der Arche bevorzugt in den untergeordneten Bildfeldern der Decke. Wird das Verstorbenenporträt an die Gestalt des biblischen Noahs angeglichen, rückt die Bildszene an Positionen in unmittelbarer Bestattungsnähe. Am deutlichsten tritt dieser Assimilationsprozess am Beispiel der Darstellung Noahs in Kammer O der via Latina-Katakombe hervor (Abb. 76)[640]. Im Raum nimmt das Motiv hier eine Position sekundärer Aufmerksamkeit ein und befindet sich im linken Bildfeld des äußeren Arkosolbogens. Die Darstellung eines bärtigen und ergrauten Noahs in Dalmatika weicht deutlich von den ikonografischen Konventionen der Katakombenmalerei ab, in der sich der jugendlich-bartlose Bildtypus durchgesetzt hat. Auch das Fehlen der obligatorisch beigefügten Taube als Attribut ist recht ungewöhnlich, sodass hier ein assoziatives Verstorbenenporträt zu vermuten ist. Noah gegenüber ist im rechten Bildfeld des Arkosolbogens eine Orans in gelber Dalmatika mit Scheitelzopffrisur dargestellt (Abb. 75). Wahrscheinlich handelt es sich um die Mutter des verstorbenen Mädchens, dessen nimbiertes Brustbild sich im Laibungsscheitel befindet (Abb. 74)[641]. In der Kontraposition zur Mutter wäre entlang dieser Sinnachse eine Deutung des bärtigen Noahs als Porträt des Vaters gut vorstellbar[642]. Demnach würden die Eltern im Gebet am Grab ihrer Tochter wachen, wobei sie als hinterbliebene Familienmitglieder untergeordnete Positionen einnehmen. An einer Position sekundärer Aufmerksamkeit, aber unmittelbar am Grab, erscheint Noah in der Arche auch in Pretestato 19[643]. Die Malerei befindet sich in einem der untergeordneten Bildfelder der Arkosollaibung und zeigt Noah in einer weißen Tunika mit langen Ärmeln, die, anders als üblich, mit *orbiculi* an den Schultern verziert ist. Auch die Malereien in Maius 13 und Marcellino e Pietro 51 (Abb. 41) zeigen Noah gekleidet in einer Tunika mit *orbiculi* an den Schultern und *clavi*; auf letztere wird gleich noch einmal einzugehen sein. In Maius 13 sind jedoch auch die Tuniken der drei Magier in der Huldigungsszene am Sockel des Arkosols mit *orbiculi* versehen, sodass es sich in diesem Fall wohl eher um eine Eigenart des Malers handelt

639 Phase III: Maius 12, 13 (?), Marcellino e Pietro 41, 51 (2x), via Latina C, F; Phase IV: Maius 22, via Latina O, Pretestato 19.

640 Ferrua 1991, 144–152; Nestori 1993, 83–84 Nr. 13.

641 Zu diesem Verstorbenenporträt siehe zuletzt mit zahlreichen Farbabbildungen Bisconti 2013b, 73–77. Anders Warland 1986, 29, der die Mädchenbüste in Anlehnung an Kammer N als Personifikation deutete.

642 Zimmermann 2007b, 176.

643 Nestori 1993, 95; Zimmermann 2002, Taf. XLVIII Abb. 220.

und die Deutung der Malerei als assimiliertes Verstorbenenporträt mit einem Fragezeichen zu versehen ist[644]. Eine Identifizierung mit dem Verstorbenen wäre aber dennoch vorstellbar. Denn im gleichen Sinne wie Noah von Gott aus der Sintflut errettet wurde, hofft letztlich der Verstorbene auf seine eigene Errettung aus dem Tod und tritt somit an die Stelle des Patriarchen. Gleichzeitig könnte das Bild Noahs aber auch auf bestimmte lobenswerte Eigenschaften des Verstorbenen anspielen. Möglicherweise galt dieser zu Lebzeiten als besonders gerecht, sodass ein Rückgriff auf den biblischen Noah, dem „Verkünder der Gerechtigkeit" (Heb 11,7; 2 Petr 2,5), passend erschien.

Daniel in der Löwengrube

Der Aspekt der Errettung aus Todesnot spielt auch in der Erzählung von Daniel in der Löwengrube eine zentrale Rolle. Als Identifikationsmodell für Verstorbene könnte das *positionsflexible* Motiv in der Arkosollaibung von Marcellino e Pietro 41 -4-[645] herangezogen worden sein. Anders als es der ikonografische Kanon im 4. Jh. vorsieht, wird Daniel nicht nackt, sondern mit einer langen, hellen Tunika bekleidet dargestellt (Abb. 34)[646]. Der Stoff seiner Tunika ist mit dunkelbraunen Ärmelbordüren, *clavi* und *orbiculi* an den Schultern geschmückt und weist zeitgenössische Trachtenelemente auf. Auch sein Haar ist auffällig gelockt wiedergegeben. Im rechten Laibungsfeld des Arkosols ist eine Orans in gelber Dalmatika mit *clavi* und blauem Schleier abgebildet. Wie auch in Kammer O der via Latina-Katakombe, in der Noah und die ihm gegenüberliegende Orans vermutlich sinnbezogen als Porträt eines Ehepaares zu deuten sind, könnten auch hier die hinterbliebenen Familienmitglieder oder die Verstorbenen gemeint sein[647].

Susanna

Als biblischer Vorbildcharakter und Identifikationsmodell christlicher Frauen eignet sich Susanna auf ganz besondere Weise, gehörten doch Schönheit, Reinheit, Tugendhaftigkeit, Keuschheit und Standhaftigkeit zu ihren lobenswerten Eigenschaften. Einzigartig ist indes die Darstellung Susannas in der Lünette des Arkosols -2- in Marcellino e Pietro 51 (Abb. 41)[648]. Susanna trägt eine gelbe Tunika mit langen Ärmeln und einen rosafarbigen Schleier, der ihr braunes und zu einem Scheitelzopf frisiertes Haar bedeckt. Die ausgeprägten Nasolabialfalten verleihen Susanna ein für die Katakombenmalerei ungewöhnlich matronenhaftes Erscheinungs-

644 Wilpert 1903, Taf. 172,1; Nestori 1993, 34. Gerade am Beispiel der Malereien in Maius 13 zeigt sich, dass die Kategorie des assimilierten Verstorbenenporträts im Vergleich zu anderen Bildnistypen einen großen Interpretationspielraum offenlässt und sich die Unterscheidung zwischen individualisierenden Merkmalen und der künsterischen Freiheit des Malers durchaus schwierig gestaltet.

645 Deckers u. a. 1987, 258–260.

646 Die Ikonografie Daniels in der Löwengrube ist in der Katakombenmalerei relativ einheitlich. Wie oben bereits erwähnt, erscheint Daniel, anders als in der Sarkophagplastik üblich, in der Regel in heroischer Nacktheit. In den Anfängen der Katakombenmalerei folgte das Bilderrepertoire noch keinem festgesetzten Kanon und befand sich in einer Phase des Experimentierens, sodass eine klare Typenbildung noch nicht vollzogen war; vgl. Sörries 2005, 173. In dieser Zeit finden sich auch Darstellungen Daniels, in denen er bekleidet auftritt, die aber kein Verstorbenenporträt intendieren (Callisto 2, Domitilla 1/11). Auch in der Folgezeit sind vereinzelt mit einer Tunika oder einem Lendenschurz bekleidete Danielfiguren überliefert, bei denen es sich nicht um assimilierte Porträts handelt, wie aus dem Bildkontext zu schließen ist (Priscilla 39, Maius 8, Maius 19, Commodilla 5).

647 Zimmermann 2007b, 176.

648 Deckers u. a. 1987, 281–285; Nestori 1993, 57.

bild (Abb. 42)[649]. Im Gegensatz zu Susanna wirken die beiden Ältesten mit ihrem dichten lockigen Haar geradezu jugendlich. Mit hochgerafften Gewändern und entblößten Beinen versuchen sie offenbar die Matrone zu verführen. Physiognomische Merkmale und Zeitfrisur weisen darauf hin, dass die Verstorbene vermutlich selbst an Stelle der biblischen Susanna getreten ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass auch Noah in der Bildszene im Arkosolscheitel darüber mit einer gelben und nicht, wie ansonsten üblich, mit einer weißen Tunika bekleidet ist. Die langärmelige Tunika zeigt im Brustbereich rotbraune kurze *clavi* und ist an Schultern und Knien mit *orbiculi* verziert, sodass auch hier von zeitgenössischen Mode- bzw. Trachtenelementen auszugehen ist, wie oben schon erwähnt wurde. Sowohl in der Farbe ihrer Kleidung als auch in ihrer Körperhaltung nehmen die beiden achsial platzierten Figuren Bezug aufeinander, die als stehende Oranten jeweils nach links blickend wiedergegeben sind. Diese formale Parallelführung könnte darauf hinweisen, dass vielleicht auch Noah als assimiliertes Verstorbenenporträt zu deuten ist und sich auf den Ehemann der als Susanna kommemorierten Grabinhaberin bezieht. Ein vergleichbares Beispiel findet sich in der Grabkammer Maius 12[650], in der die Bildszene der Susanna ebenfalls in der Lünette des Hauptgrabes angebracht wurde (Abb. 24). Susanna ist mit einer gelben Dalmatika, die mit dunklen Zierstreifen geschmückt ist, und einem gleichfarbigen Schleier bekleidet. Wie schon im Beispiel zuvor, trägt Susanna auch hier eine Scheitelzopffrisur, die als Zeitfrisur auf ein assimiliertes Verstorbenenporträt hindeuten könnte. Die Ältesten verstecken sich hinter den Bäumen, doch sind auch sie nicht als ältere Männer gekennzeichnet, sondern jugendlich-bartlos und haben kurzes braunes Haar. Sie sind proportional kleiner wiedergegeben und wirken regelrecht attributhaft, wodurch die zentral und frontal dargestellte Verstorbene in der Rolle der Susanna zusätzlich an Bedeutung im Bildraum gewinnt. Die *positionsfavorisierenden* Tendenzen des Susannamotivs und seine präferierte Anbringung in den Lünetten der Arkosolien, an denen es direkt auf das Grab Bezug nimmt, könnten demnach auf seine Funktion als assimiliertes Verstorbenenporträt zurückzuführen sein. So wurde das Bildthema der Susanna bewusst ausgewählt, um den Besuchern die Tugendhaftigkeit der Verstorbenen in Erinnerung zu rufen, aber auch um der persönlichen Hoffnung auf Errettung Ausdruck zu verleihen, für die letztlich die alttestamentliche Erzählung symbolisch steht. Die Malereien eröffnen dem Betrachter zwei unterschiedliche Möglichkeiten der Bildrezeption: Zum einen wird diesem die Erzählung der Susanna vor Augen geführt, die aufgrund ihrer Standhaftigkeit und ihres Glaubens aus Todesgefahr Errettung erfuhr, zum anderen offenbart sich dem Betrachter eine paradiesische Gartenlandschaft, in die die Verstorbene mit zum Gebet erhobenen Armen hineinprojiziert als bereits errettet erscheint. In diesem Sinne ist auch noch einmal die oben beschriebene Malerei an der Loculuswand Domitilla 28 (Abb. 104) zu nennen, die ob ihrer Bildkomposition und Ikonografie sowohl als Susanna zwischen den beiden Ältesten oder Verstorbene zwischen zwei Aposteln bzw. Heiligen als auch als assimiliertes Verstorbenenportät gedeutet werden kann[651].

649 Zimmermann 2007b, 176. Grundsätzlich sind Alterszüge in der frühchristlichen Grabmalerei und -plastik überaus selten nachweisbar; vgl. Studer-Karlen 2020, 65. Allgemein dazu siehe Brenk 2003.

650 Wilpert 1903, Taf. 220; Nestori 1993, 34.

651 Vgl. Teil I, Kap. 2.6.

Sündenfall

Die biblische Gestalt der Eva wiederum bot den Auftraggebern die Möglichkeit, die Verstorbene einerseits als Sünderin und andererseits als von Gott Errettete in Szene zu setzen. Ikonografisch ungewöhnlich ist die Darstellung Evas mit Scheitelzopffrisur an der Loculuswand Domitilla 51[652]. Es darf angenommen werden, dass das Bildnis Evas der Verstorbenen angeglichen worden ist, die selbst als Schulterbüste mit Scheitelzopffrisur in einem geöffneten Bilderrahmen im Zentrum des bemalten Wandstreifens erscheint[653]. Eine solche Auslegung bietet sich auch in Kammer C der via Latina-Katakombe an[654]. Die Bildzusammenstellung in der Lünette des Arkosols -2- legt es nahe, in Adam und Eva Anspielungen auf ein Ehepaar zu erkennen (Abb. 63). Diese Deutung wird durch die ungewöhnliche Blickführung der Orantin (Abb. 64), die wohl ebenso als Verstorbenenporträt zu deuten ist, auf der gegenüberliegenden Seite der Lünette bestärkt, die eine unmittelbare Verbindung zum biblischen Geschehen herleitet[655]. Die Darstellung des Sündenfalls an einer Position primärer Aufmerksamkeit und in unmittelbarer Nähe zur Bestattung könnte für ein assimiliertes Verstorbenenporträt sprechen. Die Körperhaltung Evas weist ikonografische Parallelen zum Bildtypus der Venus pudica auf, was durch das Bedecken der Scham mit der Hand anklingt. Die Schönheit der Venus sollte hier wohl als Paradigma für die Schönheit der Grabinhaberin dienen[656]. An diese Überlegung anknüpfend, wäre es vorstellbar, dass auch Adam stellvertretend für den Ehemann der Frau steht[657]. In diesem Sinne würde das Ehepaar als Sünder auftreten, aber gleichzeitig ihre Zuversicht ausdrücken, trotz ihrer Sündhaftigkeit, wie auch Adam und Eva, Errettung aus dem Tod und Erlösung zu erfahren. In vergleichbarer Weise könnten auch Darstellungen anderer alttestamentlicher Paare, wie Hiob und Sitis, als Totenlob gedeutet werden, obgleich sie auf den ersten Blick keine individualisierenden Merkmale erkennen lassen. Eine Deutung als Verstorbenenporträt bzw. eine gedankliche Anspielung auf die Grabinhaber wäre etwa in den Cubicula via Latina C und I denkbar, da sich beide Malereien in unmittelbarer Grabesnähe befinden[658]. Während die Duldsamkeit und das unerschütterliche Gottvertrauen Hiobs auf die lobenswerten Eigenschaften des Ehemannes anspielen könnten, entspräche die treue und fürsorgliche Sitis dem Bild der idealen christlichen Ehefrau[659].

2.8.2 Neues Testament

Maria mit Jesuskind am Schoß

Selbstbewusst in Szene gesetzt ist das Brustbild einer jungen Mutter mit ihrem Sohn in Maius 22, das ikonografisch an das Bild der Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Schoß angelehnt ist (Abb. 29)[660]. Die Verstorbene nimmt die gesamte Höhe des Lünettenfeldes ein und

652 Nestori 1993, 128 Nr. 51.
653 Zimmermann 2007b, 176.
654 Ferrua 1991, 88–97; Nestori 1993, 76–77 Nr. 3.
655 Vgl. Teil II, Kap. 4.1.
656 Vgl. Zanker 2000a, 216.
657 Zur Darstellung von Ehepaaren in der Rolle biblischer Gestalten auf den Sarkophagen siehe Warland 2002, 248–249; Studer-Karlen 2012, 176. 199.
658 Nestori 1993, 76 Nr. 3. 79–81 Nr. 9.
659 Parallelen ergeben sich in dieser Hinsicht zur mythologischen Identifikationsfigur der Alkestis, die gleichfalls als Vorbild der treuen Gattin auf den römischen Sarkophagen fungierte; Zanker – Ewald 2004, 202–204; Bielfeldt 2005, 25.
660 Die vor allem in der älteren Literatur vertretene Interpretation als Maria mit dem Jesuskind wird heute in der Forschung abgelehnt. Für eine ausführliche Beschreibung der Malerei und weiterführende Literatur siehe Corneli 2006b.

blickt dem Betrachter frontal aus dem Bildraum entgegen. Sie ist als Orantin wiedergegeben und wird beidseitig von zwei Christogrammen flankiert. Ohr- und Halsschmuck sowie die reich mit Zierstreifen geschmückte gelbe Dalmatika weisen auf ihren gehobenen gesellschaftlichen Status hin. Ihr braunes, gescheiteltes Haar ist im Nacken zu einem Zopfkranz frisiert und wird von einem weißen Schleier bedeckt. Die Assoziation mit Maria ist offensichtlich bewusst herbeigeführt, um dem tugendhaften Charakter der jungen Mutter bildlich Nachdruck zu verleihen[661].

Samariterin am Jakobsbrunnen

Die Samariterin am Jakobsbrunnen gehört zu jenen neutestamentlichen Bildmotiven, die in ihrer räumlichen Verteilung als *positionsfavorisierend* zu bezeichnen sind. Assimiliert die Grabinhaberin mit der biblischen Gestalt der Samariterin, so rückt das Motiv an Positionen primärer Aufmerksamkeit, wie anhand des Lünettenbildes in Kammer F (Abb. 72) der via Latina-Katakombe schon gezeigt wurde[662]. Die Samariterin unterscheidet sich durch ihre Modefrisur und ihre weißen Perlenohrringe deutlich von dem üblichen Darstellungsschema biblischer Gestalten (Abb. 73)[663]. Der Rückgriff auf die Bibelstelle erlaubt es, die Grabinhaberin nicht nur physisch unmittelbar an Christus heranzurücken, sondern direkt im Gespräch mit ihm über das ‚lebendige Wasser' wiederzugeben, das gleichzeitig den eigenen Hoffnungsgedanken auf ein Leben nach dem Tod bekundet. Der in der Perikope explizit zum Ausdruck gebrachte Glaube an Christus mag zusätzlich die Aneignung der Samariterin als Identifikationsfigur begünstigt haben[664].

Zusammenfassung:
Aufgrund von Sinn- und Blickachsen sowie individualisierender Merkmale ist es möglich, im Rahmen bestimmter biblischer Motive von Totenlob auf eine Frau oder einen Mann zu sprechen. Dieser Porträttypus erlaubt es, nicht nur einzelne Verstorbene in Bibelszenen zu integrieren, sondern erweist sich auch für Paare als geeignete Repräsentationsform. Die dieser Gruppe zugeordneten Malereien befinden sich ausnahmslos unmittelbar an den Gräbern und werden nicht am Deckenfeld oder an den Türwänden dargestellt. Sie nehmen größtenteils repräsentative Positionen ein, können aber, je nach Bildkontext, auch in untergeordneten Bildfeldern auftreten. Am häufigsten sind sie in den Lünetten der Arkosolien belegt. Was die christlichen Grabräume betrifft, so lässt sich das Phänomen des assimilierten Verstorbenenporträts lediglich in den Phasen III und IV nachweisen.

2.9 Sonderformen

Neben den erwähnten acht Porträtgruppen gibt es Verstorbenendarstellungen, die sich als individuelle Sonderformen keinem der beschriebenen Porträttypen zuordnen lassen und Unikate in der Katakombenmalerei blieben. Eines der bemerkenswertesten Beispiele hierfür ist sicherlich die *cursus vitae*-Darstellung im sog. Cubicolo della Velata in Priscilla aus der zweiten Hälfte des

661 Zimmermann 2007b, 177.
662 Ferrua 1991, 108–116; Nestori 1993, 78–79 Nr. 6. Vgl. Teil I, Kap. 1.1.3.5.
663 Zimmermann 2007b, 176.
664 Zur Darstellung Verstorbener in der Szene der Samariterin auf den Sarkophagen siehe Studer-Karlen 2012, 200.

3. Jhs.[665], deren dreiteilige Bildkomposition Aspekte der dies- und jenseitigen Welt vereinigt[666]. Mit Eheschließung und Mutterschaft werden hier zwei Schlüsselereignisse im Leben der Verstorbenen wiedergegeben (Abb. 11). Das Zentrum des Bilderensembles nimmt jedoch die Verstorbene als Orantin ein. Sie ist nicht nur proportional größer dargestellt als die übrigen Szenen an den Wänden, sondern durch ihre zentrale Positionierung und dem kräftigen Rotton ihrer Dalmatika auch optisch hervorgehoben. Das aufwendig inszenierte Verstorbenenporträt nimmt das Bogenfeld der Hauptwand ein und befindet sich an einer Position primärer Aufmerksamkeit. Damit tritt die Orantin direkt in Konkurrenz zum Schafträger im Deckenzentrum (Abb. 14), liegen beide Motive doch in der Hauptachse des Raumes und beherrschen den Raum. Auf vergleichbare Spannungsmomente, die sich durch das Aufeinandertreffen hierarchisch dominierender Motive im Bild-Raum ergeben können, wird im Folgenden näher einzugehen sein.

3. Konkurrenz am Grab: Das Christusbild und das Verstorbenenporträt

Wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgegangen sein dürfte, übernehmen Bildmotive mit *positionsfavorisierenden* Tendenzen eine besondere Funktion in der Strukturierung malerischer Grabausstattungen. Was geschah aber, wenn zwei besonders ‚starke' Motive, die gleichermaßen die privilegiertesten Anbringungsorte im Grabraum für sich beanspruchten, aufeinandertrafen? Derartige ‚Konkurrenzsituationen' zwischen Motiven im Bild-Raum konnten vor allem zwischen dem Christusbild und dem Verstorbenenporträt auftreten. Beide Bildergruppen erfüllten am Grab repräsentative Funktionen und wurden daher an Positionen primärer Aufmerksamkeit angebracht. Um eine direkte Konkurrenzstellung zwischen dem Christusbild und dem Verstorbenenporträt zu umgehen, kamen verschiedene Gestaltungsstrategien zum Einsatz. Ein fertiges Formular stand hierfür nicht zur Verfügung, sodass den jeweiligen Raum- und Bilderfahrungen entsprechende Lösungen gefunden werden mussten. Drei dieser besonderen Lösungsansätze sollen anhand von vier Grabmälern der zweiten Hälfte des 4. Jhs. aus der Domitilla-Katakombe vorgestellt werden.

Eine häufig in der Grabmalerei zu beobachtende Gestaltungsstrategie sieht es vor, das Konfliktmoment dadurch aufzulösen, dass das Christusbild und das Verstorbenenporträt axial untereinander angeordnet werden[667]. Während das Bild des Verstorbenen die auf Sicht angelegte Position

665 Vgl. Effenberger 1986, 62 mit einer Datierung um 280–290. Anders hingegen Bisconti 2011a, 143 mit einer Datierung in die Mitte des 3. Jhs.

666 Nestori 1993, 23–24 Nr. 7. Die Darstellung wurde vor allem in der älteren Forschung lange kontrovers diskutiert. Die verschiedenen Deutungsansätze finden sich zusammengefasst bei Bisconti 2011a, 128–154. Außerdem dazu Calcagnini 2010, 246–248; Bisconti – Nuzzo 2001; Braconi 2016, 39–41. In seiner konzeptionellen Anlage weist die Bildkomposition Parallelen zu den *vita privata*-Motiven der römischen Sarkophage auf und scheint in thematischer Anlehnung an diese geschaffen worden zu sein. Darstellungen der *dextrarum iunctio* sind ebenso wie Szenen, welche die Verstorbene in ihrer Rolle als Mutter und als Verkörperung der *pietas* in der Haltung einer Betenden zeigen, bereits Teil des Bilderrepertoires römischer Sarkophage des 2. und 3. Jhs. Zum Thema der Repräsentation von Frauen in *vita privata*-Darstellungen auf römischen Sarkophagen siehe Reinsberg 2006, 152–154.

667 Parallel dazu ist auf die römischen Bildwerke, die bei Tonio Hölscher dem „präsentativen Stil" zugeordnet wurden, hinzuweisen, in denen die repräsentative Stellung der Hauptperson in einer axialsymmetrischen Komposition stets hervorgehoben ist; Hölscher 2012, 38.

in der Lünette des Grabes beibehält, rückt das Bild Christi unmittelbar darüber in das zentrale Feld des Bogenscheitels[668]. Aus bildhierarchischer Perspektive betrachtet, ordnet sich das Verstorbenenporträt damit zwar dem Christusbild unter, doch besetzt es weiterhin eine Position primärer Aufmerksamkeit. Ein gutes Beispiel hierfür ist das schon erwähnte Bild des Fossors Diogenes in Domitilla 19 (Abb. 102)[669]. Das Porträt des Grabherrn Diogenes nimmt mit seiner Position an der Rückwand des Nischengrabes in der Hauptachse der Kammer maximalen Raum ein. Durch seine frontale Darstellung und den gerade nach vorne gerichteten Blick ist das Porträt direkt auf den Betrachterraum bezogen. Das heute zerstörte Christusbild befindet sich hierarchisch erhöht unmittelbar über dem Verstorbenenporträt im Zentrum des Nischenbogens (Abb. 103). Gemeinsam mit Petrus und Paulus scheint es geradezu über dem Verstorbenen zu wachen. Dennoch sind es nicht das Christusbild und die Apostel, die den Blick des Betrachters beim Betreten der Kammer als erstes auf sich ziehen, sondern das großflächig angelegte Bildnis des Fossors. Man darf hier eine beabsichtigte Auflösung eines *positionsfavorisierenden* Konfliktes annehmen, womit zwar Christus das die Bildhierarchie anführende Motiv blieb, aber die Gesamtkomposition den Repräsentationsansprüchen des Grabherrn durchaus gerecht wurde. Christus und das Verstorbenenporträt nehmen die Mittelachse ein, wobei sowohl die gewünschte physische Nähe zu Christus als auch die erforderliche Unterordnung des Verstorbenenporträts gegeben sind. Die persönliche Jenseitshoffnung des Auftraggebers wird darüber hinaus in den Seitenfeldern der Laibung durch die Lazarus-Auferweckung und das Quellwunder Petri verbildlicht.

Diese konkrete Strategie im Umgang mit Bildern zeigt sich aber vor allem im Zusammenhang mit repräsentativen Verstorbenenporträts, zu denen im Besonderen Brust- und Berufsbilder zu zählen sind, aber auch am Beispiel flexiblerer Porträttypen wie dem Orantenbildnis. Exemplarisch sei auf das Lünettenbild des sog. Arkosols der kleinen Apostel verwiesen (Abb. 100)[670]. Vor einem dunkelblauen Hintergrund erscheint in feiner weißer Linienmalerei heute kaum noch sichtbar die Verstorbene als Orantin (Abb. 101) im Zentrum der dreigeteilten Lünette. In den flankierenden Zwickelfeldern treten als Vollfiguren mit charakteristischer Physiognomie Petrus und Paulus auf. Paulus nimmt Bezug auf die proportional kleiner dargestellte Orantin im Bildzentrum und blickt auf sie herab. Eine physische Kontaktaufnahme durch ein Berühren von Schultern, Arm oder Rücken, wird nicht angedeutet. Die Position Christi in der Apostelversammlung, die in der Arkosollaibung darüber dargestellt ist, korrespondiert mit der Position der Orantin im Lünettenfeld. Ein Christogramm, das über der Orantin erscheint, betont die axiale Ausrichtung von Christus und Verstorbener zusätzlich. Die Bildhierarchie wurde beibehalten, doch tritt in der realen Raumsituation zuerst die Orantin in das Blickfeld des Betrachters und erst

668 Vergleichbare Bildkompositionen sind auf den Sarkophagen, aber auch in der Monumentalkunst belegt. Dasselbe Prinzip der Bildanordnung findet sich so zum Beispiel im Kuppelmosaik von Centcelles wieder. Das repräsentative Bild der Gruppe des Jagdherrn mit dem Bildnis des *dominus* im Zentrum des ersten Bildregisters und der Schafträger im zweiten Register liegen in der Hauptachse des Raumes über- bzw. untereinander und sind als Bildpaar in ihrer Ausrichtung parallelisiert. Anders als alle übrigen biblischen Motive des Mosaiks wird der Schafträger durch Verwendung von Goldtesserrae materialsemantisch hervorgehoben. Die axiale Positionierung mit dem Schafträger steigert gleichzeitig die persönliche Statusrepräsentation des *dominus*. Denkbar ist, dass der Schafträger hier als positive Projektionsfläche und Identifikationsfigur fungiert, der reflexiv die Fürsorge des Hausherrn zum Ausdruck bringt; Lorenz 2010, 209. Ähnliche Bildphänomene sind jedenfalls aus den Mythendarstellungen der frühen und hohen Kaiserzeit bekannt. In der Katakombenmalerei war die Identifizierung bzw. bildliche Assimilation des Verstorbenen mit Christus selbst allerdings nicht üblich. Zum Verhältnis zwischen Verstorbenen- und Christusbild auf den frühchristlichen Sarkophagen siehe Deckers 1996, 158.

669 Vgl. Teil I, Kap. 2.4.

670 Nestori 1993, 123 Nr. 18.

sekundär Christus und die Apostelversammlung, die nur im Detail wahrgenommen werden kann, wenn sich der Betrachter unmittelbar vor dem Grab befindet[671].

Eine einzigartige gestalterische Lösung liegt im sog. Cubiculum der *mensores* vor, in dem das Spannungsmoment zwischen biblischer und irdischer Sphäre aufgrund der Komplexität der Architekturformen ganz besonders deutlich zum Vorschein tritt[672]. Nähert sich der Grabbesucher von Galerie S9 aus dem Eingang der monumentalen Grabkammer, erblickt er bei Tageslicht durch die Öffnung über dem Türsturz auch in diesem Fall zuerst das repräsentative Bildnis des Grabherrn. In der Hauptachse des polygonalen Raumes ist ein *mensor* zu sehen, der hinter einem riesigen *modius* in Frontalansicht dargestellt ist (Abb. 127). Vergleichbar mit einem Titulus nimmt das Privatporträt die prominenteste Position in der zentralen Achse des Raumes ein, von wo aus es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt[673]. Befindet sich der Besucher jedoch erst einmal im Inneren des reich mit Malerei ausgestatteten Raumes, dominieren die beiden einander gegenübergestellten Konchen der Querachse seine Wahrnehmung. Ihre großen gewölbten Flächen sind jeweils einem Christusbild gewidmet. Sie zeigen affirmativ in der linken Konche den Guten Hirten (Abb. 126) und in der rechten Konche Christus im Zentrum der Apostelversammlung (Abb. 124–125). Der *mensor* fügt sich in das Bilderensemble ein und liegt nicht mehr allein im Blickfeld des Betrachters. Er entspricht in seiner Anbringung in einer Raumhöhe von ca. 2,20 m und seiner Größe den biblischen Bildern an der Konchenaußenwand (Quellwunder Moses, Brotvermehrung, Noah in der Arche, sandalenlösender Mose). Anders als in allen übrigen Grabkammern der Katakomben verlagert sich der Fokus der visuellen Wahrnehmung von der zentralen Haupt- in die Querachse des Raumes, um den beiden *positionsfavorisierenden* Motivgruppen, Verstorbenenporträt und Christusbild, gleichermaßen gerecht zu werden. Während aus der Ferne das Bild des *mensors* die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht und damit seinem Repräsentationsanspruch gerecht wird, ist es aus der Nähe das Christusbild, das den Raumeindruck beherrscht. Wie kein anderer heute bekannter frühchristlicher Grabraum verdeutlicht das sog. Cubiculum der *mensores* damit das Spannungsmoment zwischen dem Bedürfnis nach Selbstrepräsentation und dem persönlichen Heilswunsch des Auftraggebers. Durch die Anbringung des Verstorbenenporträts in der Hauptachse und den beiden Christusbildern in der Querachse versuchte man offenbar einen Kompromiss zu finden, bei dem das Verstorbenenporträt zwar an die Stelle des Titulus rückt, sich aber im Rauminneren bildhierarchisch dem Christusbild unterordnet.

Als letztes Beispiel ist die malerische Ausstattung des sog. Cubicolo dei Sei Santi[674] zu nennen. Dass es sich um einen Grabraum privaten Charakters handelt und nicht, wie von Joseph Wilpert postuliert, um eine Kammer mit auf Vorrat angelegten Märtyrergräbern, wurde bereits überzeugend dargelegt[675]. Die polygonale Kammer weist drei Arkosolien auf und wird über einen Lichtschacht mit Luft und Licht versorgt. Ihre Malereien sind heute zwar nur fragmentarisch erhalten, doch können in ihrer Verteilung vier horizontale Raumebenen erschlossen werden (Fig. 14).

671 Zimmermann 2007b, 163. Dieselbe Vorgehensweise ist außerdem an den Grabanlagen Trasone 5, Maius 15, 17, 22, via Latina C, Domitilla 67 zu beobachten. Das umgekehrte Anordnungsschema, bei dem das Christusbild bzw. der Gute Hirte die Lünette besetzt und der Verstorbene im Arkosolscheitel erscheint, tritt vergleichsweise selten auf; vgl. Marcellino e Pietro 53.

672 Nestori 1993, 131–132 Nr. 74.

673 Zimmermann 2002, 129–135.

674 Nestori 1993, 126 Nr. 39. Zu den Malereien ausführlich Yamada 2008.

675 Zimmermann – Tsamakda 2009a, 416; Zimmermann – Tsamakda 2009b, 621–622.

Die erste Ebene wird von den heute noch erhaltenen Verstorbenenporträts in den Arkosollünetten -2- und -3- eingenommen. Im mittleren Arkosol erscheint das Porträt eines Ehepaars im Typus des Brustbildes, das von zwei Trauergenien flankiert wird (Abb. 114). In der Lünette des linken Arkosols sind nur noch Kopf und Schultern einer männlichen Figur zu erkennen, doch dürfte es sich ebenfalls um ein Verstorbenenporträt handeln (Abb. 115)[676]. Über dem Bogenscheitel der Arkosolien in der zweiten Ebene wird die Wand mit jeweils einer längsrechteckigen Bildszene geschmückt (Abb. 113; Abb. 115). Ihre Deutung gibt bis heute Rätsel auf. Es ist zu vermuten, dass es sich bei der zentralen Gestalt um Christus handelt, wenn auch typische ikonografische Erkennungsmerkmale repräsentativer Christusdarstellungen wie Suppedaneum und Nimbus fehlen[677]. Unmittelbar über dem mittleren Arkosol öffnet sich trichterförmig der Lichtschacht und bildet dort eine apsidiale Form, die mit einer Apostelversammlung geschmückt ist und der dritten Ebene entspricht. Im Kanal des Lichtschachts ist die monumentale Darstellung eines mit Tunika und Chlamys gekleideten Mannes in Frontalansicht gemalt, die, wie schon erwähnt, wohl den Grabherrn darstellt (Abb. 112)[678]. Dieser ist vielleicht auch als Brustbild gemeinsam mit seiner Ehefrau in der Lünette des mittleren Arkosols zu sehen. Seine Darstellung nimmt die letzte und vierte Ebene im Bild-Raum ein. Die Größe des Verstorbenenporträts sowie seine Positionierung hoch oben im Lichtschacht lassen den Grabherrn im malerischen Gesamtensemble hervortreten. Metaphorisch gesprochen ‚in den Himmel entrückt' erscheint er dort über den Köpfen der Grabbesucher. Der Lichtstrahl, der tagsüber durch den Schacht in das Kammerinnere fiel, musste diesen Effekt zusätzlich verstärkt haben. Doch gerade wegen seiner monumentalen Maße ist das repräsentative Bildnis im Kammerinneren erst auf den zweiten Blick für die Grabbesucher erkennbar. Durch die Einführung mehrerer Raumebenen wird der direkten Konfrontation von Christusbild und Privatporträt entgegengewirkt und den Konventionen der Bildhierarchie Folge geleistet. Das hierarchische Verhältnis zwischen den beiden Bildergruppen zeigt sich in der Hauptachse noch einmal deutlich: In der untersten Ebene befindet sich das Verstorbenenporträt. Vertikal darüber folgt vermutlich Christus im Rahmen einer szenischen (biblischen oder repräsentativen) Darstellung und daran anschließend, in der vorletzten Ebene, Christus als überzeitlicher Herrscher zwischen den Aposteln. Die letzte Ebene nimmt erneut das Verstorbenenporträt ein, doch liegt es aufgrund seiner Position hoch oben im Lichtkanal bereits außerhalb des Blickfeldes des Betrachters. Denn befindet sich der Besucher im Kammerinneren, ist es Christus in der zentralen Raumachse, der in gleich zweifacher Ausführung über den Verstorbenenporträts in den Lünetten der Gräber majestätisch wacht und den Blick des Betrachters auf sich zieht.

676 Wilpert 1903, Taf. 124.

677 Das Zentrum des Geschehens bildet in den beiden noch erhaltenen Szenen jeweils eine männliche, bartlose Gestalt in weißer Tunika und Pallium, die auf einem Stuhl sitzt. Während das Bild über dem mittleren Arkosol die Figur in der Hauptachse und flankiert von je drei Frauen und Männern zeigt, ist über dem linken Arkosol nur der rechte Bildrand erhalten (Abb. 115). Dort sitzt die männliche Gestalt erneut mit zum Redegestus erhobener Hand und wendet sich einer herantretenden Frau zu; weitere Figuren sind vermutlich zu ergänzen. Wilpert wollte in der linken Szene die Ankunft von drei Märtyrerinnen vor Christus und in der mittleren Szene die Übergabe des Kranzes an sechs Märtyrer durch Christus erkennen. Für die rechte, heute komplett zerstörte Darstellung vermutete er, in Anlehnung an die linke Szene, die Ankunft von drei männlichen Märtyrern. Die Identität der Märtyrer sei bewusst unbestimmt geblieben, da die Kirche die Kammer während der diokletianischen Verfolgung auf Vorrat anlegen habe lassen und der Bilderschmuck daher möglichst allgemein belassen worden sei; Wilpert 1903, 487–491. Wilperts Deutungsansatz ist heute zwar nicht mehr haltbar, die Identität der dargestellten Frauen und Männer aber weiterhin unklar. Als Verstorbene deutete diese zuletzt Spieser 2010, 93.

678 Siehe dazu Teil I, Kap. 2.4.

Die angeführten Beispiele aus der Domitilla-Katakombe zeigen, dass die Auflösung des Konflikts, der beim Zusammentreffen der *positionsfavorisierenden* Motivgruppen ‚Christusbild' und ‚Verstorbenenporträt' im Bild-Raum entstehen kann, auf ganz unterschiedliche Weise in der Katakombenmalerei erfolgt. Dabei werden in den Gestaltungskonzepten der Grabräume individuelle Aspekte in den Vordergrund gestellt, wobei der Wunsch der Auftraggeber, das persönliche Christusbekenntnis nach außen sichtbar zu machen, und das Bedürfnis nach Selbstdarstellung zu kreativen gestalterischen Lösungen führen. Jedes Grabmonument ist dahingehend als Unikat zu werten, dessen dekorative Ausstattung zum einen individuell auf den Auftraggeber, zum anderen aber auch auf die religiös-kulturellen Konventionen im Umgang mit bestimmten Bildmotiven abgestimmt wird. Ein Grundprinzip, das allen gemein ist, ist dennoch festzuhalten: Während in der realen Raumsituation die Auftraggeber dem Verstorbenenporträt den Vorzug geben, welches durch seine raumaxiale Position und Frontalität geradewegs den Blick des Betrachters fängt, ist es aber stets das Christusbild, das weiterhin die Bildhierarchie anführt.

4. Zwischenresümee

(1) Die Auswertung der zwanzig beliebtesten christlichen Bildergruppen in den römischen Katakomben hat hinsichtlich ihrer Anordnung gezeigt, dass weit mehr als die Hälfte der Motive als *positionsfavorisierend* zu charakterisieren ist. Zu den Leitmotiven gehört der Schafträger, der als neutestamentlicher *pastor bonus* in der Regel die privilegiertesten Plätze für sich beansprucht und als semantisches Zentrum der Bild-Räume fungiert. Bevorzugt wird der Schafträger im Zentrum der Decke dargestellt, wo er als Hauptbild in nicht weniger als 75% der heute noch erhaltenen Deckenmalereien überliefert ist. Narrative Bildszenen aus dem Umfeld des Alten und Neuen Testaments werden hingegen vorwiegend an dezentralen Positionen sekundärer Aufmerksamkeit angebracht und dem Schafträger bildhierarchisch untergeordnet, wenngleich auch sie an Positionen primärer Aufmerksamkeit auftreten und individuelle Akzente in der malerischen Raumgestaltung setzen können. Die Jonaruhe wird am häufigsten in den Nebenfeldern der konzentrisch angelegten Deckensysteme der Cubicula dargestellt. Ebendiese Position wird vorzugsweise auch für die übrigen drei Szenen des Zyklus – den Meerwurf, die Ausspeiung und die Trauer Jona – gewählt. Gleiches gilt für das Quellwunder des Mose, Noah in der Arche, den Sündenfall sowie die Lazarus-Auferweckung, die Brotvermehrung und Taufszenen. Das Abrahamsopfer und die drei Jünglinge im Feuerofen sind im Unterschied dazu überwiegend an den Stirnwänden der Arkosolien bzw. an den Loculuswänden wiederzufinden. Das einzige alttestamentliche Motiv, das am Grab primär an privilegierten Positionen platziert worden ist, ist Susanna. Als christliche Identifkationsfigur und idealisierte Projektionsfläche weiblicher Tugenden kann die biblische Heroin assoziativ auf die Grabinhaberin Bezug nehmen. Das Motiv wurde gerne in der Arkosollünette dargestellt, welche in unmittelbarer Nähe zur Bestattung eine repräsentative Inszenierung der mehrfigurigen Szene ermöglicht. Die Blindenheilung ist, zumindest was die Katakombenmalerei anbelangt, ein motivisches Spezifikum der in Marcellino e Pietro tätigen Malerwerkstatt. Sie wird dort vor allem an den Türwänden der Kammern mit anderen Wunderheilungen Christi kombiniert, zu denen auch die Heilung der blutflüssigen Frau gehört; ein Motiv, das in anderen Zömeterien gleichfalls kaum belegt ist. Die Türwand als Anbringungsort wählte man bevorzugt ebenso für die Samariterin am Brunnen, die – wie auch die Figur der Susanna – in einzelnen Fällen als Anspielung auf die Verstorbene von den ihr zugewiesenen

Positionen sekundärer Aufmerksamkeit an privilegierte Plätze in Grabesnähe rücken kann. Als *positionsflexibel* zu bezeichnen sind hingegen aus dem Alten Testament Daniel in der Löwengrube, Hiob und der sandalenlösende Mose; aus dem Neuen Testament zählen zu dieser Bildgruppe die Lahmenheilung und die Magieranbetung. Auch sie werden tendenziell häufiger an untergeordneten Positionen im Grabraum angebracht, weisen dabei jedoch keine spezifischen Präferenzen auf.

(2) Das Verstorbenenporträt lässt in seiner räumlichen Anordnung gänzlich *positionsfavorisierende* Tendenzen erkennen. Lediglich das bereits aus der paganen Grabkultur bekannte Orantenbildnis ist äußerst flexibel einsetzbar und erscheint an allen definierten Anbringungsorten. Einen ebenso aus der paganen Grabeskunst übernommenen und christlich adaptierten Porträttypus stellt das Philosophenbildnis dar, das in der Katakombenmalerei in dieser Funktion vorrangig in den Nebenfeldern der Arkosollaibungen begegnet. Nicht weniger als sechs der acht hier definierten Porträttypen weisen tendenziell eine Bevorzugung für die Arkosollünetten als Anbringungsort primärer Aufmerksamkeit auf. Hierzu gehören in erster Linie Brustbilder, aber auch Berufs- und Mahldarstellungen sowie Darstellungen, in denen der/die Verstorbene von Aposteln oder lokalen Heiligen begleitet ins Paradies oder vor Christus geführt wird. Letztere sind als genuin christlich zu beschreiben und erlauben es den Grabinhabern, konkrete Jenseitshoffnungen und Rettungswünsche visuell ins Bild zu setzen. Biblische Darstellungen, die aufgrund individualisierender Merkmale in der Figurengestaltung assimilierte Verstorbenenporträts andeuten, werden sowohl an Positionen primärer als auch sekundärer Aufmerksamkeit, allerding stets in unmittelbarer Nähe zur Bestattung angebracht. Als *positionsfavorisierende* Motive nehmen sie am häufigsten die Lünetten oder Laibungsflächen der Arkosolien ein. Ganz der Tradition der römischen Bildkultur verpflichtet, sind die biblischen *exempla* vermutlich als Lob auf die Verstorbenen zu deuten. Glaubensstärke und Gottvertrauen, Schönheit und Tugendhaftigkeit werden auf diese Weise bildlich umgesetzt und dem Grabbesucher in Gestalt beliebter biblischer Gestalten vor Augen geführt.

(3) Das Verhältnis der Bilder untereinander ist als dynamisch zu beschreiben. Es reagierte auf Veränderungen im Bilderrepertoire und in der Grabarchitektur, die sich vom frühen 3. Jh. bis in das ausgehende 4. Jh. unter Einfluss der (oberirdischen) Monumentalkunst stetig weiterentwickelte. Ein struktureller Wandel in der Disposition der Bilder lässt sich im Übergang zur zweiten Hälfte des 4. Jhs. fassen. Dieser ist zum einen auf die thematischen Verschiebungen im Bilderrepertoire und zum anderen auf die neuen Formen in den Architekturkonzepten der Grabräume zurückzuführen. Die sich in den Ausstattungen der Räume abzeichnenden Transformationsprozesse wirken sich nicht nur auf den Schafträger aus, der als Leitmotiv zunehmend von repräsentativen Christusdarstellungen *in persona* verdrängt wird, sondern sie führen auch zu Verschiebungen der übrigen Szenen im Raum. Häufig dargestellte Motive wie Jona, Noah in der Arche, Daniel in der Löwengrube, die Lahmenheilung, Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung rücken tendenziell von den untergeordneten Feldern der konzentrisch angelegten Deckensysteme an die Wandflächen. Der Sündenfall, der sandalenlösende Mose und die drei Jünglinge im Feuerofen, die im frühen 4. Jh. noch überwiegend an den Wänden dargestellt worden sind, schmücken ab der Mitte des Jahrhunderts nun vermehrt die Deckenfelder. Andere Motive, zu denen das Abrahamsopfer, die Magieranbetung und Hiob zählen, behalten trotz dieser Umbrüche eine homogene Verteilung bei, die über die gesamte Dauer der Katakombenmalerei hinweg relativ

stabil bleibt. Bildthemen wie Susanna zwischen den Ältesten, die Taufe, die Samariterin am Brunnen, die Heilung der blutflüssigen Frau und die Blindenheilung dagegen werden in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. in den Grabräumen der Katakomben nicht mehr dargestellt. Sie büßen offentlich an Beliebtheit ein. Ähnlich verhält es sich mit dem Verstorbenenporträt, das gleichfalls gewissen Entwicklungstrends unterliegt. In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. stark im Rückgang begriffen sind das Orantenbildnis, das Philosophenbildnis und assimilierte Verstorbenendarstellungen. Während Berufsdarstellungen vom 3. Jh. bis in das 4. Jh. hinweg durchgängig verbreitet sind, werden Mahlszenen in der letzten Phase römischer Katakombenmalerei nicht mehr in den Grabräumen dargestellt. Es sind nun vor allem Verstorbenenporträts im Typus des Brustbildes und Darstellungen, in denen Verstorbene in Begleitung von Fürbittern erscheinen, die ab der Mitte des 4. Jhs. zahlenmäßig zunehmen und die den sich wandelnden Repräsentationsansprüchen der Grabinhaber am besten entsprachen.

(4) Der *positionsfavorisierend* Charakter einiger besonders ‚starker' bzw. rep äsentativ r Motiv , die im Grabraum dieselben privilegierten Plätze in Anspruch nehmen, führt mitunter zu kreativen Gestaltungsstrategien in der Katakombenmalerei. Derartige ‚Konfliktmomente' können vor allem zwischen dem Christusbild und dem Verstorbenenporträt auftreten, da beide Bildergruppen bevorzugt an denselben Positionen primärer Aufmerksamkeit im Bild-Raum angebracht wurden. Um eine unmittelbare Konkurrenzstellung zu umgehen, müssen individuelle gestalterische Lösungen gefunden werden, wenngleich das ihnen zugrundeliegende Prinzip im Wesentlichen dasselbe bleibt. In der Regel wird das Verstorbenenporträt dem Christusbild untergeordnet. Zwar ist es im Bild-Raum häufig so angeordnet, dass es den Blick des herantretenden Betrachters als erstes auf sich zieht, doch ist es letztlich das Christusbild, das aus der Nähe wirkend die sepulkrale Raumatmosphäre dominiert und dem religiösen Bekenntnis der Verstorbenen Ausdruck gibt.

II. DAS ZUSAMMENSPIEL DER BILDER: ZUR KOMBINATION VON BILDERN IM RAUM

Nachdem vor dem Hintergrund der zeitlichen Entwicklung von Grabarchitektur und Bilderrepertoire im vorangegangenen Kapitel die Anordnung der Bilder eingehend untersucht wurde, soll im Folgenden das Zusammenspiel der Bilder Gegenstand näherer Betrachtungen sein. Auffallend ist, dass bestimmte Bilder nicht nur regelmäßig an denselben Positionen im Raum, sondern dort auch wiederholt in Kombination miteinander angebracht worden sind. Formal-symmetrische bzw. axiale Bezüge zwischen einzelnen Bildkompositionen erzeugen im Raum ein harmonisches Gleichgewicht. Zugleich können bildliche Analogien den Betrachter zu einer komparativen Rezeption der Malereien stimulieren und für ihn in Form von bewusst angelegten Bildkombinationen und -programmen neue Sinn- und Verständnisebenen eröffnen, die über die Bedeutung des Einzelbildes hinausgehen. Es sind dies die Phänomene, die im zweiten Teil der vorliegenden Studie im Zentrum stehen werden: die Kombinationsmöglichkeiten von Bildern und ihr grundsätzlich komplexes Zusammenwirken in christlichen Grabkontexten.

1. Voraussetzungen in der römisch-kaiserzeitlichen Wandmalerei

Um die in der Katakombenmalerei auftretenden Mechanismen der Bildzusammenstellung besser verstehen und einordnen zu können, sei zunächst ein kurzer Blick auf die der christlichen Bildkunst vorangehende römisch-kaiserzeitliche Malerei und ihre Mythenbilder geworfen. In Rückgriff auf die Ergebnisse der Forschung ist dem Umgang mit Bildern in zwei unterschiedlichen funktionalen Kontexten nachzugehen: zum einen in den Wohnhäusern, in denen Mythenbilder vor allem repräsentative Räumlichkeiten dekorieren, und zum anderen in den privaten Grabmonumenten entlang der römischen Ausfallstraßen, in denen zum Teil dieselben Bildszenen Verwendung finden.

1.1 Bildzusammenstellungen in Wohnhäusern

Ein überaus reicher Fundus an Malerei, der größtenteils noch in seinem Originalkontext erforscht werden kann, ist bekanntlich in den beiden während des Vesuvausbruchs 79 n. Chr. verschütteten Städten Pompeji und Herculaneum erhalten. Die dichte und umfassende Überlieferung ihrer Wohnhäuser bietet ideale Voraussetzungen für die Untersuchung von Phänomenen wie Bildkombinationen und -programmen.

Besonderes Augenmerk liegt auf den zentralen Mythenbildern, die ab etwa frühaugusteischer Zeit am Übergang vom Zweiten zum Dritten Stil die Wände der Wohnhäuser schmücken. Sie treten als drei- oder vierteilige Zusammenstellungen auf und gestalten aufgrund ihrer Größe, Farbigkeit und zentralen Position die Atmosphären der Räume entscheidend mit. Schon früh zogen die Mythenbilder das Interesse der Forschung auf sich. Bereits 1876 suchte Adolf Trendelenburg nach den Gesetzen, „welche die antiken Stubenmaler bei der Zusammenstellung von Bildern

leiteten“[679]. Trendelenburg sprach schlicht von ‚Gegenstücken‘, die dem Wunsch des Auftraggebers nach formaler Harmonie entsp echen würden. Als gemeinsame Gestaltungskriterien wurden äußere Erscheinungsmerkmale wie die Bildgröße, die Anzahl und die Gruppierung der Figuren sowie die Gestaltung der Hintergrundszenerie herangezogen[680]. Erst in zweiter Instanz sei der innere Zusammenhang der Bilder entscheidend gewesen[681]. Ähnlich äußerte sich auch August Mau, der nur vereinzelt inhaltliche Kriterien für die Zusammenstellung von Bildern erkannte und besonders die formalen Aspekte der Bildkombination betonte[682]. Maßgebend für die Verbindung der Bilder sei vor allem „die Ähnlichkeit der Figuren und der Szenerie“[683]. In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. wandte sich Karl Schefold in mehreren Arbeiten erneut Trendelenburgs ‚Gegenstücken‘ zu und versuchte über die reinen formalen und motivischen Beziehungen der Bilder hinaus in ihrem Zusammenspiel gemeinsame ideelle Sinnbezüge offenzulegen. Die von Schefold konstatierten Programme spiegelten moralische *exempla* des menschlichen Verhaltens, aber auch religiöses Gedankengut wider, sodass sie auf ihre Betrachter vor allem erzieherisch wirkten[684]. Nach inhaltlichen Kriterien differenzierte er terminologisch zwischen ‚Zyklen‘ und ‚Pendants‘[685].

Die zahlreich vorgelegten Untersuchungen, die seitdem zu den Mythenbildern Pompejis entstanden sind, umfassen ein breites Spektrum an verschiedenen Deutungen, die von religiösen, philosophischen, allegorischen bis hin zu politischen Bildzusammenstellungen und -programmen reichen[686]. Was das programmatische Zusammenspiel der Mythenbilder betrifft, wurden gleichermaßen Argumente für und gegen das Auftreten inhaltlicher Sinnzusammenhänge zwischen den einzelnen Bildern vorgebracht[687]. Aktuelle Tendenzen in der Forschung zeigen dagegen, dass es sich bei der Suche nach den intentionalen Hintergründen antiker Bildausstattungen und deren Verständnis als lohnender herausgestellt hat, den Fokus auf mögliche Rezeptionsprozesse zu richten[688]. In jüngeren Studien rücken daher vor allem die Erzählstrukturen der Bilder selbst in den Vordergrund der Betrachtungen. Anhand einer größeren Befundmenge beschäftigte sich zuletzt

679 Trendelenburg 1876, 1.

680 Trendelenburg 1876, 2. 5.

681 Dabei diagnostizierte er eine Reihe von Programmen, die sich durch oberflächliche, inhaltliche Parallelen, wie beispielsweise heroische Abenteuer oder homerische Mythenerzählungen, verknüpfen ließen und sich in manchen Räumen zu Bilderzyklen zusammenschließen würden; Trendelenburg 1876, 79.

682 Mau 1908, 501–502.

683 Mau 1908, 502.

684 Schefold 1952, 34. 83–90; Schefold 1962, 83–85.

685 Schefold 1962, 186: „Unter Zyklen verstehen wir inhaltlich zusammengehörige Dekorationsmotive, die über die Wände verteilt sind, unter Pendants Bilder, die ihres Sinns wegen zusammengestellt sind. Auch die Pendants werden häufig aus Zyklen genommen, aber sie sind bedeutsamer verbunden als etwa nur durch den Fortgang der Erzählung.“ Unter dem Terminus ‚Pendant‘ wiederum versteht Schefold die sinnhafte Zusammenstellung von Bildern, wobei er die einzelnen Kriterien der Sinnstiftung offenlässt; Schefold 1962, 192–196. An die Einteilung der pompejanischen Bildzusammenstellungen in Zyklen und Pendants schloss später Mary L. Thompson an. Ihr zufolge seien formale und narrative Bildbezüge nahezu in jedem Haus zu finden. Im Unterschied zu der von Schefold vertretenen Position würden die zu erfassenden Programme jedoch keinen tiefergehenden religiösen, allegorischen oder intellektuellen Ideen folgen; Thompson 1960, 220–221; Thompson 1961, 40–41. Die terminologische Einteilung in Zyklen und Pendants wird später auch von Brilliant 1984 und Romizzi 2006 aufgegriffen.

686 Zu den verschiedenen Forschungsansätzen und ihren Problemen in der pompejanischen Wandmalereiforschung siehe zusammenfassend Muth 1998, 33–35 sowie zuletzt Haug 2020, 454–456 mit weiteren Literaturhinweisen.

687 Zur Diskussion siehe etwa Thompson 1960; Brilliant 1984, 15–89; Ling 1991, 135–139; Strocka 1997; Zanker 1999; Zanker 2000a, 210; Mielsch 2001, 205–210.

688 Dickmann 2005, 187.

Katharina Lorenz[689] eingehend mit der Konstruktion von narrativen Mustern mythologischer Bildzusammenstellungen und den durch sie hervorgerufenen Rezeptionssituationen in den Wohnhäusern Pompejis. Es gelang ihr überzeugend darzulegen, dass einzelne Bilder im Raum zwar nach formalen und inhaltlichen Aspekten verknüpft sind, doch dass diese Bilder nur selten in ihrer Handlung konsequent aufeinander aufbauen. Das bedeutet, dass der Positionswechsel eines Bildes innerhalb der Zusammenstellung die Rezeption des Gesamtensembles in der Regel nicht veränderte. Die Bilder scheinen nach unterschiedlichen gedanklichen Leitmotiven ausgewählt worden zu sein, die mehrere Bedeutungshorizonte gleichzeitig eröffnen[690]. Großer Beliebtheit erfreuten sich Themen der Liebe und Erotik oder Mythen, die klar definierte Geschlechterkonstellationen und sozial-gesellschaftliche Werteideale reflektieren, die mit der Lebenswelt der Bewohner korrespondierten und der unmittelbaren Statusrepräsentation dienten. Entscheidend für die Zusammenstellung der Bilder im Raum konnten aber ebenso Symmetrieverhältnisse und ikonografische Parallelen in der Bildkomposition sein[691]. Programme, die einen inhaltlich und strukturell klar fokussierten Anspruch erheben, seien in den Zusammenstellungen der Mythenbilder in Pompeji allerdings nicht zu erschließen[692]. Vielmehr könnten die mythologischen Bildzusammenstellungen in den Wohnhäusern als eine „hochflexible und dynamische Form der Raumausstattung“[693] verstanden werden.

1.2 Bildzusammenstellungen in Grabmonumenten

Zu einem ähnlichen Ergebnis führten auch verschiedene Untersuchungen der zeitgleichen Grabmalerei und -plastik[694]. Im Rahmen einer großflächig angelegten Analyse ging erstmals Francisca Feraudi-Gruénais[695] dem inhaltlichen Zusammenwirken der fest angebrachten Innenausstattung republikanischer und kaiserzeitlicher Gräber Roms nach. Mythologische Szenen bilden dort allerdings nur einen kleinen Teil des Bilderrepertoires, denn die Mehrheit der überlieferten Monumente weist bestenfalls einzelne Figuren auf und zeigt nur selten komplette Handlungsszenen. Programme, die einem modernen kunsthistorischen Verständnis folgen, konnte Feraudi-Gruénais in der Zusammenstellung der Bilder am Grab nicht konstatieren, handelt es sich doch „in den meisten Fällen einerseits um allgemeine Bezugnahmen auf die Themenbereiche Tod,

689 Lorenz 2008.

690 Lorenz 2008, 209.

691 Ling 1991, 138–140.

692 Lorenz 2005, 219; Lorenz 2008, 323–325. Ebenso Dickmann 2005, 188 und Hodske 2007, 132 sowie Mayer 2012, 190. Zur Angemessenheit des Programmbegriffs siehe Zanker 1999, 43. Gleiches galt wohl auch für christliche Bildausstattungen in privaten Wohnhäusern. So ist nach langen kontroversen Diskussionen in der Forschung mit dem Kuppelmosaik von Centcelles, nordwestlich von Tarragona, heute zumindest ein Beispiel einer spätantiken Wohnhausausstattung mit christlichem Bilderdekor bekannt; vgl. Arbeiter 2015. Wie in der Katakombenmalerei können in der Zusammenstellung der verschiedenen Szenen im Kuppelmosaik zwar Blickachsen und Hauptbilder erschlossen werden, auf die der Fokus der Bildrezeption ausgerichtet ist, doch liegt ihrer Auswahl und Anordnung kein logisch strukturiertes Bildprogramm im engeren Sinne zugrunde. Vergleichbar mit den Auftraggebern der bemalten Grabräume in den Katakomben scheint damit auch die Intention des Hausherrn der Villa von Centcelles eher darin gelegen zu haben, dem Besucher ein möglichst breites Angebot an visuellen Eindrücken zu offerieren, in dem privat-repräsentative und beliebte christliche Bilder alternieren, die gegebenenfalls dem *dominus* und der *domina* als visuelle Projektionsflächen besonders geschätzter Tugenden dienten; Zimmermann 2015, 332–333. Es darf wohl davon ausgegangen werden, dass szenische Darstellungen aus der Bibel keine Ausnahmefälle in den Wohnräumen darstellten, wenngleich solche heute kaum überliefert sind.

693 Lorenz 2008, 302.

694 Siehe dazu etwa Andreae 1963, 120; Feraudi-Gruénais 2001, 203; Bielfeldt 2003, 149; Zanker – Ewald 2004, 37; Borg 2013, 264.

695 Feraudi-Gruénais 2001.

gewaltsames Entreißen aus dem Leben und Überhöhung, Erlösung und Schicksalhaftigkeit sowie Begegnung mit einer Gottheit, andererseits um das Hervorrufen grundsätzlich positiver und angenehmer Konnotationen wie Schönheit und Aufenthalt an angenehmen Orten“[696]. Die Bilder am Grab können grundsätzlich den zwei großen Themengruppen ‚Trauerhilfe‘ und ‚Totenlob‘ zugeordnet werden, wie Paul Zanker und Björn Christian Ewald am Beispiel der Mythenbilder an den römischen Sarkophagen dargelegt haben, was grundsätzlich aber auch für die Grabmalerei gilt[697]. Jene Mythen, die der Kategorie ‚Trauerhilfe‘ zuzuordnen sind, umfassen Allegorien, die sich direkt auf das Thema Tod beziehen sowie Allegorien, die Glücksvisionen wiedergeben. Letztere waren besonders beliebt und spiegelten glückliche Welten oder Zustände wider, die „im Sinne des *carpe diem* als eine andere Form des Trostes verstanden werden“[698]. Auch in der Grabeskunst zeigt sich daher deutlich, dass Mythenbilder häufig nach formalen Kriterien und, wenn überhaupt, nach einfachen, allgemein formulierten inhaltlichen Aspekten zusammengestellt worden sind, sie in ihrer Anordnung aber keinem logisch konstruierten Programm folgen[699]. Wie die Bilder in den Wohnhäusern eröffnen auch die Bilder am Grab dem Betrachter also ein bewusst breit angelegtes Rezeptionsangebot, aus dem dieser schöpfen kann.

Mit Blick auf die Ergebnisse jüngerer Studien zur Verwendung von Mythenbildern kann sowohl für die kaiserzeitlichen Wohnhäuser als auch für die Grabdenkmäler festgehalten werden, dass zwar einzelne Bildszenen unterstützt durch kompositorische Vorgaben und Bezugsachsen formal und auch inhaltlich in Beziehung zueinanderstehen. Die in der Forschung dekodierten Zusammenhänge zwischen den Bildern im Raum scheinen aber eher auf allgemein formulierten Kriterien zu beruhen, um für den Betrachter offen für eine Vielzahl an Deutungsansätzen zu bleiben[700]. Bildprogramme im engeren Sinne, die einem inhaltlich logisch konstruierten Konzept folgen, wurden je nach Definition jedoch selten bis gar nicht konstatiert.

2. Das Zusammenspiel von Bildern im Raum

Der vorliegenden Studie liegt die These zugrunde, dass sich im Übergang zum Christentum der Umgang mit Bildern in Räumen, wie er zuvor am Beispiel der römisch-kaiserzeitlichen Wohn- und Grabhäuser skizziert wurde, grundsätzlich nicht veränderte. Lediglich die am Grab gewünschten Bildinhalte sollten sich, den christlichen Jenseitsvorstellungen angepasst, wandeln.

696 Feraudi-Gruénais 2001, 203. Ganz ähnlich äußerte sich schon Bernard Andreae zur bilderreichen Dekoration des Grabes der Nasonii an der via Flaminia in Rom. Er hält eine allegorische Deutung der zwölf heute noch sichtbaren Mythenbilder zwar für möglich, lehnt aber einen tieferen sinnstiftenden Zusammenhang zwischen ihnen ab; Andreae 1963, 167. Anders Walter Nikolaus Schumacher, der aufgrund von axialen Bezügen auch inhaltliche Verbindungen zwischen den Bildern an den Wänden und an der Decke feststellte. In den beiden Hauptachsen des Grabraumes rekonstruierte Schumacher einen senkrecht positionierten Zyklus, der sich auf das Thema der Unterwelt beziehe und als Protagonisten Alkestis, Herkules, Proserpina und Adonis zeige. Für die Diagonalachse des Raumes liege hingegen ein Jahreszeitenthema vor. Die Götterpaare am Gewölbe würden daran anknüpfend die Hades-Mythen an den Wänden mit dem kosmischen Thema der Decke verbinden. Die Grundidee der mythologischen und kosmisch-allegorischen Bilder, die entgegen Andreaes Meinung sehr wohl einen Zyklus bildeten, liege in der Wiederkehr des Lebens, das auf den Tod folge; Schumacher 1971, 135–137.

697 Zanker – Ewald 2004, 42–43.

698 Zanker – Ewald 2004, 43.

699 Zanker – Ewald 2004, 37.

700 Zanker 2000a, 210.

Es waren nicht einfachhin Lebensfreude, Trauer oder Trost, die dem Betrachter während des Grabbesuchs vor Augen geführt wurden, sondern Szenen aus der christlichen Heilsgeschichte. Sie versprachen Erlösung und Rettung nach dem Tod, die nach den religiösen Vorstellungen der Gläubigen den verstorbenen Familienmitgliedern bereits zuteil wurden und die der Grabbesucher am Ende seiner Tage auch für sich selbst erhoffen durfte. Obgleich auch die christliche Bilderwelt daher in gewisser Weise Trauerhilfe leistete, konfrontierte sie ihre Betrachter nicht unmittelbar mit dem Thema Tod. Nur selten wurden in der Katakombenmalerei dahingehend Martyriums- und Passionsszenen dargestellt[701]. So droht den Hauptfiguren alttestamentlicher Bildszenen, wie Isaak am Opferaltar, Daniel in der Löwengrube oder den drei Jünglingen im Feuerofen, zwar stets der Märtyrertod, doch deuten ikonografische Details in der Bildgestaltung wie der Orantengestus, eine weiße Taube oder die Hand Gottes bereits auf die bevorstehende Rettung hin. Die Bilder am Grab zielten vor allem auf die Visualisierung des christlichen Heilswirkens, welches ein Weiterleben nach dem Tod im Paradies, im Himmel bzw. in Gemeinschaft mit Gottvater und Christus dem Gläubigen in Aussicht stellte[702]. Welche Kombinationen christlicher Bildszenen sich in den römischen Katakomben am häufigsten wiederholen, um dieses Heilswirken zum Ausdruck zu bringen, und welche Kriterien für ihre Zusammenstellung ausschlaggebend gewesen sein könnten, dem wird nun nachzugehen sein.

2.1 Kombinationsschema

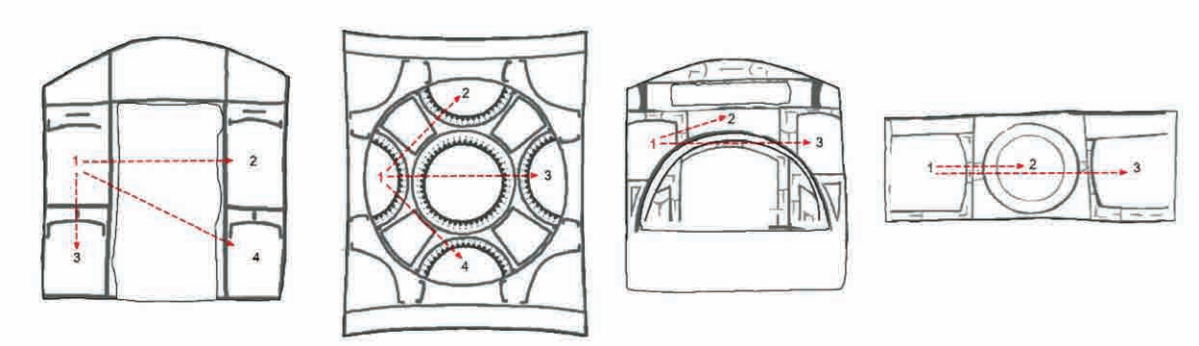
Zunächst empfiehlt es sich, ein Schema festzulegen, das als Grundlage für die flächendeckende Untersuchung von Bildkombinationen dient. In der vorliegenden Studie wurde dafür ein Schema konzipiert, nach dem Bilder dann als Kombinationen betrachtet werden, wenn sie einander horizontal, vertikal oder chiastisch gegenüberliegen. Die Bilder befinden sich in unmittelbarer Nähe, d. h. also an der gleichen Wandfläche, oder aber auch in mittelbarer Nähe zueinander. Denn eine Bildzusammenstellung kann sich auch über mehrere Wandflächen eines Grabraumes erstrecken, wie dies in den Katakomben häufig am Beispiel des Jonazyklus zu beobachten ist[703]. Die wandübergreifende Zusammenstellung leistet gleichsam eine semantische Verklammerung bestimmter Raumbereiche bzw. Gräber. Die folgenden Schaubilder zeigen die hier untersuchten Kombinationsmöglichkeiten von Motiven anhand häufig auftretender Dekorationssysteme. Die einzelnen Bilder werden mit Nummern von 1 bis 4 betitelt, wobei das Ausgangsbild 1 in Rot hervorgehoben ist[704].

701 Die Darstellung körperlichen Leidens wurde in der Spätantike als unangemessen betrachtet. Von Bedeutung war vielmehr die göttliche Macht zur Errettung und zur Heilung; Harley-McGowan 2011, 107; Studer-Karlen 2015, 63. 75. Eine Ausnahme in der Katakombenmalerei könnte im Lünettenbild Gordiano ed Epimaco 1 -4- zu finden sein, das Beatrix Asamer im Vergleich mit den Darstellungen auf Goldgläsern als ‚Zersägung des Propheten Jesajas' deutete; Asamer 1994; Abb. bei Ferrua 1972/3, 184 Fig. 10. Dementsprechend wurde auch die Passion Christi, zumindest was die Grabmalerei anbelangte, kaum dargestellt. Auf den Sarkophagen hingegen sollte die Passion Christi zur Ausbildung einer eigenen Gattung führen; vgl. Saggiorato 1968; Dresken-Weiland 2010b.

702 Brandenburg 1978. Siehe dazu auch die von Andreas Merkt anhand der zeitgenössischen Grabinschriften aufgezeigten Aspekte christlicher Jenseitsvorstellungen; Merkt 2012, 28–50. Aus religionshistorischer Perspektive: Kehl 1990, 127–128.

703 Vgl. etwa via Latina A, Sakramentskapelle A2, A3, Domitilla 74.

704 Ein anderer methodischer Zugang, um Bildkombinationen in der frühchristlichen Grabmalerei zu untersuchen, findet sich bei Fink 1955, Guyon 1987a und Dresken-Weiland 2010a, 221. In den angeführten Studien werden die Bilder der malerischen Ausstattung eines Raumes, bzw. eines Grabes, summarisch betrachtet, ohne zwischen den Positionen der Motive und ihrem räumlichen Verhältnis zueinander zu unterscheiden.



Wand -5- Decke -1- Arkosolwand Arkosollaibung

An einer Eingangswand (Wand -5-) mit vier Bildfeldern ergeben sich für Bild 1 drei Kombinationsmöglichkeiten: Bild 1 kann einem anderen Bild horizontal gegenüberliegen (1–2) und mit diesem verknüpft werden, vertikal unter bzw. über einem anderen Bild (1–3) oder diagonal zu diesem positioniert sein (1–4). Bilderreiche Deckenkompositionen, wie konzentrische Lünettenkranzsysteme, können bis zu acht Darstellungen aufweisen, die um das zentrale Medaillon gruppiert sind[705]. Das Kombinationsschema, wie es hier anhand eines einfachen konzentrischen Kreissystems mit vier Lünetten in den Hauptachsen exemplarisch veranschaulicht wird, bleibt jedoch unverändert. Die Bilder liegen direkt nebeneinander (1–2, 1–4) oder einander waagerecht gegenüber (1–3). Dasselbe gilt für die Bilder an den Frontwänden und in den Laibungen der Arkosolien. Sofern an einer Frontwand mehr als drei Bilder auftreten, folgt das Kombinationsschema dem Beispiel der Eingangswand. Können Bildzusammenstellungen auch an Loculuswänden nachgewiesen werden, fließen sie in die Analyse mit ein, wobei gleichfalls auf das obige Kombinationsschema (1–2, 1–3, 1–4) zurückgegriffen wird.

2.2 Die Prinzipien der antiken Rhetorik als ästhetische Gestaltungsmittel

Ebenso wie über das Rezeptionsverhalten des zeitgenössischen Betrachters können heute kaum sichere Aussagen über konkrete Kriterien getroffen werden, nach denen Motive ausgewählt und in Bild-Räumen kombiniert wurden. Auch ein Rückgriff auf literarische Quellen, in denen antike Bildzusammenstellungen und Betrachterreaktionen beschrieben werden, hat sich mit Blick auf die archäologischen Befunde als nur bedingt hilfreich erwiesen[706]. Trotzdem scheint die Zusammenstellung der (Mythen-)Bilder aber bestimmten Strukturen gefolgt zu

705 Siehe dazu Markthaler 1927, 89–92, der das hier beschriebene Dekorationssystem als „Kreissystem mit eingeschriebener Lunettenreihe“ bezeichnete. Beispiele hierfür finden sich in Domitilla 31 und Marcellino e Pietro 78.

706 Siehe dazu Leach 1988, 7–17; Hodske 2007, 94; Lorenz 2008, 44–51. 261–264. In der ekphrastischen Literatur, vor allem aus der Zeit der Zweiten Sophistik, werden Beschreibungen von Bilderensembles gegeben, die uns heute nur eine vage Vorstellung vom Umgang des antiken Betrachters mit visuellen Eindrücken und bildübergreifenden Interp etationen im Sinne von Programmen geben. Der Leser ‚erlebt‘ die geschilderte Bilderwelt durch die Worte des Autors, der durch bestimmte Sehmechanismen die Bildrezeption und das Bildverständnis des Lesers stimuliert. Die Ekphrasis ist jedoch vor allem als literarisches Stilmittel und artifizielle Beschreibung zu verstehen. Der Autor bestimmt die visuellen Wahrnehmungsstrukturen, um ein bestimmtes Erzählziel zu erreichen. Es müssen daher nicht zwingend authentische Betrachterreaktionen geschildert sein, sondern sie könnten auch verfremdet sein. Dennoch dienten wohl konkrete Seh- und Wahrnehmungserfahrungen als Ausgangsbasis der Ekphrasis; Lorenz 2008, 46–47. Besonders wertvoll in der Untersuchung von Bildzusammenstellungen sind in diesem Zusammenhang Lukians *De domo* und εἰκόνες von Philostratus d. Älteren; vgl. Newby 2002. Dazu außerdem u. a. Lehmann 1945; Bryson 1994; Braginskaya – Leonov 2006; Schirren 2009; Baumann 2011.

sein[707]. Als hilfreiche Kategorien, um solche Strukturen im Bild-Raum aufzuzeigen, haben sich in der Forschung die Prinzipien antiker Rhetorik bewährt[708]. Zur Charakterisierung formaler und inhaltlicher Bildzusammenstellungen wurden die Begriffe *similitudo*, *vicinitas* und *contrarium*[709] oder *Parallelität*, *Intensivierung* bzw. *Verstärkung* und *Kontrast*[710] gewählt; gelegentlich wurden diese drei Begrifflichkeiten auch durch ein viertes Prinzip ergänzt[711]. Das bedeutet, dass Bilder, die sich in ihrer Aussage ähnlich sind, nahestehen oder sich antithetisch verhalten, beim Betrachter bestimmte Gedankengänge stimulieren können. Auch in dieser Arbeit sollen die Prinzipien antiker Rhetorik zur Beschreibung der sich wiederholenden Bildzusammenstellungen aufgegriffen, nicht aber als texthermeneutische Analysekategorien, sondern als ästhetische Mittel der Bild-Raum-Gestaltung verstanden werden. Darin folgt die Studie im Wesentlichen dem methodischen Ansatz von Katharina Lorenz, die zwischen den Mythenbildern in den Wohnhäusern Pompejis *additiv-affirmative*, *komplementäre*, *kontrastierende* und *konsekutive* Formen der Kombination konstatiert[712]. Diese wurden in vorliegender Studie für die spätantike Grabmalerei und ihre christlichen Bildinhalte adaptiert und sollen kurz vorgestellt werden.

2.2.1 Additiv-affirmative Kombinationen

Als additiv-affirmative Kombinationen werden Zusammenstellungen von Bildern beschrieben, die um dieselben formalen und/oder inhaltlichen Phänomene kreisen und sich in ihrer Aussage gegenseitig bestätigen. In den pompejanischen Wohnhäusern gehören hierzu beispielsweise Bilder, die hinsichtlich des dargestellten Mythos, der Hintergrundszenerie (Außenlandschaft, Innenraum), Bildkomposition, Handlungssituation oder der Charakterisierung der Protagonisten affirmativ Bezug aufeinander nehmen[713]. Dabei führen symmetrisch angeordnete Paarbilder dem

707 Lorenz 2008, 209. Dazu auch Leach 1988, 7: „Although these points are simple, they suggest areas of potential interaction between verbal and visual traditions similarly founded upon the persuasiveness of pictorial communication."

708 Wenngleich nicht als solche benannt, finden die rhetorischen Prinzipien im Grunde bereits seit Adolf Trendelenburg Anwendung, der zwischen den von ihm als „Gegenstücke" bezeichneten Mythenbildern Parallelen und Gegensätze konstatiert, aber auch inhaltlich eng zusammengehörige Bilderzyklen identifiziert; Trendelenburg 1876, 3. 5. 86. 79. 90–91. Dennoch gilt es zu bedenken, dass Anleihen aus den Theorien der Rhetorik zwar in den Gestaltungsstrategien der antiken Kunst zu vermuten sind, aber nicht mit letzter Sicherheit belegt werden können. Die ersten literarischen Quellen, die ausführlich das Verhältnis von Text und Gebäudedekor schildern, sind für den Kirchenbau des frühen 5. Jhs. überliefert (Lehmann 2004; Lehmann 2010), nicht aber für die privaten Wohnhaus- oder Grabausstattungen der Kaiserzeit und Spätantike.

709 Bergmann 1999, 101

710 Brilliant 1984, 73–74; Descœudres 1994, 163; Zanker 1999, 43 und Elsner 2011. Ähnliche Prinzipien werden auch von Richard Neudecker bei der Ausstattung der Häuser mit Skulpturen mythologischer Sujets konstatiert; Neudecker 1988, 39–74.

711 Als viertes rhetorisches und ästhetisches Prinzip schlug jüngst S. Pearson mit Blick auf die figürlichen Mythenbilder die Verdoppelung (*conduplicatio*) vor; Pearson 2015, 157 in Anlehnung an Bartman 1988.

712 Auch bei Lorenz kommen diese Prinzipien nicht als formal-ästhetische Kategorien der Rhetorik zum Einsatz, sondern als Stilmittel, „durch die das Rezeptionsangebot an die Betrachter gesteuert wird"; Lorenz 2008, 272. Anders noch Lorenz 2005, 215, wo noch von „allgemeinen ästhetischen Prinzipien" die Rede ist. Jüngst auch Haug 2020, 460–465.

713 Lorenz 2008, 273–280. Ein besonders anschauliches Beispiel für eine additiv-affirmative Bildkombination ist in der Casa dei Vettii in Pompeji überliefert. An den Wänden des Raumes (q) werden Liebespaare wie Apollo und Daphne, Mars und Venus, Dionysos und Ariadne, Perseus und Andromeda, Poseidon und Amymone vorgeführt, die sich affirmativ in ihrer Bildaussage zusammenschließen. Die Szenen sind in ihrer Auswahl auf die sich umarmenden Liebespaare reduziert und bestätigen sich in ihrer positiven Botschaft, die dem Betrachter die Freuden der Liebe visuell übermitteln sollte; Lorenz 2008, 277–278. Zur Casa dei Vettii allgemein siehe Mazzoleni – Pappalardo 2005, 334–337.

Betrachter plakative Botschaften vor Augen, die vor allem gesellschaftliche Rollen- und Wertvorstellungen, Geschlechterverhältnisse und geschlechtertypische Tugenden thematisieren. Auf gleiche Weise können die additiven Zusammenstellungen biblischer Rettungsparadigmen in der christlichen Grabmalerei verstanden werden, die sich inhaltlich gleichen und in ihrer Zusammenschau grundsätzlich positive Heilserwartungen formulieren. In den Katakomben stellen sie die einfachste und häufigste Form einer Bildverknüpfung dar[714].

2.2.2 Komplementäre Kombinationen

Das komplementäre Kombinationsprinzip beschreibt Zusammenstellungen von Bildern, die sich formal und/oder inhaltlich ergänzen[715]. In der pompejanischen Malerei äußert es sich weniger in der narrativen Struktur der Bilder als im Geschlecht der Akteure. Beliebt sind Themen der Liebe und Erotik, die durch komplementär geschilderte Situationen – einmal aus der Sicht der Frau, einmal aus der Sicht des Mannes – dem Betrachter vorgeführt werden[716]. Vergleichbare Erzählsituationen lassen sich auch in der Katakombenmalerei wiederfinden. So zeigen manche Gräber neutestamentliche Wunderszenen, in denen das Heilswirken zum einen einer Frau und zum anderen einem Mann zuteil wird (vgl. Marcellino e Pietro 17). Als komplementäre Kombinationen sind aber auch Zusammenstellungen zu verstehen, die Bildthemen aus dem Alten und Neuen Testament in Relation zueinander setzen. Greifbar wird diese Form der Kombination an den Bildzusammenstellungen der Türwände in Marcellino e Pietro 28, 63 und 64 (Abb. 43), an denen die Motive des Alten und Neuen Testaments chiastisch angeordnet sind[717]. In bestimmten Fällen ergibt sich die Möglichkeit, Bilder auch typologisch in Bezug zueinander zu setzen. Besonders typologische Bildverknüpfungen sind in der christlichen Bildkunst des 3. und 4. Jh. heute allerdings umstritten, zumal sie nur selten mit Sicherheit nachweisbar sind und in der p ix ten Grabeskunst, deren Bildinhalte vorrangig um persönliche sepulkralsymbolische Aspekte kreisen, vermutlich von geringerer Bedeutung als in der Kirchenväterliteratur gewesen zu sein scheinen[718].

714 Vgl. dazu auch Zimmermann 2002, 261, der jedoch einen erweiterten Bildsinn in der Kombination christlicher Motive ausschließt.

715 Lorenz 2008, 280–290.

716 Lorenz 2008, 288–289. Zu den angeführten Beispielen gehört die Bildzusammenstellung in Raum (d) der Caupona della via di Mercuri (Reg. VI 10,1) in Pompeji. Dort befindet sich an der Nordwand das Bild der von Eroten umgebenen Venus, die beim Fischen zu sehen ist. Ihr gegenüber, an der Südwand des Raumes, befindet sich das Bild des Polyphem, der seinen Blick auf Galateia richtet, die, auf einem Delphin reitend, auf der linken Bildhälfte wiedergegeben ist. Auffällig sind die formalen Konkordanzen zwischen den Bildern, denn die Hauptprotagonisten sind jeweils sitzend in einer Außenlandschaft am rechten Bildrand dargestellt und strecken ihren rechten Arm nach vorne. Inhaltlich betrachtet spiegeln die Szenen ähnliche Handlungssituationen wider, wobei das Geschlecht der Hauptprotagonisten die beiden Bilder komplementär zusammenfügt. Während allerdings Polyphem in Galateia sein Objekt der Begierde bereits gefunden hat, scheint Venus im Wasser nach dem ihrem noch zu angeln; Lorenz 2008, 288.

717 Zimmermann 2002, 183–184.

718 Schrenk 1995, 201; Spieser 2009b. Anders Jensen 2015, 2: „[…] the features that make Christian narrative art distinctive were grounded in core theological or dogmatic principles that influenced the ways that early Christians visually told their story, not only creating new iconographic content, but also by influencing the ways that artists designed, composed, and crafted that new content.“ Am Beispiel der Sarkophage legt Robin M. Jensen dar, dass die verschiedenen Bibelszenen miteinander interagieren und eine kumulative Botschaft zum Ausdruck bringen würden, die sowohl intertextuell als auch typologisch sei. Dabei zeichne sich in der christlichen Bildersprache eine Verschiebung in der visuellen Hermeneutik ab; Jensen 2015, 3. Sicherlich zuzustimmen ist Jensen, dass bestimmte Bilder in ihrer Zusammenschau und in Rückgriff auf literarische Quellen eine erweiterte Aussage evozieren könnten, doch ist gerade der Einfluss dogmatischer Grundsätze auf die Konzeption und Bildrhetorik der privaten Grabeskunst kaum nachweisbar.

2.2.3 Kontrastierende Kombinationen

Das kontrastierende Prinzip verknüpft Bilder, die auf formaler und/oder inhaltlicher Ebene gegensätzliche oder einander widersprechende Sachverhalte darlegen[719]. Im Vergleich der Mythenbilder zielt diese Form der Verknüpfung auf den Handlungsverlauf der zugrundeliegenden Erzählungen, Diskurse um *otium* und *negotium*, aber auch auf gesellschaftliche Rollenideale und familiär-soziale Werte. Auf diese Weise werden beispielsweise Gegenkonzepte in der Reaktion von Figuren in spezifischen Handlungssituationen oder Liebesverhältnissen wiedergegeben[720]. Mögliche kontrastierende Schilderungen zeigen sich im christlichen Bilderrepertoire demgegenüber etwa in der Gegenüberstellung von Motiven, die symbolisch auf Tod und Leben oder Sünde und Erlösung anspielen, oder aber in konkreten Handlungssituation wie der Huldigung des wahren und falschen Gottes. Da die christliche Grabeskunst nahezu ausnahmslos aus positiv konnotierten Bildern besteht, spielen Gegenüberstellungen von tugendhaften und lasterhaften Verhaltensnormen hier keine Rolle[721].

2.2.4 Konsekutive Kombinationen

Bei dem konsekutiven Kombinationsprinzip werden inhaltlich unmittelbar miteinander verbundene Ereignisse zusammen sichtbar gemacht, sodass diese vom Betrachter in ihrem chronologischen Ablauf erschließbar sind[722]. Die einzelnen Szenen bilden einen gemeinsamen Erzählzusammenhang. Konsekutive Bildzusammenstellungen sind in der Katakombenmalerei in zwei Darstellungsweisen überliefert, die unterschiedliche Seh- und Kommunikationssituationen implizieren. Bei der kontinuierenden Darstellungsweise wird eine immer wiederkehrende Hauptfigur innerhalb einer Erzähleinheit im Rahmen mehrerer zeitlich aufeinanderfolgender Episoden gezeigt. Chronologisch getrennte Ereignisse erscheinen gleichzeitig am selben Ort und vor demselben Hintergrund, der in der Katakombenmalerei in der Regel unspezifisch und auf eine

719 Lorenz 2008, 280–288.

720 So werden zum Beispiel in Raum (d) der Casa dei Vettii durch das Bild der von Theseus verlassenen Ariadne und der Darstellung von Hero und Leander kontrastierend das Verlassen und Zusammenkommen von Liebenden in Szene gesetzt; Lorenz 2008, 287–288.

721 Zu den wenigen Beispielen moralischen Fehlverhaltens gehören Simri und Kosbi (Num 25,7–15). Die Tötung des Paares durch den Priester Pinhas, der das unsittliche Liebesverhältnis aufdeckte, wird an der Eingangswand der Kammer B in der via Latina-Katakombe illustriert; Ferrua 1991, 72–88; Nestori 1993, 75–76 Nr. 2; Mazzei 2006a. Der Szene liegt an der rechten Wandhälfte Tobias mit dem Fisch (Tob 6,2–4) gegenüber. Die außergewöhnlichen Szenen stehen jedoch wohl kaum kontrastierend in Relation zueinander. Vielmehr scheinen sie affirmativ Bezug aufeinander zu nehmen, thematisieren beide Erzählungen doch die Befreiung von einer Plage. Während mit dem Mord an den Israeliten Simri und der Midianiterin Kosbi der Zorn Gottes vom Volk der Israeliten abgewandt und die auf sie herabgesandte Plage beendet wurde, wird Tobias von dem Erzengel Rafael angehalten, Herz und Leber des Fisches zu entnehmen, da diese es vermögen, Menschen von der Plage eines Dämons oder bösen Geistes zu befreien. Beiden Bildern gemeinsam ist somit der Moment der Befreiung von Unheil.

722 Lorenz 2008, 290–299. In der pompejanischen Malerei werden hierzu zum einen Bildzusammenstellungen gezählt, die einen bestimmten Sachverhalt in mehreren Handlungssituationen schildern. Häufig waren Szenen, die unterschiedliche Stadien in einem ‚Kennenlernprozess' mythologischer Liebespaare wie Endymion und Selene oder Mars und Venus wiedergeben; Lorenz 2008, 290–291. Zum anderen sind aber auch Bildzusammenstellungen zu nennen, die mehrere aufeinander narrativ aufbauende Ereignisse desselben Mythos darstellen. Häufig begegnen in den Häusern Pompejis Szenen aus dem Trojanischen Sagenkreis, die in mehreren Sequenzen den Untergang der Stadt schildern oder aber das Schicksal des tragischen Helden Achilles thematisieren; Lorenz 2008, 291–298.

Standfläche reduziert bleibt[723]. Unter einer zyklischen Darstellungsweise wiederum wird eine Abfolge von zwei oder mehreren Bildern verstanden, die in Kombination unterschiedliche Momente einer Erzählsituation schildern und narrativ aufeinander aufbauen. Die einzelnen Szenen erscheinen in getrennten Bildfeldern und können im oder gegen den Uhrzeigersinn angeordnet sein. Die entsprechenden Szenen müssen dabei nicht unmittelbar nebeneinander platziert, sondern können auch über mehrere Raumabschnitte verteilt sein. Einerseits entziehen sich die Bilder des Zyklus dadurch einer flankierenden Betrachtung, die sich erst in der Bewegung erschließt[724]. Andererseits ermöglicht die Verteilung der Bilder des Zyklus über mehrere Raumabschnitte eine Form der visuellen Kommunikation, bei der bestimmte Raumeinheiten, Wände oder Gräber miteinander verschränkt werden[725]. Die optische Trennung der Bilder bedingt gleichsam eine Zurückdrängung des narrativen Gehalts der Bildersequenz und führt zur Bedeutungsbetonung der im Einzelbild dargestellten Handlungssituation. Eine Rezeption der Bilder als narrative Sequenz war von Seiten des Auftraggebers in diesen Fällen vermutlich nicht intendiert, kann vom Betrachter aber dennoch als solche vollzogen werden. Dieser muss allerdings der schriftlich oder mündlich überlieferten Bildquelle kundig sein und sich sowohl räumlich wie auch inhaltlich immer wieder neu positionieren[726], um der chronologischen Abfolge der dargestellten Handlungssituationen zu folgen. Für den Betrachter bringt diese Form der Bildanordnung daher eine besondere Herausforderung mit sich.

Konsekutive Bildzusammenstellungen wurden in dieser Arbeit in 42 Kammern der untersuchten Grabräume – das sind 36% – erschlossen[727]. Sie setzen sich vorwiegend aus Motiven des Alten Testaments zusammen, wobei das häufigste konsekutiv wiedergegebene Bildthema die Jonageschichte ist. Diese wurde als Bilderzyklus bereits seit dem 3. Jh. auch in kontinuierender Darstellungsweise wiedergegeben (sog. Sakramentskapelle A6). Jonazyklen lassen sich in nicht

723 Zimmermann 1993, 319. Zur Definition der kontinuierenden Darstellungsweise Wickhoff 1895, 6–7: „Hier wird nicht ein entscheidender Moment gewählt, der die wichtigsten Personen des Textes zu einer gemeinsamen folgenreichen Handlung vereinigt, um sie uns in einem zweiten Bilde in anderer, nicht minder bedeutender Situation zu zeigen, während in einem dritten und vierten wieder mit Ueberlegung ausgewählte Scenen die Erzählung fortsetzen. Nicht einzelne Bilder ausgezeichneter, epochemachender Augenblicke treten zu einem Cyklus zusammen, um nach den Grundsätzen einer anderen Kunst durch ihrem Wesen nach verschiedenartige Gebilde mit der fortlaufenden Erzählung der alten Mythen zu wetteifern, sondern, wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend und ununterbrochen, […], die jeweiligen Helden der Erzählung in continuirlich sicher aneinander reihenden Zuständen.“ Darüber hinaus unterscheidet Wickhoff zwischen der distinguierenden und komplettierenden Erzählungsweise.

724 Dasselbe Phänomen ist in dem mit neu- und alttestamentlichen Bildszenen geschmückten Kuppelmosaik von Centcelles zu beobachten. In ihrer Anordnung folgen die insgesamt 16 Bilder keiner sinnstiftenden Ordnung und werden durch Säulen optisch getrennt. Die Jonageschichte war zumindest durch den Meerwurf und die Jonaruhe repräsentiert. Die Ausspeiung des Propheten ist als drittes Bild des Zyklus nur zu vermuten und könnte unter der Ruheszene dargestellt gewesen sein; Mohr 2015. Die genannten Szenen werden im Bildregister nicht chronologisch geordnet platziert, sondern alternieren mit anderen Bildthemen. Will der Betrachter der Erzählung im Sinne einer zyklischen ‚Lesung‘ folgen, muss er sich von der Nordseite des Raumes in Richtung Eingang bewegen; Lorenz 2010, 210–212.

725 Vgl. via Latina A, Domitilla 74.

726 Lorenz 2010, 216.

727 Die Untersuchungsbasis hierfür bilden 118 christliche Grabräume, von denen 42 eine Bildzusammenstellung oder zwei Bildzusammenstellungen aufweisen, die die Möglichkeit bieten, konsekutiv rezipiert zu werden. Neben den unten angeführten 39 Kammern, in denen zwei oder mehr Jonabilder überliefert sind, können als Bilderzyklus ferner einzelne Zusammenstellungen in Giordani 7, Priscilla 39, Maius 16, Marcellino e Pietro 17, via Latina A, C und Commodilla 5 bezeichnet werden.

weniger als 39 Kammern[728], sechs Arkosolien[729], drei bemalten Loculuswänden[730], drei Nischen[731] und an einem Grubengrab[732] (*fossa*) nachweisen (vgl. Appendix Tabelle 2). Ab konstantinischer Zeit wurden auch Erzählsituationen aus dem Buch Exodus konsekutiv illustriert. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht Kammer C der via Latina-Katakombe, in der der sandalenlösende Mose, der Durchzug durch das Rote Meer und das Quellwunder konsekutiv dargestellt sind (Abb. 66–68)[733]. Beispiele für Bilderzyklen, die auf zwei Mosemotive beschränkt blieben, lassen sich ebenfalls anführen. Optisch durch das rote Rahmensystem verbunden und so als Pendant erkennbar, erscheinen der sandalenlösende Mose und die Gesetzesübergabe an der Stirnwand des Arkosols 2 in Ciriaca (Abb. 31)[734]. Die Motive flankieren die Jonaruhe über dem Bogenscheitel, die mit der Inschrift ZOSIMIANE IN DEO VI[VAS][735] ergänzt ist. Bild und Text scheinen aufeinander abgestimmt zu sein, denn die Moseszenen, die die Begegnung zwischen Menschen und Gott zum Thema haben, entsprechen in diesem Aspekt genau dem darüber angebrachten Wunsch, bei Gott zu sein bzw. hier wörtlich „in Gott zu leben“[736]. Das sog. Cubicolo dell'Esodo in Giordani aus dem letzten Viertel des 4. Jhs. weist die höchste Anzahl an Szenen aus dem Buch Exodus auf[737]. Die insgesamt sieben Motive wurden allerdings nicht ihrer chronologischen Reihenfolge entsprechend angeordnet, sondern beliebig an der Decke und den Flächen des Arkosols -2- verteilt. Nur das Wachtel- und das Mannawunder in den untergeordneten Nebenfeldern der Decke befinden sich in unmittelbarer Nähe zueinander und können konsekutiv rezipiert werden. Grundsätzlich scheinen die Bilder aber nicht auf ein gemeinsames Erzählziel ausgerichtet zu sein, sondern als Einzelbilder Bestand zu haben[738]. Neutestamentliche Darstellungen treten in Form von konsekutiven Kombinationen in der Katakombenmalerei hingegen seltener auf und bleiben auf drei Beispiele beschränkt. Anzuführen ist exemplarisch ein möglicher mariologischer Zyklus an der Decke der Kammer A in der via Latina-Katakombe[739]. Die drei heute noch erhaltenen Szenen zeigen die Verkündigung an Maria, die Magieranbetung und eine weitere Szene, die von Fabrizio Bisconti als ‚Prüfung durch das Bitterwasser' gedeutet wurde[740]. In Marcellino e Pietro 17 verlagert sich der thematische Schwerpunkt des Zyklus von Maria auf Jesus[741]. Die Bildfelder der Decke geben, ähnlich wie in Kammer A der via Latina-Katakombe, zwar die Verkündigung an Maria und die Magieranbetung wieder, doch werden diese durch die Szene der Magier, die auf einen Stern weisen, und die Taufe Jesu im Jordan ergänzt.

728 Via Paisiello 1, Giordani 7, via Anapo 10, 11, Priscilla 5, 15, Maius 5, 12, 16, 19, Marcellino e Pietro 15, 16, 27, 28, 29, 34, 35, 45, 49, 51, 58, 64, 67, 69, 77, via Latina A, C, M, Cava della rossa, Circo di Massenzio 1, Sebastiano 3, Quattro Oranti 2, Callisto A2, A3, A4, A6, Domitilla 31, 74, Tecla 3.

729 Ermete 3, Maius 15, Marcellino e Pietro 39, Pretestato 17, Callisto 27, Marco e Marcelliano 5.

730 Giordani 6, 11, Domitilla 60. Außerdem sei auf einen mit Mosaiken dekorierten Loculus in der Aproniano-Katakombe hingewiesen; De Maria 2001

731 Via Anapo 8, 9, Priscilla 9.

732 Marcellino e Pietro 22.

733 Ausführlich dazu Teil II, Kap. 4.1.

734 Wilpert 1903, Taf. 205; Nestori 1993, 43. Zu den Malereien siehe zuletzt Ferri 2016, 2226–2228.

735 ICUR VII, 18114.

736 Dresken-Weiland 2010a, 111.

737 Nestori 1993, 14–15 Nr. 7; Bisconti 2011a, 237–247 mit zahlreichen Farbabbildungen.

738 Gleiches gilt für Domitilla 45 und 74, in denen das Quellwunder des Mose und die Gesetzesübergabe in keinerlei Zusammenhang zu stehen scheinen.

739 Nestori 1993, 74–75 Nr. 1.

740 Bisconti 2003, 48. Anders hingegen Ferrua 1991, 62 mit einer Auslegung der Szene als Hiob und Sitis.

741 Deckers u. a. 1987, 223–226; Nestori 1993, 52 Nr. 17. Dazu ausführlich Teil II, Kap. 4.4.

In einer vergleichenden Betrachtung sind Verknüpfungen zwischen Bildern gleichzeitig auf unterschiedlichen Ebenen zu erschließen, wobei mehrere Formen der Kombination wirken können[742]. Ungeachtet seiner raumkontextuellen Zusammenstellung kann das Einzelbild aber auch weiterhin als eigenständiger Bedeutungsträger verstanden werden. Dem Betrachter wird auf diese Weise ein „plurivalentes Rezeptionsangebot“[743] vorgeführt, im Zuge dessen die narrative Vorlage der Bilder als Ausgangspunkt für weitere Assoziationen dient. Ab dem 4. Jh. bot der stetig wachsende Szenenschatz der Katakombenmalerei immer mehr Kombinations- und Auswahlmöglichkeiten von Bildern. Wie zu sehen sein wird, ergeben sich Bildkombinationen vor allem bei besonders beliebten Motiven, die auch auf lokale Traditionen zurückgehen können. Ob eine Zusammenstellung intendiert war oder eher zufällig entstand, ist nur dem jeweiligen Grabkontext entsprechend zu bewerten. Je häufiger sich aber eine Kombination in unterschiedlichen Zömeterien wiederholt, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich eine bestimmte Aussageabsicht dahinter verbarg.

3. Bildkombinationen in den römischen Katakomben

Die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse des Bildbestandes hat aufzeigen können, dass sich die im Folgenden zu diskutierenden zwölf Zusammenstellungen biblischer Motive am häufigsten in der römischen Katakombenmalerei wiederholen[744]. 44 der 118 untersuchten Grabräume weisen eine Bildkombination oder mehrere dieser Bildkombinationen auf. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten wurden einzelne von ihnen bislang vor allem aus theologischer Perspektive betrachtet. Auf der Grundlage der oben beschriebenen Prinzipien der antiken Rhetorik werden in dieser Studie die sich wiederholenden Kombinationen erstmals bildwissenschaftlich untersucht und

742 Lorenz 2005, 215. Wie sich ein solcher Rezeptionsprozess auf mehreren Ebenen möglicherweise gestaltet hat, veranschaulicht Tatius’ Roman *Kleitophon und Leukippe*. Darin beschreibt der Autor seine Seheindrücke zu zwei im Tempel des Zeus Kasios in Pelusium als Kombination angelegten Mythenbildern: „Am Opisthodom sahen wir ein Diptychon, das der Maler signiert hatte: Euanthes der Maler. Die Bilder zeigten Andromeda und Prometheus, beide gefesselt; deswegen glaube ich, hat der Maler sie auch zusammengestellt. Die Bilder sind auch auf anderer Ebene verwandt. In beiden sind Felsen das Gefängnis, in beiden sind wilde Tiere die Strafvollstrecker, einmal aus der Luft, einmal vom Wasser her. Die Retter sind beide argivischer Abstammung, der Retter des Mannes ist Herakles, jener der Frau ist Perseus. Der eine erlegt den Vogel des Zeus mit dem Bogen, der andere das Ketos des Poseidon im Kampf.“ Ach. Tat. 3,5; Übersetzung Lorenz 2005, 207. Aus der Beschreibung geht hervor, dass sich einzelne Bildkomponenten ähneln. Hierzu gehören die gefesselten zu Rettenden und der Felsen als deren Gefängnis, die Rettung als Handlungsaktion an sich und die Stadt Argos, in der die Retter beheimatet sind. Wiederum andere Komponenten ergänzen einander oder kontrastieren, wie zum Beispiel das Geschlecht der zu Rettenden und die Naturelemente Wasser und Luft. Interessant ist, dass dabei nicht alle Verknüpfungskriterien unmittelbar aus dem Bild zu entnehmen sind, denn der Betrachter musste mit dem Mythos vertraut gewesen zu sein, um sich der Heimatstadt der Retter gewahr zu sein und diese Verbindung anstellen zu können; Lorenz 2005, 207.

743 Lorenz 2005, 216. Mit Blick auf die moderne Kunst ähnlich dazu schon Umberto Ecos Konzept des „offenen Kunstwerks“, bei dem der Kunstproduzent dem Betrachter durch die im Werk angelegten Kommunikationsstrukturen zwar eine bestimmte Interpretationsrichtung vorgibt, die Werkgestaltung jedoch eine gewisse Offenheit zulässt, sodass dem Werk durch den Betrachter und seinen individuellen Zugang durchaus mehrere Bedeutungen zugeschrieben werden können („Generierung“). In ihrem gesellschaftlichen Rahmen sind Kunstwerke nach Ecos Konzept damit mehrdeutig, aber nicht beliebig; Eco 1973. Gleiches darf man vermutlich auch für die antike Bildkunst annehmen.

744 Aus der Untersuchung ausgeschlossen bleiben hierarchisch übergeordnete Bildmotive, wie das Christusbild und der Schafträger, aber auch das Verstorbenenporträt. Ihre zentrale Positionierung im Raum- und Bildergefüge zieht eine Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten nach sich, die nicht mehr sinnvoll erschlossen und dargestellt werden können.

Überlegungen zu den Kriterien ihrer Zusammenstellung angestellt. Beginnend mit der in der Grabeskunst verbreitetsten Kombination werden die einzelnen Bilder zunächst auf formale Kriterien hin untersucht. Erst daran anknüpfend ist der Blick mithilfe biblischer und patristischer Quellentexte ebenso auch hier auf inhaltliche Bezüge zu richten[745]. Die angeführten Kriterien ergeben sich zum einen aus den Mechanismen der Bildkompilation, wie sie aus der römischen Bildkunst bekannt sind, und zum anderen aus der spezifischen Rezeptionssituation am Grab und den daran geknüpften Erwartungshaltungen der Betrachter.

3.1 Quellwunder – Auferweckung des Lazarus

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum / Arkosol	Giordani 7	-2	Laibung	13
Cubiculum	Coemeterium Maius 3	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Coemeterium Maius 7	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Coemeterium Maius 16	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 12	-5-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 63	-5-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 65	-1-	Nebenfelder	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 78	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Callisto A6	-5-	Nebenfelder	12
Cubiculum / Arkosol	Domitilla 19 (Quellwunder Petri)	-2	Laibung	13
Cubiculum	Domitilla 3	-1-	Nebenfelder	13
Wandnische	Via Anap 14	-2	Laibung, Stirnwand	12
Arkosol	Ermete 3	/	Laibung	13
Arkosol	Ermete 4	/	Laibung	12
Arkosol	Trasone 5	/	Laibung	12
Arkosol	Marcellino e Pietro 44	/	Laibung	13
Arkosol	Marcellino e Pietro 52	/	Laibung	12
Arkosol	Marcellino e Pietro 79	/	Stirnwand	13
Arkosol	Domitilla 43	/	Stirnwand	13
Arkosol	Domitilla 50	/	Stirnwand	13
Arkosol	Domitilla 70	/	Laibung	13
Arkosol	Domitilla 73	/	Laibung	13
Arkosol	Domitilla 75	/	Laibung	13
Arkosol	Domitilla 77	/	Stirnwand	14
Arkosol	Callisto 46	/	Stirnwand	13
Arkosol	Callisto 51	/	Stirnwand	13
Loculuswand	Giordani 6	/	/	14
Loculuswand	Marcellino e Pietro 4	/	/	12
Loculuswand	Domitilla 28	/	/	12

745 Davon ausgeschlossen sind konsekutive Bildzusammenstellungen, die in Form von Zyklen in den Grabkammern auftreten; vgl. dazu Teil II, Kap. 2.2.4.

Die mit Abstand häufigste Bildkombination in der frühchristlichen Grabeskunst ist jene des Quellwunders und der Lazarus-Auferweckung. In den Katakomben befindet sich die Zusammenstellung an insgesamt 29 Monumenten; speziell in Grabräumen ist sie elfmal belegt[746]. Die obige Tabelle, in der das alttestamentliche und apokryphe Wasserwunder des Petrus erfasst sind, gibt die einzelnen Anbringungsorte der Szenen im Detail wieder.

Als *positionsfavorisierende* Motive wurden das Quellwunder und die Lazarus-Auferweckung bevorzugt in den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkompositionen angebracht, wenngleich sich dort kein durchgängig einheitliches Anordnungsschema ablesen lässt. Die Motive liegen an der Decke einander sowohl waagerecht gegenüber (Kombinationsschema 1–3) als auch unmittelbar nebeneinander (Kombinationsschemata 1–2 und 1–4). Als Pendants in waagerecht gegenüberliegenden Bildfeldern wurden Quellwunder und Lazarus-Auferweckung vereinzelt auch an den Eingangswänden der Kammern positioniert.

Weit häufiger als in den Cubicula ist die Kombination jedoch an den Arkosolien der Galerien wiederzufinden, wo sie vor allem nach den Schemata 1–2 und 1–3 in den untergeordneten Bildfeldern der Laibungsflächen und an den Stirnwänden zu sehen ist. Auf eine lokale Tradition scheint die Auswahl von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung in der sog. Region der *mensores* (Region S) im ersten Untergeschoss der Domitilla-Katakombe zurückzugehen, denn gleich vier der sechs Arkosolien weisen dort diese Kombination als Grabdekor auf[747]. Wie eng die Verbindung der beiden Motive tatsächlich ist, zeigen drei Arkosolien, an denen sich die Totenauferweckungsszene und der Wasserschläger ein Bildfeld teilen[748]. Zwar sind die Szenen durch eine gemeinsame Standlinie optisch miteinander verbunden, doch dürfte hierbei wohl kein kontinuierender Darstellungsmodus beabsichtigt gewesen sein[749].

Zeitlich ist die Kombination von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung bereits im frühen 3. Jh. (vgl. Sakramentskapelle A6, Phase I) nachzuweisen und begegnet auch noch in den Grabräumen der zweiten Hälfte des 4. Jhs. (vgl. Giordani 7 -2-, Phase IV), womit sie zu den ältesten und beständigsten Kombinationen in der römischen Katakombenmalerei gehört.

746 Die Anordnungen der Lazarus-Auferweckung und des Quellwunders in Marcellino e Pietro 51 und 69 weisen nicht auf eine beabsichtigte Zusammenstellung hin. In Marcellino e Pietro 51 ist die Lazarus-Auferweckung im Kanal des Lichtschachts angebracht; das Quellwunder befindet sich dagegen im rechten Laibungsfeld des Arkosols -2-. Ein ähnlicher Befund liegt in Quattro Oranti 4 vor. Die Auferweckung des Lazarus liegt dort an der Stirnwand von Arkosol -2-; das Quellwunder an der Loculuswand -3-. Ergänzend sei eine heute verschollene Grabkammer in der Nähe des Scipionengrabes zwischen der via Appia und der via Latina erwähnt, die in den 1830er Jahren von Giovanni Pietro Campana entdeckt wurde; vgl. Ferri 2016. Die von Giovanni Battista de Rossi veröffentlichten und von Joseph Wilpert nach einer Skizze des Entdeckers angefertigten Rekonstruktionszeichnungen der Malereien zeigen am Deckenfeld als Pendants (Kombinationsschema 1–3) gleichfalls das Quellwunder des Mose und die Lazarus-Auferweckung, sodass der obigen Tabelle hypothetisch ein weiteres Monument hinzuzufügen ist. Außerdem dargestellt sind in den Nebenfeldern der Decke die Brotvermehrung und eine heute unbekannte Szene, die einen Wundertäter mit Virga in der Hand zeigt; Ferri 2016, 89. 93.

747 Domitilla 70, 73, 75, 77; vgl. Zimmermann 2002, 150.

748 Ermete 4, Trasone 5 (Wilpert 1903, Taf. 164,2), Marcellino e Pietro 52.

749 Die Anbringung der Szenen in gemeinsamen Bildfeldern ist eher auf die beengten Platzverhältnisse des Arkosols zurückzuführen, dessen Flächen bestmöglich ausgenutzt werden sollten, um die vom Auftraggeber gewünschten Szenen unterbringen zu können. Ein vergleichbares Phänomen ist an den Arkosolien Maius 8 und 9 zu beobachten: Das Laibungsfeld von Maius 9 nimmt, anstelle der üblichen drei Bilder, sechs Bibelszenen und einen Orans auf. Der Sündenfall und Hiob werden auf die Oberkante der Bildrahmen gesetzt. Noah in der Arche und die Lahmenheilung sind hingegen in das ellipsenförmige Binnenfeld der verbindenden Segmentlinien eingefügt. Durch die beengte Platzsituation mussten auch Adam und Eva voneinander getrennt werden, die wiederum die Lahmenheilung flankieren; Abb. Wilpert 1903, Taf. 166,2.

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Die vergleichende Gegenüberstellung der Motive zeigt in erster Linie formale Parallelen im Bildaufbau. In beiden Szenen ist ein aufrecht stehender, leicht nach links oder rechts aus der Mittelachse gerückter Wundertäter mit Virga in der rechten Hand zu sehen. Grabädikula und Felsenwand befinden sich am linken oder rechten Bildrand und nehmen in etwa dieselbe hochrechteckige Fläche ein. Die Kombination war in Grabmalerei und -plastik gleichermaßen beliebt. Anders als in der Katakombenmalerei wurde die Lazarus-Auferweckung auf den Sarkophagen jedoch weit häufiger mit dem Quellwunder Petri kombiniert[750]. Dabei entsprechen einander nicht nur Christus und Petrus als Thaumaturgen. Auch die kauernde Körperhaltung der Schwester des Lazarus, die den Szenen auf den Sarkophagen häufig beigefügt ist, spiegelt sich in der gebückten Haltung der trinkenden Soldaten im Quellwunder wider. Aufgrund ihres hochrechteckigen Formats wurden die Motive bevorzugt als symmetrische Abschlussszenen an den Frontwänden der Friessarkophage platziert, an denen sich die Motive waagerecht gegenüberliegen (z. B. Rep. I, Nr. 6; Abb. 139). Dieses Anordnungsschema gleicht der Anbringung der Kombination an den Arkosolien, an deren Stirnwänden Quellwunder und Lazarus-Auferweckung gelegentlich in ganz ähnlicher Funktion die äußeren Bildfelder schmücken (z. B. Domitilla 43; Abb. 117)[751]. An Sarkophagen mit zwei Bildregistern kann die Zusammenstellung an den Kastenecken aber auch unter- bzw. übereinander oder chiastisch angeordnet sein[752]. Schon Erich Dinkler beschrieb das weit verbreitete Bildphänomen und sprach von „formaler Bedingtheit“[753], welche die Bildkombination in der Grabeskunst begünstigt habe. Darüber hinaus ist aber auch eine inhaltliche Verbindung zwischen Quellwunder und Lazarus-Auferweckung denkbar, der hier nachzugehen ist.

(2) Grundsätzlich werden dem Betrachter mit dem Quellwunder des Mose und der Auferweckung des Lazarus ein alt- und ein neutestamentliches Rettungswunder vorgeführt, die sich in ihrer Bildaussage komplementär ergänzen, indem sie plakativ das göttliche Heilswirken aus zwei unterschiedlichen narrativen Perspektiven (Altes und Neues Testament) illustrieren. Wird die Auferweckung des Lazarus dagegen mit dem apokryphen Quellwunder Petri kombiniert, nehmen die Motive additiv-affirmativ Bezug aufeinander. Beide Motive sind dem Neuen Testament bzw. seinem unmittelbaren Umfeld zuzuordnen und bestätigen sich damit in ihrer Aussage. Gleichzeitig ergibt sich erneut eine komplementäre Verknüpfung der Protagonisten, da Petrus als

750 Vgl. Koch 2000, 186–187.

751 Marcellino e Pietro 79, Domitilla 43, Callisto 46, 51.

752 Die Bildzusammenstellung Lazarus-Auferweckung / Quellwunder ist auf mindestens 41 Sarkophagen belegt: Rep. I Nr. 6. 11. 15. 35. 39. 42. 43. 44. 45. 67. 85. 86. 241. 625. 636. 665. 674. 770. 771. 772. 807. 919. 951. 987; Rep. II Nr. 12. 30. 58; Rep. III Nr. 34. 36. 37. 39. 121. 146. 206. 218. 221. 493. 511; Rep. IV Nr. 57. 81. 150. Des Weiteren ist eine Loculusverschlussplatte aus der Ciriaca-Katakombe (ICUR VII, Nr. 19897), die heute in den Vatikanischen Museen aufbewahrt wird, anzuführen; Abb. Koch 2000, Nr. 91. In einem chiastischen Kombinationsverhältnis treten das Quellwunder und die Lazarus-Auferweckung außerdem am Arkosol Domitilla 77 auf.

753 Dinkler 1938, 21: „Es wäre jedoch falsch, in der Gegenüberstellung von zwei Szenen von vornherein eine bewusste inhaltliche Antithetik sehen zu wollen. Sie mag oft leicht hinzudeuten sein, aber es muss jeweils die Frage gestellt werden, ob der Schöpfer der Komposition sie gewollt hat, oder auch, ob die Menschen jener Zeit sie verstanden haben. Wollte man etwa in der Gegenüberstellung von Lazarus und Quellwunder den Hinweis auf den ursächlichen Zusammenhang von Taufe und Totenauferstehung sehen, so würde man die formale Bedingtheit der Eckpositionen völlig übergehen.“

Auserwählter Christi in dessen Nachfolge trat[754]. Der Bildkombination liegt also auch ein „Vorbild-Nachfolger-Verhältnis“[755] zugrunde.

(3) Eine inhaltlich differenziertere Auslegung versuchte die Forschung bereits mehr oder minder überzeugend darzulegen. An die Virga als Attribut des christlichen Wundertäters anknüpfend, zeigte beispielsweise Martine Dulaey die Bedeutung der typologischen Gegenüberstellung von Mose und Christus auf, die in den frühchristlichen Schriftquellen bekanntlich weit verbreitet war[756]. Dabei bildet der Felsen in der Wüste, aus dem Mose Wasser schlug, den Typus und Christus, der am Kreuz mit der Lanze durchbohrt wurde und aus dessen Seite Blut und Wasser flossen (Joh 19,34), den entsprechenden Antitypus[757]. Die Parallelisierung der Szenen in der Bildkunst untermauere nach Martine Dulaey die symbolische Verbindung zwischen Mose und Christus, dem alten und neuen Bund (vgl. Hebr 9,15). Sie rechtfertige außerdem die Übernahme der Virga durch Christus, der sie als neuer Mose in dessen Nachfolge erhalten habe. Der Gebrauch der Virga durch Christus betone die Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiung (Dtn 18,15–18), die Christus als Messias und wahren Propheten benennt. Zwar ist eine komplementäre Verknüpfung der Protagonisten Mose und Christus nach typologischem Verständnis vorstellbar, doch wäre sie nur dann zutreffend, wenn die Malerei mit Sicherheit Mose als Wasserschläger zeigte. Die Aussage verliert an Wert, wenn nicht Mose, sondern Petrus dargestellt ist, der seit dem 4. Jh. im apokryphen Quellwunder ebenfalls eine Virga mit sich führt[758]. Was die Virga anbelangt, gilt es aus bildwissenschaftlicher Perspektive zu berücksichtigen, dass diese in den Wunderheilungen Christi keineswegs als simple ikonografische Übernahme des Stabes aus dem Quellwunder des Mose verstanden werden darf, da beide Szenen zeitgleich ab dem 3. Jh. in der Katakombenmalerei vertreten sind[759]. Zumindest die symbolische Bedeutung der Virga in der typologischen Gegenüberstellung von Mose und Christus ist in der Auslegung der frühchristlichen Bildkunst daher zu relativieren.

(4) In der Katakombenmalerei scheint die Identität des Wasserschlägers ohnehin austauschbar gewesen zu sein, wie sich anhand der ikonografisch oft nicht eindeutig als Mose oder Petrus differenzierbaren Figuren zeigt[760]. Interessanterweise spielen auch in der Schriftauslegung der Kirchenväter die Gestalt Mose wie auch der Stab des Mose und seine Ausdeutung als Kreuzesholz

754 Dieses Schema findet sich bereits in der Apostelgeschichte wieder, in der Petrus das Wunderwirken Jesu ‚in dessen Namen‘ fortführt (Apg 5,12–16; 9,32–43).

755 Möhle 2006, 61 mit weiteren Beispielen aus der Kunstgeschichte. Ebenso Dresken-Weiland 2010a, 122.

756 Dulaey 1973, 8–10. Im Alten Testament verwendet Mose für alle seine Wunder einen Hirten- oder Wanderstab, den Gott selbst zu einem Wunderstab machte (Ex 4,17; Ex 4,20). Der Stab des Mose wird als Verlängerung der Hand Gottes verstanden. Mose agiert somit nach dem Willen Gottes; Christus hingegen handelt nach eigenem Willen; U. Utro, s. v. Virga, in: Bisconti 2000a, 300–302, hier 300–301.

757 Orig. In Ex. hom. 11,2 (GCS Orig. 6, 254); Dassmann 1973, 200–201.

758 Zur engen Verbindung zwischen Mose und Petrus in der frühchristlichen Literatur siehe Dresken-Weiland 2011b, 132–133.

759 Tsamakda 2009, 35.

760 Dresken-Weiland 2010a, 123. 126–129. Das belegt auch eine Darstellung auf einem römischen Zwischengoldglas. Während die Figur des Wasserschlägers in Grabmalerei und -plastik obligatorisch ist, wird auf dem Zwischengoldglas, vermutlich aus Platzgründen, eine Formenreduktion durchgeführt und nur der Felsen und das hervorquillende Wasser dargestellt; vgl. van Moorsel 1965, 47 mit Foto 19 (nach R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma, Rom 1852, Pl. II Fig. 11).

eine untergeordnete Rolle[761]. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Auslegung auf Felsen und Wasser, denen unterschiedliche symbolische und typologische Bedeutungen beigemessen werden[762]. Schon im Neuen Testament wird Christus mit dem Felsen im Quellwunder assoziiert und etwa als „geistschenkender Fels“ (1 Kor 10,4) bezeichnet oder mit einer Quelle „lebendigen Wassers“ (Joh 4,10; 7,37–38) gleichgesetzt. Diese gedankliche Verbindung findet in unterschiedlichen Kontexten der frühchristlichen Literatur eine weite Verbreitung[763]. Mit Blick auf die Schriftquellen ergibt sich damit für die Bildkombination am Grab eine weitere komplementäre Verständnisschicht: Während das Quellwunder metaphorisch auf die in den Bibeltexten erwähnte leben- oder geistspendende Gabe Christi anspielt, wird diese in ihrem Pendant, der Lazarus-Auferweckung, auf direkte Weise verbildlicht. Beide Bilder in Kombination bringen auf diese Weise das Heil durch Christus zum Ausdruck.

(5) Eine zusätzliche inhaltliche Form der Bildverknüpfung bietet schließlich die schon oft von der Forschung eingebrachte Auslegung des Quellwunders als Bild der Taufe[764]. Dass das Quellwunder des Mose nicht nur in den christlichen Texten, sondern auch in der Grabeskunst möglicherweise als Sinnbild der Taufe verstanden werden konnte, zeigt sich im Vergleich mit dem Quellwunder Petri, in dem die Taufmetaphorik ihren unmittelbaren Ausdruck findet. Das im sogenannten Pseudo-Linus und in der Passio der Heiligen Processus und Martinianus schriftlich überlieferte Ereignis schildert die Taufe zweier sich zum Christentum bekehrender Soldaten im Mamertinischen Kerker durch Petrus, der dafür Wasser aus dem Felsen des Gefängnisses hervorquellen lässt[765]. Die Ikonografie des Quellwunders Petri entwickelte sich in der frühchristlichen Bildkunst in enger formaler Anlehnung an das Quellwunder des Mose, das bereits zum Szenenrepertoire der frühesten christlichen Grabmonumente zählte. Es gleicht sich diesem aber auch inhaltlich an, da das Motiv der trinkenden Soldaten in den apokryphen Quellen nicht belegt

761 Dassmann 1973, 205; Dresken-Weiland 2010a, 123.

762 Dassmann 1973, 198–199.

763 Die Identifizierung Christi mit dem geistigen Felsen ist als Allgemeingut der frühchristlichen Exegeten zu beschreiben; vgl. u. a. Iust. dial. 34,2 (PG 6, 547); 76,1 (PG 6, 651); 90,5 (PG 6, 651–654); 113,6 (PG 6, 735–736); 135,3 (PG 6, 787–788); Iren. Demonstr. Ev. 46; Tert. adv. Marc. 3, 5, 4 (SC 399, 74–75); De bapt. 9,3 (FC 76, 184–185); Orig. In Ex. hom 11,2 (GCS Orig. 6, 254); In Lev. hom 7,4 (GCS Orig. 6, 382–385); Comment. in Matth. 12,10 (PG 13, 993–1000); Contr. Cels. 4,49 (FC 50/3, 766–769); van Moorsel 1965, 12–20 und Dassmann 1973, 200–204.

764 Hempel 1956, 128; van Moorsel 1964, 236; Dassmann 1973, 197–200. 408–410; Deichmann 1983, 184; Elsner 2011, 375; Jensen 2011, 3. Das Quellwunder des Mose weist in der christlichen Literatur eine komplexe und breitgefächerte Auslegung auf, die von Ernst Dassmann umfassend dargelegt wurde; vgl. Dassmann 1973, 196–208. Vor allem in den Schriften Tertullians und Cyprians aus dem 3. Jh. wird die Taufbedeutung des Quellwunders aufgegriffen. In *De baptismo* führt Tertullian das Quellwunder unter jenen alttestamentlichen Vorbildern an, die typologisch für die christliche Taufe stehen. „Dies ist das Wasser, das aus dem Fels(-quell), der es begleitete, für das Volk floß: Denn, wenn der Fels(-quell) Christus ist, so sehen wir, dass zweifellos die Taufe durch das Wasser in Christus gesegnet wird. Wieviel Wohlgefallen findet das Wasser bei Gott und seinem Christus, um die Taufe zu bestätigen!“ Tert. bapt. 9,3,1–3; dt. Übersetzung nach Schleyer 2006, 184–185. Cyprian führt das Quellwunder in seiner Erläuterung zur symbolischen Funktion des Wassers in der Heilsgeschichte an. Sooft in den heiligen Schriften von Wasser gesprochen wird, sei, Cyprian folgend, stets die Taufe gemeint. Der Fels sei ein Bild für Christus, der mit der Lanze durchbohrt wird und aus dessen Seite lebendiges Wasser fließe; vgl. Cypr. epist. 63,8 (CCSL 3/2, 397–398).

765 Der Pseudo-Linus und das Martyrium des Processus und Martinianus können allerdings nicht als unmittelbare Textvorlagen für die Bilder in den Katakomben und auf den Sarkophagen gedient haben, da ihre Entstehung ins 5. und 6. Jh. angesetzt wird. Die Bilder müssen daher auf eine entsprechende mündliche Überlieferung vor der Niederschrift zurückgehen; vgl. Stuhlfauth 1925, 61; Sotomayor 1983, 201.

ist[766]. Es darf daher angenommen werden, dass auch dem alttestamentlichen Wasserwunder in der Bildkunst ein baptismaler Nebensinn zugrunde liegt. Basierend darauf können Quellwunder und Lazarus-Auferweckung komplementär verknüpft werden, wobei die Taufe die Voraussetzung für die zu erhoffende Auferstehung darstellt, die wiederum mit der Auferweckung des Lazarus verbildlicht ist. Gleichsam wird hier das Prinzip von Ursache (Taufe) und Wirkung (Auferstehung) deutlich bzw. mit der Taufe der Weg zur erhofften Erlösung aufgezeigt[767].

Es muss in diesem Zusammenhang jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Auslegung des Quellwunders als Sinnbild der Taufe in der Patristik nur eine neben vielen anderen darstellt und überdies vergleichsweise selten auftritt[768]. Wie im vorangegangenen Kapitel schon dargelegt wurde, begegnen Darstellungen der Taufe in der Grabeskunst des 3. und 4. Jhs. in einer relativ überschaubaren Anzahl. Interessant ist, dass auch Motive, wie die Samariterin am Brunnen (8 Malereien) oder der Durchzug durch das Rote Meer (2 Malereien), deren Taufmetaphorik bereits in den Perikopen offen anklingt, in der Katakombenmalerei äußerst selten dargestellt wurden[769]. Betrachtet man also allein den Bildbestand, muss man davon ausgehen, dass die Taufe als direkte bildliche Darstellung am Grab keine wesentliche Rolle spielte[770]. Wie die Bibel und ihre Exegese von mehreren Deutungsschichten durchzogen sind, eröffnen aber auch die Bilder ihren Betrachtern verschiedene Rezeptionsangebote, sodass eine uniforme Bildauslegung kaum möglich ist[771]. Es ist daher wahrscheinlich, dass ein im religiösen Leben der frühen Christen derart fundamentales Thema wie das der Taufe nicht nur unmittelbar ins Bild gesetzt, sondern auch mittelbar dargestellt worden ist, um das mit der Taufe verbundene Heilsgeschehen, nämlich das Versprechen auf Auferstehung und ein neues Leben, assoziativ zum Ausdruck zu bringen[772].

766 Es handelt sich dabei wohl um eine gedankliche Parallele zum kanonischen Text und den darin erwähnten trinkenden Israeliten in der Wüste, denn die schriftliche Überlieferung selbst spricht nur von der Taufe der Gefängniswärter; vgl. Fabricius 1956, 102.

767 Das Prinzip von Ursache und Wirkung als zugrundeliegendes Kriterium für Bildkombinationen findet sich bereits in der pompejanischen Wandmalerei; vgl. Trendelenburg 1876, 86.

768 Dassmann 1973, 198–199.

769 Der baptismale Sinngehalt des Durchzugs durch das Rote Meer findet sich schon im Neuen Testament (1 Kor 10, 1–2) wieder; vgl. Dölger 1930, 63–69; Jensen 2012, 20–23. 193–196. In der Sarkophagplastik hingegen hat das Thema zur Ausbildung einer eigenen Gruppe (sog. Durchzugssarkophage) geführt; vgl. Rizzardi 1970.

770 Warum die Taufe als Motiv in sepulkralen Kontexten aber durchaus geeignet wäre, erklärt sich aus ihrer Deutung im frühen Christentum, wenngleich bedacht werden muss, dass in der Spätantike nicht von einer einheitlichen Tauftheologie die Rede sein kann, sondern vielmehr eine Vielzahl von Tauftheologien, Lehren und Praktiken in den unterschiedlichsten Regionen des Römischen Reiches vorherrschten; dazu Barth 2002, 67–108; Messner 2009, 70–85; Müller 2012, 84–93. Gewissermaßen eine natürliche Nähe zum Thema ‚Grab' weist die Deutung der Taufe als „Teilhabe an Tod und Auferstehung Christi" auf, im Zuge welcher die Taufe den Garant für die Teilhabe am Heilsgeschehen bildet; Hahn 2006; Messner 2009, 78–82. Die zentralste Perikope hierzu findet sich in Röm 6,3–11 (ähnlich auch Kol 2,12–15 und Eph 2,4–6). Die Perikope führte ab dem 4. Jh. an verschiedenen christlichen Zentren zu einer Neudeutung des Taufverständnisses. Interessanterweise erfuhr sie liturgisch jedoch in den ersten drei Jahrhunderten nahezu keine Rezeption, gilt aber dennoch als maßgeblich für die Deutung der Taufpraxis in der frühen Kirche; Messner 2009, 81. Aus der Fülle der exegetischen Kommentare zu Röm 6 sei lediglich auf die klassischen verwiesen: Wilckens 1980 und Cranfield 1975.

771 Post 1990, 60.

772 Zuletzt etwa Jensen 2011, 7; Jensen 2015.

3.2 Quellwunder – Brotvermehrung

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum	Coemeterium Maius 3	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 3	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 42	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 43	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 65	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 67	-5-	Nebenfelder	12
Cubiculum / Nischengrab	Callisto 45	-2	Laibung	13
Cubiculum / Arkosol	Marco e Marcelliano 3	-3	Laibung	12
Cubiculum	Domitilla 69	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Domitilla 74	-1-	Konchenbogen	13
Nische	Via Anapo 14	-2 , -3	Laibung, Stirnwand	12
Arkosol	Domitilla 71 (zerstört)	/	Laibung	13
Loculuswand	Giordani 6	/	/	14

Das Quellwunder und die Brotvermehrung befinden sich an dreizehn Grabmälern (vgl. obige Tabelle) in direkter räumlicher Nähe zueinander, sodass auch in diesem Fall von einer sich wiederholenden Zusammenstellung auszugehen ist[773]. Beide Bildthemen sind der Kategorie der *positionsfavorisierenden* Motive zuzuordnen und wurden in den Grabräumen am häufigsten in den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkompositionen angebracht. Gleiches gilt, wenn die Motive in Kombination miteinander auftreten. An der Decke liegen die Motive dann sowohl einander gegenüber (Kombinationsschema 1–3) als auch nebeneinander (Kombinationsschemata 1–2 und 1–4). Auch in diesem Fall ist die Zusammenstellung auf den Sarkophagen wiederzufinden, an denen die Motive gerne nebeneinander platziert wurden, wobei die Brotvermehrung durch eine Speisensegnung Christi ersetzt werden konnte[774].

Die enge motivische Verbindung der Bilder kommt in Marco e Marcelliano 3 deutlich zum Vorschein[775]. Dort schmücken die Brotvermehrung und das Quellwunder Petri das linke Laibungs-

773 Erneut ist an dieser Stelle auf die heute verschollene Grabkammer in der Nähe des Scipionengrabes hinzuweisen, an deren Deckenfeld Brotvermehrung und Quellwunder gleichfalls in nebeneinanderliegenden Bildfeldern positioniert waren; für Literaturangaben vgl. Teil II, Kap. 3.1. An der Decke Marcellino e Pietro 78 treten Brotvermehrung und Quellwunder innerhalb des Lünettenkranzes auf. Sie stehen jedoch in keiner nachvollziehbaren Beziehung zueinander. Gleiches gilt für das Arkosol Callisto 46 sowie für die Loculuswand Giordani 4, die in einer Abfolge Sündenfall, Quellwunder, Daniel in der Löwengrube und die Brotvermehrung zeigt. Anders Dresken-Weiland 2010a, 133 Anm. 197.

774 Rep. I Nr. 52. 369. 689. 987. 991; Rep. III Nr. 206. 233 (?). 359. 453. 511; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 170–171. Auf den folgenden Sarkophagen treten zwar beide Szenen auf, doch stehen sie in keinem nachvollziehbaren Kombinationsverhältnis zueinander: Rep. I Nr. 14. 15. 42. 45. 621. 771. 919. 1007; Rep. II Nr. 12. 30; Rep. III Nr. 36. 37. 38. 60. 221. 352; Rep. IV Nr. 42. 55. 57. 58. 74. 81.150.

775 Wilpert 1903, Taf. 216,1; Nestori 1993, 115–116 Nr. 3.

feld der monumentalen Grabnische und sind, eingebunden in ein breites Rahmensystem, dicht nebeneinander platziert (Abb. 97). In Domitilla 74 liegen die entsprechenden Szenen indessen einander an den Stirnwänden der Konchen gegenüber, wo sie das Bildnis des Grabherrn hinter seinem *modius* in der Hauptachse des Raumes flankieren (Abb. 127). Überlegenswert ist, ob die thematische Affinität zwischen der Brotvermehrung und dem beruflichen Betätigungsfeld der *mensores* ausschlaggebend für die Auswahl und Gegenüberstellung der Bibelszenen gewesen sein könnte[776]. Die Kombination von Brotvermehrung und Quellwunder ist jedenfalls ein weiteres Mal in der sog. Region der *mensores* belegt, nämlich in der Laibung des heute zerstörten Arkosols 71 (Abb. 129)[777].

Anders als die vorhergehende Kombination von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung tritt das Quellwunder mit der Brotvermehrung erst ab dem frühen 4. Jh. (Phase II) als Zusammenstellung in der Katakombenmalerei auf.

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Für die Kombination von Quellwunder und Brotvermehrung sind gleichermaßen formale wie inhaltliche Kriterien anzuführen, die eine Zusammenstellung begünstigt haben könnten. Zunächst ist das Augenmerk auf die formalästhetischen Übereinstimmungen in der Komposition der Motive zu richten. Parallelen zeigen sich im hochrechteckigen Bildformat wie auch in dem jeweils nach rechts oder links gewandten und in langer weißer Tunika gekleideten Thaumaturgen mit Virga in der Hand[778]. Anders verhält es sich, wenn das apokryphe Wasserwunder Petri dargestellt ist (Marco e Marcelliano 3, Callisto 45), da sich mit der Beifügung der trinkenden Soldaten die Figurenanzahl im Bildraum verändert und das Symmetrieverhältnis nicht mehr übereinstimmt.

(2) Auf der einfachsten inhaltlichen Verständnisstufe beziehen sich Brotvermehrung und Quellwunder Petri affirmativ aufeinander, zählte doch auch das apokryphe Wasserwunder zum erzählerischen Umfeld des Neuen Testaments. Im Gegensatz dazu bilden die Brotvermehrung und das Quellwunder des Mose jeweils ein neu- und ein alttestamentliches Rettungswunder, die sich mit Blick auf ihre Bildquelle und Protagonisten in ihrer Aussage ergänzen und gemeinsam das Heilswirken Gottes aus unterschiedlichen Perspektiven veranschaulichen.

(3) Grundsätzlich illustrieren die Brotvermehrung und das Quellwunder des Mose ein Speise- und ein Trankwunder und verhalten sich dahingehend komplementär zueinander. Im Quellwunder des Mose wird der Durst der Israeliten mit Wasser gelöscht, in der Brotvermehrung der Hunger der Menschenmenge mit Broten und Fischen gestillt. Was die Deutung der Brotvermehrung betrifft, so liegt der Hauptzweck des Wunders nicht in der Stillung des leiblichen Hungers. Vielmehr ist es die Selbstoffenbarung Jesu, die hier in den Vordergrund tritt, der den Menschen, die ihm

776 Zimmermann 2002, 134.

777 Wilpert 1903, Taf. 199; Nestori 1993, 130–131 Nr. 71.

778 Anders hingegen auf den Sarkophagen, an denen die Brotvermehrung häufig als symmetrische Bildkomposition mit mehreren Beifiguren wiedergegeben ist. Aus rein formaler Perspektive betrachtet würde die Brotvermehrung mit dem Weinwunder weit besser einhergehen, da sich gegenseitige Entsprechungen nicht nur im hochrechteckigen Bildformat und dem Wundertäter zeigen, sondern auch in den sieben Brotkörben und Weinkrügen, auf die Christus seine Virga vertikal nach unten richtet. Tatsächlich wurden Brotvermehrung und Weinwunder in der Katakombenmalerei nur verhältnismäßig selten kombiniert; vgl. Teil II, Kap. 3.12.

nachfolgten, das bereitstellte, wonach sie verlangten[779]. Ebenso wie das Quellwunder symbolisiert die Brotvermehrung als biblisches Sättigungswunder die Befreiung aus einer misslichen Notlage und demonstriert die Heilsmöglichkeiten, die Jesus Christus als Erlöser den Menschen offerierte[780].

(4) Im Johannesevangelium wird die Brotvermehrung eng mit der Auferstehungshoffnung respektive mit dem Versprechen auf ewiges Leben verknüpft. Deutlich kommt dieser Aspekt etwa in Joh 6,35 zum Vorschein, wo es heißt: „Jesus antwortete ihnen: Ich bin das Brot des Lebens; wer zu mir kommt, wird nie mehr hungern, und wer an mich glaubt, wird nie mehr Durst haben".[781] Bekanntermaßen rekurriert die Brotvermehrung literarisch auf der alttestamentlichen Manna- und Wachtelspeisung (Ex 16) und dem Quellwunder des Mose (Ex 17,2), wobei ihr narrativer Rahmen das Geschehen in der Wüste widerspiegelt[782]. Ob die Auftraggeber bei der Konzeption der Grabräume mit der Kombination von Brotvermehrung und Quellwunder auf diesen konkreten Vers anspielen, bleibt spekulativ, doch kommt sie dem darin aufgegriffenen Begriffspaar ‚Hunger' und ‚Durst' gedanklich doch sehr nahe. Wie schon erwähnt, liegt der tiefere Sinn der Brotrede Jesu jedoch nicht in der (leiblichen) Sättigung der Menge mit verderblichen Speisen, sondern es ist die geistige Nahrung bzw. die Speise ewigen Lebens, um die es in der Perikope eigentlich geht[783].

Ausgehend von der Deutung der Brotvermehrung im Johannesevangelium erscheinen vor allem zwei inhaltliche Aspekte für die Bildzusammenstellung am Grab überlegenswert. Einerseits kann das in der Brotvermehrung gegebene Versprechen Jesu auf ein Leben nach dem Tod in der Bildkompilation bzw. -rezeption Betonung erfahren. Das Quellwunder ist ergänzend dazu allen voran als ein Bild des Heils zu verstehen, wobei auch seine Auslegung – wie oben erwähnt – unterschiedlich ausfallen kann[784]. Ähnlich wie die Brotvermehrung spielt immerhin auch das Quellwunder metaphorisch auf die leben- oder geistspendende Gabe Christi an. Nach dem komplementären Verknüpfungsprinzip könnte das Quellwunder gleichzeitig als Symbolbild der Taufe die Voraussetzung für dieses Leben nach dem Tod darstellen. Andererseits ist aber auch ein eucharistischer Sinngehalt der Brotvermehrung mitzudenken, der in der Zusammenstellung der Motive eine Rolle gespielt haben könnte. Ein solcher klingt im Endtext von Joh 6 (V. 51–59) an, in dem nicht mehr metaphorisch von Brot und Speise die Rede ist, sondern tatsächlich das Essen und Trinken im eucharistischen Mahl gemeint sind[785]. Auf dieser Grundlage erfuhr die Brotvermehrung auch in der frühchristlichen Literatur eine eucharistische

779 Schnackenburg 1980, 54–55. Ebenso LThK 2 (1958) 709–710, hier 709 s. v. Brotvermehrung (J. Blinzler).

780 LThK 2 (2006) 707 s. v. Brotvermehrung (U. Busse).

781 Zur Auslegung der Perikope siehe Schnackenburg 1980, 56–59.

782 Schnackenburg 1980, 89–90. Die Erzählung des Mannaregens begleitet die ganze Rede Jesu hinweg (vgl. Joh 6,31–32: „Unsere Väter haben das Manna in der Wüste gegessen, wie es in der Schrift heißt: Brot vom Himmel gab er ihnen zu essen. Jesus sagte zu ihnen: Amen, amen, ich sage euch: Nicht Mose hat euch das Brot vom Himmel gegeben, sondern mein Vater gibt euch das wahre Brot vom Himmel."). In diesem Sinne ist die Brotvermehrung als Erfüllung jüdischer-messianischer Erwartungen zu deuten; Schnackenburg 1980, 53.

783 Joh 6,27: „Müht euch nicht ab für die Speise, die verdirbt, sondern für die Speise, die für das ewige Leben bleibt und die der Menschensohn euch geben wird. Denn ihn hat Gott, der Vater, mit seinem Siegel beglaubigt."

784 Vgl. Teil II, Kap. 3.1.

785 Vgl. Joh 6,51: „Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wer von diesem Brot isst, wird in Ewigkeit leben. Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, (ich gebe es hin) für das Leben der Welt". Zur eucharistischen Deutung der Verse siehe Schnackenburg 1980, 84–96.

Auslegung[786]. Brot und Wein werden bekanntlich während der Eucharistiefeier als Leib und Blut Jesu Christi den Gläubigen in den Gemeindegottesdiensten gereicht[787]. Ebenso wie die Taufe ist das (eucharistische) Mahl als identitätsstiftendes, rituelles Geschehen zu begreifen, das in den christlichen Gemeinden essentieller Bestandteil des religiösen und sozialen Lebens war[788]. Dahin könnten Brotvermehrung und Quellwunder affirmativ auf die Sakramente Eucharistie und Taufe Bezug nehmen und diese symbolisch ins Bild setzen[789]. Gleichermaßen ist das Quellwunder selbst als alttestamentliches Vorzeichen für die Eucharistie bei Paulus (1 Kor 10,3–4) bezeugt, sodass die beiden Motive ebenso in dieser Hinsicht affirmativ korrelieren, wobei nicht die Taufmetaphorik des Quellwunders im Fokus steht, sondern die typologische Gleichsetzung des Felsens mit Christus, aus dessen Seite Blut und Wasser flossen (Joh 19,34)[790].

Inwiefern das Thema der Eucharistie für die private Grabeskunst tatsächlich Relevanz besaß, ist heute umstritten, zumal weder unmittelbare noch mittelbare Darstellungen der Eucharistie in den Katakomben mit Sicherheit nachweisbar sind[791]. Dass die Brotvermehrung in der Katakombenmalerei aber dennoch in Einzelfällen mit dem Opfergedanken in Verbindung gebracht werden kann, belegen die Malereien in den Grabräumen Domitilla 62 (Abb. 121) und Domitilla 74 (Abb. 127). Dort befindet sich die Szene der Brotvermehrung jeweils unmittelbar über der Mensa, an der die Grabbesucher ihre Opferspenden an die verstorbenen Familienmitglieder ablegten[792]. Ein semantischer Bezug zwischen der Bibelszene und den real dargebrachten Opfergaben ist hier anzunehmen. Ähnlich wurde auch in Commodilla 5 das Bild des brotvermehrenden Lamms Christus in der kleinen (Lampen-)Nische des Arkosols -2- angebracht, die möglicherweise gleichfalls für Opferspenden genutzt wurde (Abb. 134). Eine symbolische Anspielung auf die Eucharistie liegt damit unter bestimmten Voraussetzungen im Bild-Raum durchaus nahe.

Was nun die Zusammenstellung von Brotmehrung und Quellwunder betrifft, lässt sich die in den neutestamentlichen Schriften anklingende christologische, jenseitsbezogene und eucharistische Deutung des Speisewunders gut mit der heilsbringenden, soteriologischen und gleichfalls eucharistischen Auslegung des Quellwunders affirmativ bzw. komplementär verbinden. Es darf davon ausgegangen werden, dass im privaten Grabkontext für die Bildrezeption vor allem die

786 Orig. comm. in Mt. 10,25 (PG 13, 901–904); Ambr. virg. 3,1 (FC 81, 272–279); Ambr. Exp. Evang. sec. Lucam 80 (SC 45, 257–258); Ign. Eph 20,2 (SC 10, 90); Prud. apoth. 705–740 (PL 59, 978–981); Aug. serm. 130 (PL 38, 725–728); vgl. LCI 1 (1994) 326–330, hier 326 s. v. Brotvermehrung (U. Nilgen); Dresken-Weiland 2010a, 162–164. Zur Auslegung der Brotvermehrung in der Patristik siehe außerdem Spieser 2009b, 658–661, der allerdings eine eucharistische Bedeutung bei Orig. comm. in Mt. 10,25 ablehnt; Spieser 2009b, 660.

787 Benoît – Munier 1994, S. XXX–XXXI.

788 Klinghardt 2012, 4.

789 So etwa gedeutet von Jensen 2011, 37 und Pergola 2016, 1962 (mit Bezug auf Marco e Marcelliano 3).

790 Dassmann 1973, 200–201.

791 Kritisch dazu vor allem Spieser 2009b, 661. 670, der sich dezidiert gegen eine eucharistische Deutung der Brotvermehrung in der Bildkunst des 3. und 4. Jhs. ausspricht.

792 Die Platzierung der Brotvermehrung über der Mensa erinnert frappierend an spätere sakrale Ausstattungskonzepte des 5. und 6. Jhs., wie sie beispielsweise aus S. Maria Maggiore in Rom oder S. Apollinare Nuovo und S. Vitale in Ravenna bekannt sind, in denen Bildthemen mit eucharistischer Bedeutung entgegen der chronologischen Bilderabfolge bewusst in physische Nähe zum Altar gesetzt wurden, um dort stellvertretend auf das in Form der Eucharistie vollzogene Gedächtnismahl zu erinnern. Im Obergaden von S. Apollinare Nuovo befinden sich dem Altarbereich am nächsten gelegen etwa die Szenen des letzten Abendmahls, der Hochzeit zu Kana sowie der Brot- und Fischvermehrung Christi. Im Chor von S. Vitale werden das Opfer Abels und Melchisedeks sowie die Bewirtung der drei Männer in Mamre und das Abrahamsopfer einander in den Lünetten typologisch gegenübergestellt. Dieselben Bildthemen begegnen in Altarnähe auch im Obergaden von S. Maria Maggiore in Rom wieder; Engemann 1997, 141–142; Jäggi 2013, 255–257; Dresken-Weiland 2016, 122–124. 137–140. 226–229.

Rettungstaten Jesu Christi und des Mose sowie die an sie geknüpfte Auferstehungs- und Jenseitshoffnung entscheidend waren, die auch ohne fundierte Kenntnisse des Evangeliums erkannt werden konnten. Darüber hinausgehende eucharistische Konnotationen sind kontextabhängig vorstellbar, wenn auch aus ikonografischer Perspektive weder die Brotvermehrung noch das Quellwunder konkrete Hinweise auf einen solchen Sinngehalt liefern.

3.3 Noah in der Arche – Quellwunder

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum / Arkosol	Via Paisiello 1	-2	Stirnwand	13
Cubiculum	Coemeterium Maius 7	-1-	Nebenfelder	13
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 51	-2	Laibung	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 63	-5-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 64	-5-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 67	-5-	Nebenfelder	13
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 69	-2	Stirnwand	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 78	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Domitilla 69	-1-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Ponziano 3	-3 , -4-	/	13
Arkosol	Domitilla 43	/	Stirnwand	12
Loculuswand	Giordani 6	/	/	13

Noah in der Arche und das Quellwunder des Mose treten in der Katakombenmalerei zwölfmal in Kombination auf. Die Zusammenstellung ist überwiegend in den Grabräumen belegt und jeweils nur einmal an einem Arkosol und einer Loculuswand dargestellt (vgl. obige Tabelle)[793]. Am häufigsten ist die Kombination in der Katakombe Marcellino e Pietro zu sehen. Fünf der oben aufgelisteten sechs Kammern liegen dort in unmittelbarer Nähe zueinander, doch sind keine direkten Werkstattbezüge zu konstatieren[794]. Auch Noah in der Arche weist als Bildthema in den Katakomben *positionsfavorisierende* Tendenzen in seiner Anordnung auf. Das Motiv wurde vorzugsweise in den untergeordneten Bildfeldern der Decken angebracht, an denen es in drei Räumen in Kombination mit dem Quellwunder des Mose auftritt. In der Katakombenmalerei war die Zusammenstellung von der zweiten Hälfte des 3. Jhs. (Phase I) bis in die zweite Hälfte des

793 Ein Kombinationsverhältnis ist in Ponziano 3 nicht mit Sicherheit nachzuweisen, sollte aber ergänzend erwähnt werden. Die Kammer wurde nachträglich beim Bau einer Treppenanlage umgestaltet. Das ursprüngliche Raumverhältnis ist daher nicht mehr rekonstruierbar. Das Quellwunder befindet sich an Wand -3-, Noah in der Arche an Wand -4-; vgl. Wilpert 1903, Taf. 173,2–3; Nestori 1993, 147 Nr. 3.

794 Marcellino e Pietro 51, 63 und 64 gehören Region Y der Katakombe an. Letztere werden nur durch Galerie 1 voneinander getrennt. Die Kammern Marcellino e Pietro 67 und 69 befinden sich ein wenig südlich der vorherigen Kammern in Region Z und liegen an zwei parallel zueinander angeordneten Galerien. Die Grabräume differieren zeitlich voneinander und sind daher kaum derselben Werkstatt zuordenbar. Die Malereien der Kammer 64 wurden in spättetrachisch-frühkonstantinische Zeit datiert, die Malereien der Kammern 51, 63, 67 und 69 hingegen in mittelkonstantinische Zeit; vgl. Deckers u. a. 1987, 284. 308. 323. 328.

4. Jhs. (Phase IV) verbreitet. Auf den Sarkophagen wiederum ist die Bildkombination mit vier überlieferten Beispielen weit seltener anzutreffen[795]. Ein Grund dafür könnten die unterschiedlichen Anbringungstendenzen der Motive auf den Sarkophagen sein. Denn während Noah in der Arche überwiegend an den schmalen Frontseiten der Deckel dargestellt wird, bevorzugt man für das Quellwunder die Ecken der Sarkophagkästen, an denen es, wie schon erwähnt, vor allem als formales Pendant zur Lazarus-Auferweckung konzipiert worden ist[796].

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Auf den ersten Blick liegen im Vergleich von Noah in der Arche und dem Quellwunder des Mose keine Parallelen in der Bildkomposition vor, die eine Kombination der Motive aus formaler Perspektive besonders begünstigen. Es fällt jedoch auf, dass in beiden Erzählungen mit jeweils unterschiedlicher Bedeutung Wasser eine tragende Rolle spielt: Während die göttlich veranlasste Sintflut darauf abzielt, die Menschheit auszulöschen, schlägt der Wundertäter mit seiner Virga zur Rettung der Israeliten Wasser aus dem Felsen. Das in den narrativen Vorlagen wiederkehrende Motiv des Wassers stellt damit ein semiotisches Bindeglied dar, um die Bilder am Grab in affirmativer Weise zu verknüpfen. Aus bildwissenschaftlicher Perspektive muss allerdings berücksichtigt werden, dass speziell in der Katakombenmalerei die Sintflut bzw. die Meereswogen, auf denen die Arche Noahs treibt, bildlich nicht sonderlich in Szene gesetzt wurden. Die Wasseroberfläche bleibt in der Regel auf eine breite, blaue bis grüne Standlinie reduziert, auf der die kastenförmige Arche mit dem Patriarchen darin treibt. In einigen Fällen deuten horizontale Pinselstriche den Wellengang des Meeres zumindest an. Als vom ikonografischen Kanon abweichend ist lediglich die Malerei an der rechten Türwand von Marcellino e Pietro 67 zu beschreiben, in der die tosenden Wellen der Sintflut tatsächlich dargestellt sind (Abb. 50)[797]. Im Bildfeld darüber befindet sich das Quellwunder des Mose (Abb. 49). Auch in dieser Szene erfährt das Wasser gesondert Betonung, wobei der aus dem Felsen sprudelnde blaue Wasserstrahl regelrecht einem Wasserfall gleicht. Das in der Bildgestaltung besonders hervorgehobene Motiv des Wassers fungiert hier also auch auf bildlicher Ebene als verbindendes Element. In den übrigen oben angeführten Malereien fehlt diese visuelle Rezeptionshilfe. Eine affirmative Verknüpfung in diese Richtung kann dann nur über den narrativen Kontext der Bildmotive hergeleitet werden.

(2) Legt man den Schwerpunkt der Bildverknüpfung auf das Rettungsmoment, bestätigen sich Noah in der Arche und das Quellwunder des Mose in ihrer Aussage. Auf der einfachsten Stufe des Bildverständnisses thematisieren sie das Wirken Gottes im Alten Testament und unterstreichen in ihrer Zusammenschau noch einmal den gemeinsamen Rettungsaspekt.

(3) In Bezug auf die Wasserassoziation eröffnet sich eine zweite affirmative Form der Bildverknüpfung, nämlich erneut in Hinblick auf die Taufe[798]. Wie das Quellwunder erfuhr auch Noah in der Arche eine komplexe Auslegung in der frühchristlichen Literatur, die nicht auf einen

795 Rep. I Nr. 41. 145; Rep. II Nr. 32. 185; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 290–291. Am Sarkophagdeckel Rep. I Nr. 145 bilden Noah in der Arche, Meerwurf und Ausspeiung Jona mit dem Quellwunder eine Bildersequenz an der rechten Seite.

796 Zur Anbringung Noahs und des Quellwunders auf den Sarkophagen siehe Dresken-Weiland 2010a, 132. 290.

797 Deckers u. a. 1987, 321–323; Nestori 1993, 61.

798 Van Moorsel 1965, 39; Dassmann 1973, 361; Charles Murray 1981, 98–111; Jensen 2012, 17–20.

einzelnen Aspekt zu reduzieren ist[799]. Die Taufsymbolik Noahs geht schon aus dem 1. Petrusbrief 3,19–22 hervor, in dem die Taufe als Antitypus der Sintflut bezeichnet wird[800]. Die Taufmetaphorik der Noah-Geschichte im Petrusbrief wurde später von den Kirchenvätern aufgegriffen und findet sich in mehreren Schriften wieder[801]. Folgt man ihren Deutungen als Sinnbilder der Taufe, sind Noah in der Arche und das Quellwunder des Mose additiv zusammengestellt und nehmen in affirmativer Weise aufeinander Bezug.

3.4 Noah in der Arche – Jona

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Noah kombiniert mit:
Cubiculum / Arkosol	Via Paisiello 1	-2	Stirnwand	Ruhe
Cubiculum / Arkosol	Giordani 7	-2	Laibung	Ausspeiung, Ruhe
Cubiculum	Priscilla 5	-1-	Nebenfelder	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Cubiculum / Arkosol	Maius 13	-2	Laibung	Ruhe
Cubiculum / Arkosol	Maius 16	-3	Laibung	Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Cubiculum	Marcellino e Pietro 15	-1-	Nebenfelder	Ausspeiung, Ruhe
Cubiculum	Marcellino e Pietro 27	-1-	Nebenfelder	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Cubiculum	Marcellino e Pietro 77	-1-	Nebenfelder	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe (Daniel in der Löwengrube)
Cubiculum	Sebastiano 3	-2, -4-, -5-	Stirnwand	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Jona klettert über Klippen
Cubiculum / Arkosol	Domitilla 3	-2	Laibung	Ruhe, Jona von Sonne geblendet (Tobias, Hiob)
Arkosol	Marcellino e Pietro 47	/	Laibung	Jonaruhe
Fossa	Marcellino e Pietro 2	-1-, -4-	Frontwände	Ausspeiung, Jonaruhe

Die Kombination von Noah in der Arche und Jona ist, ebenso wie die Zusammenstellung Noahs mit dem Quellwunder des Mose, ein Phänomen, das in den Katakomben vornehmlich in Grabräumen zu beobachten ist. Insgesamt ist diese Kombination an zwölf Denkmälern belegt (vgl. obige Tabelle); an den bemalten Loculuswänden ist sie nicht zu finden.

Die vier Hauptszenen des Jonazyklus (Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer) und Noah in der Arche gehören zu jenen *positionsfavorisierenden* Motiven, die bevorzugt in den untergeordneten Bildfeldern der Deckenkompositionen angebracht worden sind. An ebendieser Position treten sie häufig auch in Kombination auf. An acht Monumenten ist Noah gemeinsam mit dem Meerwurf oder der Ausspeiung zu sehen, also jenen Bildmotiven, deren narrativer Vorlage ein maritimer

799 Lewis 1968; Dassmann 1973, 208–222; Dulaey 2004, 154–171; Avellis 2008, 194–197.

800 Dassmann 1973, 209.

801 Siehe u. a. Iren. haer. IV, 27,2 (FC 8/4, 218–221); 1 Clem. 9,4 (FC 15, 84–85); Cyp. epist. 74,11 (CSEL 3/2, 809,10–14); Tert. bapt. 8,4 (FC 76, 180–183); Joh. Chry. Laz. 6,7 (PG 48, 1037); Ambr. myst. 3, 10–11 (CSEL 73, 92–93); Iust. dial. 138,2 (PG 6, 793); vgl. Dassmann 1973, 209–222. Zur Auslegung Noahs zusammenfassend auch RAC 25 (2013) 955–956 s. v. Noe, B. Christlich II, Frühchristliche Literatur (P. Terbuyken).

Handlungsrahmen zugrunde liegt. In den übrigen vier Gräbern wurde Noah mit der Jonaruhe kombiniert. In Kammer 1 des Hypogäums in der via Paisiello sind an der Stirnwand des Arkosols -2- die Motive Noah in der Arche, Jonaruhe und Quellwunder des Mose zusammengestellt[802]. Zwar erscheinen die drei Motive innerhalb einer fünfteiligen Bilderabfolge, doch kommt gut die gedankliche Nähe der drei aneinandergereihten Themen zum Vorschein, die zudem durch ihren alttestamentlichen Kontext und das gemeinsame Rettungsmoment verbunden sind. Parallelen in der Zusammenstellung ergeben sich auch mit Blick auf die Sarkophage, auf die gleich noch zurückzukommen sein wird[803].

Die Bildzusammenstellung ist in der Katakombenmalerei frühestens in der als Phase II beschriebenen Zeitspanne zwischen 260 und 320 belegt, blieb aber bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. (Phase IV) konstant bestehen.

Kriterien der Bildzusammenstellung

Für das gemeinsame Auftreten von Noah und Jona in der Grabeskunst wurden schon aus unterschiedlichen Blickwinkeln Gründe in der Forschung gesucht[804]. Der Fokus richtete sich vor allem auf die inhaltliche Deutung, sodass wichtige formalästhetische Aspekte der Bildkompilation bislang unberücksichtigt blieben.

(1) Zwar lassen sich in der Zusammenschau von Noah und Jona formale Parallelen in Bildaufbau und -format nicht offenkundig feststellen, doch ist hier vor allem auf den gemeinsamen maritimen Handlungsrahmen der Erzählungen hinzuweisen, der die Kombination der Bildthemen am Grab auf besondere Weise begünstigt zu haben scheint und die Bilder sowohl inhaltlich als auch formal affirmativ zusammenschließt[805]. Deutlich wird dies in den Grabräumen Priscilla 5 (Abb. 9), Marcellino e Pietro 15 und 27 (Abb. 33), an deren Decken das Noahmotiv als Ergänzung eines dreiszenigen Jonazyklus ausgewählt worden ist. Die Bildkombination ist bewusst auf die Deckenkompositionen der Räume abgestimmt, deren konzentrisches Kreissystem eine Einteilung des

802 Von der Noahszene ist heute nur noch die kastenförmige Arche erhalten. Die Bilderabfolge wird durch eine Darstellung des Schafträgers und des Paralytikers komplettiert; vgl. Nestori 1993, 8–9 Nr. 1; Abb. bei Carletti 1971, 109 Fig. 8.

803 An den Sarkophagen ist die Zusammenstellung Noah in der Arche / Jona mindestens 14-mal belegt; vgl. Rep. I Nr. 35. 46. 133. 145. 155. 356. 797. 887. 987. 993; Rep. II Nr. 123. 182. 184. 185. Siehe dazu auch Dresken-Weiland 2010a, 290–291.

804 Fink 1955, 91; Dassmann 1973, 414–415; Brandenburg 1978, 347.

805 Die vier Bildszenen der Jonasgeschichte sind motivisch eng mit Darstellungen maritimer und bukolischer Landschaften verwandt; Engemann 1973, 73–74; Brandenburg 1978, 347. Letztere waren in der kaiserzeitlichen Grabmalerei ein beliebtes Darstellungssujet, in der sie einen jenseitigen Zustand von Glückseligkeit symbolisierten. Im östlichen Querfeld des Fußbodenmosaiks der Südhalle der Basilika von Aquileia sind die drei Jonasbilder (Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe) in eine solche Meereslandschaft mit Seetieren, Fischerbooten und Anglern eingebettet. Die Jonasdarstellungen bilden eigenständige Bildmotive, die sich von den übrigen maritimen Szenen aufgrund ihres biblisch-narrativen Charakters absetzen. Trotz einiger Qualitätsunterschiede und Unregelmäßigkeiten, die sich in der unmittelbaren Umgebung der Szenen abzeichnen, wird in der heutigen Forschung mehrheitlich die Meinung vertreten, dass die Bilder nicht nachträglich in ein älteres Mosaik eingesetzt wurden, sondern gleichzeitig mit diesem entstanden sind; vgl. Engemann 2014, 116–117. Der Repräsentationsbau wurde jedenfalls unter Bischof Theodor umfunktioniert und als christlicher Kultraum zwischen 303 und 325 geweiht, wie aus der Stifterinschrift am Mosaikboden hervorgeht. Ob jedoch die Jonaszenen gleichzeitig mit der Inschrift entstanden sind, ist bislang nicht bekannt; vgl. Lehmann 2013, 1378. Ein vergleichbares Vorgehen, bei dem motivisch eng verwandte Bildthemen nebeneinander platziert werden, ist hinter der Kombination von Noah in der Arche und den Jonaszenen in der Grabeskunst zu vermuten.

Außenkreises in vier Felder vorsieht. Eine Sonderstellung nimmt die bereits erwähnte Kammer Marcellino e Pietro 77 ein, an deren Deckenfeld nicht Noah, sondern Daniel in der Löwengrube den dreiteiligen Jonazyklus des konzentrischen Kreissystems komplettiert. Die Affinität zwischen den Jonaszenen und Noah bleibt bestehen, doch wird der Patriarch in seiner Arche eigens hervorgehoben, indem er in ein Segmentfeld außerhalb des Kreissystems rückt und Bezug auf die oberste Loculusbestattung an Wand -2- nimmt[806]. Die Kombination eignet sich jedoch nicht nur zur Füllung der untergeordneten Bildfelder der Decke. Gleichermaßen ist sie in verschiedenen Konstellationen an den Wänden wiederzufinden, wie am Beispiel von Maius 16 -3- zu sehen ist. Während Noah in der Arche im zentralen Bildfeld der Laibung dargestellt ist und dort von Jonaruhe und -trauer in den Seitenfeldern flankiert wird, befindet sich die Ausspeiung des Propheten, als erstes Bild des Zyklus, ungewöhnlicher Weise in der Lünette[807]. Als optische Einheit verbunden werden die vier Szenen zusätzlich durch den kräftigen Gelbton des Bildhintergrundes, wobei die Ausspeiung in der Lünette auch durch ihren ornamentalen Rahmen als Hauptbild ästhetisch akzentuiert ist[808]. Im Grabschacht (*fossa*) Marcellino e Pietro 22[809] liegt keine nach dem festgelegten Kombinationsschema nachvollziehbare Zusammenstellung vor. Die Grabanlage zeigt mit den beiden Jonaszenen an Wand -3- (Ruhe) und am Deckenfeld (Ausspeiung) sowie als ergänzendes Motiv Noah an Wand -4- jedoch die einzigen biblischen Szenen, sodass auch in diesem Fall von einer thematischen Abstimmung der Motive und intendierten Zusammenstellung auszugehen ist. Eine vergleichbare Bildkombination ist ferner in Sebastiano 3 zu finden[810].

Die formalästhetische Komponente in der Zusammenstellung von Noah und Jona zeigt sich vor allem im Vergleich mit den Sarkophagen, an denen Noah häufig direkt neben einer der Jonaszenen – entweder dem Meerwurf oder der Ausspeiung – dargestellt ist, sodass sich beide Motive nahezu dieselbe Wasseroberfläche zu teilen scheinen. Exemplarisch sei auf einen zweizonigen Jonasarkophag aus dem Museo Pio Cristiano (Rep. I Nr. 35; Abb. 140) hingewiesen, an dessen Front im unteren Bildregister die kleinformatige Noahdarstellung zwischen Schwanz und Körper des Ketos in der Ausspeiungsszene regelrecht ‚eingeklemmt' ist (Abb. 141)[811]. Ebenso wie Noah in der Arche tendiert das Jonamotiv auf den Sarkophagen zu einer Anbringung an den Deckeln[812]. Es kann also festgehalten werden, dass sowohl auf den Sarkophagen als auch in der Grabmalerei Noah und Jona dieselbe Position im Bild-Raum bevorzugen, was ihre Zusammenstellung zusätzlich begünstigt haben mag.

806 In der Auswahl der Bildthemen entspricht das Deckenfeld von Marcellino e Pietro 77 der Kammer 27 in derselben Katakombe. Im Mittelmedaillon wird Daniel in der Löwengrube gezeigt, der in Kammer 77 durch den Guten Hirten ersetzt wird. Als Träger christlich-figürlicher Bildthemen wurde in Kammer 77 ausschließlich die Decke genutzt, sodass ein inhaltlicher Bezug zwischen den einzelnen Bildern naheliegen würde. Die Hinzufügung eines fünften Segmentfeldes außerhalb des konzentrischen Kreissystems wurde individuell auf die spezifische Grabsituation abgestimmt; vgl. Teil I, Kap. 1.1.2.3.

807 Zur räumlichen Präferenz von Ausspeiung und Ruhe des Jona siehe Teil I, Kap. 1.1.2.1.

808 Vgl. dazu die Beschreibung der Kammer und ihres programmähnlichen Charakters in Kap. 4.7.Während die äußeren Rahmen der Bildfelder in den Laibungsflächen von einem Zahnschnitt umgeben werden, weist der obere Abschluss des Bogenfeldes in der Lünette einen kunstvollen Blattstab auf.

809 Deckers u. a. 1987, 232–234; Nestori 1993, 52 Nr. 22.

810 Der Bilderschmuck der Grabkammer setzt sich aus einem vierszenigen Jonazyklus, der über die Wände -2- und -4- verteilt ist, und Noah in der Arche an Wand -5- zusammen; vgl. Ferrua 1962, 8–16.

811 Sehr ähnlich dazu erweist sich auch die Gestaltung des Sarkophagdeckels Rep. I Nr. 993. An der linken Seite ist der Meerwurf dargestellt. Direkt über dem Nacken des Ketos, in dessen Maul der Prophet gerade verschwindet, erscheint gleichsam ‚schwebend' die rechteckige Arche mit Noah darin.

812 Dresken-Weiland 2010a, 103–104.

(2) Neben dem maritimen Handlungs- und Bildkontext, der die Motive verbindet, teilen sich beide das Alte Testament als literarische Bezugsquelle. Die Motive stellen alttestamentliche Rettungsbilder dar und sind in diesem Sinne, wie auch schon zuvor die Zusammenstellung von Noah in der Arche und Quellwunder, als additiv-affirmative Kombination zu charakterisieren.

(3) Eine über den gemeinsamen maritimen Handlungsrahmen und christlichen Rettungscharakter hinausreichende gedankliche Verbindung weist unter Einbeziehung der frühchristlichen Literatur auch in diesem Fall in Richtung Taufe. Ähnlich wie schon zuvor die Kombination von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung zeigte, liegt auch mit den Darstellungen Noahs in der Arche und Jona auf einer weiteren Sinnebene eine komplementäre Kombination vor, die um die beiden Aspekte Taufe und Auferstehung bzw. Auferweckung kreist.

Schon im Neuen Testament wird der dreitägige Aufenthalt Jona im Bauch des Fisches typologisch mit dem dreitägigen Aufenthalt Christi im Grab und seiner Auferstehung in Beziehung gesetzt (Mt 12,38–40; Mt 16,1–4; Lk 11,29–32). Das in Mt 12,40 erwähnte „Zeichen des Propheten Jona“ findet sich später auch in der patristischen Schriftauslegung als Symbol der Auferstehung Christi wieder[813]. Seit dem 2. Jh. wurde die Jonaerzählung von den christlichen Schriftstellern zudem als alttestamentliches Beispiel für die Auferstehung und Auferweckung des Fleisches durch Gott angeführt[814]. Ein direkter Zusammenhang zwischen den entsprechenden Bibelstellen, die eine typologische Auslegung Jona offenlegen, den exegetischen Schriften und den Bildzusammenstellungen in der Grabeskunst ist nicht nachweisbar, wenn auch nicht gänzlich auszuschließen[815]. Vor dem Hintergrund der literarischen Traditionen bringen daher auch die Jonabilder an den Gräbern die erhoffte Auferweckung der Toten zum Ausdruck, was mit Blick auf die vorherrschende Sepulkralsymbolik des Bilderrepertoires sinnfällig erscheint[816].

813 Siehe u. a. Just. dial. 107 (PG 6, 486–487); Iren. haer. IV, 9,2. 33,4 (SC 100, 480–482, 812); Gregor von Nyssa, In Christi resurr. 1 (PG 46, 604); vgl. Dresken-Weiland 2010a, 96–97. Zur Auslegung Jona siehe außerdem umfassend Dassmann 1973, 222–232; Duval 1973, 26–27; Roldanus 1989; Dulaey 2004, 70–85; Weimar 2009; Bonansea 2013, 13–41. Zusammenfassend RAC 18 (1998) 678–689 s. v. Jonas, B. Christlich II. Frühchristliche Literatur (E. Dassmann).

814 Dresken-Weiland 2010a, 97–98. Bei Irenäus heißt es dazu: „Wie es also den derzeitigen Menschen, die Gottes Heilpläne nicht kennen, unglaublich und unmöglich vorkommt, dass […] sie aus dem Bauch des großen Fisches und aus dem Feuerofen heil davongekommen sind – und dennoch kamen sie heraus wie von Gottes Hand geführt, zum Beweis seiner Kraft: So mögen auch heute einige, die die Kraft und Verheißung Gottes nicht kennen, ihr Heil bestreiten, weil sie es für unmöglich halten, dass Gott Körper erwecken kann, um ihnen ewige Dauer zu schenken, aber der Unglaube solcher Leute wird trotzdem nicht Gottes Treue aushöhlen.“ Iren. haer. V, 5,2; dt. Übersetzung nach Brox 2001, 52–57. Eine Beziehung zwischen Jona und der Auferweckung des Fleisches wird ferner bei Methodius von Olympos (res. 2, 25,8–9; Bonwetsch 1917, 380–382) und Tertullian (resurr. 58,8–10; CCSL 2, 1006–1007) hergestellt; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 97.

815 RAC 18 (1998) 689–697, hier 693–694 s. v. Jonas, B. Christlich V. Kunst (J. Engemann).

816 Dresken-Weiland 2010a, 98. Außerdem Jensen 2000, 86. Zur Sepulkralsymbolik der Bildinhalte römischer Katakombenmalereien siehe auch Zimmermann 2002, 260–261.

3.5 Wunderheilungen Christi

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Thema	Schema
Cubiculum	Priscilla 25	-3	Tochter des Jairus, Lazarus	12
Cubiculum	Coemeterium Maius 16	-1-	Lazarus, Paralytiker	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 17	-5-	Blutflüssige, Blindenheilung	12
Cubiculum	Marcellino e Pietro 28	-5-	Blutflüssige, Paralytiker	14
Cubiculum	Marcellino e Pietro 64	-5-	Blutflüssige, Paralytiker	14
Cubiculum	Domitilla 3	-5-	Blindenheilung (?), Paralytiker	12
Cubiculum	(Pretestato 3)	-3 , -4-	Lazarus, Blutflüssige	12
Cubiculum	(Nunziatella 4)	-3 , -4-	Paralytiker, Heilungswunder	12
Arkosol	Domitilla 77	/	Lazarus, Paralytiker	13
Loculuswand	Giordani 6	/	Lazarus, Paralytiker	14

Mit 44 Malereien bilden die Wunderheilungen Christi eine relativ große Gruppe im Bilderrepertoire der Katakomben[817]. Auch Totenerweckungen, wie jene des Lazarus oder der Tochter des Jairus (Mk 5,35–43; Lk 8,49–56), gehören streng genommen zu den Heilungswundern[818], sodass sich mit ihnen die Zahl auf 110 Malereien erhöht[819]. Während das Neue Testament zwanzig verschiedene Krankenheilungen schildert[820], können jene, die in die Grabeskunst aufgenommen worden sind, vier Themengruppen zugeordnet werden: (1) Lahmenheilungen, (2) Blindenheilungen, (3) die Heilung der blutflüssigen Frau und (4) eine Gruppe von Heilungswundern, deren Inhalt aufgrund fehlender ikonografischer Merkmale nicht näher spezifiziert werden kann[821]. Unter den Heilungswundern war die Lahmenheilung in den Katakomben am beliebtesten, auf den Sarkophagen hingegen die Blindenheilung. Die Heilung der Kranken erfolgte in der Bildkunst in der Regel mittels Kraftübertragung durch den Gestus der Handauflegung[822], ein physisches Heilmittel (Speichel), verbal durch die Worte Jesu oder mithilfe der Virga. In Totenerweckungsszenen, ebenso wie in Darstellungen der Brotvermehrung und des Weinwunders, ist

817 Die Anzahl an Wunderheilungen setzt sich aus 25 Lahmenheilungen, 9 Blindenheilungen, 6 Heilungen der blutflüssigen Frau und 4 heute nicht mehr eindeutig identifizierbaren Heilungswundern zusammen. Im Vergleich zu den Sarkophagen sind Wunderheilungen in der Katakombenmalerei seltener anzutreffen; vgl. Nauerth 1983, 343. Alleine die Blindenheilung ist an 129 Sarkophagen, der Paralytiker an 66 Sarkophagen und die Heilung der blutflüssigen Frau an 57 Sarkophagen belegt; Dresken-Weiland – Weiland 2005, 30. Zu den Heilungswundern Christi in der Katakombenmalerei siehe auch Zimmermann 2013a.

818 Nauerth 1983, 339.

819 Die Lazarus-Auferweckung ist an nicht weniger als 65 Gräbern nachweisbar, die Auferweckung der Tochter des Jairus tritt singulär in Priscilla 25 auf.

820 Mit Quellenangaben aufgelistet in LCI 4 (1994) 542–549, hier 543 s. v. Wunder Christi (W. Braunfels).

821 Hierzu zählen auch Darstellungen, die in der Fachliteratur als Besessenen- oder Lepraheilungen bezeichnet werden. Ikonografische Details, die zur Deutung der Sujets beitragen könnten, sind darin nicht mehr erkennbar. Als ‚allgemeine Heilungswunder' werden im Anhang (Appendix Tabelle 1b) daher die Malereien Cava della rossa 1, Sebastiano 7, Domitilla 52 und Nunziatella 4 bezeichnet. Die bei Nestori 1993 als Besessenenheilung angeführte Malerei in der Lünette des Arkosols Ermete 3 wurde hier als Taufszene aufgelöst; vgl. Teil I, Kap. 1.1.3.3.

822 Zum Gestus der Handauflegung siehe Korol 1985.

die Virga als Erkennungsmerkmal des Thaumaturgen obligatorisch[823]. Im Gegensatz dazu wird die Lahmenheilung durch das Tragen des Bettgestells als solche ikonografisch gekennzeichnet. Die Mehrheit der Szenen in den Katakomben zeigt den Paralytiker als *pars pro toto* für die Wunderheilung. Wird Christus dargestellt, so heilt er durch Berühren des Bettgestells mit der Virga[824]. Die Blutflüssige hingegen erfährt Heilung durch das Berühren des Gewandsaumes Christi bzw. seine ausströmende Kraft (Mk 5,30; Lk 8,46). Die Virga kann zwar präsent sein, fungiert dann jedoch nur als Attribut des Thaumaturgen[825]. Die Kranken nehmen zumeist eine kniende Körperhaltung ein. Wird der zu Heilende aufrechtstehend dargestellt, so ist er proportional kleiner wiedergegeben[826].

In Marcellino e Pietro bilden Heilungswunder, wie schon im vorangegangenen Kapitel erörtert, einen themenspezifischen Schwerpunkt im katakombeninternen Bilderrepertoire und treten häufiger an den Türwänden in Kombination auf. Die Heilungs- bzw. Totenerweckungswunder wurden in den zehn oben angeführten Gräbern ohne merkliche Präferenz übereinander, waagerecht oder diagonal angeordnet[827]. Die Lazarus-Auferweckung begegnet als Bildzusammenstellung zwar vor allem gemeinsam mit dem Quellwunder, doch wird das Motiv an vier Denkmälern auch gemeinsam mit einem Heilungswunder (bevorzugt mit der Lahmenheilung) dargestellt. Als einziges Beispiel für eine Kombination von zwei Totenauferweckungsszenen ist das sog. Cubicolo di Crescenzione[828] in Priscilla anzuführen, in dem die Auferweckung der Tochter des Jairus (Mk 5,35–43; Mt 9,23–26; Lk 8,49–56) und die Lazarus-Auferweckung in zwei nebeneinanderliegenden Bildfeldern dargestellt sind.

Die Bedeutung, die den Wunderheilungen in der frühchristlichen Grabeskunst zukam, wird unter Einbeziehung des religionshistorischen Entstehungskontexts der Bilder deutlich[829]. Krankheiten wurden in der Antike als akuter Mangel an Lebenskraft erfahren und als Schwäche verstanden. Sie konnten zu sozialer Isolation führen und gesellschaftliche Verachtung mit sich bringen[830]. So waren Augenkrankheiten, die zu Erblindung führten, nahezu unheilbar und zogen für Betroffene aus sozial niedrig gestellten Schichten ein Leben in Armut nach sich (vgl. Mk 10,46; Joh 9,8). Wunderheilungen galten im Allgemeinen als außerordentliche Geschehnisse, die auf das Wirken einer höheren Macht hindeuteten[831]. Nach Werner Kahl können diese daher auch als

823 Knipp 1998, 15. Ausnahmen stellen in der Grabmalerei die Darstellungen der Lazarus-Auferweckung in den sog. Sakramentskapellen A2 und A6 dar. Das Wunder wird dort durch das gesprochene Wort vollzogen, wie es das Johannesevangelium (Joh 11,43) vorgibt. Die Virga erfüllt lediglich eine attributive Funktion. In den späteren Malereien setzt sich dieses ikonografische Schema allerdings nicht durch. Anders hingegen in der Sarkophagplastik, in der weiterhin die Auferweckung des Lazarus ohne Virga durch das gesprochene Wort erfolgen kann; vgl. z. B. Rep. III Nr. 18. Derartige Ausnahmefälle lassen sich auch am Beispiel der Brotvermehrung konstatieren.

824 Vgl. Tsamakda 2009, 25–30.

825 Vgl. Marcellino e Pietro 28, 64. In diesen Malereien hält Christus die Virga zwar im Arm, richtet sie jedoch nicht auf die zu Heilende.

826 Eine stehende Körperhaltung nehmen die Kranken zum Beispiel in Marcellino e Pietro 15 -5-, 28 -5-, 63 -5- und Priscilla 32 (Arkosol) ein. Die Wiedergabe des zu Heilenden als Kindfigur im Sinne der Bedeutungsproportion ist auch bei den Heilungswundern auf den christlichen Sarkophagen wiederzufinden; vgl. Nauerth 1983, 342.

827 In den Kammern Pretestato 3 und Nunziatella 4 kann aufgrund des unvollständigen Erhaltungszustands der Malereien keine Intention in der Zusammenstellung der Motive an den Wänden -3- und -4- konstatiert werden. Da eine solche dennoch möglich sein könnte, werden sie in der obigen Tabelle angeführt, allerdings in Klammer gesetzt.

828 Wilpert 1903, Taf. 123,2; Nestori 1993, 26 Nr. 25.

829 Dazu u. a. Amphoux 2006; Etzelmüller – Weissenrieder 2010; Meggitt 2011; Alkier – Weissenrieder 2013.

830 RGG 4 (2001) 1730–1731, hier 1730 s. v. Krankheit und Heilung, III Biblisch (M. Ebner).

831 Kollmann 2004, 389.

„Handlung einer numinosen Macht, die menschliche Möglichkeiten übersteigt“[832] beschrieben werden. Die Genesung von schweren Krankheiten kam der Errettung aus dem Tod gleich, dem die Erkrankten durch ihren Ausschluss aus der Gesellschaft anderenfalls ausgeliefert waren[833]. Zudem trat, insbesondere in den Evangelien, ein Krankheitsverständnis auf, das körperliches Leiden als Straffolge für Sünden verstand (Joh 9,2; 5,14; Mk 2,7)[834]. Die Heilung von Krankheiten war in diesem Sinne eng mit der Sündenvergebung verknüpft, die das Gemeinschaftsverhältnis zwischen Gott und Mensch wiederherstellte[835]. Auch in den frühchristlichen Schriften standen Heilung, Sündenvergebung und in weiterer Folge symbolisch gegebenenfalls die Taufe, durch deren heilbringende Wirkung dem Katechumenen die Vergebung seiner Sünden zuteilwurde, in unmittelbarem Zusammenhang[836]. Neben körperlichen Gebrechen sind außerdem Fälle von psychischer Besessenheit zu erwähnen, von denen die Bibel berichtet (vgl. Mk 1,21–28; 5,1–20; 9,17; Lk 11,20; Mt 12,28) und die durch Dämonen und damit durch Einwirkung von außen verursacht gesehen wurden. Exorzismen wie sie auch im Zuge der Taufe[837] vollzogen wurden, sollten die Kranken von der dämonischen Macht wieder befreien[838]. Die Wundertaten Christi können aber auch als Bekundungen bzw. ‚Zeichen‘ des endzeitlichen Handelns Gottes sowie Verwirklichung eschatologischen Heils interpretiert werden[839].

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Formale Gemeinsamkeiten weisen die oben angeführten Malereien kaum auf. Einzig die Bildzusammenstellung an der Türwand von Marcellino e Pietro 17 lässt eine formale Parallelführung in den Szenenkompositionen erkennen. Dort wurden in den beiden oberen Bildfeldern links die Heilung der Blutflüssigen und rechts die Blindenheilung kombiniert. Die zu Heilenden korrespondieren in ihrer knienden Körperhaltung; Christus wiederum ist als Heilender jeweils stehend und mit einer weißen Tunika und einem gleichfarbigen Pallium bekleidet, aber ohne Virga wiedergegeben[840].

832 Kahl 2010, 354. Diese Macht ist in der Lage, krankheitsverursachende numinose Geistwesen zu überwinden sowie Tote wiederzubeleben. Die Wunder, die heute in Exorzismen, Heilungen und Totenerweckungen differenziert werden, können unter dem Begriff „Lebenswiederherstellungswunder“ zusammengefasst werden, der dem Verständnis des Wunderphänomens aus der Perspektive des frühen Christentums weit besser entspricht; Kahl 2010, 255.

833 Müller 1990, 685.

834 Jensen 2012, 23–28. 31. Anders Joh 9,1–3, denn hier weist Jesus die Deutung von Krankheit als Strafe entschieden ab.

835 Müller 1990, 685. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in Joh 5,14. Darin spricht Jesus eine Mahnung aus und fordert den Geheilten explizit auf, nicht mehr zu sündigen, damit ihm nicht ein erneutes Unglück widerfahre; Dassmann 1973, 301 Anm. 697.

836 So beispielsweise bei Tert. bapt. 5,4–5 (FC 76, 172–175); Orig. comm. in Ioann. Frgm. 63 (GCS Orig. 4, 534,8–21); Cypr. Ep. 69,13,1 (CSEL 3/2, 505,5–23); Cypr. Test. 3,27 (CSEL 3,1,141,17–20); Cypr. De hab. virg. 2 (CSEL 3/1, 188,12–27); Ambr. de sacr. 2,6 (FC 3, 100); vgl. Dassmann 1973, 299–300. 302–303. 308–309; Dresken-Weiland 2010a, 259–260; Jensen 2012, 17. 27–28.

837 Durch die heilbringende Wirkung des Taufwassers wird der Katechumene einer physischen und geistigen Reinigung unterzogen; Müller 2012, 87.

838 Jensen 2012, 31–32.

839 Kollmann 2004, 392.

840 Auf eine farbliche Abstimmung der zu Heilenden wurde dagegen verzichtet. Denn während die Blutflüssige mit einer roten Dalmatika bekleidet ist, weist das Gewand des Blinden einen hellen Gelbton auf; Deckers u. a. 1987, 225. In formaler Hinsicht stimmen auch die beiden unteren Bildfelder der Türwand überein, die links vielleicht Christus im Gespräch mit dem Hauptmann von Kafarnaum und rechts Christus im Gespräch mit der Samariterin am Brunnen zeigen; vgl. dazu Teil II, Kap. 4.4.

(2) Kombinationen von zwei oder mehreren Heilungswundern können daher vorrangig auf inhaltlicher Ebene als additive Aneinanderreihungen affirmativer Beispiele der Heilungstätigkeit Christi im Neuen Testament verstanden werden. Die Abfolge der Wunderheilungen oder das konkret ihnen zugrundeliegende biblische Ereignis spielen dabei keine Rolle. Vielmehr rückt der spezifische Inhalt des Einzelbildes zu Gunsten des Heilungsaspektes an sich und der damit zum Ausdruck gebrachten Wunderkraft Christi in den Hintergrund[841]. Da die Evangelien von unterschiedlichen Blinden- und Lahmenheilungen sprechen, empfiehlt es sich, auch in den Bildern an den Gräbern nicht nach einer konkreten Textvorlage zu suchen[842]. Die meisten Kranken werden in den Evangelien nicht namentlich genannt und bleiben anonyme Zeugen des Wunderwirkens Christi. Ebenso wie in einigen Textstellen des Evangeliums[843] und in den Schriften der Kirchenväter[844] sind die Bilder wahrscheinlich als kommentarlose Aufzählungen und visuelle Zeugnisse der Heilungskraft Christi zu deuten[845]. Dasselbe Phänomen ist auf den Sarkophagen zu beobachten. Häufig wurden an den Kästen zwei oder mehrere Heilungswunder dicht nebeneinander gereiht (z. B. Rep. I Nr. 40; Abb. 142), seltener aber auch symmetrisch übereinander positioniert[846].

(3) Eine Nuancierung dieses Heilungsaspektes bietet sich mit Blick auf die in den letzten Jahrzehnten des 4. Jhs. entstandenen, aber teilweise auf ältere Vorlagen rekurrierenden Apostolischen Konstitutionen an[847]. Darin werden Wunderheilungen, wie die Heilung des Paralytikers oder des Blinden, unmittelbar mit der Hoffnung auf Auferstehung gebracht[848]. Auch in diesem für den Grabeskontext besonders passenden Aspekt nehmen die Szenen als Kombination additiv-affirmativ aufeinander Bezug.

(4) Darüber hinaus laden vor allem Heilungswunder, die durch eine zentrale Position am Grab besonders hervorgehoben werden, dazu ein, eine persönliche Verbindung zwischen Bildauswahl und Verstorbenen zu erkennen. Eventuell war der Grabinhaber von einer ähnlichen Krankheit zu

841 Dassmann 1973, 73; Studer-Karlen 2015, 63.
842 Nauerth 1983, 341.
843 Mt 11,5; Mk 7,37; Apg 10,38.
844 Siehe zum Beispiel Orig. comm. in Mt. 16,14 (PG 13, 1418–1422); Mel. pass. 72 (SC 123, 100–101); vgl. Dassmann 1973, 73–74.
845 Dassmann 1973, 298.
846 Rep. I Nr. 8 (Blindenheilung, Paralytiker). 12 (Blindenheilung, Paralytiker). 17 (Blindenheilung, Paralytiker und Blutflüssige ergänzt). 20 (Paralytiker, Blindenheilung). 21 (Lazarus, Blindenheilung, Paralytiker). 22 (Blindenheilung, Paralytiker). 23 (Blindenheilung, Totenauferweckung, Paralytiker). 25 (Blindenheilung, Paralytiker). 39 (Paralytiker, Blindenheilung). 40 (Paralytiker, Blindenheilung, Blutflüssige). 60 (Blindenheilung, Totenauferweckung). 241 (Blindenheilung, Lazarus). 674 (Blindenheilung, Blutflüssige). 770 (Paralytiker, Blindenheilung, Lazarus). 771 (Blindenheilung, Lazarus). 772 (Lazarus, Blindenheilung). 936 (Blindenheilung, Paralytiker, Blutflüssige). 984 (Blutflüssige, Totenauferweckung); Rep. II Nr. 58 (Lazarus, Blindenheilung). 60 (Lazarus, Blutflüssige, Blindenheilung, Paralytiker). 145 (Blindenheilung, Blutflüssige); Rep. III Nr. 34 (Lazarus, Blindenheilung). 37 (Blindenheilung, Lazarus). 69 (Blindenheilung, Blutflüssige). 218 (Blutflüssige, Lazarus). 271 (Lazarus, Paralytiker, Blindenheilung?); Rep. IV Nr. 6 (Lazarus, Blindenheilung, Blutflüssige). 16 (Lazarus, Blutflüssige). 55 (Totenauferweckung, Paralytiker, Blindenheilung). 64 (Blindenheilung, Blutflüssige, Paralytiker). 81 (Lazarus, Paralytiker, Blindenheilung). 132 (Blindenheilung, Blutflüssige, Paralytiker).
847 Dresken-Weiland 2010a, 248. 259.
848 Const. Ap. 5,7,27 (SC 329, 239). Dort heißt es: „Derjenige, der den Gelähmten gesund aufweckte, der den Mann mit der vertrockneten Hand heilte, der mit Erde und Speichel das Organ ersetzt hat, das dem Blinden seit seiner Geburt fehlt, wird auch uns auferwecken.“ Übersetzung nach Dresken-Weiland 2010a, 259. Der Vergleich der Blindenheilung mit der Auferstehung des Fleisches findet sich auch bei Iren. Adv. haer. 5,15 (PG 7, 1163) wieder.

Lebzeiten betroffen, an die durch das entsprechende biblische Heilungswunder am Grab erinnert werden sollte. Eine derartige Assoziation liegt im Grabraum Domitilla 40 besonders nahe, in dem die Lahmenheilung prominent in Szene gesetzt die Lünette eines Arkosolgrabes dekoriert (Abb. 116)[849]. Zu berücksichtigen gilt es, dass beim Verstorbenenporträt selbst Krankheiten nicht bildlich umgesetzt wurden. Eine wirklichkeitsbezogene Darstellung von Krankheit scheint in der Grabeskunst als nicht angemessen empfunden worden zu sein. Vielmehr bevorzugten es die Auftraggeber, sich ihrem gesellschaftlichen Rang entsprechend als gebildete und gläubige Christen in Szene zu setzen, und nicht von Krankheit befallen[850]. Die Bilder vermitteln ihren Betrachtern stets die Hoffnung auf Heilung und Erlösung. Todesursachen werden weder in der Grabmalerei noch auf den Sarkophagen dargestellt, könnten aber anhand biblischer *exempla* zumindest angedeutet worden sein.

3.6 Brotvermehrung – Auferweckung des Lazarus

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum	Coemeterium Maius 3	-1-	Nebenfelder	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 65	-1-	Nebenfelder	12
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 69	-2	Laibung	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 78	-1-	Nebenfelder	13
Wandnische	Via Anap 14	-2 , -3	Stirnwände	13
Arkosol	Callisto 48	/	Laibung	12
Arkosol	Domitilla 46	/	Laibung	13

Die Kombination von Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung lässt sich in den Katakomben zwar an sieben Grabmonumenten nachweisen, doch muss hier differenziert werden[851]: In der Wandnische via Anapo 14 liegen Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung nicht unmittelbar nebeneinander (Abb. 7–8), sind aber gemeinsam mit dem Quellwunder des Mose als Kombination auszulegen, wie im Anschluss zu zeigen sein wird. Die Decke in Marcellino e Pietro 78 weist ein Lünettenkranzsystem auf, das acht Bilder im Außenkreis aufnimmt, die den Guten Hirten im Zentrum konzentrisch umgeben (Abb. 57)[852]. Die Brotvermehrung liegt der Lazarus-Auferweckung chiastisch gegenüber, doch ist eine klare Intention zur Kombination der Motive nicht erkennbar, denn je nach Sehsituation könnte die Lazarus-Auferweckung gleichfalls als Pendant zu Noah in der Arche oder zu Hiob aufgefasst werden. Im links anschließenden Bildfeld ist unmittelbar neben der Lazarus-Auferweckung das Quellwunder dargestellt. Wie schon erläutert, bietet auch diese beliebte Zusammenstellung auf formaler und inhaltlicher Ebene mehrere Verknüpfungsmöglichkeiten[853]. In der Laibung des Arkosols

849 Vgl. Teil I, Kap. 1.2.2.1.
850 Studer-Karlen 2015, 75.
851 Außerdem hypothetisch an der Decke der heute verschollenen Grabkammer in der Nähe des Scipionengrabes; vgl. Teil II, Kap. 3.1; 3.2.
852 Deckers u. a. 1987, 343–348; Nestori 1993, 63–64.
853 Vgl. dazu Teil II, Kap. 3.1.

Callisto 48[854] flankiert die Lazarus-Auferweckung mit dem Abrahamsopfer die Brotvermehrung im Laibungsscheitel. Der Brotvermehrung kommt somit eine Position primärer Aufmerksamkeit zu und sie kann sowohl in Relation zur Totenauferweckung als auch zum Abrahamsopfer gesetzt werden. Unmittelbar nebeneinander (Kombinationsschema 1–2) oder als Pendants einander gegenüber (Kombinationsschema 1–3) treten Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung somit nur in Maius 3 -1-, Marcellino e Pietro 65 -1- (Abb. 44), Marcellino e Pietro 69 -2- (Abb. 54) und Domitilla 46 auf[855]. Häufiger als in der Grabmalerei ist sie dagegen auf den Sarkophagen belegt, an denen die Motive vornehmlich an den Schauseiten der Kästen zusammengestellt sind[856].

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Aus formalästhetischer Perspektive stehen die Darstellungen der Brotvermehrung und der Lazarus-Auferweckung in der Grabmalerei einander affirmativ gegenüber, denn sie korrespondieren im Bilddetail des nach links oder rechts gewandten und zumeist in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Thaumaturgen in Tunika und Pallium. Die Bedeutung einer symmetrisch ausgewogenen Bildausstattung tritt am Beispiel der Wandnische via Anapo 14[857] besonders augenfällig hervor (Abb. 7–8). An der linken Oberzone der Nische sind von links nach rechts Brotvermehrung, Quellwunder des Mose und Lazarus-Auferweckung dargestellt. Die drei Motive sind im Bildaufbau ähnlich und zeigen jeweils den zur Seite gewandten Thaumaturgen mit Virga. Die Wundertäter unterscheiden sich physiognomisch nicht merklich voneinander. Sowohl Mose als auch Christus sind jugendlich-bartlos dargestellt, in Tunika und Pallium gekleidet sowie in ponderiertem Stand und mit nach vorne ausgestrecktem Arm wiedergegeben. Formal und inhaltlich liegt also eine Parallelführung vor. In den drei Bildfeldern der rechten Oberzone stehen den Wunderszenen von links nach rechts der Schafträger, eine Orantin und Daniel in der Löwengrube gegenüber[858]. Während Mose und Christus in den Szenen links jeweils mit im Profil dargestelltem Haupt wiedergegeben sind, präsentieren sich die Figuren rechts in Frontalansicht. Nur ihre Blicke sind nach links, wohl in Richtung der Bestattungen im Zentrum, gerichtet. Auch diese drei Motive zeigen mit dem ikonografischen Detail der nach oben geführten Arme Parallelen im Bildaufbau und bilden einen Kontrast zu den drei Thaumaturgen auf der gegenüberliegenden Wandhälfte. Während Daniel und die Orantin tatsächlich in Gebetshaltung dargestellt sind, ist die Körperhaltung des Schafträgers an jene nur angeglichen. Anders als es der ikonografische Kanon gewöhnlich vorgibt, bei dem der Hirte die Vorder- und Hinterläufe des Tieres mit einer Hand oder beiden Händen an seiner Brust umfasst, sind die Arme des Hirten zur Seite ausgestreckt und ähneln in verblüffender Weise dem Oranten-

854 Wilpert 1903, Taf. 234,1; Nestori 1993, 109.

855 Hypothetisch wären in der obigen Tabelle auch noch die Malereien des heute verschollenen Hypogäums beim Scipionengrab anzuführen, das in den Nebenfeldern seiner Decke als Bildzusammenstellung die Brotvermehrung umgeben von der Lazarus-Auferweckung und dem Quellwunder des Mose zeigte; vgl. Teil II, Kap. 3.1.

856 Rep. I Nr. 6. 9. 10. 11. 15. 25. 39. 43. 44. 45. 220. 376. 502. 621. 625. 694. 755. 762. 919; Rep. II Nr. 12. 20. 30. 31. 102. 108; Rep. III Nr. 36. 146; Rep. IV Nr. 57. 150. Gemeinsam in einem Bilderensemble zu sehen sind Lazarus-Auferweckung und Brotvermehrung hingegen auf den Sarkophagen: Rep. I Nr. 8. 42. 622. 771. 772. 987; Rep. II Nr. 59. 60; Rep. III Nr. 37. 206. 221. 493. 511; Rep. IV Nr. 10. 16. 74. 81.

857 Deckers u. a. 1991, 84–90; Nestori 1993, 20.

858 Durch den kräftigen Rotton ihrer Dalmatika unterscheidet sich die Orantin von den in weißer und brauner Farbe gestalteten biblischen Figuren. Als Verstorbenenporträt wird sie dadurch ästhetisch besonders hervorgehoben, wenngleich sie in der Nischenlaibung nur eine Position sekundärer Aufmerksamkeit einnimmt.

gestus[859]. Obgleich zwischen Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung kein unmittelbares Kombinationsverhältnis vorliegt, tritt doch die formale Affirmation in der Bildzusammenstellung deutlich in den Vordergrund, was durch die ikonografischen Abweichungen im Bild des Schafträgers bekräftigt wird. Die gleiche Figurenkonstellation begegnet an der Decke von Marcellino e Pietro 65 (Abb. 44) und in der erst jüngst restaurierten Grabkammer Maius 3. In letzterer liegen in den Nebenfeldern der als Kreuzgratgewölbe geformten Decke einander über Wand -3- die Brotvermehrung und über Wand -4- die Lazarus-Auferweckung gegenüber. Das Quellwunder des Mose als drittes Bild liegt über Wand -2-; das vierte Bild des Lünettenkranzes über Wand -5- ist nicht eindeutig identifizierbar[860]. Unverkennbar sind auch in diesem Fall die formalästhetischen Parallelen im Bildaufbau, die durch die schlanke Figur des in ponderiertem Stand leicht nach links gewandten Wundertäters zum Ausdruck kommen. Mose und Christus unterscheiden sich physiognomisch nicht voneinander. Im Vordergrund steht das Wunderwirken an sich, das jeweils auf der linken Bildhälfte formelhaft illustriert wird.

(2) Geht man von der gemeinsamen literarischen Vorlage der Bilder, dem Neuen Testament, aus, so verbildlichen Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung auf einfacher Verständnisebene das Wunder- und Heilswirken Jesu Christi auf Erden und beziehen sich als Zusammenstellung in ihrer Aussage affirmativ aufeinander. Eine solche inhaltliche Affirmation wird beispielsweise auch in den Apostolischen Konstitutionen greifbar, in denen die Brotvermehrung neben dem Weinwunder mit der Auferweckung der Toten in Verbindung gebracht wird und die Hoffnung auf Auferstehung symbolisiert[861]. Diese jenseitsbezogene Assoziation findet schon in der oben zitierten Textstelle des Johannesevangeliums Ausdruck, in dem sich Jesus selbst als „Brot des Lebens“ bezeichnet (Joh 6,35)[862]. Anknüpfend daran nimmt die Perikope dann auch konkret auf die Auferweckung der Gläubigen Bezug. Dazu heißt es in Joh 6,40: „Denn es ist der Wille meines Vaters, dass alle, die den Sohn sehen und an ihn glauben, das ewige Leben haben und dass ich sie auferwecke am Letzten Tag.“[863] Ob der Auftraggeber bei der Konzeption des Grabraumes diese oder ähnliche Textstellen vor Augen hatte, kann freilich auch in diesem Fall nicht nachgewiesen werden. Dennoch mutet die Kombination von Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung in der Grabeskunst geradezu wie eine visuelle Umsetzung der darin thematisierten Verheißung auf ein Leben nach dem Tod an.

(3) Ausgehend von der eucharistischen Deutung der Brotvermehrung sind die beiden Bildmotive über die bereits genannten affirmativen Kombinationsformen hinaus auch komplementär zu ver-

859 Bei diesem ikonografischen Detail scheint es sich keineswegs um einen bloßen Zufall zu handeln, zumal die übrigen beiden Hirtenbilder der via Anapo-Katakombe (via Anapo 9 und 11) dem ikonografischen Kanon folgen. Die Darstellung des Schafträgers als Orant intendiert daher mit großer Wahrscheinlichkeit eine motivische Angleichung an die angrenzenden Bilder. Eine ähnliche ikonographische Form, bei der der Gute Hirte Vorder- und Hinterläufe des Tieres umfasst, findet sich außerdem noch im Laibungsscheitel des Arkosols Maius 19 sowie in der nichtchristlichen Grabkammer Domitilla 23; vgl. Wilpert 1903, Taf. 169,1; Taf. 11,3.

860 Braconi 2018, 308–311. Als viertes Bild über dem Eingang könnten die drei Jünglinge im Feuerofen dargestellt gewesen sein, worauf heute nur noch Malereifragmente hindeuten; Braconi 2018, 309.

861 Const. Ap. 5,7,28–31 (SC 329, 239): „Der mit fünf Broten und zwei Fischen fünf Tausend gespeist und zwölf Körbe voll erübrigte und Wasser in Wein verwandelte […], dieser wird auch die Toten auferwecken.“ Dt. Übersetzung nach Boxler 1874.

862 Zur entsprechenden Textstelle siehe die Erläuterungen in Teil II, Kap. 3.2. Ebenso Joh 6,48. Ähnliche Bildworte finden sich in Joh 8,12; 10,9; 10,11; 11,25–26, 14,6; 15,1.

863 Vgl. auch Joh 6,39.

knüpfen[864]. Vor dem Hintergrund der frühchristlichen Schriftauslegung schlug jüngst Jutta Dresken-Weiland vor, dass die Brotvermehrung als mögliches Symbol für die Eucharistie das „Heilmittel zur Unsterblichkeit" (φάρμακον αθανασίας) versinnbildlichen könne, während die Lazarus-Auferweckung als Pendant dazu die persönliche Auferweckungshoffnung der Verstorbenen zum Ausdruck bringe[865]. Wie schon am Beispiel der Zusammenstellung von Brotvermehrung und Quellwunder des Mose ersichtlich wurde, kreisen die Formen der Kombination stets um ähnliche Aspekte, doch setzen sie mit Jenseitshoffnung, eschatologischer Erwartung und Eucharistie jeweils unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte in der Bildrezeption.

3.7 Sündenfall – Quellwunder

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum	Maius 17	-1-	Nebenfelder	1~~2~~
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 44	-~~2~~	Laibung	1~~2~~
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 51	-~~2~~	Laibung	1~~3~~
Cubiculum	Marcellino e Pietro 57	-5-	Nebenfelder	1~~2~~
Arkosol	Marcellino e Pietro 52	/	Laibung	1~~2~~
Loculuswand	Giordani 4	/	/	1~~2~~

Der Sündenfall und das Quellwunder des Mose treten als Bildzusammenstellung an sechs Grabmonumenten auf. Mit vier überlieferten Beispielen ist die Kombination am häufigsten in Marcellino e Pietro belegt. Da das Quellwunder bevorzugt gemeinsam mit der Lazarus-Auferweckung dargestellt wird, ist letztere zumeist in einem benachbarten Bildfeld zu finden[866]. Der Befund deckt sich mit der Anordnung der Motive auf den Sarkophagen, an denen Sündenfall und Quellwunder ebenso häufig in unmittelbarer Nähe zueinander angebracht worden sind[867]. Zeitlich gehören die oben angeführten Malereien den Phasen II bis IV der römischen Katakombenmalerei an.

---

864 Zur eucharistischen Deutung der Brotvermehrung siehe Teil II, Kap. 3.2.

865 Ign Eph 20,2 (SC 10, 90); Dresken-Weiland 2010a, 164. 172. Zum eucharistischen Symbolgehalt der Brotvermehrung siehe auch Dassmann, 1973, 313–314. Für die entsprechenden patristischen Quellenangaben in Anlehnung an Joh 6, 30–58 siehe Teil II, Kap. 3.2.

866 Wie zum Beispiel in Marcellino e Pietro 44, wo der Sündenfall im Arkosolscheitel von der Kombination Quellwunder / Lazarus-Auferweckung in den Seitenfeldern der Laibung flankiert wird; ebenso Marcellino e Pietro 52. Ein einziges Mal wurde der Sündenfall alleine mit der Lazarus-Auferweckung kombiniert, nämlich an der Eingangswand Marcellino e Pietro 58, an der die Motive untereinander angeordnet sind. Auch an der Stirnwand von Domitilla 43 liegt der Sündenfall direkt rechts neben der Lazarus-Auferweckung an der linken Außenseite, die ihrerseits jedoch wohl als Pendant zum Quellwunder an der rechten Außenseite konzipiert ist.

867 Rep. I Nr. 23. 145. 636. 638; Rep. II Nr. 11; Rep. IV Nr. 42. 74. Gemeinsam auf einem Sarkophag, jedoch ohne unmittelbaren Bezug zueinander: Rep. I Nr. 41. 987; Rep. IV Nr. 81. Der Grund für die seltene Kombination der Motive auf den Sarkophagen geht wohl auch in diesem Fall auf die unterschiedlichen Präferenzen in der Anbringung von Quellwunder und Sündenfall zurück. Der Sündenfall wird häufig an den Außenseiten, aber vor allem an den Deckeln angebracht, während das Quellwunder bevorzugt Positionen an den Ecken der Kästen einnimmt. Für die Anordnung der Motive auf den Sarkophagen siehe Dresken-Weiland 2010a, 132. 281–282.

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Da aus formaler Sicht zwischen Quellwunder und Sündenfall keine bildkompositorischen Parallelen bestehen, soll gleich der Blick auf mögliche inhaltliche Verknüpfungspunkte gerichtet werden. Das Auftreten des Sündenfalls in der Grabeskunst lässt sich im Vergleich zu anderen Bildthemen nicht unmittelbar aus dem Bibeltext erschließen, zumal dort die durch den Sündenfall begründete Sterblichkeit des Menschen beschrieben wird; ein Gedanke, der den Grabinhabern und -besuchern wohl kaum Trost spendete. Der eigentliche Rettungscharakter des Sündenfalls als Bildthema am Grab erschließt sich erst aus den patristischen Textquellen. Nicht die Verurteilung und Schuldzuweisung der Stammeltern finden darin Betonung, sondern die Sündenvergebung[868]. So versinnbildlicht das Stammelternpaar das allen Gläubigen verheißene Heil in Christus und ist vor allem als ein Bild der Hoffnung zu verstehen, nämlich für alle, „die Sünder sind wie sie [Anm.: *das Stammelternpaar*] und dennoch auf ihre Rettung vertrauen“[869]. Erst durch die Sünde, die durch die Schuld Adams und Evas in die Welt gekommen sei, könne Christus den Gläubigen befreien[870]. Demnach beginnt mit Adam nicht die Sünde, sondern auch die Barmherzigkeit Gottes zur Rettung der Menschheit und der Schöpfung[871]. So gesehen wäre die Darstellung des Sündenfalls auch in der piktoralen Grabeskunst primär als ein ‚Rettungsbild‘ zu begreifen[872]. Unter diesem Aspekt lassen sich vermutlich auch die Bilder in den Grabräumen erschließen, welche Adam und Eva als das erste von Gott errettete Menschenpaar wiedergeben. Die Zusammenstellung von Sündenfall und Quellwunder des Mose illustriert damit exemplarisch das Heilswirken Gottes im Alten Testament. Die Motive sind nicht nur durch ihre gemeinsame Bildquelle verknüpft, sondern bestätigen sich auf einer primären Verständnisebene auch in dem ihnen zugrundliegenden Rettungsaspekt.

(2) Des Weiteren verhalten sich die Motive komplementär zueinander. Den Ausgangspunkt hierfür liefert einmal mehr die Taufauslegung des Quellwunders[873]. Die Taufe als Initiationsritual setzt die Aufnahme in die christliche Heilsgemeinschaft voraus, befreit den Getauften von den Sünden seines alten Lebens und wird als Besiegelung für ein neues Leben gedeutet[874]. Wie schon im Fall der zu Beginn dieses Kapitels besprochenen Zusammenstellung von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung könnte man auch hier das Prinzip von Ursache (Taufe) und Wirkung (Sündenvergebung, Rettung und Auferstehung) visualisiert sehen[875].

868 Vgl. Iren. Adv. haer. V, 1, 3 (FC 8/5); Clem. Al. protreptikos 11, 111 (GCS 1, 78–79); Orig. comm. in ep. ad Rom. 5, 2 (FC 2/3, 82–99); Orig. comment. in Mt. ser. 126 (GCS 11, 265); Tert. carn. 17, 4–6 (FC 84, 234–237); Tert. De paenitentia 2,3 (CCSL 1, 322); Methodius von Olympos res. 1, 39 (Bonwetsch 1917, 283–384); vgl. Dassmann 1973, 232–258, hier bes. 257–258. Die Erbsündenlehre nahm bekanntlich erst mit Augustinus in die Auslegung des Sündenfalls Einzug; Dassmann 1973, 232. Demgemäß erhielt auch Röm 5,12–21 noch keine Deutung im Sinne des ‚Erbtodes‘; LThK 1 (2006) 135–136, hier 136 s. v. Adam III. Neues Testament (K. Berger).

869 Dassmann 1973, 258.

870 S. Schrenk, Eva, Adam und die Erbsünde. II.4.2. Bildbeispiele in der Ausstellung, in: Rumscheid u. a. 2018, 147.

871 Dassmann 1973, 258. Siehe ebenso LCI 1 (1994) 41–70, hier 55 s. v. Adam und Eva (H. Schade). Die Deutung des Sündenfalls als Sinnzeichen der Todessphäre, aus der die Menschen befreit werden müssen, findet sich bei Hempel 1956, 128.

872 Dassmann 1973, 257.

873 Für die patristischen Quellen dazu siehe Teil II, Kap. 3.1.

874 Grabner-Haider – Maier 2008, 92.

875 Ähnlich dazu bereits Ernst Dassmann, dem der inhaltliche Zusammenhang zwischen Sündenfall und Quellwunder gleichfalls nicht verborgen blieb. Die Zusammenstellung der Motive würde jedoch weniger die Sünde und die aus ihr resultierende Verdammung, als vielmehr Gottes erneuten Vergebungswillen und die tatsächliche Begnadigung des Sünders vergegenwärtigen. Inwiefern der Sündenfall die Taufsymbolik des Quellwunders präzisiert und somit als Taufvergebung zu verstehen nötigt, bleibe hingegen offen; Dassmann 1973, 401.

(3) Neben dem Vergebungswillen Gottes können die in der Zusammenstellung aufgeworfenen Aspekte von Taufe und Sünde aber auch antithetisch rezipiert werden, wobei ‚Leben' und ‚Tod' einander kontrastierend gegenüberstehen. Bei dieser Form der Verknüpfung steht nicht der Rettungsaspekt des Sündenfalls im Vordergrund, sondern die durch den Sündenfall begründete Sterblichkeit des Menschen. Nach christlichem Verständnis tilgt die Taufe jedoch die Sünde des Menschen – dargestellt durch Adam und Eva – und ermöglicht dem Getauften die rituelle Wiedergeburt in Christus und damit ein Leben nach dem Tod[876]. Auf mittelbare Weise ist also nicht nur die heilswirkende Kraft der Taufe, sondern auch deren Rückwirkung in der Bildkombination veranschaulicht.

3.8 Daniel in der Löwengrube – Die drei Jünglinge im Feuerofen

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Bildthemen
Cubiculum	Ermete 10	-1-	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen, Abrahamsopfer
Cubiculum / Arkosol	Maius 16	-4-	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen
Cubiculum	Marcellino e Pietro 71	-5-	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen
Wandnische	Via Anapo 8	-3-, -4-	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen, Abrahamsopfer
Arkosol	Ermete 4	/	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen
Loculuswand	Giordani 4	/	Daniel in der Löwengrube, Jünglinge im Feuerofen

Dass in der privaten Grabeskunst alttestamentliche Rettungsbilder gerne in unmittelbarer Nähe zueinander auftreten, ist in der Forschung hinlänglich bekannt und dürfte auch anhand der bisher diskutierten Bildkombinationen deutlich geworden sein[877]. Eine weitere sich wiederholende Zusammenstellung, die sich dieser Kategorie beifügen lässt, ist in der Kombination von Daniel in der Löwengrube und den drei Jünglingen im Feuerofen zu sehen, die an sechs Grabmonumenten zu finden ist. In der Grabnische 8 in der via Anapo-Katakombe[878] und in Ermete 10[879] fügt sich mit dem Abrahamsopfer ein weiteres alttestamentliches Rettungsbild in die Bildzu-

876 Zum Taufverständnis im 3. und 4. Jh. siehe Müller 2012, 84–90 mit weiterführender Literatur. Speziell zur Dimension der Sündenvergebung Müller 2012, 88–89.
877 Dassmann 1973, 67–75; Engemann 2002, 83.
878 Deckers u. a. 1991, 54–61; Nestori 1993, 18.
879 Wilpert 1903, 114; Nestori 1993, 5.

sammenstellung ein[880]. Parallelen zwischen Grabmalerei und -plastik lassen sich auch hier feststellen[881].

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Zunächst ist auf das formale Zusammenspiel der Darstellungen hinzuweisen. Die Kompositionen sind symmetrisch aufgebaut und bestehen aus jeweils drei figürlichen Komponenten. Die Dreizahl der Jünglinge entspricht Daniel und den Löwen, die in der Katakombenmalerei stets als Paar auftreten. In beiden Szenen werden die Figuren außerdem frontal und im Orantengestus wiedergegeben. Wie wichtig diese formalen Parallelen bei der Bildauswahl und -anordnung waren, zeigt sich deutlich an einem konkreten Beispiel: Die Türwand der Kammer Marcellino e Pietro 71 ist in vier rechteckige Bildfelder unterteilt (Fig. 2b)[882]. In der oberen, horizontalen Bildabfolge befinden sich links Daniel in der Löwengrube und rechts die Feuerofenszene. Darunter sind links das Quellwunder des Mose und rechts ein Fossor bei der Arbeit dargestellt. Während Daniel und die hebräischen Jünglinge in der Dreizahl der figürlichen Elemente, Frontalität, Gebetshaltung und Farbgebung übereinstimmen, sind Mose und der Fossor jeweils in Profilansicht dem Eingang zugewandt. Die Position des Felsens in der Bibelszene entspricht der Position des Erdreichs, das der Fossor mit seiner Spitzhacke bearbeitet. In formaler Hinsicht sind auch die Körperhaltung und Gewandfarbe der Figuren aneinander angeglichen. Die Armbewegung des wunderwirkenden Mose wird von dem zum Hieb auf das Erdreich ausholenden Fossor wiederholt; nur die Virga ist nun durch die Spitzhacke ersetzt. Beide Figuren tragen ockergelbe Kleidung, was insbesondere für Darstellungen des Mose recht ungewöhnlich ist, werden die Tuniken und Pallien der biblischen Wundertäter doch ansonsten üblicherweise in Weiß gemalt. Gleiches zeigt sich an den kurzen Tuniken der drei Jünglinge im Feuerofen, deren Braunton dem Farbton der nackten Haut Daniels in der Löwengrube gleicht, sodass auch diese beiden Szenen farblich miteinander verbunden sind.

(2) Eine wichtige inhaltliche Übereinstimmung ist erneut in der den Motiven zugrundeliegenden Rettungsthematik zu erkennen. In ihrer Aussage bestätigen sich die Motive und exemplifizieren in verschiedener Weise die göttliche Rettung aus unmittelbarer Todesgefahr. Additiv-affirmative Verknüpfungsmöglichkeiten eröffnen sich demzufolge auf formaler und inhaltlicher Ebene.

(3) Für Ernst Dassmann wiederum war die christliche Vorbildfunktion Daniels und der drei hebräischen Jünglinge als Märtyrer das ausschlaggebende Kriterium für die wiederholte Zusammen-

880 Das Abrahamsopfer und die drei Jünglinge im Feuerofen werden auch in Priscilla 7 im Bogenfeld der Wände -3- (Abb. 12) und -4- (Abb. 13) kombiniert. Als dritte alttestamentliche Szene ist jedoch die Ausspeiung Jona im Scheitelfeld der Türlaibung zu sehen; vgl. Nestori 1993, 23–24.

881 Rep. I Nr. 12. 23. 317. 925; Rep. III Nr. 172. 510; Rep. IV Nr. 48. Ferner ist auf einen mit Mosaiken geschmückten Sarkophagdeckel aus Tipasa (Rep. III Nr. 608) aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. aufmerksam zu machen, an dem Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge im Feuerofen nebeneinander positioniert sind. Zum Mosaik von Tipasa siehe Ohm 2008, 61–66.

882 Deckers u. a. 1987, 330–334; Nestori 1993, 62 Nr. 71.

stellung der Motive[883]. Als kollektive „Erinnerungsbilder“[884] spielten sie auf die Christenverfolgungen des 3. Jhs. und ihre Opfer an. Einwände gegen Dassmanns These äußerte schon Carlo Carletti und gab zu bedenken, dass das Motiv der Jünglinge im Feuerofen (ebenso wie Daniel in der Löwengrube) in vorkonstantinischer Zeit vor allem den christlichen Erlösungsgedanken und jene Mittel verkörpern würde, mit welchen Erlösung zu erlangen sei[885]. Da der Märtyrerkult erst ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. die Ikonografie der Katakombenmalerei prägte, könne dieser Aspekt nicht primär bestimmend gewesen sein, zumal die drei Jünglinge im Feuerofen und auch Daniel in der Löwengrube bereits im 3. Jh. dargestellt wurden. In Kombination mit Bildern gleicher Rettungsthematik seien die drei Jünglinge im Feuerofen daher vor allem als Symbol der Erlösung zu verstehen, die jeder erhoffen könne, der „ha avuto fede nel Signore e quindi nell’esistenza di una vita ultraterrena.“[886]

Eine gedankliche Verbindung zwischen Daniel und den drei Jünglingen wird allerdings schon im vierten Buch der Makkabäer hergestellt (4 Makk 16,20–21), in dem sie neben Abraham und Isaak als Vorbilder des Glaubens und der Standhaftigkeit erwähnt werden[887]. Auch der Hebräerbrief (Hebr 11,32–34) nennt Daniel und die drei Jünglinge gemeinsam mit anderen alttestamentlichen Figuren, die in der Grabeskunst jedoch keine Rolle spielen. Die beiden Textquellen zeigen, dass die Bereitschaft zum Martyrium durchaus mit den genannten biblischen Figuren in Verbindung gebracht wurde. Ein direkter Zusammenhang zwischen den Bildzusammenstellungen an den Gräbern, den Bibeltexten und den Märtyrern der Christenverfolgungen ist freilich nicht mit Sicherheit nachzuweisen, doch scheint die Erinnerung an die Verfolgungen und ihre Opfer im kollektiven Gedächtnis der christlichen Gemeinde fest verankert gewesen zu sein.

Aus den Bildern ist zu schließen, dass in ihrer Rezeption wohl weniger das Martyrium an sich – das weder Daniel noch die drei Jünglinge de facto erlitten – oder deren Vorbildfunktion als Märtyrer, als vielmehr ihre göttliche Rettung aus Todesnot von Bedeutung waren, was durch die Gebetshaltung der Figuren ikonografisch bekräftigt wird. Darüber hinaus sind es Tugenden wie Standhaftigkeit und Glaubensfestigkeit[888], die Daniel und die hebräischen Jünglinge sowie Abraham und Isaak affirmativ verbinden und sie in dieser Hinsicht zweifellos zu Vorbildern

883 Dassmann 1973, 269. 428–429. 435. Das prominenteste literarische Zeugnis diesbezüglich hinterließ Mitte des 3. Jhs. Cyprian in seinem Werk *De lapsis*. Daniel und die drei Jünglinge im Feuerofen werden darin zu Paradebeispielen standhafter Märtyrer stilisiert, an denen sich die während der Decischen Christenverfolgung abgefallenen Christen ein Beispiel nehmen sollten; Cypr. laps. 31 (CCSL 3/1, 238–239). Vgl. dazu Wischmeyer 1982, 103–106.

884 Dazu Dassmann 1973, 426–427: „Diese zeitliche Koinzidenz [*3. Jahrhundert, Anm. Verf.*] dürfte auch das Feuerofenbild – wenigstens am Beginn seines Erscheinens – aus dem Rahmen eines bloßen Erinnerungsbildes an das Leiden der biblischen Jünglinge herausheben und zu einem aktuellen Martyrerbild machen, bei dem allerdings nicht die porträthafte Abbildung bestimmter Martyrerpersonen, sondern die ereignishafte Vergegenwärtigung des Martyriums an sich beabsichtigt ist.“

885 Carletti 1975, 7. 113–114. Nachdrücklich auf die Bedeutung der drei Jünglinge im Feuerofen als biblisches Rettungsbild verweist Engemann 2002, 89.

886 Carletti 1975, 58.

887 Mit Blick auf das Abrahamsopfer so zum Beispiel später auch bei Ambr. off. 1, 25,119 (CCSL 15, 43): „*Adverte hic omnes virtutes quattuor in uno facto. Fuit sapientiae Deo credere nec filii gratiam anteferre auctoris praecepto; fuit iustitiae acceptum reddere; fuit fortitudinis appetitum ratione cohibere: Ducebat hostiam pater, interrogabat filius, temptabatur adfectus patrius sed non vincebatur; repetebat filius appellationem paternam, compugebat paterna viscera sed non minuebat devotionem. Accedit et quarta virtus, temperantia: Tenebat iustus et pietatis modum et exsecutionis ordinem. Denique dum sacrificio necessaria vehit, dum ignem adolet, dum filium ligat, dum gladium educit, hoc immolandi ordine meruit ut filium reservaret*.“

888 Schöllgen 2018, 195.

macht. Neben formalen Übereinstimmungen in der Bildkomposition lassen sich also auch auf inhaltlicher Ebene zumindest zwei für die Grabeskunst bedeutende affirmative Parallelführungen erschließen: Zum einen ist die gemeinsame Rettungsthematik anzuführen, zum anderen die besondere Tugendhaftigkeit der biblischen Figuren, die sie nicht nur zu Märtyrer-, sondern vor allem zu *Charakter*vorbildern und Identifikationsfiguren macht. Damit bilden die dargestellten Tugenden nicht zuletzt die Folie, vor der die Verstorbenen ihr eigenes Leben als Totenlob kommemoriert wissen wollten[889].

3.9 Magieranbetung – Die drei Jünglinge im Feuerofen

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Bildthemen
Cubiculum / Arkosol	Maius 12	-2-	Magieranbetung / Jünglinge im Feuerofen
Cubiculum / Bilderfries	Domitilla 3	-1-	Magieranbetung / Jünglinge im Feuerofen
Arkosol	Marco e Marcelliano 5	/	Magieranbetung / Anbetungsverweigerung
Arkosol	Balbina 1	/	Magieranbetung / Jünglinge im Feuerofen

Als Kombination ist die Magieranbetung mit den drei hebräischen Jünglingen an vier Grabmonumenten nachzuweisen, die den Phasen III und IV zuzuordnen sind. Dabei wurde die Magieranbetung sowohl mit der Feuerofenszene als auch mit der Anbetungsverweigerung der Jünglinge kombiniert.

Kriterien der Bildzusammenstellung

In der Laibung des Arkosols Marco e Marcelliano 5 sind im linken Bildfeld die Magieranbetung und im rechten Feld die Anbetungsverweigerung der drei hebräischen Jünglinge zusammengestellt (Kombinationsschema 1–3; Abb. 95–96)[890]. Zwischen beiden Szenen lassen sich formale Parallelen fassen[891]: Zum einen korrespondieren sie in der Dreizahl der Männer und in deren orientalischer Bekleidung. Zum anderen entspricht der am rechten Bildrand vor dem Götzenbild stehende Nebukadnezar in seiner Position der thronenden Maria mit dem Jesuskind.

Diese Zusammenstellung wurde zwar nicht in der Katakombenmalerei wiederholt, findet sich aber auf den Sarkophagen wieder, so zum Beispiel auf einem zweizonigen Friessarkophag, ebenfalls aus Marco e Marcelliano (Rep. I Nr. 625; Abb. 143)[892]. In der linken Ecke des unteren Registers thront Nebukadnezar, in der rechten Ecke Maria. Die beiden Szenen werden durch

889 Vgl. Teil I, Kap. 2.8.1.
890 Zu den Malereien des Arkosols siehe de Bruyne 1950; Saint-Roche 1999, 110–115.
891 Vgl. Kulczak-Rudiger 2001, 384; Schneider 2001, 953–955.
892 Der Sarkophag aus der ‚Damasus-Krypta' wurde in das erste Viertel des 4. Jhs. datiert; Rep. I, 252–253.

eine Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen getrennt, die unter dem Porträtclipeus angebracht ist. Die thronenden Figuren sind in ihrer Funktion als symmetrischer Abschluss mit der Lazarus-Auferweckung und dem Quellwunder vergleichbar, die sich im oberen Register befinden[893].

Vergleichbare Beispiele sind auf den Sarkophagen des späten 4. und frühen 5. Jhs. sowie auf einer Messingkanne aus dem 7. Jh. zu finden[894]. Die Szene der Anbetungsverweigerung wurde dort allerdings in eine Darstellung des Zusammentreffens der Magier mit Herodes (Mt 2,1–8) umgewandelt. Die drei Gestalten mit phrygischen Mützen wenden sich nicht nur von der Büste des Kaisers ab, sondern weisen auf einen über ihren Köpfen angebrachten Stern hin, der sie als Magier ausweist. Auf den Sarkophagen in Tolentino, Ancona und dem nur durch eine Zeichnung überlieferten Sarkophagdeckel aus Luxemburg[895] tragen die drei Figuren zusätzlich Stäbe, die in einer Szene der Anbetungsverweigerung nicht zu erklären wären, aber gut als Reisestöcke oder Zepter interpretiert werden können[896]. Die Zusammenstellung ist durch eine inhaltliche Komponente erweitert worden, die beide Bilder zu einem zweiteiligen Zyklus konsekutiv zusammenschließt. Die formalbedingten Aspekte hingegen haben an Bedeutung verloren, wie am Beispiel des Sarkophagdeckels von Sant'Ambrogio zu sehen ist (Rep. II Nr. 150). Zwar werden darauf auf beiden Seiten jeweils fünf Figuren einander gegenübergestellt, doch steht Herodes vor der Büste, während Maria am Rand thront[897]. Auf eine symmetrische Angleichung der Motive wurde verzichtet.

Diesen sich in der Bildkunst abzeichnenden ikonografischen Wandel bezeichnete Jaś Elsner als „visual turn in the rhetorical image"[898]. Der Austausch der Anbetungsverweigerung gegen die Szene der Magier vor Herodes habe Elsner folgend vor allem auf semantischer Ebene weitreichende Veränderungen nach sich gezogen. Brachte die Szene der Anbetungsverweigerung zuvor noch die sich gegen die römische Hegemonialherrschaft gerichtete Polemik zum Ausdruck, richte sich die Bildbotschaft unter veränderten Vorzeichen nun explizit gegen das Juden-

893 Gleichfalls zu nennen ist ein Sarkophag aus Arles (Rep. III Nr. 118), dessen Seitenwände in jeweils zwei Bildregister gegliedert sind: An der linken Nebenseite im unteren Bildfeld sind die drei hebräischen Jünglinge vor dem thronenden Nebukadnezar und seiner Büste zu sehen. Das obere Bildfeld der rechten Nebenseite zeigt die thronende Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß und drei Magier, die von rechts auf sie zuschreiten. Die beiden Motive waren nicht gemeinsam zu sehen, doch scheinen formal-ästhetische Kriterien ausschlaggebend für die Themenwahl gewesen zu sein. Auch im unteren Register des Adelfia-Sarkophags aus Syrakus (Rep. II Nr. 20) treten Magieranbetung und Anbetungsverweigerung nebeneinander auf.

894 Zu dieser Objektgruppe siehe ausführlich Engemann 1984. Es handelt sich dabei um den Sarkophag des Flavius Iulius Catervius in der Kathedrale von Tolentino, den Sarkophag des Gorgonius in Ancona (Museo Diocesano), den Deckel eines Stadttorsarkophags in Mailand (Rep. II Nr. 150), einen nur fragmentarisch erhaltenen Sarkophagdeckel aus Saint-Gilles und um einen heute verschollenen, sich früher in Luxemburg befindlichen Sarkophagdeckel. Dazu auch Kulczak-Rudiger 2001, 384–385.

895 Gerke 1949, 31–34 mit Taf. 3 Abb. 5.

896 Engemann 1984, 122–123.

897 Ebenso auf dem fragmentarisch erhaltenen Sarkophagdeckel in Saint-Gilles, an dem links ein Soldat vor der Büste des Kaisers platziert ist, während Maria im Rahmen der Magieranbetung an der rechten, beschädigten Hälfte vermutlich thronend wiedergegeben war; Engemann 1984, Taf. 13 Abb. c.

898 Elsner 2011, 380–381.

tum und symbolisiere den Triumph des Christentums[899]. Inwiefern in der privaten Grabeskunst Diskurse um den heidnischen Kaiserkult oder die Vormachtstellung des Christentums tatsächlich eine derart tragende Rolle gespielt haben, bleibt fraglich.

Das von der römisch-imperialen Repräsentationskunst beeinflusste Motiv der drei Magier vor Herodes fand jedenfalls keinen Eingang in die Katakombenmalerei und ist als Bildphänomen des späten 4. und 5. Jhs. zu bezeichnen, das überwiegend auf den Sarkophagen dargestellt wurde[900]. Dagegen tritt in der Katakombenmalerei die Magieranbetung an drei Monumenten in Kombination mit den drei Jünglingen im Feuerofen auf; ein Motiv, das wesentlich häufiger in der Grabmalerei dargestellt worden ist[901]. Es können die folgenden Kombinationskriterien konstatiert werden:

(1) In Maius 12[902] (Abb. 25) und Balbina 1[903] wurden Magieranbetung und Jünglinge im Feuerofen in den untergeordneten Bildfeldern der Arkosollaibung kombiniert (Kombinationsschema 1–3), in Domitilla 33[904] sind die Szenen Teil des Bilderfrieses, der unter dem Ansatz des Tonnengewölbes verläuft (Abb. 109–110). Die Magieranbetung und die Jünglinge im Feuerofen nehmen jeweils das mittlere, querrechteckige Bildfeld ein und liegen einander an den Wänden -3- und -4- waagerecht gegenüber (Kombinationsschema 1–3). Trotz unterschiedlichen Bildaufbaus korrespondieren die Szenen in Format und Dreizahl der Männer, die übereinstimmend in orientalischen Kleidern gewandet sind, sodass auch in diesen Fällen eine formalbedingte Bildzusammenstellung vorliegt.

Überdies ist die Kombination auf den Sarkophagen belegt, wie das Beispiel des Sarkophags von Boville Ernica (Rep. II Nr. 63; Abb. 144) zeigt[905]. An der linken Seite seines Deckels sind die drei Jünglinge im Feuerofen zu erkennen. Die Szene wird durch die Büste des Kaisers und weitere Beifiguren, die das Ereignis beobachten, erweitert. Auf der rechten Deckelhälfte ist die Geburt Jesu in Kombination mit der Anbetung der drei Magier wiedergegeben. Auch am Deckel des Sarkophags der Marcia Romania Celsa (Rep. III Nr. 37) aus der Nekropole von Trinquetaille/Arles[906] treten die drei Jünglinge im Feuerofen und die Magieranbetung in Kombination auf. Da beide Motive besonders häufig an den schmalrechteckigen Flächen der Sarkophagdeckel angebracht wurden, scheint ihre Kombination auch auf den

899 "But it also has a rhetorical role. It shifts the polemical edge from an undermining of Roman hegemonic culture, and specifically paganism, to an attack on idolatry in pre-Christian Jewish culture that is made explicitly by Herod's placement in relation to a graven image. What was once, and powerfully, part of the Jewish case against the polytheistic pagan environment (and accepted as such in early Christian art) now becomes part of the Christian case against Judaism, brilliantly effected by the sleight of hand that simply translates the iconography of one scene into that of another." Elsner 2011, 381.

900 RAC 14 (1988) 815–849, hier bes. 833–840, s. v. Herodes der Große (H. Merkel – D. Korol).

901 Vgl. Teil I, Kap. 1.1.2.5.

902 Nestori 1993, 34.

903 Nestori 1993, 118.

904 Nestori 1993, 125.

905 Für einen Überblick zur Forschungsgeschichte dieses Sarkophags und weiterführende Literatur siehe Schmidt 2002 mit Taf. 75,1; Schmidt 2004. Auch ein heute verlorener Sarkophag aus der Vatikanischen Nekropole (Rep. I Nr. 28) zeigte eine ähnliche Bildzusammenstellung am Deckel. Die linke Hälfte gab die Anbetungsverweigerung der drei Jünglinge vor Nebukadnezar und anschließend die Feuerofenszene wieder, die rechte Hälfte zeigte die Anbetung der drei Magier vor der Krippe Jesu.

906 Inv. 74.00.2/6; Koch 2000, Nr. 137; Caillet 2002, 42–43 mit Taf. 15,1.

Sarkophagen, durch das querrechteckige Bildformat bedingt, vor allem formal begünstigt gewesen zu sein[907].

(2) Über diese kompositorischen Übereinstimmungen hinaus überlagern sich in der Kombination von Magieranbetung und Anbetungsverweigerung auf inhaltlicher Ebene kontrastierende Aspekte, die eine sinnstiftende Verknüpfung der Szenen erlauben. Als positiv konnotiertes Bild stehen einander die ‚Huldigung des wahren Gottes' und als negatives Gegenbild die ‚Verweigerung des Herrscherkults' bzw. die ‚Huldigung des falschen Gottes' gegenüber. Ähnliche Deutungsansätze wurden bereits von der Forschung diskutiert[908]. Bei den Kirchenvätern ist eine vergleichbare Auslegung nicht nachgewiesen, doch erscheint eine solche Assoziation vor dem Hintergrund des historischen Kontexts dennoch denkbar[909]. Immerhin wird die Polemik gegen den paganen Herrscherkult in der Bildszene der drei Jünglinge vor Nebukadnezar offen dargelegt[910]. Durch die verweigernde Haltung der Figuren als zugrundeliegende Handlungssituation können aber auch die Magieranbetung und die Feuerofenszene inhaltlich verflochten werden. Den formalen Ausgangspunkt für die komparative Rezeption liefern erneut die drei orientalisch gekleideten Männer. Die Magier verweigerten sich Herodes, indem sie nicht zurückkehrten und ihn, wie befohlen, über die Geburt des Kindes unterrichteten (Mt 2,12). Ebenso widersetzten sich die drei Jünglinge dem Befehl Nebukadnezars und lehnten die Anbetung des goldenen Bildnisses ab (Dan 3,12). In diesem Fall bestätigen sich die Motive in ihrer Aussage und zeigen sowohl aus formaler als auch inhaltlicher Perspektive parallele Bildstrukturen.

In der Gegenüberstellung der Anbetungsverweigerung der drei hebräischen Jünglinge bzw. der Feuerofenszene und der Magieranbetung scheinen vor allem kontrastierende und affirmative Assoziationsmuster gewirkt zu haben, die durch formale Übereinstimmungen im kompositorischen Aufbau der Bildszenen begünstigt wurden, allerdings wohl weniger im Sinne eines

907 Vgl. Rep. I Nr. 28. 52. 241. 664; Rep. II Nr. 75; Louvre Ma 3340. Eine weitere Deutung legt Jaś Elsner in seiner Studie zu den rhetorischen Strukturen frühchristlicher Sarkophage vor; Elsner 2011. Ausgehend von der Position der Anbetungsverweigerung und den drei Jünglingen im Feuerofen, die sich häufig auf der linken Seite der Sarkophagkästen befinden, rekonstruiert Elsner anhand ausgewählter Beispiele einen Erzählstrang, der in Leserichtung links mit den hebräischen Jünglingen beginnt und mit der Gerichtsszene Jesus vor Pilatus als Höhe- und Endpunkt der Erzählung rechts endet. Die Anbringung der Motive folge rhetorischen Prinzipien, die den Betrachter durch den Bildraum führen sollen. So werde der Diskurs mit dem primär polemisch aufgeladenen Bildmotiv der drei hebräischen Jünglinge vor Nebukadnezar eröffnet und mit der apologetisch konnotierten Szene Jesu vor Pilatus, die den Triumph des Christentums symbolisiere, abgeschlossen. Tatsächlich lässt sich eine solche kohärente inhaltliche Abfolge von Bildern an dem heute nur noch fragmentarisch erhaltenen Friessarkophag Rep. I Nr. 28 recht gut nachvollziehen. Zu berücksichtigen gilt es jedoch, dass, den Konventionen der römischen Bildkunst entsprechend, die privilegierteste Position im Zentrum des Kastens zu suchen wäre, die wiederum von der *Traditio legis* eingenommen wird. Auch bildhierarchisch betrachtet steht das Motiv der *Traditio legis* aufgrund seines überzeitlichen Charakters über der narrativen Szene der Handwaschung des Pilatus und würde aus bildwissenschaftlicher Perspektive den eigentlichen Höhepunkt des Bilderensembles bilden.

908 Hempel 1956, 127; Carletti 1975, 73–87, 114; Engemann 1983, 263; Carletti 1984, 86–87; Schneider 2001, 954. Kritisch dazu Engemann 1984, 121; Kulczak-Rudiger 2001, 384.

909 Hempel 1956, 127. Die letzten großen Christenverfolgungen im Römischen Reich unter Decius (249–250), Valerian (257–258), Diokletian und Galerius (303–305) liegen zum Zeitpunkt der Entstehung des christlichen Szenenrepertoires noch nicht lange zurück und waren im kollektiven Gedächtnis der Christen wahrscheinlich noch präsent; vgl. Dassmann 1973, 426–427.

910 Elsner 2011, 362.

„theologischen Programms“[911] zu verstehen sind. Mit vier Beispielen bleibt die Kombination von Magieranbetung und den drei hebräischen Jünglingen gleichwohl eine in der Katakombenmalerei verhältnismäßig selten ausgeführte Zusammenstellung.

3.10 Sündenfall – Magieranbetung

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum	Marcellino e Pietro 57	-5-	Nebenfelder	14
Cubiculum	Domitilla 3	-1-	Bilderfries	12
Arkosol	Maius 8	/	Laibung	12
Arkosol	Maius 9	/	Laibung	12

Ernst Dassmann stellte in seiner Studie zur frühchristlichen Grabeskunst fest, dass die Magieranbetung „in mehr oder weniger enger Verbindung mit dem Sündenfall“[912] auftrete. Die Annahme stimmt mit dem hier erhobenen Befund überein, der zeigt, dass der Sündenfall und die Magieranbetung an vier Grabmonumenten in unmittelbarer Nähe zueinander angebracht worden sind, sodass von einer sich wiederholenden, wenngleich nicht besonders weit verbreiteten Bildzusammenstellung zu sprechen ist. Auch auf den Sarkophagen ist die Kombination von Sündenfall und Magieranbetung mit sieben Beispielen kaum häufiger belegt[913].

Chiastisch kombiniert treten der Sündenfall und die Magieranbetung (bzw. Maria mit Kind) an der Türwand in Marcellino e Pietro 57 auf (Fig. 2a). Die beiden übrigen Bildfelder zeigen eine Orantin und das Quellwunder des Mose. Setzt man die vier Motive in Relation zueinander, ergeben sich für ihre Zusammenstellung aber auch zwei alternative Lesemöglichkeiten, die eine Verknüpfung der Bilder in vertikaler und horizontaler Richtung vorsehen: Erstens könnten die in den unteren Bildfeldern platzierten Motive des Sündenfalls und Quellwunders als Rettungsbilder das Heil durch Christus, der im rechten oberen Bildfeld gemeinsam mit der Gottesmutter dargestellt ist, veranschaulichen, welches die Verstorbene in Orantenhaltung selbst für sich erhofft. Ebenso gut vor stellbar erscheint in diesem Bildkontext zweitens, dass der Sündenfall Adams und Evas auf die eigene Sündhaftigkeit der Verstorbenen anspielt. Die Geburt des Messias auf der

911 Schneider 2001, 954.

912 Dassmann 1973, 403.

913 Rep. I Nr. 41. 43. 145. 735. 745; Rep. II Nr. 20. 180 (?); Rep. IV Nr. 10. 134. In den angeführten Beispielen sind die beiden Szenen jeweils nebeneinander angeordnet und befinden sich sowohl an den Frontwänden der Kästen als auch Deckeln. Auf einem zweizonigen Friessarkophag im Museo Pio Cristiano (Rep. I Nr. 43) befindet sich die Magieranbetung unter der Szene der Erschaffung des Menschen, an die der Sündenfall anschließt. Häufiger ist der Sündenfall auf den Sarkophagen jedoch mit den drei Jünglingen im Feuerofen kombiniert. Als Bildzusammenstellung befinden sich die Motive an den Seitenwänden (Rep. I Nr. 6. 52; Rep. II Nr. 30; Rep. III Nr. 494) oder an den Deckeln (Rep. I Nr. 637; Rep. III Nr. 282). Für den Betrachter sind die Motive an den Seitenwänden der Sarkophage allerdings nicht gemeinsam visuell erfassbar. Ein tieferer inhaltlicher Bezug ist mit Ausnahme der gemeinsamen Rettungssymbolik und dem Alten Testament als Bildquelle nicht zu bestimmen. Auf den Sarkophagen werden die Jünglinge im Feuerofen, bedingt durch ihr querrechteckiges Bildformat, mehrheitlich an den Deckeln angebracht; vgl. Dresken-Weiland 2010a, 306. Auch der Sündenfall erscheint, neben den Seitenwänden, häufiger auf Deckeln; Dresken-Weiland 2010a, 282. Das ausschlaggebende Kriterium für die Bildzusammenstellung ist daher wohl der Anbringungsort und damit verbunden formalästhetische Parallelen, nicht jedoch eine inhaltliche Kohärenz.

rechten Seite würde konträr dazu den Weg zu neuem (sündenfreiem) Leben thematisieren. Hierzu passt auch die Darstellung des Quellwunders, denn als Garant für dieses Leben gilt die Taufe, die durch das Wasserwunder symbolisch dargestellt sein könnte. Eine horizontale Verknüpfung der zwei Szenen des oberen Registers konkretisiert noch einmal die dargelegte Jenseitshoffnung, denn die Verstorbene wird in Gebetshaltung, von Fürbittern begleitet Christus gleichsam vorgeführt[914].

Im Bilderfries in Domitilla 33, der unterhalb des Ansatzes des Tonnengewölbes verläuft, sind Dekorationsgerüst und Bildkomps ition aufeinander abgestimmt. Das breite, dunkelblaue Rahmensystem besteht aus einem zentralen, querrechteckigen Feld, das von zwei hochrechteckigen Feldern flankiert wird. Die beiden querrechteckigen Felder werden von der Magieranbetung und den drei Jünglingen im Feuerofen geschmückt, die sich in ihrem Bildformat entsprechen (Abb. 109–110). Der Sündenfall schließt an der linken Seite der Magieranbetung an und stimmt in seinem hochrechteckigen Format mit der Lazarus-Auferweckung auf der gegenüberliegenden Wand überein.

In der Arkosollaibung von Maius 8[915] erscheinen Adam und Eva auf der Rahmenlinie des Bildfeldes mit der Magieranbetung. Vermutlich durch die topografische Nähe bedingt und daher einer lokalen Tradition folgend, findet sich dieselbe Bildzusammenstellung in der Laibung des Arkosols Maius 9[916] wieder, das teilweise die Motive von Maius 8 übernahm. Beide Arkosolien weisen eine Fülle an Szenen und Figuren auf, die nach dem Prinzip des *horror vacui* – wie es für die Mitte des 4. Jhs. charakteristisch ist – die Laibungen schmücken.

Kriterien der Bildzusammenstellung

Formale Parallelen im Bildaufbau sind ganz offensichtlich als Gründe für die Zusammenstellung der Motive auszuschließen. Nur mit Vorbehalt bleiben inhaltliche Kriterien anzuführen, die möglicherweise die räumliche Nähe der Motive an den Gräbern begünstigt haben könnten. Zieht man der Bilddeutung die biblischen Schriften hinzu, eröffnen sich zwei plausible Perspektiven auf die Bildkombination, die auf jeweils unterschiedliche Weise den für den privaten Grabeskontext elementaren christlichen Heilsgedanken zum Ausdruck bringen:

(1) Im Johannesevangelium ist die Vorstellung vom „Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ (Joh 1,29; 36) unmittelbar mit der Heilserwartung Jesu verbunden[917]. Mit der Geburt Jesu, auf die das Motiv der Magieranbetung anspielt, wird die neutestamentliche Heilsgeschichte eingeleitet. Die menschliche Sünde wiederum ist durch die Stammeltern in die Welt gekommen. Anknüpfend daran ergibt sich zum einen eine soteriologische Deutung der Bildkombination, bei der Sündenfall und Magieranbetung komplementär verbunden sind. Kurz gesagt: Die durch die Stammeltern in die Welt gekommene Sünde wird durch die Geburt des Messias getilgt. Zum anderen ist unter diesem Aspekt aber auch eine antithetische Gegenüberstellung von Sünde und Erlösung und damit eine kontrastierende Form der Bildkombination und Rezeption denkbar.

914 Dresken-Weiland 2010a, 443. Ernst Dassmann spricht in diesem Zusammenhang von einer Fürbitt-Thematik, die an der Eingangswand realisiert worden wäre und die sie aus dem üblichen Rahmen der Tauf-, Taufbewährungs- und Sündenvergebungsgedanken abheben würde.

915 Nestori 1993, 33 Nr. 8.

916 Nestori 1993, 33 Nr. 9.

917 Metzner 2000, 115–158, bes. 124. Die Vorstellung von Jesus Christus als Lamm Gottes findet sich außerdem in 1 Petr 1,19 und Offenbarung 5 wieder.

(2) Auf einer weiteren inhaltlichen Ebene können die Motive von Sündenfall und Magieranbetung in ihrer Zusammenstellung ferner auch typologisch aufeinander bezogen werden[918]. Der später von den christlichen Autoren aufgenommene Vergleich zwischen Adam und Christus geht bekanntlich auf die von Paulus (Röm 5,12–21; 1 Kor 15,20–28) geprägte Typologie des alten und neuen Menschen zurück[919]. Dabei wurde Adam als der Antitypus zu Christus und Christus als neuer Adam gedeutet. Gelegentlich wurden in der Kirchenväterliteratur auch die Stammmutter Eva und die Gottesmutter Maria typologisch-antithetisch gegenübergestellt. So findet sich beispielsweise schon bei Justinus in der Mitte des 2. Jhs. die Antithese von Eva als „Gebärerin der Sünde“ und Maria als „Gebärerin des Erlösers“[920]. Vor dem Hintergrund des typologischen Verständnisses von Christus und Adam bzw. Maria und Eva liegt mit den Darstellungen von Sündenfall und Magieranbetung eine zusätzliche komplementäre Kombinationsform vor[921].

3.11 Geschlechtertypische Bildzusammenstellungen

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Thema
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 65	-2	Blutflüssige, Samariterin am Brunnen, Taufe einer Frau (?), Orantin
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 71	-2	Susanna, Blutflüssige, Samariterin am Brunnen, Orantin
Cubiculum / Arkosol	Maius 19	-4-	Gleichnis der zehn Jungfrauen
Arkosol	Ciriaca 4	/	Gleichnis der zehn Jungfrauen

918 Dassmann 1973, 251. Die typologische Auslegung Adams und Evas als Prototypen Christi und Marias erörterte später auch Jutta Dresken-Weiland, stellte jedoch ihre Relevanz für die private Grabeskunst in Frage; Dresken-Weiland 2010a, 278.

919 Beispielsweise bei Iren. haer. III, 21,10–22,4 (FC 8/3, 270–281); Meth. symp. (convivium decem virginum) 3,3–3,5 (PG 18, 63–66); Tert. carn. 17, 4–6 (CCSL 2, 904–905); Tert. resurr. 48, 8–10 (CCSL 2, 988–989); vgl. Dassmann 1973, 232–270. Zur typologischen Auslegung ausführlich u. a. Brandenburger 1962.

920 Iust. dial. 100 (PG 6, 710–711): “[…] *et ex Virgine hominem esse factum, ut qua via initium orta a serpente inobedientia accepit, eadem et dissolutionem acciperat. Eva enim cum virgo esset et incorrupta, sermone serpentis concepto, inobedientiam et mortem peperit. Maria autem Virgo, cum fidem et gaudium percepisset, nuntianti angelo Gabrieli laetum nuntium, nempe Spiritum Domini in eam superventurum et virtutem altissimi ei obumbraturam, ideoque id quod nasceretur ex ea sanctum, esse Filium Dei, respondit: „Fiat mihi secundum verbuum tuum*”. Im Vergleich von Eva und Maria wurden einander außerdem u. a. gegensätzliche Aspekte wie Unglaube und Glaube (Tert. carn. 17,5; CCSL 2, 905), Schmerz und Freude (Orig. fr. 1,28 in Lc.; FC 4/2, 407), Tod und Leben (Aug. agon. 22,24; CSEL 41, 125) sowie Ungehorsam und Gehorsam (Iren. haer. V, 19,1; PG 7/2, 1175–1176) gegenübergestellt; Guldan 1966, 26–35. Speziell zur Auslegung von Eva und Maria bei Augustinus siehe Børresen 1995, 74–75.

921 So beispielsweise Ernst Guldan, der in der Zusammenstellung der Arkosollaibung in Maius 8 eine typologische Verknüpfung von Eva und Maria bzw. Adam und Christus konstatiert; Guldan 1966, 25.

Bildzusammenstellungen, die in dieser Studie als ‚geschlechtertypisch'[922] bezeichnet werden, bleiben in den Katakomben auf einzelne Arkosolien beschränkt. Bereits aus der Themenübersicht der obigen Tabelle wird deutlich, dass nicht formale Kriterien, sondern ausschließlich inhaltliche Aspekte bei der Kombination der Motive im Vordergrund stehen. Schon Johann Peter Kirsch vermerkte, dass der Grabschmuck des Arkosols -2- in Marcellino e Pietro 65 mit dem Geschlecht der bestatteten Person korreliere. Ein Ehemann habe das Grab für seine verstorbene Frau angelegt und es mit Szenen „ricche di pensieri cristiani escatologici, scelte così perchè vi hanno parte delle donne"[923] ausstatten lassen. Dieselbe Beobachtung stellte später auch Jean Guyon an und fasste die entsprechenden Bildszenen unter dem Begriff „miracles féminins"[924] zusammen. Die Lünette des Arkosols Marcellino e Pietro 65 -2- zeigt als Hauptbild die Heilung der blutflüssigen Frau, im linken Laibungsfeld das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen und rechts vermutlich die Taufe einer Frau[925] (Abb. 46). Die Bildzusammenstellung wird durch eine Orantin im Scheitelfeld, die wohl mit der Verstorbenen zu identifizieren ist, ergänzt. Eine vergleichbare Zusammenstellung von Bildern, die ausschließlich Frauen als Hauptprotagonisten neben Christus zeigt, ist ein weiteres Mal in Marcellino e Pietro 71 belegt (Fig. 2b). In der Lünette des Arkosols -2- ist Susanna zwischen den beiden Ältesten dargestellt, in den Seitenfeldern der Laibung sind die Heilung der Blutflüssigen und die Samariterin am Jakobsbrunnen zu sehen. Auch an diesem Grab ist ein Orantenbildnis am Laibungsscheitel angebracht.

Ein Motiv, das vielleicht aufgrund geschlechtertypischer Kriterien als Grabschmuck ausgewählt worden ist, bislang von der Forschung in diesem Kontext allerdings noch nicht betrachtet wurde, ist das Gleichnis von den zehn Jungfrauen (Mt 25,1–13)[926]. In den Katakomben findet es sich an zwei Arkosolien: In Maius 19 -4-[927] wird das Gleichnis im Lünettenfeld in zwei Episoden geschildert. Rechts erscheinen in verkürzter Darstellungsform die fünf klugen Jungfrauen mit ihren

922 Der Begriff ‚geschlechtertypisch' beschreibt Merkmale, „die bei einem biologischen und/oder kulturellen Geschlecht häufig oder intensiver anzutreffen sind"; Hofmann 2008, 159 Anm. 219. Geschlechtertypische Merkmale beziehen sich immer auf das soziale Geschlecht einer Person. Geschlechtertypische Zusammenstellungen beschreiben in dieser Studie daher Bilder, die zur individuellen Projektionsfläche speziell für Frauen oder speziell für Männer benutzt werden. Sie betonen wünschenswerte Eigenschaften und Tugenden, die mit der Verstorbenen oder dem Verstorbenen assoziiert werden und die vor dem Hintergrund der antiken Lebenswelt als Totenlob auf den Verstorbenen zu verstehen sind. Zur Diskussion der Geschlechterdefinition in den Altertumswissenschaften siehe u. a. Harich-Schwarzbauer – Spät 2005; Hartmann u. a. 2007; Rambuschek 2009.

923 Kirsch 1930, 214.

924 Guyon 1987, 184.

925 Vgl. Teil I, Kap. 1.1.3.3. Mit Blick auf die geschlechtertypische Zusammenstellung ist der konkrete Bildinhalt, ob Heilungswunder oder Taufe, unerheblich. Vielmehr ist die ungewöhnliche Bildszene ikonografisch der Motivgruppe ‚Frau vor Christus' zuzuordnen; Frerich 1996. Sie ist vor allem aus der Sarkophagplastik bekannt und beschreibt Frauengestalten in kniender oder gebückter Körperhaltung, die ihre Arme bittflehend Christus entgegenstrecken. Einigen dieser Frauen legt Christus, wie auch in Marcellino e Pietro 65, die Hand auf das Haupt (z. B. Rep. I Nr. 772). Da charakteristische Attribute fehlen, ist die Zuschreibung der Szenen bzw. die Identifikation der weiblichen Figuren als Blutflüssige, Kanaanäerin, Gekrümmte oder Marta (Schwester des Lazarus) vom jeweiligen Bildkontext abhängig oder muss offenbleiben. Zudem scheint auf einigen Sarkophagen allgemein die Heilung einer Frau dargestellt zu sein (z. B. Rep. III Nr. 38), die vermutlich auf keine konkrete biblische Vorlage anspielt, sondern die Verstorbene zeigt, die sich direkt an Christus wendet; Studer-Karlen 2012, 191–198. Diesem thematischen Umfeld gehört auch die Szene in Marcellino e Pietro 65 an, wenngleich die Frau dort nur leicht nach vorne geneigt und nicht in kniender oder stark gebückter Körperhaltung wiedergegeben ist, wie sie zumeist auf den Sarkophagen dargestellt ist.

926 Zum Bildthema der klugen und törichten Jungfrauen siehe mit weiterer Literatur LCI II (1994) 458–463 s. v. Jungfrauen, Kluge und Törichte (H. Sachs); M. Minasi, s. v. Vergini sagge e stolte, in: Bisconti 2000a, 295–296.

927 Nestori 1993, 35–36.

Fackeln, links sind dieselben fünf Frauen beim himmlischen Mahl zu sehen (Abb. 28)[928]. Die fünf törichten Jungfrauen werden hingegen nicht dargestellt. Die übrigen biblischen Szenen am Grab lassen einen vergleichbaren geschlechtertypischen Schwerpunkt in der Bildauswahl allerdings nicht erkennen. Das zentrale Bildfeld der Lünette, das die beiden Szenen gleichsam optisch trennt, zeigt eine Orantin mit einer Taube zu ihren Füßen[929]. In einer Achse mit der Orantin angeordnet, befindet sich eine weitere Orantin im zentralen Bildfeld des Sockels. Sie ist mit einer Beischrift versehen, die den Namen der Verstorbenen nennt[930]. Die Orantin wird links von den drei Jünglingen im Feuerofen und rechts von einem dreiszenigen Jonazyklus umgeben. In den Seitenfeldern der Arkosollaibung sind der Sündenfall und Daniel in der Löwengrube dargestellt, die den Guten Hirten im Mittelmedaillon des Scheitelfeldes flankieren. Als chronologischer Entstehungsrahmen für die Malereien ist die konstantinische Zeit anzunehmen[931].

Am Arkosol 4 der Ciriaca-Katakombe aus der späten zweiten Hälfte des 4. Jhs. ist das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen dagegen vollständig dargestellt[932]. In der Lünette richtet sich Christus im Sprechgestus links an die fünf klugen Jungfrauen mit ihren brennenden Fackeln, während rechts die fünf törichten Jungfrauen mit erloschenen Fackeln zu erkennen sind (Abb. 29). Im Zentrum des Sockels ist erneut eine Orantin zu sehen; dieses Mal jedoch zwischen zwei männlichen Figuren und vor einem Parapetasma. Vermutlich handelt es sich um zwei Heilige, die in ihrer Funktion als Vermittler und Fürbitter die Verstorbene in das Paradies geleiten. Die Motive in der Laibung – der Mannaregen (Ex 16,14–35) und die Verleugnungsansage Petri (Lk 22,34) – deuten ebenso wie die Szene an der Stirnwand keine geschlechtertypischen Konnotationen an. Dort ist an der rechten Seite eine männliche Gestalt zu sehen, die auf einen Stern in Form eines Christusmonogramms weist[933].

Es fällt auf, dass an beiden Grabanlagen in unmittelbarer Nähe zum Gleichnis von den Jungfrauen weibliche Oranten auftreten, die vermutlich auf die Verstorbenen Bezug nehmen[934]. Da im Gleichnis ausschließlich Frauen als Protagonisten neben Christus auftreten, ist eine geschlechtertypische Verwendung des Motivs unter Berücksichtigung der weiblichen Orantenbildnisse im Grabkontext denkbar[935]. Deutlich tritt die Assoziation zwischen der Grabinhaberin und dem Jungfrauengleichnis in Maius 19 -4- hervor, da in der Grabinschrift die Verstorbene Victoria

928 Wilpert 1892, 66–72. Das Mahl ist eine innovative Erweiterung der Erzählung durch den Maler, das im Bibeltext nicht explizit erwähnt wird.

929 Neben dem Kopf der Orantin ist in weißer Farbe eine zweizeilige Inschrift aufgetragen. In der zweiten Zeile ist heute noch [FIL]L[AE] DVLCIS[S]IM[AE] zu lesen; ICUR VIII, 20074.

930 Nach Wilpert war die Inschrift mit dunkelbrauner Farbe gemalt; vgl. Wilpert 1892, 72. In der ersten Zeile oben rechts sind noch die Buchstaben ς I I C[AL] … VICTORIAE VIRGINI PETE zu erkennen; ICUR VIII, 20074.

931 Provoost 2000, 63 datierte die Malereien ans Ende des 3. Jhs. bzw. an den Anfang des 4. Jhs. Wilpert 1892, 66 spricht dagegen nur allgemein von einer Zeitspanne „gegen Anfang des vierten Jahrhunderts."

932 Nestori 1993, 45. Zur Datierung der Malereien siehe auch Provoost 2000, 63 und Ferri 2016, 2232.

933 Zur Interpretation der Figur als Prophet zuletzt Ferri 2016, 2231–2232.

934 Individualisierende Merkmale sind auf den nur als s/w-Abbildungen vorliegenden Reproduktionen der Malereien nicht erkennbar.

935 In der Patristik wurde die Parabel verschiedentlich allegorisch ausgelegt. So wurden die zehn Jungfrauen herangezogen, um menschliche Tugenden und Laster zu versinnbildlichen, die Zehnzahl der Frauen mit den zehn Geboten assoziiert und auch die Fünfzahl der klugen Jungfrauen mit den menschlichen Sinnen verglichen. Gleichermaßen symbolisierte die Parabel das letzte Gericht und sollte zur stetigen Wachsamkeit, auf den Jüngsten Tag vorbereitet zu sein, ermahnen; vgl. Orig. comm. in Mt. 63–64 (PG 13, 1699–1703); Aug. serm. 76 (PL 39, 1892–1895). Hier rückt die Bedeutung weiblicher Protagonisten zugunsten des eschatologischen Kontexts in den Hintergrund; vgl. LCI 2 (1994) 459 s. v. Jungfrauen, Kluge und Törichte (H. Sachs) mit Verweis auf die patristischen Quellentexte. Zur Auslegung des Gleichnisses bei Augustinus im Speziellen Martin 1973; Martin 1974; Martin 1975.

ausdrücklich als *virgo* bezeichnet wird. Bild und Wort sind hier also direkt aufeinander abgestimmt. Die Tugendhaftigkeit und Bedachtsamkeit der klugen Jungfrauen im Gleichnis sind dabei als Lob auf die verstorbenen Frauen zu verstehen, die wie die biblischen Jungfrauen in das Himmelreich einzugehen erstreben.

Kriterien der Bildzusammenstellung

Die Szenen an den vier Gräbern weisen drei gemeinsame Merkmale auf: Erstens zeigen sie ausschließlich Frauen als Protagonisten. Eine additiv-affirmative Verknüpfung der Bilder, die auf einer geschlechtertypischen Komponente gründet, bietet sich in diesen Fällen daher an. Zweitens werden die angeführten Zusammenstellungen von einer Orans oder zwei weiblichen Oranten, die aufgrund ihrer hervorgehobenen Position vermutlich als Verstorbene zu deuten sind, ergänzt. Und drittens beziehen sich die Bildzusammenstellungen jeweils auf ein bestimmtes Grab im Raum.

Weiterführend ist die Frage zu stellen, welche Bildthemen überhaupt im Rahmen solcher geschlechtertypischen Zusammenstellungen auftreten konnten. Zunächst fällt die ungleichmäßige Verteilung zwischen den Bildthemen des Alten und Neuen Testaments auf. Als einziges alttestamentliches Motiv wurde Susanna zwischen den beiden Ältesten ausgewählt[936]. Die übrigen Szenen stammen aus dem Neuen Testament und zeigen anders als Susanna, die als vorbildliche ‚Heldin' der Erzählung das Zentrum der Bildkomposition einnimmt, Frauen in unbedeutenden Rollen, aber in unmittelbarer physischer Nähe zu Christus. Ein Grund für diese thematische Schwerpunktsetzung und Themenauswahl mag in dem patriarchalisch geprägten Bilderschatz liegen[937]. In den alttestamentlichen Erzählungen, die in das Bilderrepertoire der Grabeskunst Eingang fanden, treten Frauen nahezu ausnahmslos in Nebenrollen auf. Sie sind Ehefrauen, Mütter, Schwestern oder Töchter, wobei sie häufig anonym und namenlos blieben[938]. Auch speziell in der Katakombenmalerei erfuhren diese Nebenfiguren keine Individualisierung. Nur Susanna und Eva bilden Ausnahmen in diesem Pool namenloser und passiver Frauengestalten. So avanciert in der bildlichen Wiedergabe Susanna zur Hauptfigur und dominiert die Bildkomposition. Eva hingegen ist nicht nur als erste Sünderin zu verstehen, sondern gemeinsam mit Adam auch das erste von Gott errettete Menschenpaar[939]. Aber auch Sitis, die zwar im kanonischen Bibeltext anonym blieb und ihren Namen erst in den apokryphen Schriften erhielt, bot eine Projektionsfläche für die Tugenden der treuen christlichen Ehefrau[940].

Ebenso blieb der Großteil der weiblichen Figuren in den Bildern des Neuen Testaments anonym. Eine Ausnahme stellt Maria dar, durch deren Auftreten in der christlichen Heilsgeschichte das frühchristliche Bilderrepertoire mit einer weiteren, positiv konnotierten Projektionsfläche für Frauen bereichert wurde. Neben Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit gehörte der Aspekt der

936 Fraglich bleibt, ob auch die Darstellung des Sündenfalls in Maius 19 auf ein geschlechtertypisches Kriterium der Bildzusammenstellung zurückzuführen ist. Individualisierende Merkmale Evas, die auf eine Assimilation mit der Grabinhaberin hindeuten würden, sind jedenfalls nicht erkennbar.

937 Für die Darstellungen von Frauen in der spätantiken Grabeskunst siehe etwa Salvadori 2002; Calcagnini 2011.

938 Hingewiesen sei auf folgende Szenen: Auffindung des Mose-Knaben (Rebecca, die Pharaonentochter und Ziehmutter des Mose), Mahl Isaaks (Sara, als Mutter und Ehefrau), Flucht Lots und seiner Töchter (die beiden Töchter Lots und die zur Salzsäule erstarrte Ehefrau), Hiob und Sitis (Ehefrau), und Pinhas, der Simri und Kosbi durchbohrt (Kosbi, die Geliebte Simris aus dem Stamm der Medianiter).

939 Dassmann 1973, 238, 258.

940 Vgl. Teil I, Kap. 1.2.1.2 und 2.8.1.

Mutterschaft sicherlich zu den wichtigsten Assoziationen, die durch das Bild der Gottesmutter ihren Ausdruck fanden. Ehe und Mutterschaft zählten zu den fundamentalsten weiblichen Lebensmodellen in der Antike, die als Bildthema auch in die Grabeskunst Eingang fanden[941]. Der Status der Mutter Gottes verbot eine direkte Assimilation, doch sind zumindest ikonografisch Anleihen an das Bildnis Marias mit dem Jesuskind möglich, wie das Porträt einer jungen Frau mit ihrem Sohn auf dem Schoß in der Lünette des Arkosols -2- in Cubiculum Maius 22 (Abb. 29) zeigt[942].

Ergänzend sei noch auf die Figur der Thekla hingewiesen, die als Bildthema in der frühchristlichen Kunst allerdings recht selten auftritt[943]. Aufgrund ihres Glaubens und ihrer Enthaltsamkeit verkörperte auch sie, wenngleich anders als Maria, einen idealtypischen Lebensentwurf für Frauen im Christentum. Denn gegen den Willen ihrer Familie verwarf die Paulus-Schülerin ihre Aufgaben als Ehefrau und Mutter, um ihr Leben ganz der christlichen Lehre zu widmen. In diesem Sinne könnte vielleicht auch die von Norbert Zimmermann überzeugend als Paulus und Thekla interpretierte Bildszene in Domitilla 45 -2- (Abb. 119) als Totenlob verstanden werden[944]. In der Katakombenmalerei ist die Darstellung Paulus' und Theklas einzigartig[945].

Die weiblichen Figuren in den vorgestellten Bildzusammenstellungen hingegen – die Samariterin am Brunnen, die blutflüssige Frau und die klugen Jungfrauen – profitieren selbst unmittelbar von der Heilkraft Christi oder treten in direkte Interaktion mit ihm und werden dadurch Zeuginnen des christlichen Heilsgeschehens[946]. Von diesen Ausnahmen abgesehen, scheint die Bildauswahl jedoch nicht dezidiert dem Geschlecht des verstorbenen Individuums angepasst worden zu sein. So lässt sich das umgekehrte Phänomen, nämlich die thematische Abstimmung der Grabausstattung speziell auf einen männlichen Verstorbenen oder aber auf ein Kind, nicht

941 Umfassend zu den weiblichen Lebenswelten in Spätantike und frühem Christentum: Clark 1993; Cooper 1996; Jensen 2002; Jensen 2006; Hartmann 2007.

942 Vgl. Teil I, Kap. 2.8.2.

943 Zur romanhaften Figur der Thekla in der frühchristlichen Kunst und Literatur siehe u. a. Nauerth – Warns 1981; Nauerth 1982; Davis 2001; Greschat 2015, 17–29.

944 Zimmermann 2010. Ergänzend dazu sei auf die ungewöhnliche Darstellung einer weiblichen Begleitfigur mit Haube in der Szene der Gefangennahme des Paulus auf einem Sarkophag aus Saint-Victor in Marseille (Rep. III 148 Nr. 297) hingewiesen. Aufgrund ihrer porträtähnlichen Merkmale kann die Begleitfigur vermutlich als Verstorbene gedeutet werden. Überlegenswert wäre in diesem Zusammenhang, ob durch die Beifügung der Frau im Hintergrund der Szene eine gedankliche Verbindung zur Figur der Thekla hergeleitet werden sollte, die bei der Verhaftung des Paulus zugegen war und mit der sich die Grabinhaberin womöglich identifizierte; Studer-Karlen 2020, 65–66.

945 Die Szene an der Stirnwand des Hauptarkosols zeigt die Predigt des Paulus vor Thekla, die im Haus ihrer Eltern eingesperrt ist, aber am Fenster den Worten des Apostels heimlich lauscht. Das Haus hat die Form eines Turmes angenommen und ist formal an die Felsformation im gegenüberliegenden Quellwunder angeglichen (Abb. 118). Auch die Figuren von Paulus und Mose regen den Betrachter zur komparativen Rezeption an. Beide Gestalten sind mit einer hellen Tunika und Pallium bekleidet und strecken die rechte Hand nach vorne aus. Sie sind in Dreiviertelansicht zur Seite gewandt und jeweils in Schrittstellung auf der roten Feldrahmung platziert. Die Predigt des Paulus vor Thekla und das Quellwunder sind zweifelsfrei als formale Pendants konzipiert. Geschlechtertypische Aspekte finden sich auch in der heute verlorenen Szene der Magieranbetung, die das Zentrum der Stirnwand schmückt und die beiden Szenen trennt. Mit Thekla und Maria werden hier unterschiedliche Aspekte weiblicher Tugendhaftigkeit bildlich in Szene gesetzt. Ikonografisch vergleichbar ist eine großflächig angelegte Szene in der sog. Paulusgrotte in Ephesos, die in das ausgehende 5. Jh. bis in justinianische Zeit datiert wurde. Auch sie zeigt die Predigt des Paulus vor dem Haus der Thekla, allerdings ist der Szene hier zusätzlich die Mutter Theklas, Theoklia, beigefügt. Siehe dazu umfassend Pillinger 2000 sowie Pillinger 2005.

946 Hierzu zählen neben den Frauen in den bereits genannten Szenen auch Maria und Marta, die Schwestern des Lazarus sowie die Tochter des Jairus.

nachweisen[947]. Aufschluss über das Geschlecht des Grabbesitzers kann in diesen Fällen nur das Verstorbenenporträt geben, doch zeigen auch die wenigen bekannten Beispiele keine vergleichbaren Präferenzen in der Bildauswahl, die auf geschlechtertypische Kriterien zurückzuführen wären[948]. Sehr wohl von Bedeutung waren diese, wie schon an anderer Stelle ausgeführt, bei assimilierten Verstorbenenporträts[949]. Als Identifikationsfiguren für Männer wurden Daniel, Noah sowie möglicherweise Adam und Hiob ausgewählt. Für Frauen dagegen waren, wie gezeigt, Susanna, die Samariterin am Brunnen, Eva, Sitis und Maria beliebt. Charakteristika wie Duldsamkeit, Gottesglaube, Schönheit, Anmut und Fürsorglichkeit konnten assoziativ als Lob auf die Verstorbene übertragen werden.

3.12 Brotvermehrung – Weinwunder

Grabform	Malerei nach Nestori 1993	Cubiculum Wand	Lage	Schema
Cubiculum / Arkosol	Marcellino e Pietro 48	-2	Laibung	13
Cubiculum	Marcellino e Pietro 65	-1-	Nebenfelder	13

Das Weinwunder bzw. die Hochzeit zu Kana (Joh 2,1–11) ist als szenische Darstellung in drei Grabräumen der Katakombe Marcellino e Pietro sowie im Arkosol des Primenius und der Severa in der ex-Vigna Chiaraviglio-Region von S. Sebastiano wiedergegeben[950]. Davon tritt das Motiv allerdings in nur zwei Kammern in Kombination mit der Brotvermehrung auf (vgl. obige Tabelle)[951]. Es handelt sich somit um eine Bildkombination, die, ebenso wie das Motiv des Wein-

947 Aufwendige Grabanlagen mit Malerei eigenes für Kinder wurden in den Katakomben nur selten angelegt. In den Kammern reservierte man häufig schmälere Wandstreifen für Loculusbestattungen von Kleinkindern, um möglichst platzsparend zu arbeiten. Kindergräber wurden jedoch auch in den Lünetten oder Laibungen der Arkosolien nachträglich eingefügt. Eine Ausnahme ist in Domitilla zu finden: Das Arkosol 67 war dem Porträt in der Lünette zufolge für einen Jungen bestimmt. Es zeigt Daniel in der Löwengrube und das Quellwunder in den Laibungsflächen sowie den Guten Hirten im Bogenscheitel direkt über dem Porträt des Jungen; vgl. Nestori 1993, 129–130 Nr. 67; Zimmermann 2007b, 164; Braconi 2016, 47; Braconi 2017, 39 mit Fig. 4. Die dargestellten Bildthemen unterscheiden sich nicht vom gängigen Standardrepertoire, sodass auch keine für Kinderbestattungen typischen Merkmale der Bildauswahl hergeleitet werden könnten. Zu diesem Thema siehe auch Meinecke 2014, 125–127, die einen Vergleich zwischen den in Sarkophagen tatsächlich bestatteten Personen und den darauf dargestellten Porträts und Inschriften anstellt.

948 Vgl. Marcellino e Pietro 27 -2-, 69 -2-, Domitilla 19 -2-, 62 -3-, 74 -2-.

949 Vgl. Teil I, Kap. 2.8.

950 Marcellino e Pietro 48 -2-, 62 -4-, 65 -1-. Die Darstellung in Marcellino e Pietro 34 -1- ist nicht mit Sicherheit als Weinwunder auszulegen, sondern könnte ebenso eine Brotvermehrung wiedergeben; vgl. Deckers u. a. 1987, 249. Auch die Szene im Arkosol Quattro Oranti 3 kann nicht eindeutig als Brotvermehrung oder Weinwunder identifiziert werden; vgl. Nestori 1993, 99. In der Lünette von Maius 16 -2- werden hingegen sieben Brotkörbe und zwei Hydrien dargestellt, die möglicherweise symbolisch auf die Brotvermehrung und das Weinwunder verweisen; vgl. Teil I, Kap. 1.1.3.2.

951 Im Arkosol des Primenius und der Severa in der ex-Vigna Chiaraviglio-Region finden sich ebenso beide Szenen wieder, doch sind sie jeweils unterschiedlichen Malphasen zuzuordnen. Während die Brotvermehrung in der linken Laibungshälfte in einer ersten Malphase mit einem Heilungswunder kombiniert war, wurde sie in einer zweiten Phase durch die Lazarus-Auferweckung ersetzt und die Heilungsszene mit dem Weinwunder übermalt; Bisconti 2011a, 358. Dresken-Weiland 2010a, 172 deutet die Austauschbarkeit von Lazarus-Auferweckung und Brotvermehrung hier konkret als einen Hinweis auf die enge gedankliche Verbindung zwischen den beiden Bildmotiven.

wunders selbst, ausgesprochen selten in der Katakombenmalerei ausgeführt worden ist. Da sie jedoch häufiger auf den Sarkophagen begegnet[952], soll sie abschließend dennoch betrachtet werden. Ebenso wie die Brotvermehrung ist das Weinwunder erst ab dem 4. Jh. (Phase II) Teil des Bilderrepertoires und als Kombination in der Katakombenmalerei ausschließlich in konstantinischer Zeit (Phase III) für Marcellino e Pietro belegt.

Kriterien der Bildzusammenstellung

(1) Primär ist bei der Frage nach den möglichen Kriterien der Zusammenstellung auf die formalen Gemeinsamkeiten der Motive hinzuweisen. In der Grabmalerei zeigen die Szenen jeweils Christus als zur Seite gewandten Wundertäter in Tunika und Pallium, der in der Regel seine Virga diagonal nach unten auf die Brotkörbe bzw. die bauchigen Weinkrüge richtet. Während das Johannesevangelium (Joh 2,6) von sechs steinernen Krügen spricht, variiert die Anzahl der Krüge in Grabmalerei und -plastik zwischen drei und acht Gefäßen. Vereinzelt wurde die Anzahl der Krüge zugunsten eines symmetrisch ausgewogenen Erscheinungsbildes an die Anzahl der Brotkörbe angeglichen[953]. Auf den Sarkophagen ist die Wunderszene zudem häufig als zentralsymmetrische Komposition angelegt, in der Christus von Aposteln flankiert wird und der gegebenenfalls ein Diener mit einem Wasserkrug in der Hand der Szene beitritt (z. B. Rep. II Nr. 124)[954].

(2) Die Motive weisen mit Jesus Christus als Thaumaturg zunächst denselben Protagonisten auf und mit dem Neuen Testament dieselbe literarische Vorlage. In den Erzählungen offenbart sich Jesus Christus als Erlöser und spendet den Gläubigen bestimmte Heilsgaben, sodass beiden Perikopen zweifellos eine christologische Deutung zugrunde liegt[955]. Als Kombination beziehen sich Brotvermehrung und Weinwunder inhaltlich also in additiv-affirmativer Weise aufeinander. Grundsätzlich illustrieren die Szenen biblische Sättigungswunder. Ebendieser Aspekt könnte für die Kombination der Motive in Marcellino e Pietro 48 ausschlaggebend gewesen sein, zumal dort Weinwunder und Brotvermehrung in unmittelbarer Nähe zu einem Sigmamahl dargestellt sind (Abb. 39–40)[956]. Dieses befindet sich in der Lünette des Arkosols -2- und wird von den zwei Sättigungswundern in den Laibungsflächen umgeben. Aus ikonografischer Perspektive erscheint die biblische Bildkombination als thematische Ergänzung besonders passend. Direkt vergleichbar mit Marcellino e Pietro 48 ist das Lünettenbild von Marcellino e Pietro 62 -4-[957]. In die Darstellung eines Sigmamahls wurde im rechten Bildvordergrund das Weinwunder eingefügt, sodass dem Betrachter zwei Rezeptionsangebote gleichzeitig geboten werden: Die Szene kann

952 Die Hochzeit zu Kana ist an 68 Sarkophagen belegt; vgl. Dresken-Weiland – Weiland 2005, 29. In Kombination mit der Brotvermehrung wurde sie vor allem an den Fronten der Friessarkophage dargestellt; vgl. Rep. I Nr. 6. 10. 11. 40. 42. 43. 389. 560. 665. 771. 772. 776. 840. 991. 1007; Rep. II Nr. 102. 108; Rep. III Nr. 38. 57. 69. 118. 301. 453. 493. 511. 548; Rep. IV Nr. 58. 64. 150. In einem gemeinsamen Bildensemble, aber in keinem eindeutigen Kombinationsverhältnis erscheinen Brotvermehrung und Weinwunder an den Sarkophagen Rep. I Nr. 25. 39. 44. 919; Rep. III Nr. 40. 146. 517. 593. 619; Rep. IV Nr. 57.

953 In ihrer Anzahl korrespondieren Körbe und Krüge z. B. in Marcellino e Pietro 48 -2- und Rep. I Nr. 6. 10. 39. 42. 60. 1007; Rep. II Nr. 108; Rep. III Nr. 69; Rep. IV Nr. 150.

954 Zur Ikonografie der Hochzeit zu Kana siehe etwa Kuhn 1966; Azevedo 1986; Koch 2000, 170; Dresken-Weiland 2010a, 177–180.

955 Schnackenburg 1981, 341–344.

956 Deckers u. a. 1987, 273–275; Nestori 1993, 56.

957 Deckers u. a. 1987, 304–307; Nestori 1993, 59–60. Abb. bei Wilpert 1903. Taf. 57.

zum einen, gesamtheitlich betrachtet, als biblische Hochzeit zu Kana gelesen werden[958]. Zum anderen könnte das biblische Weinwunder in eine zeitgenössische Mahlgemeinschaft hineinprojiziert worden sein, sodass reale und biblische Sphäre ineinander übergehen[959].

(3) Eine über diese grundlegenden formalbedingten und inhaltlichen Übereinstimmungen hinausreichende Deutung der Kombination von Brotvermehrung und Weinwunder wäre unter Hinzuziehung der frühchristlichen Schriften erneut in der eucharistischen Auslegung der Perikopen zu suchen[960]. In den Evangelien werden Brotvermehrung und Weinwunder zwar nicht in einen gemeinsamen eucharistischen Zusammenhang gestellt[961]. Doch wurde das Weinwunder, wie auch die Brotvermehrung, von den Kirchenvätern häufig als Symbol der Eucharistie interpretiert und zusammen mit dieser genannt[962]. Die eucharistische Deutung des Weinwunders ist bereits für das 3. Jh. in den Schriften Cyprians[963] belegt und wurde im 4. Jh. auch von Ambrosius[964] aufgegriffen. Obgleich mit Blick auf die Schriftquellen eine eucharistische Auslegung der Bildkombination demnach möglich erscheint, lassen die beiden belegten Bildzusammenstellungen an den Gräbern darauf schließen, dass für die Kombination der Szenen hier vermutlich allgemeiner gefasste formale und inhaltliche Parallelen, wie die gemeinsamen christologischen Aspekte und das Mahlthema an sich, von größerer Bedeutung waren als ein eucharistischer Symbolgehalt, der auch in den Evangelien nicht im Vordergrund steht[965].

4. Grabräume mit programmähnlichen Charakteristika

Ausgeklügelte Bildprogramme mit inhaltlich komplexen Aussagen lassen sich, wie einleitend schon gesagt, in der frühchristlichen Grabeskunst ebenso wenig konstatieren wie in den mit Mythenbildern dekorierten römisch-kaiserzeitlichen Wohnhäusern und Grabbauten[966]. Sehr wohl aber begegnen in der Katakombenmalerei sinnträchtige Zusammenstellungen, wie schon anhand der sich wiederholenden Kombinationen christlicher Bildmotive im vorherigen Kapitel zu sehen war.

Erste christliche Bildprogramme im engeren Sinn sind erst ab dem 5. Jh. greifbar und entstanden in den mit Mosaiken ausgestatteten liturgischen Kulträumen, die, neben Mitgliedern des

958 Zimmermann 2002, 171 Anm. 567, der das Sigmamahl als ‚Ergänzung' der Hochzeit zu Kana deutet.
959 Dresken-Weiland 2010a, 178.
960 Dassmann 1973, 370.
961 Schnackenburg 1981, 342.
962 Auch hier sei darauf hingewiesen, dass es sich lediglich um *einen* von mehreren Deutungsansätzen in der Patristik handelt. Ausführlich dazu Smitmans 1966.
963 Cypr. epist. 63, 12–13 (CCSL 3 C, 405–409). Die eucharistische Auslegung des Weinwunders findet sich außerdem in Cypr. myst. cat. 4,2: „In Kana in Galiläa hat er einmal durch seinen Wink Wasser in Wein gewandelt – und es sollte nicht glaubwürdig sein, daß er Wein in Blut wandelte? Als er zur leiblichen Hochzeit eingeladen wurde, tat er dies Wunder. Und man sollte nicht bekennen, daß er den Söhnen des (geistlichen) Brautgemachs noch viel eher den Genuß seines Leibes und Blutes schenkte?"; dt. Übersetzung nach Röwekamp 1992, 137. Für eine eucharistische Auslegung siehe außerdem Petr. Chrys. serm. 160, de Epiph. (PL 52, 622) und Max. Taur. hom. 23 de Piph. 7 (PL 57, 273). Für die patristischen Quellen siehe zusammenfassend Dresken-Weiland 2010a, 175–177.
964 Ambr. virg. 3,1 (PL 16, 231); vgl. LCI 2 (1994) 299–305, hier 300 s. v. Hochzeit zu Kana (U. Nilgen).
965 Dresken-Weiland 2010a, 181.
966 So schon Provoost 1986, 163–165; Engemann 1999, 183; zuletzt Zimmermann 2015, 325 Anm. 2. 329–331.

Kaiserhauses, vor allem vom örtlichen Klerus in Auftrag gegeben und von diesem wahrscheinlich auch (mit)konzipiert worden sind[967]. Theologisch durchdachte Bildprogramme wurden dort wirkungsvoll eingesetzt, um religionspolitische Botschaften und religiöse Sachverhalte zu untermauern. Der individuellen Bildrezeption des Kirchenbesuchers blieb dabei ein nur geringer Spielraum offen. So standen die Bilder in den liturgischen Räumen oftmals in einem spezifisch sprachlichen Diskurs und konnten während des Gottesdienstes als Illustrationen verbal vorgestellter Sachverhalte sowie kultisch vollzogener Handlungen dienen[968]. Eine optimale Repräsentationsmöglichkeit für die Inszenierung von Heilsgeschehen und Gottesbild bot auch für den christlichen Kult die Architekturform der Basilika. Die Auftraggeber der häufig hierarchisch gestuften Bildprogramme nutzten die Raumarchitektur der Basilika und die darin zur Verfügung stehenden Bildflächen optimal aus, um kognitiv auf die Rezeption des Betrachters Einfluss zu nehmen[969]. Das detaillierte Wiedererkennen der Bilder, die sich oft in großer Höhe und weiter Entfernung des Betrachters befanden, spielte bekanntermaßen keine Rolle. Dennoch trugen die Bilder während der Gottesdienstfeiern wesentlich zum Raumerlebnis bei, sodass es für den einzelnen Betrachter im Kirchenraum wohl weniger Bildinhalt und -sinn waren als vielmehr die Bilder an sich und ihre Farbigkeit, die ebendieses Raumerlebnis und die Bildrezeption entscheidend prägten[970].

Im Folgenden ist zu zeigen, dass es einige wenige mit Bildern ausgestattete Grabräume (sie stellen 8% der bemalten Cubicula) in den Katakomben allerdings erlauben, von *programmähnlichen Charakteristika* zu sprechen. Grabräume mit solchen programmähnlichen Charakteristika stellen zweifellos Ausnahmephänomene in der römischen Katakombenmalerei dar, was umso deutlicher wird, berücksichtigt man, wie selten Gräber grundsätzlich mit Bildern aus-

967 Angemerkt sei, dass die Verwendung von Bildern in den christlichen Kultbauten nicht frei von Kritik blieb. Das früheste Zeugnis in der Auseinandersetzung mit der Frage, ob Bilder in Kirchen zulässig seien oder nicht, ist durch den Canon 36 der Synode von Elvira überliefert, die vermutlich um 306 anzusetzen ist. Dieser lautet wie folgt: „*Placuit, picturas in ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*."; Reichert 1990, 141–143. Welche Bilder im Konkreten dieser Beschluss betraf, geht aus seinem Wortlaut nicht hervor, doch scheinen wohl am ehesten figürliche Darstellungen Christi, der Gottesmutter, Heiliger und der Apostel gemeint zu sein; Jäggi 2009, 20. Zum Problem der Chronologie der Synode von Elvira siehe Orlandis – Ramos-Lissón 1981, 3–30.

968 Effenberger 1986, 141; Sachs-Hombach – Masuch 2007, 51. Besonders treffend formulierte Bischof Maximus von Turin (gestorben ca. 420) die Funktion von Bildern in Kirchen. Nach ihm gerate das Gehörte schnell in Vergessenheit, was aber vor den Augen geschehe, könne immer betrachtet werden: „*Auditui enim cito inrepit obliuio, oculorum autem historia semper inspicitur*". Max. Taur., serm. 16,2 (CCSL 23, 60). Zur Diskussion über den Umgang mit Bildern in der frühen Kirche siehe jüngst etwa Jäggi 2009, bes. 19–25.

969 Beispielhaft angeführt sei das Bildprogramm von S. Maria Maggiore in Rom, wo der Kirchenbesucher durch den Gang des Mittelschiffs von narrativen Bibelszenen begleitet wird, die zunächst das vergangene Heilsgeschehen aus der Zeit *ante legem* und *sub lege* vergegenwärtigen und den Betrachter auf den Höhepunkt des Programms – das überzeitliche Gottesbild in der Apsis – vorbereiten. Die Apsisstirnwand wiederum ist mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu geschmückt, die die Zeit *sub gratia* versinnbildlichen. Ihre Bedeutung wird durch die alttestamentliche Heilsgeschichte der Langhausmosaike komplementiert. Siehe dazu ausführlich Brenk 1975; Deckers 1976; Brandenburg 2005, 176–189 sowie jüngst Steigerwald 2016, der darlegt, dass das Bildprogramm vor dem Hintergrund der theologischen Auseinandersetzungen mit den Lehren des Nestorius auf dem Konzil von Ephesos 431 auf die Gottheit Jesu Christi zielt, die vor einer Zeugenschaft glaubwürdiger Vertreter aus Heiden-, Juden- und Christentum visualisiert wird.

970 Spieser 2012, 102. Nicht zu unterschätzen ist die Wirkung des Lichts, das die Mosaike im Kircheninneren glänzen ließ und ihre Farbigkeit hervorhob.

gestattet worden sind[971]. Doch worin unterscheiden sich diese Räume von den übrigen hier untersuchten Monumenten bzw. was macht ihren Charakter als programmähnlich aus?

Es lässt sich beobachten, dass formale Gestaltungskriterien wie Symmetrie und Axialität in der Katakombenmalerei grundsätzlich eine wichtige Rolle gespielt haben, was sich auch in der obigen Darstellung der sich wiederholenden Bildkombinationen deutlich zeigt. Grundsätzlich war man bei der Ausmalung von Grabanlagen um eine ausgewogene Verteilung von figürlichen Motiven und Ornamentik bemüht, sodass symmetrisch aufeinander abgestimmte Szenenverteilungen auch in Räumen zu finden sind, deren Malereien keine programmähnlichen Charakteristika aufweisen[972]. Die hier zu erörternden neun Monumente hingegen laden den Betrachter aufgrund ihrer Bildauswahl, -anordnung und -kombination auch zu einer näheren inhaltlichen Auseinandersetzung ein. Sie unterscheiden sich von den übrigen Kammern dadurch, dass die Zusammenstellung ihrer Bilder das Potential besitzt, über eine bloße additive Aneinanderreihung christlicher Rettungsparadigmen hinauszureichen. Visuelle Bezugsachsen, die einzelne Bilder miteinander verschränken, verleihen dem Bild-Raum eine übergreifende visuelle Struktur. Auf diesen kompositorischen Vorgaben aufbauend, können die Motive auch sinnstiftend verknüpft werden, wobei die christliche Heilserwartung gegebenenfalls besonders prononciert in den Vordergrund tritt.

Der besondere Charakter dieser ungewöhnlichen Monumente blieb der Forschung nicht verborgen, sodass einige von ihnen bereits Eingang in die Diskussion um das Zusammenspiel der Bilder am Grab fanden. Mithilfe des dieser Arbeit sich bedienenden bildwissenschaftlichen Zugangs sind die Räume noch einmal in den Blick zu nehmen und ihre Bildzusammenstellungen nach denen im vorangegangenen Kapitel herausgearbeiteten Kombinationsprinzipien zu untersuchen, wodurch sich neue Perspektiven auf die Malereien eröffnen. Zeitlich umfassen die Monumente einen chronologischen Rahmen vom frühen 3. Jh. bis in das ausgehende 4. Jh. Sie verteilen sich auf sechs Zömeterien, wobei vier der neun Monumente aus der Katakombe Marcellino e Pietro stammen. Bevor auf die Gestaltungskonzepte der Grabräume eingegangen wird, erfolgt jeweils eine formale Beschreibung der Malereien, die die Verortung der Bilder im Raum erleichtert. Am Beginn der Ausführungen steht Kammer C der via Latina-Katakombe, deren malerische Ausstattung einem Bildprogramm nach kunsthistorischem Verständnis am nächsten kommt.

971 Der Monumentenbestand umfasst rund 467 Malereien, die in 43 Zömeterien über eine Zeitspanne von rund 200 Jahren entstanden sind. Statistisch betrachtet würde dies bedeuten, dass tatsächlich nur 2,34 Malereien pro Jahr ausgeführt worden sind; Zimmermann 2002, 46; Zimmermann 2013a, 252.

972 Als Beispiel soll die dichte Bildausstattung der Kammer Marcellino e Pietro 78 dienen; Deckers u. a. 1987, 343–348. Figürliche Malereien erhielten dort die Decke und die beiden Arkosolien in den Wänden -2- und -3-. Die Zwischenflächen der Loculi wurden mit vegetabilen und geometrischen Ornamentbändern geschmückt. Die Lünetten der beiden Arkosolien, die als privilegierte Bestattungen architektonisch und dekorativ hervorgehoben sind, zeigen detailreiche Mahldarstellungen. Eine weibliche und eine männliche Orans befinden sich in symmetrischer Entsprechung an der Stirnwand des Arkosols -2- (Abb. 56) in der Hauptachse des Raumes. Das Lünettenkranzsystem der Decke (Abb. 57) wiederum schmücken vier alt- und vier neutestamentliche Motive, die um den Schafträger im zentralen Medaillon angeordnet sind. Auch für das reich geschmückte Deckenfeld wurde die gleiche Anzahl von alt- und neutestamentlichen Szenen ausgewählt. Zweifellos zeigte man sich bei der malerischen Ausstattung der Kammer um ein symmetrisches Verhältnis in der Bildverteilung bemüht. In der Anordnung der figürlichen Szenen und ihrem Verhältnis zueinander lässt sich jedoch weder ein inhaltliches noch ein formales Konzept erkennen, das zum Beispiel eine alternierende Verteilung von Altem und Neuem Testament vorsehen oder axial auf die darunterliegenden Wandflächen thematisch Bezug nehmen würde; vgl. Zimmermann 2002, 169–171.

4.1 Via Latina, Kammer C [973]

Beschreibung

Bei Kammer C handelt sich um einen annähernd quadratischen Raum, der durch eine Abschrankung von der angrenzenden Kammer B getrennt ist, wenngleich beide räumlich zusammengehören. Der Raum ist tonnengewölbt und mit vier Eckpfeilern ausgestattet, auf denen vier Gurtbögen aufliegen. In Wand -2- ist ein Arkosol mit Scheinsarkophagfront eingearbeitet; in den Wänden -3- und -4- der Querachse liegen zwei Bogennischen, die sekundär für Bestattungen herangezogen wurden. Für die Aufstellung von Sarkophagen scheinen diese ursprünglich nicht vorgesehen gewesen zu sein. Die Raumecken und -kanten sind mit roten Linien gefasst.

Die Decke zeigt im Zentrum ein quadratisches Bildfeld mit einem breiten roten Rahmen, der beidseitig von einer feinen roten Linie begleitet wird[974]. Das Bildfeld zeigt Christus, der auf einer Kathedra thront und dessen Füße auf einem Suppedaneum ruhen. Links ist eine mit Rotuli gefüllte Capsa zu sehen; rechts liegt ein aufgeklappter roter Codex auf einem Pult. Während Christus mit der linken Hand das Buch aufschlägt, ist seine Rechte zum Redegestus erhoben. In den vier Ecken des Deckenfeldes sind vier geflügelte Eroten gemalt, die jeweils auf einer kleinen Kugel stehen und Vögel an Bändern mit ihren Händen festhalten. In den Hauptachsen zwischen den Vögeln sitzt je ein Rad schlagender Pfau, der von einer Girlande umgeben wird.

Ein rotes Rahmensystem teilt die Flächen der Wandung im Durchgangsbogen in je zwei Bildfelder. Im linken oberen Feld steht eine männliche Figur in Frontalansicht und leicht ponderiertem Stand, bei der es sich um Josua handeln könnte (Abb. 69). Sein Kopf ist nach links gewandt, er hat braunes kurzes Haar und ist bartlos. In seiner Rechten hält er einen geschlossenen Rotulus, den er in seine Hüfte stemmt. Im rechten Bildfeld ist das Quellwunder des Mose zu sehen (Abb. 68). Mose ist als älterer Mann gekennzeichnet, hat weißes gelocktes Haar und einen weißen Bart. In der rechten Hand hält er eine Virga, mit der er Wasser aus dem Felsen links hervorströmen lässt. In seiner linken Hand hält auch er einen Rotulus. In den Bildfeldern darunter befinden sich symmetrisch angeordnet rechts ein braunroter Kantharos-Brunnen und links ein schalenförmiger Brunnen. Das Feld an der Bogenunterseite zeigt wiederum zwei Eroten mit Füllhörnern. Der Verputz im Scheitel ist heute abgefallen. Zur Kammerseite ist der Bogen mit einem roten Eierstab und Palmetten verziert.

Das Arkosol in der Hauptachse des Raumes ist etwas in die Wand zurückgesetzt und weist in der Lünette eine kleine Nische (32 x 58 cm) auf, die das Lünettenfeld in drei Felder unterteilt (Abb. 63). Sein Sockel, der an den Seiten kleine korinthische Säulen und in der Mitte eine unbeschriebene *tabula* aufweist, ist als Scheinsarkophag mit Riefeln ausgeformt. Die Laibung des trichterartig geöffneten Arkosolbogens zeigt drei Bildfelder, deren Rahmen aus roten Girlanden und feinen roten Linien bestehen. Eingeschrieben in einem Tondo erscheint im Scheitel ein jugendlicher Hirte, der von zwei Schafen umgeben ist. Er trägt *fasciae*, eine hochgegürtete, weiße Tunika und eine gelbe *alicula*. In seiner rechten Hand hält er eine Syrinx, in der linken Hand einen Stab. In den lünettenförmigen Bildfeldern zu Seiten des Tondos sind links die Ausspeiung Jona und rechts die Jonaruhe dargestellt. Die Bogenwände sind mit einem roten Eierstab und einem Palmetten-Perlenstab geschmückt; die Bogenunterseite ist mit einem üppigen Rankenmotiv verziert. Die in drei Kompartimente unterteilte Lünette zeigt links der Nische den Sündenfall. Rechts steht auf einer grünen Standlinie eine Orantin in Frontalansicht (Abb. 64).

973 Nestori 1993, 76–77 Nr. 3.
974 Abb. bei Bisconti 2003, 80 Fig. 82.

Sie trägt eine gelbe Dalmatika mit schwarzen *clavi* und Doppelstreifen an den Ärmelsäumen. Über ihren Schultern liegt ein weißer Schleier, der ihr braunes Haar bedeckt. Die Rückwand der Nische ist mit einem blauen, Rad schlagenden Pfau geschmückt.

Die Lünette der linken Bogennische zeigt über einem weißen Sockel (80–100 cm) gleich drei Motive aus dem Alten Testament (Abb. 65). Die großflächig angelegte Szene im Bildvordergrund stellt vermutlich den symbolischen Einzug Josuas in das gelobte Land (Jos 1,1–9) dar. Die Menschenmenge an der linken Seite erstreckt sich auch über die linke Wandung des Gurtbogens. Josua wird jugendlich-bartlos dargestellt und ist in Schrittstellung nach rechts wiedergegeben. In der rechten Hand hält er eine Virga, die er auf ein Grabhäuschen mit Rampe und Giebeldach richtet. Proportional kleiner dargestellt findet sich in der oberen Bildhälfte die Gesetzesübergabe wieder. Rechts schließt die Szene der Feuersäule (Ex 13,21–22) an. Die Gesetzesübergabe wurde monochrom in Blau und Braun ausgeführt und distanziert sich stilistisch vom Geschehen der darunterliegenden Szene. Auf der Innenseite der rechten Wandung des Gurtbogens ist das Abrahamsopfer dargestellt (Abb. 70). Die Szene ist in zwei Registern übereinander wiedergegeben. In der oberen Bildhälfte befinden sich Abraham und Isaak sowie der Opferaltar und der Widder; in der unteren Hälfte steht ein Diener Abrahams mit einem Esel bereit (Gen 22,3). Die Außenseite der Wandung zeigt Hiob und Sitis (Abb. 71). In der oberen Laibungsfläche des Gurtbogens ist in den Ecken jeweils ein silberner Pokal dargestellt, aus dem zum Scheitel hin eine Blumengirlande wächst, die von zwei Eroten mit blauen Flügeln festgehalten wird.

Im Lünettenfeld an der rechten Wand ist der Durchzug durch das Rote Meer (Ex 14, 15–31) gemalt (Abb. 66). Der Gruppe der Israeliten, die sich auch über die Innenseite des rechten Pfeilers erstreckt, steht Mose voran. Er ist nach links gewandt, hat kurzes braunes Haar und ist jugendlich-bartlos. In seiner ausgestreckten Hand hält er eine Virga, die er auf die angedeuteten Wassermassen in der Bildmitte richtet. Die linke Bildhälfte sowie die linke Laibung werden von dem ägyptischen Heer eingenommen. Voran stürzt ein Streitwagen mit drei Pferden, dem Pharao und einem Wagenlenker in das Meer. Die Außenseite des rechten Pfeilers, bei dem es sich um das Bildfeld im Durchgang handelt, zeigt den sandalenlösenden Mose (Ex 3,1–6). Mose ist bartlos, hat kurzes, braunes Haar und ist nach rechts gewandt. In der linken oberen Bildecke reicht die Hand Gottes aus dem Himmelssegment Mose eine Schriftrolle herab (Abb. 67). Auch auf dieser Raumseite sind in der oberen Laibungsfläche des Gurtbogens zwei Pokale mit runden Früchten (?) zu sehen, aus denen zum Scheitel hin Ährengebinde emporwachsen.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Als erster hat William Tronzo auf den programmähnlichen Charakter der Bildausstattung dieses kleinen, aber umso außergewöhnlicheren Grabraumes hingewiesen; auf ihn geht auch die ikonografische Entschlüsselung der Hauptszenen in der linken Nischenwand zurück[975]. Eingehend untersucht wurden die Malereien und das Ausstattungskonzept der Kammer später von Norbert Zimmermann[976], dessen Ergebnisse hier aufgegriffen wurden und durch weitere Überlegungen zur Konzeption und Rezeption der malerischen Ausstattung zu ergänzen sind.

975 Tronzo 1986, 52–78.

976 Zimmermann 2002, 73–79; Zimmermann 2015, 330. Für einen Überblick der Szenen siehe auch Mazzei 2006b.

Kammer C gehört der ersten Ausstattungsphase der Katakombe an der via Latina an, deren Malereien zeitlich in etwa zwischen 315 und 325 (Phase III) anzusetzen sind[977]. Die zentrale Besonderheit ihrer malerischen Ausstattung liegt in der räumlichen Verschränkung mehrerer Szenen zu einer sinnstiftenden Einheit, wobei die Bilder in kontinuierender Darstellungsweise über die Ecken des Raumes geführt sind (Fig. 3)[978]. Den Ausgangspunkt der Bilderabfolge bildet der sandalenlösende Mose an der Außenwand des linken Pfeilers an Wand -4-. Dem Bibeltext chronologisch entsprechend, folgen der Durchzug durch das Rote Meer und das Quellwunder des Mose im linken Bildfeld der Durchgangswand. Klar erkennbar ist die ins Bild gesetzte Bewegung von links nach rechts, die mit dem Ansturm der Ägypter beginnt und von Mose in der Bildmitte unterbrochen wird (Abb. 66). Die fliehenden Israeliten setzen die Bewegung nach rechts fort. Der Maler unterscheidet dabei deutlich zwischen dem jugendlich-bartlosen Mose, der seine Sandale löst (Abb. 67) und jenem in der Durchzugsszene, sowie dem bereits ergrauten und bärtigen Mose im Wasserwunder (Abb. 68)[979]. Die jugendliche Prophetenfigur mit Rotulus im rechten Bildfeld des Durchgangs (Abb. 69) scheint zunächst diesen visuellen Bewegungsfluss zu stoppen und führt dem Betrachter einen Wechsel der Protagonisten vor Augen. Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier nicht mehr um Mose, sondern um Josua, der nach dem Tod Mose den Auftrag erhielt, die Israeliten in das verheißene Land zu führen, und der dessen Nachfolge antrat[980]. Mit der Feuersäule und der Gesetzesübergabe erscheinen über der Einzugsszene Reminiszenzen der Bilderabfolge an der gegenüberliegenden Wand. Zwar gehören sie einer anderen Bildsphäre an, was durch die kleinere schemenhafte Wiedergabe und monochrome Farbgebung zum Ausdruck kommt. Sie tragen aber zweifellos zum näheren Verständnis des Geschehens in der Hauptszene bei und beziehen sich komplementär auf das Motiv des Einzugs in das gelobte Land darunter (Abb. 65)[981]. Ikonografisch setzt sich letztere aus der Architekturchiffre der Ädikula und der von einem Thaumaturgen angeführten Menschenmenge zusammen. Der Thaumaturg richtet seine Virga in Richtung Ädikula und Säulenbasis, wodurch beide Bildsphären inhaltlich verschränkt werden. Die Einzugsszene bildet gleichzeitig den Endpunkt der Bilderabfolge. In ihrer Gesamtschau geben die Szenen der Bogennischen damit einen Abschnitt der alttestamentlichen Heilsgeschichte wieder. Die Anordnung der Bilder lässt einen Wechsel der Motive untereinander nicht zu, ohne dass der sinnvolle Zusammenhang des Ensembles gestört wird. Hervorzuheben ist vor allem die Szene des Einzugs in das gelobte Land, denn der eigentliche Inhalt des Bildes erklärt sich erst aus den beiden Moseszenen darüber, die dem Betrachter als Rezeptionshilfe dienen. Eine bildübergreifende Kommunikation leitet auch der Rotulus ein, der gleichfalls als Rezeptionshilfe sowohl im Bild des sandalenlösenden Mose als auch im Quellwunder und in der Prophetenfigur wiederkehrt und diese visuell verknüpft[982].

977 Tronzo 1986, 22.

978 Tronzo 1986, 64; Zimmermann 2002, 76; Zimmermann – Salvadori 2017, 185–186. Eine vergleichbare Art der narrativen Darstellungsweise ist in der römischen Grabmalerei ansonsten nur noch im Cubiculum A des Aurelier-Hypogäums am viale Manzoni überliefert, in dem ein Personenzug in der Oberzone des Raumes um die Ecke des Pfeilers weitergeführt wird. Für Abbildungen siehe Bisconti 2011b.

979 Der Alterswechsel zwischen den beiden Mosefiguren in Kammer C könnte durchaus vorlagenbedingt gewesen sein, da in Kammer A und C vermutlich derselbe Maler tätig war. Der Bart könnte demnach als ikonografischer Rückgriff auf das Quellwunderbild in Kammer A verstanden werden; Zimmermann 2002, 77.

980 Tronzo 1986, 53. 56; Zimmermann 2002, 77–78.

981 Zimmermann 2002, 79.

982 Während der sandalenlösende Mose den Rotulus von Gott als Symbol der Auftragserteilung überreicht bekommt, halten Mose im Quellwunder und Josua die Rotuli attributiv in ihren Händen. Für den Betrachter fungiert der Rotulus daher als eine Art ‚Lese- oder Orientierungshilfe‘; Zimmermann 2002, 79.

Die übrigen Szenen sind nicht Teil der inhaltlich verwobenen Bildersequenz[983], doch zeichnet auch sie eine narrative Darstellungsweise aus. Als Verstorbenenporträt ist vermutlich die Orantin in der Lünette zu interpretieren, die, mit gelber Dalmatika und Schleier bekleidet, das Geschehen beobachtet. Interessant ist, dass der Blick der Orans, nicht wie üblich frontal auf den Betrachter oder nach oben, sondern direkt auf Adam und Eva gerichtet ist (Abb. 63–64). Das heftig gestikulierende Paar ist ihr als Pendant links der Nische in der Arkosollünette gegenübergestellt. Eine erweiterte Bildaussage darf hier vermutet werden. Vorstellbar wäre, dass die Darstellung der Stammeltern auf ein Ehepaar anspielt, das auf seine Erlösung hofft. Passend dazu erscheint zwischen den Szenen ein Pfau an der Nischenrückwand, der symbolisch für ewiges Leben und seligen Jenseitszustand steht[984]. Axial darüber angeordnet befindet sich im Laibungsscheitel das Bild eines jugendlichen Hirten zwischen seiner Schafherde, der aufgrund des christlichen Bildkontexts als *pastor bonus* zu deuten ist und an die Symbolik des Pfaues als Sinnbild für die Hoffnung auf ewiges Leben anschließt. Ästhetisch betont wird das Hirtenmotiv durch die zahlreichen roten Girlanden, die die Figur im Laibungsscheitel strahlenförmig umgeben. Eine vergleichbare Assoziationsmöglichkeit in Richtung Verstorbenenporträt eröffnet die Darstellung von Hiob und Sitis (Abb. 71) sowie des Abrahamsopfers (Abb. 70), die mit persönlichen Assoziationen unterlegt vielleicht als Totenlob zu verstehen sind. Es sind vor allem Tugenden wie Duldsamkeit, Standhaftigkeit und Glaubensstärke, die durch die alttestamentlichen Protagonisten Hiob und Abraham verbildlicht werden und sie zu *exempla virtutis* erheben[985]. Diese können sich sowohl auf die Verstorbenen als auch, angesichts der Trauer über den Tod eines Familienmitgliedes, auf die Hinterbliebenen beziehen. Durch Abrahams Glaubensstärke als Vorbild könnten die Hinterbliebenen Trost in diesem Gedanken gefunden haben, hat doch auch Abraham nach Ende der von Gott auferlegten Prüfung Segensverheißung erfahren[986]. In diesem Sinne wird Abraham zum „Vorbild für alle, die den Tod eines Angehörigen zu beklagen haben.“[987] Ähnliche visuelle Bewältigungsstrategien begegnen etwa auf den mythologischen Sarkophagen des 3. Jhs., auf denen Trauer und Unglück der Hinterbliebenen mithilfe mythologischer Szenen parallelisiert wurden[988].

983 Anders Ursula Schubert, die das Abrahamsopfer nicht als Unterbrechung des Frieses, sondern als inhaltlichen Bestandteil davon deutet. Die tempelähnliche Ädikula in der Einzugsszene sei gemäß der jüdischen Tradition als Ort des Opfers zu deuten (vgl. Gn rabba 68,12; 2 Chr 3,1), auf den das Abrahamsopfer hinweise. Der Tempel der Einzugsszene fungiere als Abbild jenes Ortes, an dem Gott wohne und symbolisiere den Berg Sinai. Der Berg Moria hingegen, auf dem das Abrahamsopfer stattfand, wurde traditionell mit dem Tempelberg in Jerusalem gleichgesetzt. Durch die unmittelbare Nähe des Abrahamsopfers zur tempelähnlichen Ädikula werde folglich auf die beiden Örtlichkeiten (Sinai und Tempelberg) verwiesen; Schubert 1974, 11–34, bes. 30–31. Auch Tronzo 1986, 52 ordnet das Abrahamsopfer der Bildersequenz zu. Er nahm an, dass ein Balken, der wohl zur Anbringung von Lampen diente, als optische Trennung fungiert habe. Das Abrahamsopfer hätte somit noch der Bildersequenz angehört, Hiob wäre optisch von dieser getrennt und zu den Bildern des Arkosols zu zählen. Da der Balken jedoch nicht schief, wie von Tronzo rekonstruiert, sondern gerade montiert war, wovon Spuren im Verputz deutlich zeugen, ist die These hinfällig; Zimmermann 2002, 77 Anm. 279. Auch in der Wohnhausmalerei Pompejis lässt sich jedoch beobachten, dass häufig nicht alle Bilder eines Raumes gemeinsam in einen für den heutigen Betrachter sinnvollen Verknüpfungszusammenhang bzw. in ein inhaltliches Gesamtkonzept eingefügt werden können; vgl. Lorenz 2008, 299.

984 Toynbee 1983, 243; Jensen 2011, 274.

985 Vgl. Teil I, Kap. 1.2.1.2 und Kap. 2.8.1.

986 Schöllgen 2018, 195.

987 Dassmann 1973, 196.

988 Zanker – Ewald 2004, 63–115. Dazu zusammenfassend auch Borg 2010, 236–237: „Der Trost des Vergleiches liegt in der Regel entweder in der Feststellung, dass es die mythischen Heroen ebenso schlimm getroffen hat wie einen selbst – wenn nicht gar noch schlimmer –, so dass man sich in bester Gesellschaft weiß und ermahnt wird, sein Schicksal ebenso zu ertragen wie diese ruhmvollen Vorbilder.“

Das Arkosol setzt sich jedoch nicht nur durch seine Bildmotive vom übrigen Raum ab, sondern auch aufgrund seiner aufwändigen Architektur mit Scheinsarkophagfront und Lampennische sowie seiner reichen Ornamentik. Alle Flächen, die nicht für figürliche Darstellungen genutzt werden, sind mit anspruchsvollen Ornamentleisten bemalt, die das Grab in der Hauptachse ästhetisch hervorheben. Während die Außenkanten des Arkosol- und des darüberliegenden Gurtbogens mit einem Eierstab-, Perlenstab- und Palmettenornament geschmückt sind, ziert die Unterseite des Gurtbogens eine rote Ranke, die an den floralen Dekor der Arkosollaibung motivisch anknüpft.

In keinem anderen frühchristlichen Grabraum sind Architektur und Malerei auf eine so anspruchsvolle Weise aufeinander bezogen wie in Kammer C der via Latina-Katakombe. Die Szenen der Nischenwände sind in ihrer Auswahl, Anordnung und Kombination inhaltlich aufeinander abgestimmt, wobei es dem Betrachter durch eine Drehung im Raum möglich wird, die dargestellte biblische Heilsgeschichte in Gänze zu erschließen. Unterstützt durch gestalterische Rezeptionshilfen, wie dem wiederkehrenden Motiv des Rotulus, der monochrom ergänzten Moseszenen über dem linken Hauptbild oder der auffälligen Blickführung der Orantin in der Lünette, wird der Grabbesucher gezielt durch den Bild-Raum geführt. Während die Bilder der Bogennischen chronologisch der Textvorlage entsprechen und inhaltlich in Relation zueinanderstehen, spiegeln die Szenen in unmittelbarer Grabesnähe keine vergleichbare Ordnung wider, sondern scheinen als persönliche Bezüge zu verstehen zu sein, die entweder an die Tugenden der Verstorbenen erinnern oder an die Tugenden der Hinterbliebenen appellieren[989]. Adam und Eva, Abraham und Hiob können in diesem Sinne nicht nur als Rettungsparadigmen, sondern auch als Identifikationsfiguren rezipiert werden. Der programmähnliche Charakter der malerischen Ausstattung in Kammer C steht außer Zweifel, wenn auch die Zusammenstellungen der einzelnen Motive an der Hauptgrablege und an den Nebenwänden unterschiedliche Schwerpunkte setzen und somit keine thematische Einheit bilden. Gemeinsam ist ihnen jedoch die narrative Tendenz der Bildgestaltung, die ihren Höhepunkt in der Darstellung des alttestamentlichen Zyklus in den Nischenlünetten findet, dessen Bilder sich komplementär und konsekutiv zusammenschließen.

4.2 S. Callisto, sog. Sakramentskapelle A3[990]

Beschreibung

Der Grabraum ist mit einer flachen Decke gedeckt und nimmt in den Wänden -2-, -3- und -4- je zwei Mensagräber auf (Abb. 85). Ein rotes Liniensystem gliedert die weiß verputzten Wandflächen in unterschiedlich große Felder. Stege, Vgie l und stilisierte Blütenkelche dienen als Zierelemente.

989 Anders Tronzo 1986, 64. Tronzo folgend könnten die beiden Bildersequenzen an den Bogennischen, die allgemein die christliche Heilsgeschichte thematisieren, als Ausdruck des kollektiven Erlösungsgedankens verstanden werden. In seiner Architektur und Bildanordnung gleiche Cubiculum C den christlichen Basiliken und ihren Ausstattungsprogrammen: „In fact, the paintings of the cubiculum appear to anticipate basilical decoration as we can reconstruct it in two areas, in arrangement and in form. Like the walls of the nave of a basilica, the cubiculum shows scenes of a narrative order to be read consecutively beginning on the right wall at the far (east) end as one faces the arcosolium (or apse). Both cubiculum and basilica reach a climax in a different kind of image – a non-narrative, hieratic one – here put on the vault of the chamber itself (Christ flanked by roll and codex), while in the basilica, on the vault of the apse."; Tronzo 1986, 64. Dabei stellt sich allerdings die Frage, inwiefern bei dem Grabinhaber tatsächlich das Interesse bestand, in dem kleinen privaten Grabraum zwischen individuellem und kollektivem Erlösungsgedanken zu unterscheiden.

990 Nestori 1993, 106 Nr. 22.

Die Deckenmalerei zeigt ein konzentrisches Kreissystem mit einem eingeschriebenen Achsenkreuz. Ein roter, zentraler Tondo wird alternierend von zwei roten und zwei blauen Kreisen umgeben. Die roten Kreise sind mit einem roten Kymation geschmückt, die blauen Kreise werden aus Blütengirlanden gebildet. Das Zentrum der Decke nimmt der Schafträger ein. In den orthogonalen Achsen liegen vier lünettenförmige Bildfelder, die an der Innenkante des roten Mittelkreises ansetzen. In den Diagonalachsen befinden sich zwischen den beiden roten Kreisen Pfauen, die auf vegetabilen Kragsteinen stehen. Die Ecken werden durch rote Viertelkreise akzentuiert, die fliegende Viktorien enthalten. Zwei rote Doppelstege verbinden die Viertelkreise mit dem Außenkreis. Ihre Binnenfelder sind mit Kantharoi geschmückt. Die Felder zwischen dem Außenkreis und den Eckfeldern sind mit Vögeln dekoriert.

An der Wandfläche über dem ersten Mensagrab in Wand -2- ist die Jonaruhe dargestellt, die von zwei fliegenden Vögeln mit Zweigen in den Fängen umgeben wird. Die Wandfläche zwischen den beiden Gräbern zeigt drei Szenen, wobei das zentrale Bild von einem eigenen rechteckigen Rahmen umgeben wird. Darin zu sehen ist eine Mahlszene mit sieben Teilnehmern, die um einen sigmaförmigen Tisch mit zwei Tellern, auf denen Fische liegen, gruppiert sind (Abb. 88). Im Bildvordergrund sind acht Brotkörbe zu sehen. Links davon ist ein Tripodium mit zwei Broten und einem Fisch dargestellt (Abb. 86). Ein Mann in weißer Tunika und Pallium sowie eine Orantin stehen zu Seiten des Tripodiums. Der Mann ist nach rechts gewandt und legt beide Hände auf die Speise. Das rechte Feld zeigt das Abrahamsopfer (Abb. 87). Die beiden Seitenflächen links und rechts der Loculi weisen zwei hochrechteckige Bildfelder auf, in denen je ein zur Mitte gewandter Fossor erscheint.

An der Wandfläche über dem ersten Mensagrab in Wand -3- ist der Meerwurf des Jona wiedergegeben. Der verputzte Streifen zwischen den Mensagräbern weist links eine Fehlstelle auf. Zu zwei Dritteln heute noch erhalten ist ein rot gerahmtes, querrechteckiges Bildfeld, das links die Überreste eines Fischers erkennen lässt, und rechts daran anschließend eine Taufszene (Abb. 89). Außerhalb des roten Rahmens folgt auf der rechten Seite der geheilte Paralytiker, der mit seinem Bettgestell auf den Schultern nach links auf die Taufszene zuschreitet. Rechts außen ist ein fliegender Vogel dargestellt.

Über dem ersten Grab an Wand -4- wird die Jonaerzählung mit der Ausspeiung des Propheten fortgesetzt. Im Wandabschnitt zwischen den beiden Gräbern bilden zwei senkrechte rote Linien ein rechteckiges Feld, das in der Mitte eine Fehlstelle im Putz aufweist. Vögel und Blütenkelche zieren die freien Wandflächen. Wahrscheinlich rahmten die beiden Blütenkelche ursprünglich eine zentrale Szene oder, wie an Wand -3-, mehrere kleinteilige Motive. Nach Joseph Wilpert könnte es sich bei dieser um eine Lazarus-Auferweckung gehandelt haben[991].

Links und rechts der Eingangstür befinden sich in der Mitte zwei rote, hochrechteckige Bildfelder, die links die Samariterin am Brunnen und rechts das Quellwunder des Mose beinhalten (Abb. 90).

Analyse der Bildzusammenstellungen

Die Malereien der sog. Sakramentskapellen in der Area Prima von S. Callisto erfuhren seit ihrer Wiederentdeckung kontroverse Interpretationen, die sich von einfachen Rettungsparadigmen bis hin zu komplexen theologischen Bildprogrammen erstrecken. Eine besondere Stellung nehmen

991 Wilpert 1897, 26.

die Malereien der Kammer A3 ein, deren Motive formale und inhaltliche Zusammenhänge erkennen lassen[992].

Die Motive der um 230/40 (Phase I) entstandenen sog. Sakramentskapelle A3 sind in zwei übereinanderliegenden horizontalen Registern in das rot-grüne Liniensystem der Wandgliederung eingebettet[993]. Das erste Bildregister von oben zeigt einen dreiszenigen Jonazyklus, der die Wände -2-, -3- und -4- motivisch verschränkt. Die Jonaszenen folgen in ihrer Anordnung nicht der chronologischen Vorgabe, sondern das populärste Bild des Zyklus, die Jonaruhe, ist so positioniert, dass es sich über Wand -2- in der Eingangsachse des Raumes befindet. Die Motive des zweiten Bildregisters erlauben ebenfalls eine inhaltliche Verknüpfung, wobei sich zwei Schwerpunkte abzeichnen: Während die Bilder an Wand -2- um die Themen ‚Mahl' und ‚Opfer' kreisen, spielt in den dargestellten Szenen der Wände -3- und -5- das Thema ‚Wasser'[994] eine wesentliche Rolle (Fig. 4). Auf die einzelnen Verknüpfungsstränge ist im Folgenden näher einzugehen.

Die Mahlszene mit ihren sieben in sich kaum differenzierten Teilnehmern (Abb. 88) stellt unverkennbar den Mittelpunkt der Bildzusammenstellung an Wand -2- dar, was nicht nur durch ihre zentrale Positionierung, sondern auch ihren roten Rahmen induziert wird. Das Mahl weist selbst keine ikonografischen Merkmale auf, die eine inhaltliche Konkretisierung zulassen würden. Rückschlüsse auf den Charakter des Mahls könnten aber aus den flankierenden Szenen gezogen werden. Rechts der Mahlszene ist das Abrahamsopfer dargestellt (Abb. 87). Auf die Rolle Abrahams und Isaaks als Vorbilder für Standhaftigkeit und Glaubensstärke wurde bereits hingewiesen[995]. Darüber hinaus schrieben die Kirchenväter der alttestamentlichen Perikope noch weitere moralische und typologische Bedeutungen zu[996]. Als Präfiguration Christi und dessen Kreuzigungstod wurde die Figur Isaaks bereits im ausgehenden 2. Jh. ausgelegt[997]. Im Zentrum standen das Moment und die Bereitschaft Abrahams zur Sohnesopferung, denen wiederum die Bereitschaft Gottvaters zur Sohnesopferung und der Tod Christi, als notwendige Bedingung zur Erlösung der Menschheit, gegenübergestellt wurden (vgl. Röm 8,32; Joh 3,16)[998]. Die mit dem

992 In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die zeitgleich mit Kammer A3 entstandene Kammer A2 zwar dieselben Motive aufweist, aber in der Verteilung der Szenen aus der Perspektive des modernen Betrachters keine Strukturen erkennen lässt. Gleiches gilt für die Kammern A4, A5 und A6, deren Malereien eine Generation später um 250/60 entstanden sind. Sie weisen einen ähnlichen Szenenschatz wie Kammer A3 auf, allerdings ohne dass ihre Motive einem bestimmten Ordnungsprinzip zu folgen scheinen. Zur Datierung der sog. Sakramentskapellen siehe Bisconti 2009a, 43–44.

993 Für die Datierung des Cubiculum siehe Bisconti 2009a, 14.

994 Vgl. Finney 1994, 20, der in Hinblick auf das narrative Element des Wassers von einer „common semiotic matrix" spricht.

995 Vgl. Teil II, Kap. 3.8.

996 Ausführlich dazu Dassmann 1973, 184–196; Schöllgen 2018, bes. 196–198. Außerdem: RAC 1 (1950) 18–27, hier 22 s. v. Abraham (Th. Klauser); LCI 1 (1994) 20–35, hier 28–29 s. v. Abraham (E. Lucchesi Palli); Schrenk 1995, 191–192; Dulaey 2004, 117–118.

997 Mel. fragm. ex catena in Genesin 5 (PG 5, 1217): „*Sicut enim aries vinctus est, inquit de Domino nostro Jesu Christo, et sicut agnus tonsus est, et sicut ovis ad occisionem ductus est, et sicut agnus crucifixus est, et portavit lignum humeris, adductus ut immolaretur, sicut Issac, a patre suo. Sed Christus passus est, Issac autem non est passus; typus enim erat futurae passionis Dominae. Attamen licet typus tantummodo Christi esset, tamen stupore et timore percussit homines*." Vgl. Dresken-Weiland 2010a, 294.

998 Außerdem: Tert. adv. Iud. 10,6 (FC 75, 256); 13,20–22 (FC 75, 288); Aug. civ. 16,32 (CCSL 48, 536–538); Orig. hom. VIII in Gen. 8 (PG 12, 207–208); Iren. haer. IV, 5,4 (FC 8/4, 42–43): „*Etenim Abraham secundum suam fidem secutus praeceptum verbi Dei, prono animo unigenitum et dilectum filium suum concessit sacrificium Deo, ut et Deus beneplacitum habeat pro universo semine eius dilectus et unigenitum filium suum praestare sacrificium in nostram redemptionem*." Vgl. Dassmann 1973, 185–196. Diese Typologie wurde ferner auf die Opferung des Widders übertragen, der, ebenso wie Isaak, den Opfertod Christi am Kreuz versinnbildlicht; Schrenk 1995, 191–192.

bedingungslosen Gottesglauben Abrahams einhergehende Auferstehungshoffnung war ein weiterer wichtiger Aspekt, der bereits im Hebräerbrief (Hebr 11,19) Erwähnung fand und auch in der späteren Auslegung des Abrahamsopfers aufgegriffen wurde[999]. Ein Blick auf das entsprechende Bild in Kammer A3 zeigt jedoch, dass hier nicht – wie in der späteren Katakombenmalerei üblich – die Sohnesopferung und das Eingreifen Gottes dargestellt sind, sondern ein unmittelbar darauffolgender Moment. Die Gebetshaltung, die Vater und Sohn einnehmen, spielt auf die bereits erfolgte göttliche Rettung Isaaks an. Der Widder rechts und das Holzbündel daneben deuten auf das bevorstehende Opfer hin. Sowohl die gewählte Bildkomposition als auch die Zusammenstellung von Abrahamsopfer und Mahl sind in der Katakombenmalerei einzigartig. Obgleich das Abrahamsopfer in der frühchristlichen Literatur des 3. Jhs. noch nicht mit der Eucharistie in Zusammenhang gebracht wurde[1000], ist eine gewisse Nähe zum Thema ‚Opfer' nicht zu bestreiten, was durch das Motiv der Sohnesopferung und des Tieropfers deutlich wird. An der linken Seite des Mahlbildes befindet sich die als ‚*impositio manuum*' bekannte Szene, die eine Handauflegung oder Segnung von Broten darstellt (Abb. 86). Mit Vorbehalt könnte sie vielleicht auf die Eucharistie anspielen[1001]. Sie steht dem Abrahamsopfer als Pendant gegenüber, wobei beide Szenen durch die Frontalität und Gebetshaltung der Figuren formal einander angeglichen sind. Ob die Zusammenschau der drei Motive an Wand -2- beim antiken Betrachter Assoziationen in Richtung Eucharistie hervorgerufen hat, ist nicht nachzuweisen, wenngleich in diesem bestimmten Bildkontext denkbar. Die wesentlichen Aspekte der Eucharistie – Opferung, Gebet und Mahl[1002] – lassen sich in den drei Motiven des zweiten Bildregisters wiederfinden. Mit einer gewissen Vorsicht könnte die Mahldarstellung in der hier vorliegenden Kombination mit dem Abrahamsopfer und der *impositio manuum*-Szene daher als Gemeinschaftsmahl mit eucharistischem Charakter interpretiert werden[1003]. Interessanterweise befindet sich eine ganz ähnliche Bildkombination in der wohl im Laufe der ersten Hälfte des 4. Jhs. entstandenen Kammer Domitilla 62, in der die Szene der Brotvermehrung an der Stirnwand des Arkosols -4- direkt über der Mensa gemalt ist; ihr an demselben Arkosol als Pendant gegenüber liegt das Abrahamsopfer (Abb. 121)[1004]. Der reale Bezug zur Mensa, auf der die Grabbesucher ihre Opferspenden hinterließen, bringt die Brotvermehrung konkret in die Nähe des Opfergedankens, der durch die Szene des Abrahamsopfers noch einmal bekräftigt wird.

Das zweite Bildregister an Wand -3- zeigt gleichfalls drei Motive. Diese sind von links nach rechts: ein Fischer, eine Taufszene und der Paralytiker (Abb. 89). Der Fischer und die Taufe sind nicht nur durch eine gemeinsame Wasserzone, sondern auch einen gemeinsamen Rahmen verbunden

999 Dassmann 1973, 186; Dresken-Weiland 2010a, 294.

1000 Dassmann 1973, 185 Anm. 5.

1001 Zimmermann 2009, 1125. Außerdem: Finney 1994, 214–216; Spieser 2009a, 667–669. Überlegenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Deutung bei Klauser 1927, 136–137 als Totenspeise.

1002 Merkt 2012, 48.

1003 Dresken-Weiland 2010a, 200; Bisconti 2011a, 41. Dennoch kann nicht der Eucharistieempfang selbst dargestellt sein, der gemäß den uns überlieferten kirchlichen Bestimmungen schon damals im Stehen vollzogen wurde; vgl. Cyr. H. myst. 5,21; 5,22 (FC 7, 164–165). Das Verhältnis zwischen dem traditionellen römischen Totenmahl und der christlichen Eucharistiefeier thematisierte zuletzt Jensen 2008. Bereits im 3. Jh. etablierte sich der Brauch, im Zuge der Eucharistiefeier die Namen der Toten zu nennen und die eucharistischen Gaben dem Wohle der Verstorbenen darzubringen. Diese Praxis bringt zum Ausdruck, dass die christliche Gemeinschaft, wie sie sich in der Eucharistiefeier konstituierte, gleichermaßen lebende und tote Mitglieder umfasste; Merkt 2012, 48–49.

1004 Nestori 1993, 129. Gemeinsam mit dem Quellwunder Petri wurden Brotvermehrung und Abrahamsopfer außerdem noch in Marco e Marcelliano 3 kombiniert; Nestori 1993, 115–116.

und optisch als Einheit konzipiert. Der Fischer ist wahrscheinlich analog zu zeitgenössischen Darstellungen auf den Sarkophagen als dekoratives Attribut der Flusslandschaft zu verstehen, in der die Taufe topografisch zu verorten ist[1005]. Der Paralytiker bewegt sich von rechts nach links auf die Taufe zu, wird von dieser jedoch durch den Rahmen des Mittelfeldes optisch getrennt. Ob der Paralytiker symbolisch auf die Taufe verweist[1006], lässt sich aus dem Bildkontext nicht erschließen[1007]. Durch seine unmittelbare räumliche Nähe zur Taufszene könnte sich das Motiv aber durchaus affirmativ auf deren heilbringende Wirkung beziehen.

Die Wasser-Thematik setzt sich in den Szenen der Türwand mit der Samariterin am Brunnen und dem Quellwunder des Mose fort (Abb. 90). Die Perikope der Samariterin wurde in der Bibel wie auch in den patristischen Schriften am häufigsten als Sinnbild der Taufe ausgelegt[1008]. Ikonografisch weicht die Bildkomposition an der Türwand von allen übrigen bekannten Darstellungen des Themas in der Grabmalerei ab. Im Typus des antiken Philosophen sitzt Jesus mit einer geöffneten Schriftrolle in den Händen im linken Bildhintergrund (Abb. 91)[1009]. Es scheint geradezu so, als ob er die Worte über die Quelle, deren Wasser ewiges Leben schenkt (Joh 4,12–13), vorlesen würde, während das tatsächliche Ereignis im Bildvordergrund, wo die Samariterin gerade Wasser aus dem Brunnen schöpft, ohne sein Beisein stattfindet. Das Wasser wird formal-ästhetisch hervorgehoben, denn der Maler gibt mit blauer Farbe eigens die Wasserspritzer am Brunnenrand wieder, die beim Schöpfen des Wassers mit dem Eimer entstehen. Die Idee des ‚lebendigen Wassers' (*aqua viva*) verbindet das Motiv der Samariterin am Brunnen mit ihrem Pendant, dem Quellwunder, das formal und – was seine soteriologische Konnotation und Taufmetaphorik[1010] betrifft – auch inhaltlich affirmativ an die neutestamentliche Perikope anschließt[1011].

Führt man die einzelnen Verknüpfungsstränge zwischen den Bildern der sog. Sakramentskapelle A3 zusammen, ergibt sich ein relativ geschlossenes und einheitliches Ausstattungskonzept: Nach dem additiv-affirmativen Kombinationsprinzip lassen sich die Szenen sowohl formal als auch inhaltlich verbinden. Die Wände -3- und -5- zeigen Motive, die durch das Motiv des Wassers zunächst vor allem formale Gemeinsamkeiten aufweisen. Gleichzeitig können die Motive

1005 Engemann 1969, 1077. Anders Pillinger 1994, 295, die eine Interpretation als Menschenfischer vorschlägt.

1006 Wie beispielsweise bei Tert. bapt. 5,4 (FC 76, 172–175); vgl. Dassmann 1973, 358–359. 367; Dulaey 2006a, 302–312.

1007 Nur die Heilung des Gelähmten am Teich Bethesda (Joh 5,1–18) greift in direkter Weise die Wasserkonnotation auf. Hier ist es vor allem die heilende Wirkung der Taufe, die im Zentrum der Exegese steht; Dassmann 1973, 302. Bei der Heilung des Gelähmten in Kafarnaum (Mt 9,1–8; Mk 2,1–12; Lk 5,17–26) hingegen liegt, neben der christologischen Interpretation, der Schwerpunkt auf der Krankheit und der Befreiung von ihr; vgl. Dulaey 2006a, 289–291.

1008 Vgl. Iren. haer. III, 17,2 (FC 8/2, 131–133); Tert. bapt. 9,4 (FC 76, 184–185); Cypr. epist. 63, 8,4 (CCSL 3/2, 397–398); Greg. Naz. orat. 27 (PG 35, 893C); Hier. Ep. 69,6 (CSEL 54, 688). Die patristischen Quellen sind ausführlich besprochen bei Dassmann 1973, 289–298. 367; zusammenfassend auch Jensen 2012, 193–196.

1009 In seiner Ikonografie weist der Philosophentypus Christi enge Parallelen zu dem *pastor intellectualis* im Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni auf; vgl. Bisconti 1986, 232. Die Figur sitzt auf einem Stein bzw. einer Bodenerhöhung an der Spitze eines Hügels und ist von seiner Schafherde umgeben. Dargestellt ist kein Hirte, sondern ein Philosoph. Er hat langes, gewelltes Haar, ist bärtig und trägt eine weiße Tunika mit roten *clavi*. In seinen Händen hält er, wie auch Jesus an der Türwand der Sakramentskapelle A3, einen geöffneten Rotulus, in dem er zu lesen scheint.

1010 Vgl. Tert. bapt. 9,3 (FC 76, 184–185); Cypr. epist. 63,8 (CCSL 3/2, 397–398); Dassmann 1973, 197–199. Siehe dazu auch Teil II, Kap. 3.1.

1011 Siehe Teil I, Kap. 1.1.3.5. Die Bedeutung des ‚lebendigen Wassers' findet sich im christlichen Taufritus wieder. Den Anweisungen in der *Didache* 7,1–3 folgend soll die Taufe nach Möglichkeit schließlich auch im fließenden, ‚lebendigen' Wasser geschehen (vgl. auch Lev 14); Öhler 2012, 64.

unter Berücksichtigung ihrer Auslegung in den biblischen und patristischen Textquellen mit der Taufe assoziiert werden, die an Wand -3- explizit dargestellt ist. Die Wasserkonnotation spiegelt sich zudem in dem über der Taufe positionierten Meerwurf Jonas wider, sodass auch in der vertikalen Raumachse eine formale Affirmation vorliegt[1012]. Der Meerwurf bzw. das Hinabtauchen des Propheten in das Wasser stimmt inhaltlich mit der Taufszene überein und kommt dem Untertauchen (bzw. dem Übergießen) des Täuflings in das Taufwasser nahe[1013]. Die Motive des zweiten Registers an Wand -2- hingegen nehmen die Wasserkomponente nicht auf. Sie lassen sich unter die Schlagwörter ‚Mahl', ‚Opfer' und ‚Gebet' subsumieren; letztere sind wesentliche Aspekte der Eucharistie, die dazu beitragen können, die zentrale Mahldarstellung inhaltlich näher zu spezifizieren. Die beiden flankierenden Szenen, die *impositio manuum* und das Abrahamsopfer, sind in ihrer Bildkomposition formal aufeinander abgestimmt. Auch die Jonaruhe korrespondiert formal mit der in einer Achse angeordneten Mahlszene und greift in Form des ruhenden Jona die Liegepose der Mahlteilnehmer auf[1014]. Das Bilderensemble wird durch zwei Fossoren in den schmalrechteckigen Bildfeldern an der Außenseite von Wand -2- abgeschlossen, die aufgrund ihrer repräsentativen Körperhaltung vermutlich als Verstorbenenporträts zu deuten sind[1015]. Die beiden Fossoren heben sich sowohl durch ihre privilegierte Position in der Hauptachse der Kammer als auch durch ihren feierlich-repräsentativen Charakter ab. Denn sie werden nicht arbeitend wiedergegeben, sondern wenden sich direkt dem Betrachter zu und weisen mit ihrer rechten Hand auf die Szenen im Zentrum der Wandfläche. Die von Wilpert als zentrales Motiv an Wand -4- vorgeschlagene Lazarus-Auferweckung ist heute zwar nicht nachzuweisen, erscheint aber im Vergleich mit dem Szenenschatz der benachbarten Kammer A2 plausibel. Auch die Ausspeiung

1012 Über diese formalen Parallelen hinaus könnten die beiden Bildregister auch inhaltlich verknüpft werden. Denn neben dem Errettungsaspekt der Erzählung, der hier durch die drei Bilder narrativ veranschaulicht wird, könnte auch die in den frühchristlichen Schriften propagierte Auferstehungstypologie mitschwingen, die in der oberen Raumebene möglicherweise versinnbildlicht worden ist.

1013 Über den konkreten Taufvorgang in den verschiedenen christlichen Gemeinden des Reiches ist heute nur wenig bekannt. Die jüngere liturgiewissenschaftliche Forschung lehnt die Taufe durch Submersion in der Spätantike (zumindest bis in das 4. Jh. hinein) ab. Literarische Quellen und auch der archäologische Befund deuten darauf hin, dass wohl eher die Immersions- und Infusionstaufe verbreitet waren. Bei einer durchschnittlichen Tiefe von 100 cm wäre ein Untertauchen in den oftmals engen und flachen Piscinen recht schwierig gewesen. Die Taufe durch Eintauchen ins Wasser oder durch Übergießen mit Wasser ist daher wahrscheinlicher, da sie es dem Täufling ermöglicht, während des Taufvorganges eine würdige Körperhaltung zu wahren; Kleinheyer 1989, 50. 60. Mit einem Wasserstrahl übergossen werden immerhin auch die Täuflinge in der Katakombenmalerei wiedergegeben (Marcellino e Pietro 43, Callisto A3, Domitilla 62). Reinhard Meßner macht dennoch darauf aufmerksam, dass in Anbetracht der Auslegung der Taufe, nämlich „in den Tod hinein", das Untertauchen des Täuflings am plausibelsten erscheine. Der Submersionsakt würde demnach das Eintauchen des Täuflings in den Tod Christi symbolisieren; Messner 2009, 8.

1014 Die Sitte, das Mahl im Liegen einzunehmen, bleibt bis zum Ende der Spätantike bestehen. Je nach Charakter des Mahls speisten die Teilnehmer im Sitzen oder Liegen. Während in Tabernen oder bei einem *epulum* sitzend gespeist wurde, betont das Speisen im Liegen als Zeichen des Luxus den besonderen Anlass des Mahls oder seiner Teilnehmer; vgl. Smith 2003, 14–18. Zwar ist in der zu besprechenden Malerei die Liegepose der Teilnehmer, vermutlich aus kompositorischen Gründen, nicht deutlich zu erkennen, doch sehr wahrscheinlich als solche gemeint. Einige Male begegnet die Ruhe Jona auch an den Deckeln der Sarkophage in unmittelbarer Nähe zu einer Mahldarstellung; vgl. z. B. Rep. I Nr. 152. 591a. 778. 942. Die Jonaruhe als Einzelbild, aber auch in Kombination mit dem Mahl, deuteten Stuiber 1957, 147 und Dassmann 1973, 388 als den „seligen Zwischenzustand des Toten", was neben den formalen Parallelitäten sicherlich als inhaltliches Kriterium der Zusammenstellung zu berücksichtigen ist.

1015 Bereits Paul Styger sah als Auftraggeber der sog. Sakramentskapellen eine Gruppe von Fossoren, die sich selbst bei der Arbeit darstellen ließen; vgl. Styger 1927, 16. Ebenso: Conde Guerri 1979, 80–81; Bisconti 2009a, 21; Dresken-Weiland 2014, 289.

des Propheten im ersten Bildregister passt inhaltlich gut zur Lazarus-Auferweckung, denn so wie Jona aus dem Bauch des Ketos ausgespien wurde, wurde – metaphorisch gesprochen – auch Lazarus aus dem Tod in das Leben zurückgeholt. Zudem verknüpft der dreiszenige Jonazyklus nicht nur die beiden Bildregister, sondern verbindet jene drei Wände des Raumes als Einheit, die für Bestattungen genutzt wurden. Abgeschlossen wird das Bilderensemble durch den Guten Hirten im Zentrum der Decke, der als *positionsfavorisierendes* Motiv die Schlüsselposition im Bild-Raum einnimmt[1016].

Insgesamt zeigt sich, dass das Gestaltungskonzept der sog. Sakramentskapelle A3 durch eine durchdachte Anordnung der Motive auffällt, die affirmativ aufeinander Bezug nehmen. Formale Analogien eröffnen die Möglichkeit, die Motive auch inhaltlich in Relation zueinander zu setzen. Die durch die Bilder zum Ausdruck gebrachte allgemeine Jenseitshoffnung lässt weitere Assoziationen in Richtung Taufe, Eucharistie und Auferstehung zu[1017]. Das Gemeinschaftsmahl und die Eucharistiefeier sind seit der Antike wesentliche Bestandteile christlicher Identität[1018]. Die Voraussetzung für die Teilnahme an der Eucharistiefeier ist die Taufe, die nach christlichem Verständnis der Garant für ein Weiterleben nach dem Tod ist. Freilich kann eine solche theologische Bildung, die zum Verständnis der hier vorgelegten Bildkombinationen zweifellos erforderlich wäre, nicht allgemein vorausgesetzt werden. Die Fossorendarstellungen legen es jedoch nahe, in ihnen die Auftraggeber der Malereien zu erkennen. Da Fossoren zumindest im 4. Jh. zum niedrigen Klerus zählten, wäre es möglich, elementare Kenntnisse der christlichen Grundvollzüge und theologisches Gedankengut in der Konzeption der Bildausstattung vorauszusetzen[1019]. Unter dieser Voraussetzung könnte man die Kammer dann tatsächlich als ‚Sakramentskapelle' bezeichnen, was umso mehr erstaunt, da sie dem frühesten Denkmälerbestand bemalter Grabräume in den römischen Katakomben angehört.

4.3 Marcellino e Pietro, Cubiculum 64[1020]

Beschreibung

Die Wände -2-, -3- und -4- der längsrechteckigen Grabkammer wurden ausschließlich für Loculusbestattungen genutzt (Fig. 7). Als Träger figürlicher Malereien fungierten das Deckenfeld und die Türwand. Alle Raumkanten und -ecken sowie die einzelnen Graböffnungen sind mit einer roten Linie akzentuiert. Die Szenen verteilen sich im Raum wie folgt:

Über den Wänden -2- und -5- setzt am Deckenfeld ein schmaler weißer Ausgleichsstreifen an. Der Bereich über Wand -4- ist heute nahezu gänzlich verloren. Das Hauptfeld zeigt einen roten

1016 Ob der Gute Hirte im zentralen Tondo durch ästhetische Gestaltungsmittel, wie Größe oder Farbe, akzentuiert worden ist, lässt sich ob des schlechten Erhaltungszustandes der Deckenmalerei nicht mehr eruieren. Auch die ornamentale Rahmung des Tondo, möglicherweise ein Kymation oder eine Blattleiste in roter Farbe, ist nicht mehr näher zu spezifizieren.

1017 Vgl. Effenberger 1986, 60, der die Malereien den Themenkreisen ‚Taufe', ‚Buße', ‚Sündenvergebung' und ‚Auferstehungshoffnung' zuordnete.

1018 RAC 23 (2009) 1013–1105, hier 1068 s. v. Mahl V (Kultmahl), Abschnitt D (C. Leonhard).

1019 Fossoren hatten zwar keinen festen Platz in der kirchlichen Hierarchie, gehörten aber dem niederen Klerus an. Wahrscheinlich zählten sie zu den Ostiariern. Siehe LThK 3 (1995) 1370 s. v. Fossor (G. Mietke); auch: LThK 3 (1960) 227 s. v. Fossor (U. M. Fasola). Das erste Dokument, das Fossoren in kirchlichem Zusammenhang nennt, sind die *Gesta apud Zenophilum* aus dem Jahr 303 n. Chr. Siehe dazu Pietri 1976, 659–667; Saxer 1984, 285–286.

1020 Nestori 1993, 60.

Außenkreis, dem ein weiterer kleinerer roter Kreis eingeschrieben ist. Dieser umschließt ein Mittelmedaillon, das innen mit einer blauen Blattleiste umfasst ist und in seinem Zentrum den Guten Hirten zeigt. In den Hauptachsen des Außenkreises liegen vier lünettenförmige Bildfelder, die in den Diagonalachsen mit trapezoiden Bildfeldern alternieren. Die Lünetten sind innen von einer blauen Blattleiste und außen von einer roten Linie gerahmt. Blaue Linien umgeben auch die Trapeze. Die Lünettenfelder waren ursprünglich mit einem vierszenigen Jonazyklus geschmückt. Dieser beginnt im Bildfeld über Wand -3- mit dem Meerwurf und setzt sich gegen den Uhrzeigersinn über Wand -5- mit der Ausspeiung des Propheten fort. Das Bildfeld über Wand -4- ist zerstört, doch enthielt es ehemals die Jonaruhe[1021]. Das Feld über Wand -2- gibt die Jonatrauer wieder und bildet gleichsam den Endpunkt der Bildersequenz. Die trapezoiden Bildfelder zeigen in den Diagonalen über den Wänden -3-/-5- und -2-/-3- Orantinnen, die in gelbe Dalmatiken mit braunen *clavi* und Doppelstreifen an den Ärmelsäumen gewandet sind. Ihr Haupt wird von einem Schleier bedeckt. In den Raumecken befinden sich Viertelkreise, die mit Jahreszeitenbüsten gefüllt sind. In den Binnenfeldern, die zwischen Wandkante und Außenkreis liegen, sind grüne Ranken gemalt, die sich symmetrisch beidseitig einer roten Blüte entwickeln. Über den Viertelkreisen in der Diagonalachse -2-/-4- und -3-/-5- sind je zwei Widderprotome auf Blätterkelchen eingefügt; über dem Viertelkreis -2-/-3- sind Fische gemalt, die den maritimen Kontext der Jonaszenen aufzugreifen scheinen.

An den Schmalseiten der Wand -2- wurden die dunkelroten Einfassungen der Loculi senkrecht verlängert, sodass die Wand von zwei hochrechteckigen Feldern eingefasst wird. In diesen Feldern ist jeweils ein goldgelber Kandelaber zu sehen. Im Bogenfeld des oberen Wandabschlusses liegt ein Kinderloculus, dessen rote Rahmung an den Schmalseiten senkrecht verlängert ist. Dadurch entstehen rechts und links zwei dreieckige Felder, in denen je ein zwischen grünen Pflanzen stehendes und zur Mitte gewandtes Schaf eingefügt ist. Die Wandabschnitte zwischen den Loculi sind mit einem Ellipsen-Rosetten-Band sowie einem Palmetten-Rosetten-Band verziert.

Die Loculi der beiden Seitenwände -3- und -4- hingegen sind in zwei vertikalen Reihen angeordnet, wobei eine Reihe für Kinder- und die andere für Erwachsenenbestattungen bestimmt war. Die Reihen sind durch einen schmalen, senkrechten Wandstreifen voneinander getrennt, der je mit einem gelben Kandelaber bemalt ist (vgl. Wand -2-). In den Wandabschnitten zwischen den Loculi alternieren Ellipsen-Rosetten und Palmetten-Rosetten.

Das rote Rahmensystem teilt die Fläche der Türwand -5- in vier rechteckige Bildfelder (Abb. 43): Das obere Bild der linken Wandhälfte zeigt das Quellwunder des Mose. Im darunterliegenden Feld ist die Lahmenheilung dargestellt. Auf der gegenüberliegenden rechten Türhälfte ist im oberen Feld die Heilung der blutflüssigen Frau zu sehen; das untere Bild gibt Noah in der Arche wieder. Da auch die rote Rahmung der Türfassung senkrecht und waagerecht nach oben hin verlängert ist, entsteht unmittelbar über dem Türsturz ein lünettenförmiges Feld, das in drei Abschnitte unterteilt ist. Das Bild in der Mitte, direkt über der Türöffnung, zeigt Orpheus zwischen den Tieren. In einer Landschaft mit Bäumen und Büschen sitzt der jugendlich-bartlose Orpheus in Frontalansicht auf einer Bodenerhöhung. In der linken Hand hält er eine Kithara, die rechte hielt vermutlich ein Plektron. Orpheus trägt eine bräunliche Tunika mit langen Ärmeln und einen roten Mantel, der über sein rechtes Bein fällt. Sein Haupt ist mit einer gelben phrygischen Mütze bedeckt. In den beiden kleineren seitlichen Bildfeldern ist je ein zur Mitte gewandter Vogel dargestellt.

1021 Wilpert 1903, Taf. 100.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Das Malereiensemble des Grabraumes Marcellino e Pietro 64, der zeitlich der spättetrarchischen bzw. frühkonstantinischen Zeit (Phase II) angehört, weist eine „gedankliche Geschlossenheit“[1022] auf, die sich in der räumlichen Anordnung der Bildszenen widerspiegelt (Fig. 8)[1023]. Als *positionsfavorisierendes* Motiv beherrscht der Schafträger das Deckenzentrum und wird dort von einem vierszenigen Jonazyklus in den Bildfeldern des Außenkreises des konzentrisch angelegten Dekorationssystems umgeben. Es ist jedoch nicht die Jonaruhe, sondern die Jonatrauer, die die privilegierteste Position über Wand -2- in der Hauptachse des Raumes einnimmt. Der Schafträger ist proportional größer dargestellt als Jona, wodurch seine Bedeutung im Bild-Raum nicht nur über seine Position, sondern auch durch die Größenperspektive hervorgehoben wird. Die ornamentale Rahmung der Bibelszenen dient als rezeption sästhetische Orientierungshilfe. Die Szenen werden durch die gleiche doppelte Rahmenabfolge (roter Außenrahmen, blauer Innenrahmen mit Blattleiste) optisch verbunden, sodass die kompositorische Angleichung ihrer Rahmenornamentik gleichsam eine gemeinsame inhaltliche Rezeption der Bilder stimuliert[1024]. Die Oranten und Jahreszeitenbüsten in der Diagonalachse sind im Gegensatz dazu mit einfachen Rahmenbalken umfasst. Sie unterscheiden sich daher nicht nur aufgrund ihres symbolischen Gehalts, sondern auch ihrer ornamentlosen Rahmung von den Bibelszenen der Hauptachse und sind diesen hierarchisch untergeordnet. In der Zusammenschau der Bilder können die Jahreszeitenbüsten aber die Auslegung des Schafträgers beeinflussen und um eine eschatologisch-kosmologische Konnotation erweitern[1025].

An der Eingangswand wiederum sind Altes und Neues Testament chiastisch gruppiert und nehmen affirmativ aufeinander Bezug (Abb. 43). Als Beispiele biblischer Rettungsparadigmen veranschaulichen das Quellwunder des Mose, Noah in der Arche, der Paralytiker und die Heilung der blutflüssigen Frau auf plakative Weise die christliche Heilsbotschaft. Darüber hinaus sind die Heilung der Blutflüssigen und die Lahmenheilung nach geschlechtertypischen Kriterien auch komplementär zusammengestellt. In diesem Sinne schildern sie das Wunderwirken Christi aus der Perspektive beider Geschlechter und illustrieren zum einen die Heilung an einer Frau und zum anderen die Heilung an einem Mann. Deutlich Wert legten die Ausstatter auf ein möglichst symmetrisches Gleichgewicht: Der ockergelbe Farbton der Arche Noahs im rechten unteren Bildfeld wiederholt sich in der kurzen Tunika des geheilten Paralytikers im linken Bildfeld; Mose und Christus wiederum sind in den beiden oberen Bildfeldern in weißen langen Tuniken

1022 Dassmann 1973, 389. Nach Ernst Dassmann ließe sich diese Geschlossenheit inhaltlich auf den Aspekt der Sündenvergebung zurückführen. Kritisch demgegenüber Dresken-Weiland 2010a, 17, die darauf hinweist, dass die Sündenvergebung in der Grabeskunst wohl nur eine untergeordnete Rolle spielte, zumal sie in den Grabinschriften so gut wie nie thematisiert wurde.

1023 Zur Datierung der Malereien siehe Deckers u. a. 1987, 311.

1024 Zimmermann 2002, 183.

1025 Die vier Jahreszeiten symbolisieren in der römischen Kunst den Kreislauf der Natur und sind Sinnbilder des Werdens und Vergehens. In sepulkralen Kontexten können sie auch das irdische Leben repräsentieren, das der Verstorbene verlassen hat oder aber das Paradies, „wo die besten Dinge aller Jahreszeiten gefunden werden können“; RBK 3 (1978) 510–519, hier 518 s. v. Jahreszeiten, Monate, Kalender (G. Galavaris). Grundsätzlich spiegeln die Jahreszeiten die kosmische Harmonie und die Weltordnung wider. In diesem Sinne scheinen auch die Personifikationen in der Katakombenmalerei zu verstehen zu sein. Eine spezifisch theologische Deutung der Jahreszeiten, beispielsweise als Auferstehungssymbol, ist allerdings auszuschließen; Zimmermann 2002, 109 Anm. 384. Zum Motiv der Jahreszeiten in der Kunst zusammenfassend LCI 2 (1994) 364–370 s. v. Jahreszeiten (B. Kerber – O. Holl).

und weißen Pallien gekleidet. Dieses formale Gleichgewicht findet sich auch in den Szenenkompositionen und Darstellungsmomenten wieder, denn während die unteren Bildfelder mit Noah und dem Paralytiker als Einzelfiguren *pars pro toto* das Resultat der christlichen Heilsmacht veranschaulichen, sind die beiden Thaumaturgen in den aus zwei Bildkomponenten bestehenden Szenen darüber gerade dabei das heilbringende Wunder zu vollziehen[1026]. Hierarchisch über den vier Bibelszenen der Türwand positioniert, erscheint Orpheus zwischen den Tieren. Seine akzentuierte Lage über dem Türsturz entspricht der Mittelstellung des Schafträgers im Deckenzentrum und suggeriert eine gemeinsame Bedeutungsachse[1027]. Seine übergeordnete und zentrale Position in erhöhter Stellung sowie seine frontale Darstellung zeichnen Orpheus als Motiv mit repräsentativem Charakter aus. Nicht nur in diesem Grabraum, sondern auch an den übrigen Monumenten, an denen das Motiv in den Katakomben begegnet, nimmt Orpheus privilegierte Anbringungsorte ein und zählt zu den *positionsfavorisierenden* Bildern der Grabmalerei[1028]. Eine allegorische Auslegung als mittelbares Christusbild liegt aufgrund des Bildkontexts und auch der topografischen Lage der Kammer nahe[1029]. In seiner prominenten Position über dem Türsturz steht Orpheus ebenfalls in Beziehung zu den darunterliegenden Szenen der Türwand und spielt als Allegorie Christi auf dessen heilbringendes Wesen an.

Zieht man zur Bildauslegung zusätzlich biblische und patristische Schriften hinzu, lässt sich ein anspruchsvolles Ausstattungskonzept rekonstruieren, das in Richtung Auferstehung, Erlösung und Taufe verweist. Den Ausgangspunkt einer derartigen Deutung liefern die Jonageschichte, deren vier Szenen den Schafträger an der Decke umgeben, und ihre Auslegung als Symbol der Auferstehung und Auferweckung. Diese ist bereits im Neuen Testament bei Mt 12,39–40 durch das „Zeichen des Propheten Jona“ vorgegeben, wobei der dreitägige Aufenthalt Jona im Bauch des Ketos als Präfiguration des dreitägigen Aufenthalts Christi im Grabe gedeutet wird[1030]. Doch wird der Schafträger auf gleich zweifache Weise zyklisch umschlossen: zum einen von Jona im Außenkreis, zum anderen von den Jahreszeitenbüsten in den Zwickelfeldern. Die vier Jahreszeiten können, wie schon gesagt, den allzeitlichen Charakter des Schafträgers bekräftigen, der als Garant für das ewige Leben (Joh 10,28) im Mittelpunkt der Bildausstattung steht[1031]. Die vier

1026 Während sich die Komposition des Wasserwunders aus der Hauptfigur Mose und dem Felsen zusammensetzt, zeigt das Heilungswunder Christus als Hauptfigur und die zu Heilende als zweite Bildkomponente.

1027 Zimmermann 2002, 184. In der Hauptachse axial zueinander angeordnet erscheinen Orpheus und der Schafträger außerdem in Domitilla 31; Nestori 1993, 125. Anders als in Marcellino e Pietro 64 nimmt dort Orpheus das Deckenzentrum ein, während sich der Schafträger ehemals in dem heute zerstörten Lünettenfeld des Arkosols -2- befand; vgl. Bosio 1632, Abb. auf S. 241. In Hinblick auf die in der Katakombenmalerei einzigartige Darstellung Davids mit der Schleuder, die sich als eine von mehreren biblischen Szenen in den untergeordneten Feldern der Deckenkomposition befindet, unterbreitete Fabrizio Bisconti eine weitere Deutungsmöglichkeit, die eine Assimilation von David und Orpheus vorsieht; vgl. F. Bisconti, s. v. Orpheus, in: Bisconti 2000a, 236–237, hier 236. Ausgehend von der räumlichen Position der Motive und ihrem Verhältnis zueinander lässt sich jedoch keine unmittelbare inhaltliche Verbindung rekonstruieren. David nimmt in der Zentralkomposition der Decke mit ihrem umlaufenden Lünettenkranz dieselbe Wertigkeit ein wie Daniel in der Löwengrube, die Lazarus-Auferweckung und das Quellwunder des Mose. Eine symbolische Spezifizierung der Figur des Orpheus ist daher kaum nachweisbar. Im Vordergrund steht wohl eher die alttestamentliche Erzählung Davids, die chiffreartig wiedergegeben ist und gemeinsam den übrigen Bibelszenen das soteriologische Wesen von Christus-Orpheus konkretisiert.

1028 Vgl. Teil I, Kap. 1.1.1.

1029 Bisconti 1994, 43–45.

1030 Vgl. Justin, dial. 107 (PTS 47, 253–254); Gregor von Nyssa, In Christi resurr. 1 (PG 46, 604); Dresken-Weiland 2010a, 96–97. Siehe dazu auch Teil II, Kap. 3.4.

1031 Als Rettungsbild der Sündenvergebung deutete Dassmann 1973, 390 den Schafträger im Deckenzentrum.

Oranten sind in diesen ‚doppelten Kreislauf' eingeschlossen und ergänzen die Komposition. Als Symbolbilder für die Seelen der Verstorbenen oder das Gebet sind sie Teil dieser erweiterten, kosmischen Bildaussage, die sich aus heidnischen Naturpersonifikationen und biblischen Erzählungen erschließt, um in der Figur des Schafträgers zu kumulieren, dessen heilbringendes Wesen durch die mythologische Gestalt des Orpheus über dem Eingang bestätigt wird[1032]. Die vier Bibelszenen an der Türwand veranschaulichen nicht nur affirmativ christliches Wunderwirken, sondern sind als Bildpaare ebenso komplementär zusammengestellt. Als mögliche Sinnbilder der Taufe sind Noah in der Arche und das Quellwunder des Mose den beiden Heilungswundern Christi horizontal gegenübergestellt, die in diesem Zusammenhang die heilbringende und sündentilgende Kraft der Taufe exemplifizieren[1033]. Diesem Leitgedanken entspricht grundsätzlich auch die Jonatrauer, die in der Hauptachse des Raumes liegt und das wichtigste Bildfeld über Wand -2- einnimmt. In ihrer Deutung als Symbol der Buße und Sündenvergebung geht die Jonatrauer damit mit der Taufmetaphorik der Szenen an der Türwand einher[1034].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der programmähnliche Charakter der Grabkammer Marcellino e Pietro 64 vor allem dadurch ergibt, dass der Anordnung der Motive eine klare inhaltliche und formale Ordnung zugrunde liegt. In der Zusammenstellung der Bildthemen an Decke und Türwand werden zwei unterschiedliche Themenschwerpunkte greifbar. Am Deckenfeld alternieren vier Szenen der Jonaerzählung mit vier symmetrisch aufeinander abgestimmten Oranten, die um den Schafträger im Zentrum zirkulieren. Vier Jahreszeitenbüsten ergänzen die Zusammenstellung. Die Türwand wiederum gibt durch chiastisch angeordnete Motive einen Einblick in das göttliche Wunderwirken im Alten und Neuen Testament. Die Figur des Orpheus über dem Türsturz nimmt affirmativ auf den Schafträger Bezug. Basierend auf diesen axialen Referenzpunkten im Raum sind die beiden Bildergruppen zu einer sinnstiftenden Einheit zusammenzuschließen. Die heilverheißende Botschaft, die die Malereien des Grabraumes dem Betrachter im Wesentlichen vermittelt, könnte zusätzlich durch eine assoziative Rezeption in Richtung Taufe und Auferweckung bzw. Auferstehung nuanciert werden.

4.4 Marcellino e Pietro, Cubiculum 17[1035]

Beschreibung

Die Wände -2-, -3- und -4- des nahezu quadratischen und tonnengewölbten Grabraumes 17 weisen je eine Reihe mit Loculusbestattungen auf. Die Anbringung figürlicher Malereien blieb auf das Deckenfeld und die Eingangswand beschränkt. Alle Raumkanten und -ecken sowie die Graböffnungen der Kammer sind mit roter Farbe akzentuiert[1036].

Das Dekorationssystem der Decke (Fig. 5a) weist einen grünen Außenkreis auf, dessen Außenkante mit einem Zahnschnitt verziert ist. Darin eingeschrieben ist ein roter Kreis mit Kymation, der in seinem Zentrum ein doppelt gerahmtes, rechteckiges Feld mit konkav gebogenem Rahmen zeigt. Dieses umschließt eine pyramidal aufgebaute Lehrversammlung. In der Mitte der Szene ist

1032 Anders Dassmann 1973, 389, der sich gegen eine affirmative Beziehung zwischen Orpheus und den biblischen Bildszenen der Kammern aussprach.
1033 Für die relevanten patristischen Quellen dazu siehe Teil II, Kap. 3.3.
1034 Dassmann 1973, 388–389.
1035 Nestori 1993, 52.
1036 Deckers u. a. 1987, 226.

Christus zu erkennen, der seine rechte Hand zum Sprechgestus erhoben hat. Als einzige Gestalt ist er stehend und frontal dargestellt. Er wird von einer im Halbkreis angeordneten Gruppe von zwölf sitzenden Personen umgeben. Im Bildvordergrund direkt vor den Füßen Christi befindet sich ein *scrinium*. In den Hauptachsen liegen vier trapezförmige Bildfelder, die ebenfalls rot umfasst sind und eine konkave Rahmenlinie aufweisen. Diese Rahmenlinie ist bei den Bildern über den Wänden -2- und -4- mit einem roten Kymation versehen. Das Bildfeld über -2- zeigt die drei Magier, die gerade den Stern am Himmel erblicken (Mt 2,2). Im Feld über Wand -3- ist die Anbetung der drei Magier (Mt 2,1–12) dargestellt. Die Szene über Wand -4- gibt die Taufe Jesu (Mt 3,13–17) wieder. Links in der Feldmitte steht der nach rechts gewandte Täufer, der seine rechte Hand auf den Kopf des proportional kleiner dargestellten Täuflings legt. Ein Bein des Täufers steht auf einer kleinen Bodenerhöhung, die linke Hand stützt sich am Knie ab. Der Täufling ist im Orantengestus gemalt, während über seinem Kopf eine Taube erscheint. Im Bildfeld über -5- ist die Verkündigung an Maria (Lk 1,26–38) zu erkennen. In den Ecken sitzen wiederum vier kreisförmige Felder, die den Außenkreis durchbrechen und mit einem roten Eierstab geschmückt sind. In der Ecke über -2-/-3- ist ein Philosoph zu sehen, der in Frontalansicht und in ponderiertem Stand wiedergegeben ist. In seinen Händen hält er einen geöffneten Rotulus. Im Eckfeld über -4-/-5- könnte ebenfalls ein lesender Philosoph dargestellt gewesen sein. In den beiden übrigen Eckfeldern über -2-/-4- und -3-/-5- sind frontal stehende Gestalten eingefügt. Sie scheinen jedoch ohne Rotulus dargestellt zu sein, obgleich eine Deutung als Philosophen auch hier naheliegen würde. Die sich durch das Rahmensystem ergebenden Binnenfelder sind mit Palmetten, Flechtbändern, Gemmen, Dreiecken, Ranken, Rosetten und Knospen dekoriert.

Im Bogenfeld über Wand -2- ist eine aus einer Mittelknospe entspringende grüne Ranke gemalt. Die Wandstreifen zwischen den Loculi zeigen geringe Reste grüner Blattstäbe mit roten und blauen Blüten, wie sie auch an den Wänden -3- und -4- zu sehen sind.

Die Türwand -5- wird beidseitig von zwei horizontalen roten Linien in drei Bildfelder unterteilt (Fig. 5b). Die beiden untersten Felder, die als Sockel dienen, zeigen je ein grünes Gefäß (Krater oder Kantharos?). Auf der linken Wandhälfte folgt über der Sockelzone eine Szene, die eventuell den Hauptmann von Kafarnaum (Mt 8,5–13; Lk 1–10) wiedergibt[1037]. Auf einer grauen Standfläche sind zwei einander zugewandte Gestalten zu sehen. Die linke Gestalt hat kurzes braunes Haar und trägt eine weiße Tunika und ein Pallium. Mit der linken Hand hält sie den üppigen Stoffbausch des Mantels fest; die Rechte ist zum Sprechgestus erhoben. Die rechte Gestalt trägt eine weiße, kurze, gegürtete Tunika mit langen Ärmeln und ein rotes Paludamentum (?), das auf der rechten Schulter geschlossen ist. Die rechte Hand könnte ebenfalls zum Sprechgestus erhoben sein. Die Darstellung im obersten Feld der linken Wandhälfte zeigt hingegen die Heilung der blutflüssigen Frau. Im mittleren Feld der gegenüberliegenden rechten Wandhälfte ist Jesus im Gespräch mit der Samariterin am Brunnen dargestellt; darüber im obersten Feld die Heilung eines Blinden.

1037 Deckers u. a. 1987, 225. Joseph Wilpert interpretierte die Szene als Lahmenheilung; vgl. Wilpert 1891. Der Hauptmann von Kafarnaum ist ein Motiv, das relativ selten in der christlichen Grabeskunst auftritt. Mit Ausnahme von Marcellino e Pietro 17 ist es an elf Sarkophagen belegt; Dresken-Weiland – Weiland 2005, 30. Zu diesem recht seltenen Thema siehe Monfrin 1985; Koch 2000, 163; A. M. Nieddu, s. v. Centurione, in: Bisconti 2000a, 149–150.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Joseph Wilpert sprach von „einem Cyclus christologischer Gemälde“[1038], als er die Malereien der Kammer Marcellino e Pietro 17 in seiner Studie aus dem Jahr 1891 einer umfassenden Deutung unterzog. Obgleich Wilperts dogmatische Herangehensweise in der Bildinterpretation zu revidieren ist, ist ihm das Verdienst zuzusprechen, als erster den außergewöhnlichen Charakter des Monuments aus mittelkonstantinischer Zeit (Phase III) erkannt zu haben[1039]. Wie hier zu zeigen ist, liegt dieser vor allem darin begründet, dass die neun Motive aus dem Umfeld des Neuen Testaments in ihrer Auswahl und Anordnung inhaltlich aufeinander abgestimmt sind und in diesem Sinne eine erweiterte Aussage evozieren (Fig. 6).

Die vier Bilder in den Nebenfeldern der Decke drücken eine gedankliche Geschlossenheit aus, wenngleich sie nicht chronologisch im oder gegen den Uhrzeigersinn angeordnet sind. Beginnend mit seiner Verkündigung, seiner Entdeckung durch die Magier und seiner Verehrung thematisiert das Deckenfeld das Erscheinen Christi[1040]. In diesem Zusammenhang scheint die Taufszene als viertes Bild nicht metaphorisch zu verstehen zu sein, sondern als narratives Einzelbild und Teil der neutestamentlichen Bilderabfolge[1041]. In der Taufe Jesu im Jordan offenbarte sich schließlich Gott erneut. Gleichsam stellt sie den Beginn des öffentlichen Wirkens Jesu dar, das an der Eingangswand an Frauen und Männern exemplifiziert wird[1042].

In den Bildern der Eingangswand trifft Jesus unmittelbar auf Menschen, die Zeugen seiner Wunder- und Heilkraft werden. Oben links ist die Heilung der blutflüssigen Frau gemalt, oben rechts die Blindenheilung. Unten links erscheint eine Szene, die als Jesus und der Hauptmann von Kafarnaum interpretiert wurde, unten rechts die Samariterin am Jakobs-

1038 Wilpert 1891.

1039 Deckers u. a. 1987, 226.

1040 Eine interessante Parallele ist in Raum 33 der Domus Aurea überliefert. Das Deckengemälde zeigt dort im Zentrum ebenfalls eine Thronszene. Doch nicht Christus, sondern vermutlich Dionysos bildet den Mittelpunkt der zentralsymmetrischen Bildkomposition. Dionysos sitzt auf einem Thron und hält *patera* und *pedum* in den Händen. Im Bildhintergrund wird er von je zwei Frauen – vermutlich handelt es sich um die vier Jahreszeiten – flankiert; im Bildvordergrund reicht ihm ein Jüngling ein Rhyton. Die repräsentative Thronszene wird von vier Bildfeldern umgeben, die Szenen aus dem Leben des Dionysos enthalten. Der Inhalt der Bilder ist bis heute nicht vollkommen geklärt, doch scheint eines davon die Geburt des Gottes und ein anderes Hermes, der Dionysos zu den Nymphen am Berg Nissa geleitet, zu zeigen; vgl. Meyboom – Moormann 2013, 161–164 mit Fig. 33.9. Wie auch in Marcellino e Pietro 17 bildet an der Decke von Raum 33 eine repräsentative Thronszene den Mittelpunkt der Komposition, die wiederum von weiteren Bildfeldern in den Ecken mit Ausschnitten aus dem Leben der Gottheit umgeben wird. Es handelt sich daher um eine Bildpraxis, die von den Christen adaptiert wurde, wobei Christus die pagane Gottheit ersetzt. Die Thronszene des Dionysos und die Verdichtung des Dionysos-Themas zu einem Zyklus, wie er in Raum 33 begegnet, sind jedenfalls auch Unikate in der kaiserzeitlichen Malerei; Haug 2014, 226.

1041 Eine zyklische Rezeption der Bilder, die vom Auftraggeber vermutlich nicht vorrangig intendiert war, ist auch nicht unbedingt erforderlich. Denn die Szenen können ebenso gut als einzelne Heilsereignisse wahrgenommen werden, ohne dass sich die Bildaussage verändert.

1042 Schon Joseph Wilpert erkannte in den Szenen der Eingangswand eine Zusammenschau der Mission Christi. Die drei Wunderheilungen (nach Wilpert die Heilung der Blutflüssigen, die Blindenheilung und die Lahmenheilung) würden den Glauben an die Göttlichkeit Christi zum Ausdruck bringen, die Samariterin am Brunnen hingegen den Glauben an die Menschwerdung des Messias. Im Zentrum der Malereien stehe die Person Jesu Christi bzw. Gott, der zum Menschen wurde; vgl. Wilpert 1891.

brunnen[1043]. Auf die zu beobachtenden formalen Konkordanzen zwischen den Wunderheilungen im oberen Register wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen[1044]. Während Jesus am inneren Bildrand als Standfigur der zu heilenden Gestalt zugewandt ist, werden die zu Heilenden ihm zu Füßen kniend wiedergegeben. Solche formalen Parallelen sind auch in den Dialogszenen im unteren Bildregister fassbar, die jeweils Jesus im Redegestus, nun aber am äußeren Bildrand zeigen. Gleichzeitig ergeben sich drei Möglichkeiten, die Bilder auch inhaltlich miteinander zu verknüpfen:

Die zwei Heilungswunder in der oberen horizontalen Bilderabfolge sind erstens als additiv-affirmative Zusammenstellung zu verstehen, bei der ein Auszug aus der Heilungstätigkeit Jesu dem Betrachter vor Augen geführt wird. Zweitens verhalten sich die Motive auf einer weiteren Ebene komplementär zueinander. Aus der Perspektive der dargestellten Geschlechter ergänzen sich die Bildszenen in ihrer Aussage, wird doch die Heilung einerseits einer Frau und andererseits einem Mann zuteil. In der unteren horizontalen Bildabfolge wiederum erscheint Jesus im Dialog: links mit dem Hauptmann von Kafarnaum, der um die Heilung seines Dieners bittet[1045], rechts mit der Samariterin, die durch das Gespräch mit Jesus am Brunnen bekehrt wird. Beide Erzählungen korrespondieren in zwei Aspekten. Zum einen sind weder der Centurio noch die Samariterin Juden, zum anderen tritt in beiden Textpassagen der Glaube an Jesus Christus deutlich hervor. In diesem Sinne können auch diese beiden Bilder additiv-affirmativ und geschlechter-

1043 Die Bildzusammenstellung der Türwand Marcellino e Pietro 17 weist Parallelen zur Szenenauswahl eines Säulensarkophags aus Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (Rep. III Nr. 497) und eines Stadttorsarkophags aus Verona (Rep. II Nr. 152) auf. An den Außenseiten des Säulensarkophags aus Saint-Maximin wurden einander links der Hauptmann von Kafarnaum und rechts die Bitte der Kanaanäerin als Pendant gegenübergestellt. Die drei mittleren Bogenarkaden zeigen von links nach rechts eine Blindenheilung, im Zentrum das Kreuz Christi und die Verleugnungsansage Petri. Hauptmann und Blindenheilung, die in Kammer 17 chiastisch gruppiert sind, liegen am Sarkophagkasten nebeneinander. Die horizontale Anordnung von Hauptmann und Blutflüssiger entspricht der gegenüberliegenden Positionierung von Hauptmann und Kanaanäerin am Sarkophag. An der Front des Stadttorsarkophags von S. Giovanni in Valle in Verona hingegen sind von links nach rechts die Samariterin am Brunnen, der Hauptmann von Kafarnaum, die *Traditio legis*, die Kanaanäerin und der Judaskuss dargestellt. Demgemäß korrespondiert auch dieser Sarkophag in der Szenenauswahl von Samariterin am Brunnen und Hauptmann von Kafarnaum mit den Malereien Marcellino e Pietro 17 -5-. Auf dem Sarkophag liegen die entsprechenden Motive direkt nebeneinander, in der Malerei horizontal gegenüber. Die Bitte der Kanaanäerin entspricht wiederum der Heilung der Blutflüssigen. Anhand dieser beiden Beispiele aus der Sarkophagplastik konnte Rainer Warland die innere Verknüpfung der Kanaanäerin und des Hauptmanns von Kafarnaum nachweisen, die sich deutlich aus ihrer Textreferenz ergibt. Drei Kriterien verbinden beide Szenen miteinander: Erstens sind der Hauptmann und die Kanaanäerin keine Juden, sondern Heiden. Zweitens ähneln die Antworten Jesu im Matthäusevangelium einander, zumal in beiden Zitaten der Glaube Betonung erfährt (Mt 15,28; Mt 8,10). Drittens handelt es sich um Dialogszenen, in der jeweils eine Bitte ins Bild gesetzt wird. Gleiches lässt sich übrigens auch in Hinblick auf die Kombination von Hauptmann und Samariterin feststellen. Hinzugefügt sei hier, dass auch die Szene der Samariterin am Brunnen grundsätzlich eine Dialogsituation wiedergibt und darin mit dem Hauptmann übereinstimmt. Warland wies ferner darauf hin, dass der Hauptmann und die Kanaanäerin an den beiden Sarkophagen Leitbilder des verstorbenen Ehepaars versinnbildlichen könnten, das in seinem christlichen Glauben ausgezeichnet werden sollte. Wie schon anhand des Verstorbenenporträts dargelegt, assimilieren biblische Paradigma, Selbstrepräsentation und Totenlob; Warland 2002, 247–249. Ebenso Février 1995. Beide Sarkophage stammen aus stadtrömischen Werkstätten und entstanden im ausgehenden 4. Jh. Wenngleich die Malereien aus Marcellino e Pietro 17 und die Sarkophage zeitlich um etwa fünfzig Jahre differieren, sind die Ähnlichkeiten in der Bildzusammenstellung nicht von der Hand zu weisen.

1044 Teil II, Kap. 3.5.

1045 Sofern man davon ausgeht, dass es sich um den Hauptmann von Kafarnaum handelt, denn die Interpretation der Darstellung ist aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes umstritten; vgl. Deckers u. a. 1987, 225. Der Hauptmann von Kafarnaum könnte folglich beiden Themenschwerpunkten, ‚Heilung' und ‚Begegnungen', zugeordnet werden, da auf das Gespräch zwischen Christus und dem Hauptmann die Heilung des Knechts folgt.

typisch-komplementär verknüpft werden. Dieselbe Form der Kombination ergibt sich drittens zudem mit Blick auf alle vier Bilder der Eingangswand, die in ihrer Gesamtheit betrachtet sowohl chiastisch additiv-affirmativ als auch geschlechtertypisch-komplementär verschränkt sind, da sie in ihrer Zusammenschau Frauen und Männer in jeweils unterschiedlichen Kommunikationsverhältnissen mit Jesus wiedergeben.

In Hinblick auf den gesamten Raum bekräftigen sich die neun Bilder auch als Kollektiv affirmativ, zumal sie sich auf das narrative Umfeld des Neuen Testaments beziehen[1046]. Die biblischen Szenen kumulieren in der Lehrversammlung im Deckenzentrum, in dessen Bildfeld Christus die Heilslehre als semantischen Höhepunkt der Bildzusammenstellung verkündigt. Anders als in den späteren Apostelversammlungen, in denen Christus stets thronend zwischen den Aposteln erscheint, steht Christus frontal und erhebt seine rechte Hand zum Redegestus. Die Verkündigung der christlichen Heilsbotschaft wird motivisch in den Philosophenfiguren in den Ecken des Deckenfeldes aufgegriffen, von denen zumindest zwei mit aufgerollten Rotuli dargestellt sind.

Gesamtheitlich betrachtet fällt auf, dass einzelne Bilder, wie zum Beispiel die beiden Heilungswunder an der Eingangswand, austauschbar bleiben und ein Wechsel der Szenen die Aussage der Zusammenstellung nicht gefährdet. Gleiches gilt für die Szenen des Deckenfeldes, die zwar zu einem Zyklus zusammengeschlossen werden können, in ihrer Anordnung aber nicht strikt ihrer chronologischen Abfolge folgen, sodass ein Positionswechsel der vier Motive untereinander keinerlei Auswirkungen auf die Gesamtrezeption des Bilderensembles zur Folge hätte. Es ist dies ein wesentlicher Aspekt, der die Szenenkombinationen der Kammer von einem Bildprogramm im engeren Sinne unterscheidet. Dennoch zeigt sich im Gestaltungskonzept des Grabraumes eine bewusste Anordnung und Zusammenstellung der Bilder, die auf formalen und inhaltlichen Relationen beruhen und als programmähnlich zu beschreiben sind. Dem Betrachter bieten sie unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten, die über affirmative und komplementäre Bildverknüpfungen allesamt um das Thema des Wirkens Jesu Christi mit Akzentsetzung auf dessen öffentliches Auftreten in Lehre und Wundertätigkeit kreisen[1047].

1046 Dasselbe Phänomen ist auch in Pretestato 3 zu beobachten. Neben dem Guten Hirten im Deckenmedaillon treten mit der Lazarus-Auferweckung, der Dornenkrönung und der Samariterin am Brunnen ausschließlich Szenen aus dem Neuen Testament auf. In 15 weiteren Kammern besteht der Bilderschmuck der malerischen Ausstattung hingegen nur aus alttestamentlichen Szenen. Diese sind: Panfilo 3, via Anapo 10, 11, Priscilla 5, 7, Marcellino e Pietro 11, 27, 45, 77, via Latina B, Pretestato 8, Callisto 2, A4, A5, Domitilla 27. Als Kombinationsprinzip und Auswahlkriterium der Bilder könnte in diesen Fällen die gemeinsame literarische Quelle ausschlaggebend gewesen sein und von einer raumumspannenden additiv-affirmativen Bildzusammenstellung gesprochen werden. Die Einzelbilder treten mit ihrem individuellen Inhalt in den Hintergrund und schließen sich zu einem Geflecht aus Bildthemen zusammen, die affirmativ aufeinander Bezug nehmen, um die christliche Heilsgeschichte – jeweils mit Bezug auf das Alte oder Neue Testament – visuell zum Ausdruck zu bringen. Der Großteil der Grabkammern weist hingegen eine Auswahl von alt- und neutestamentlichen Bibelszenen auf, wenngleich erstere zahlenmäßig meistens dominieren.

1047 Anders hingegen Dassmann 1973, 364–365: „Wiederum scheint die Taufe das Hauptthema zu sein – eine Taufszene befindet sich auf der Decke –, denn die Blindenheilung enthält ebenfalls eine baptismale Symbolik, die den Sündenvergebungsaspekt der beiden anderen Heilungswunderszenen in positiver Richtung ergänzt und den φωτιμός-Charakter der Taufe betont. Der Blindenheilung entspricht das Bild der Samariterin, das die Erleuchtung durch die göttliche Offenbarung, die den Glauben weckt und die Taufe ermöglicht, vergegenwärtigt.“ Der Hauptmann von Kafarnaum wurde von Dassmann als Lahmenheilung gedeutet.

4.5 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65 (sog. Cubiculum des Nicerius)[1048]

Beschreibung

Es handelt sich um eine tonnengewölbte, längsrechteckige Grabkammer, die in den Wänden -2-, -3- und -4- je ein relativ niedrig angelegtes Arkosol aufweist (Abb. 44). Die Wände -3- und -4- bieten darüber hinaus für je eine Reihe Kinderloculi Platz. Weitere Loculi befinden sich über den Arkosolien -2-, -3- und -4-. Alle Raumkanten sowie die Öffnungen der Gräber sind mit dunkelroten Linien eingefasst. Die schmalen Wandflächen zwischen den Loculi werden mit Palmetten- und Ranken-Rosettenbändern sowie an Wand -4- mit einem Herzblattstab geschmückt. Die Ornamentbänder sind monochrom in Rot ausgeführt. Einzelne Binnenfelder sind mit Rosetten gefüllt.

Die Decke zeigt ein konzentrisches Kreissy tem, das in den orthogonalen Achsen i er lünettenförmige und in den diagonalen Achsen vier trapezförmige Bildfelder enthält (Fig. 9). Die Zwischenfläche der beiden äußeren, in braunroter Farbe ausgeführten Kreise schließt einen grünen Mäander ein, der rote Quadrate umläuft. Die quadratischen Felder sind mit einer roten Punkte-Blüte gefüllt. Im Zentrum sitzt ein doppelt gerahmtes Medaillon, das den Guten Hirten umschließt. Sein roter innerer Rahmen weist an der Außenkante einen Eierstab auf, der äußere braunrote Rahmen ist mit einer Blattleiste geschmückt. Auch die Lünetten sind durch eine einfache rote Linie und eine grüne Linie mit Blattleiste an der Außenkante doppelt gerahmt. Über dem Scheitelpunkt der Felder liegt je ein kleiner roter Kreis mit einer braunen Rosette. Im Bildfeld über Wand -2- ist das Weinwunder zu sehen, über Wand -3- erscheint die Lazarus-Auferweckung, über Wand -4- das Quellwunder des Mose und über Wand -5- ist die Brotvermehrung dargestellt. Die einfach rot gerahmten trapezförmigen Felder zeigen einander symmetrisch entsprechende weibliche und männliche Oranten. In den vier Ecken des Deckenfeldes sitzen rote Kreissegmente, die einen Vogel umgeben. Die Binnenfelder seitlich der Eckfelder werden von grün gerahmten Dreiecken verziert.

Die Arkosolien sind durch ein Rahmensystem aus roten Linien, grünen Winkeln und Stegen gegliedert. Lediglich die figürlichen Dekorelemente unterscheiden sich voneinander: In den Bildfeldern zu Seiten der Arkosolöffnung in Wand -2- sind Eroten dargestellt, die in den Wänden -3- und -4- durch Vögel ersetzt wurden. Im rot-grünen Linienstil gegliedert sind auch die Laibungen und Lünetten der Arkosolien, die je in drei Bildfelder unterteilt sind. In dem dunkelroten Einfassungsstreifen des Arkosolbogens -3- ist in den Putz eingeritzt zu lesen: NICERVS BIBAT IN [Christogramm] PRIMOSVS TE AMAT (ICUR VI, 16371).

Das zentrale Bildfeld im Laibungsscheitel des Arkosols -2- hat die Form einer Ellipse und zeigt eine Orantin, die mit Dalmatika und Tunika bekleidet ist. Das dunkle Haar ist zu einem Scheitelzopf frisiert und mit einem weißen Schleier bedeckt. Im linken Bildfeld der Laibung ist die Samariterin am Brunnen dargestellt. Die Szene im gegenüberliegenden Bildfeld darf vermutlich der Motivgruppe ‚Frau vor Christus' zugeordnet werden und gibt die Taufe (?) einer Frau wieder (Abb. 46). Das zentrale Bildfeld der Lünette zeigt die Heilung der blutflüssigen Frau, die in den Seitenfeldern von je einem Rad schlagenden Pfau umgeben wird (Abb. 45).

Das Bildfeld im Scheitel der Arkosollaibung -3- ist von einem Blattstab gerahmt und stellt die Lazarus-Auferweckung dar. Im linken Bildfeld ist eine Frau, die einen geschlossenen Rotulus in ihre Hüften stützt, zu sehen. Sie trägt einen blauen ärmellosen Chiton und darüber eine braunrote Palla. An ihrem rechten Ober- und Unterarm sitzt jeweils ein dünner Armreif, um das Handgelenk

1048 Nestori 1993, 60–61.

eine aus perlenartigen Gliedern bestehende Kette (?). Das Bild der rechten Laibungsseite zeigt einen Mann mit einer geöffneten Schriftrolle in den Händen, der in Schrittstellung nach rechts wiedergegeben ist. Der Mann ist bartlos, hat kurzes braunes Haar und ist mit einer weißen Ärmeltunika und einem Pallium bekleidet. In den beiden seitlichen Feldern der Lünette ist je ein zur Mitte gewandter Vogel auf einem Zweig zu sehen. Das zentrale Bildfeld enthält eine Darstellung Daniels in der Löwengrube (Abb. 47).

Um das mittlere, kreisrunde Feld der Arkosollaibung -4- ist ein hellblauer Blattkranz gelegt. Darin zu sehen ist eine männliche Figur, die in einer aufgerollten Schriftrolle liest. Das linke Seitenfeld zeigt eine weibliche Orans, die mit einem grünen Chiton und einer gelben Palla bekleidet ist. Gegenüber, in der rechten Laibungshälfte, ist eine männliche bartlose Figur mit braunem Haar wiedergegeben, die in der gesenkten rechten Hand eine geschlossene Buchrolle hält. Auch sie ist mit einer weißen Ärmeltunika und einem weißen Pallium bekleidet. In den beiden seitlichen Bildfeldern der Lünette ist je ein zur Mitte laufendes Tier (Gazelle?), das von einem flatternden Band umgeben wird, zu sehen. Das mittlere Bildfeld zeigt Noah in der Arche (Abb. 48).

Die Tür ist leicht nach rechts aus der Mittelachse verschoben. Eine Sockelzone wird durch einen horizontal verlaufenden, braunroten Streifen abgegrenzt und von einer gemalten Marmorinkrustation versehen. Eine weitere braunrote, horizontale Linie verläuft in Höhe des Türsturzes und begrenzt ein lünettenförmiges Feld im oberen Wanddrittel. Im mittleren Wandabschnitt sitzt jeweils ein Bild, das unten mit einer waagerechten und oben ebenfalls mit einer waagerechten, aber rechteckig nach oben sich erweiternden roten Linie eingefasst wird. Das linke Bildfeld zeigt einen bartlosen Orans, der nach rechts (in Richtung Tür) blickt. Er ist mit einer weißen Ärmeltunika mit braunen *clavi* und einem Pallium bekleidet. Ihm gegenüber ist eine Orantin zu sehen. Sie hat braunes Haar, das von einem blauen Schleier bedeckt ist und trägt einen grünen, ärmellosen Chiton sowie eine rote Palla. Zwei senkrechte, braunrote Streifen teilen das obere lünettenförmige Feld in drei Abschnitte: Die beiden äußeren Abschnitte enthalten je ein viertelkreisförmiges, rot eingefasstes Bildfeld, in das ein blauer Krater eingefügt ist, der auf einem Blätterkelch sitzt und mit roten Blüten gefüllt ist.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Der programmähnliche Charakter der malerischen Ausstattung des in mittelkonstantinischer Zeit[1049] anzusetzenden Grabraumes (Phase III) beruht im Wesentlichen auf formalen und basalen inhaltlichen Bildzusammenstellungen, die durch bewusst angelegte Symmetrien den Grabraum strukturieren (Fig. 10)[1050]. Neben den kompositorisch begünstigten Kombinationen, die auch eine inhaltliche Verknüpfung erlauben, sind es die zahlreichen Oranten- und Philosophenbildnisse, die den Raumeindruck prägen und in denen Porträts Verstorbener und/oder Hinterbliebener angenommen werden dürfen[1051].

1049 Deckers u. a. 1987, 318.

1050 Zu den Malereien und Szenenkombinationen siehe schon Dassmann 1973, 343–346; de Maria 1992; Zimmermann 2002, 198–203; Corneli 2006a; Bisconti 2017b.

1051 Hervorzuheben ist das Orantenpaar an der Eingangswand, das sich durch seine Kleidung von den übrigen Oranten abhebt. Die Frau trägt einen blauen Chiton und eine rote Palla, der Mann eine Tunika mit roten *clavi* und langen Ärmeln; vgl. Kollwitz 1969, 81; Zimmermann 2002, 200–201. In diesen beiden Figuren wollte Johann Peter Kirsch die Auftraggeber der Kammer erkennen; vgl. Kirsch 1930, 222.

Unterstützt durch Grabarchitektur und -malerei wird im Gestaltungskonzept von Marcellino e Pietro 65 eine hierarchische Staffelung der Bestattungen im Raum sichtbar. Ästhetisch hervorgehoben sind im Besonderen die Bestattungen in den Arkosolien, denn während die für Loculi genutzten Wandabschnitte mit monochrom ausgeführten Ornamentbändern geschmückt sind, werden die drei Arkosolien durch ihren aufeinander abgestimmten polychromen Bilderschmuck zu einer Einheit verbunden. Als Hauptgrab kann Arkosol -2- bezeichnet werden, das nicht nur durch seine zentrale Lage in der Eingangsachse, sondern vor allem seine Malereien deutliche Unterschiede zu den Arkosolien -3- und -4- aufweist[1052]. Mit drei Bildszenen weist Arkosol -2- die höchste Anzahl an figürlichen Darstellungen auf. Darüber hinaus ist es als einziges Grab an der Stirnwand mit Eroten geschmückt, während die beiden übrigen Arkosolien an dieser Stelle Vögel zeigen (Abb. 45; Abb. 47–48). Auch die Pfauen, die in den Seitenfeldern der Lünette das zentrale Bildfeld flankieren, werden im Unterschied zu den Tieren in den Lünetten der Arkosolien -3- und -4- frontal, und nicht im Profil, wiedergegeben. Vergleichbare ästhetische Gestaltungsstrategien sind aus den privaten Wohnhäusern bekannt, bei deren Ausstattung Qualität und Anspruch der Dekoration auf die Funktion des Raumes abgestimmt waren[1053].

Insgesamt umfassen die Malereien des Grabraumes elf biblische Motive, wovon acht auf das Neue Testament rekurrieren[1054]. Während in der Querachse des Raumes die zwei alttestamentlichen Motive Daniel in der Löwengrube und Noah in der Arche in den Lünetten der Arkosolien -3- und -4- gegenübergestellt sind, zeigt die Längsachse mit der Heilung der blutflüssigen Frau in der Lünette des Arkosols -2- einen neutestamentlichen Themenschwerpunkt. Diese ist gemeinsam mit der Samariterin am Brunnen und der Taufe einer Frau Teil einer geschlechtertypischen Kombination, wobei die drei Motive affirmativ aufeinander Bezug nehmen[1055].

Der neutestamentliche Schwerpunkt der Längsachse wird an der Decke aufgegriffen, die in den über den Wänden -5- und -2- orthogonal ausgerichteten Bildfeldern das Weinwunder und die Brotvermehrung zeigt. Grundsätzlich scheint es wohl so, dass die vier Motive der Decke vorrangig nach formalen Kriterien ausgewählt und einander symmetrisch entsprechend positioniert worden sind. Gleichzeitig eröffnen die Kombinationen von Quellwunder des Mose und Lazarus-

1052 Zimmermann 2002, 199.

1053 Der bewusste Einsatz von Materialien und Bildern schafft im Haus eine Hierarchie von Räumen, die von der schlichten Dekoration der Nebenräume bis hin zu den luxuriös mit Marmor verkleideten und mit komplexeren Mythenbildern geschmückten repräsentativen Haupträumen reicht; vgl. etwa Wallace-Hadrill 1994, 17–37; Muth 1998, 60–71; Zanker 2000a, 209; Haug 2014, 225–226. Ähnlich wie die Repräsentationsräume der Wohnhäuser erfahren im Grabraum bevorzugte Bestattungen durch figürliche Motive eine Nobilitierung. Weniger privilegierte Bestattungen sind demgegenüber mit ornamentalem Dekor geschmückt. In Rückgriff auf ebendiese gestalterischen Prinzipien kann die Aufmerksamkeit im Raum auf ein bestimmtes Grab oder eine bestimmte Wand bzw. mehrere Gräber oder mehrere Wände konzentriert werden, wie auch am Beispiel der Kammer Marcellino e Pietro 65 zu beobachten ist.

1054 Im Laibungsscheitel des Arkosols -3- ist eine nach links gewandte männliche Figur zu sehen. Malereireste auf der linken Feldhälfte könnten als Grabädikula gedeutet werden und somit auf die Lazarus-Auferweckung hinweisen; vgl. Deckers u. a. 1987, 316. Die Wiederholung des Lazarusmotivs im Laibungsscheitel -3- deutet darauf hin, dass dem persönlichen Wunsch des Verstorbenen vor der kompositorischen Struktur des Raumes Vorrang gegeben wurde. Dass die Lazarus-Auferweckung bereits an der Decke vertreten war, spielte offenbar keine Rolle. Das gegenüberliegende Arkosol -4- verzichtete auf eine zweite biblische Darstellung.

1055 Vgl. Teil II, Kap. 3.11. Eine affirmative Verknüpfung erschließt sich auch in der Zusammenschau der Samariterin am Jakobsbrunnen und der als Taufe einer Frau gedeuteten Szene. Setzt man die Kennerschaft des Evangelientextes voraus, würde das Gespräch Jesu mit der Samariterin über das lebendige Wasser, das ewiges Leben verheißt (Joh 4,11–13), unmittelbar Ausdruck in der Taufe der Verstorbenen an der gegenüberliegenden Laibungsseite finden.

Auferweckung sowie Weinwunder und Brotvermehrung eine Reihe inhaltlicher Deutungsansätze, auf die an anderer Stelle schon hingewiesen wurde[1056]. Während das Quellwunder des Mose und die Lazarus-Auferweckung assoziativ um Aspekte wie Errettung, Auferstehung und möglicherweise Taufe kreisen, teilen sich Weinwunder und Brotvermehrung die Mahl- bzw. Sättigungsthematik und können darüber hinaus auch hier als Sinnbilder des Heils oder der Eucharistie gedeutet werden. Bislang nicht beachtet wurde, dass das Quellwunder ob seiner Wassermotivik formal und inhaltlich auch mit Noah in der Arche übereinstimmt, der vertikal in einer Achse darunter in der Arkosollünette abgebildet ist, sodass sich auch hier Übereinstimmungen ergeben[1057]. Dieses axiale Zusammenspiel von Altem und Neuem Testament wird ebenso in der Auswahl der Lünettenbilder greifbar, die vielleicht nach geschlechtertypischen Kriterien erfolgte. So werden in der Längsachse in der Arkosollünette -2- weibliche Gestalten in unmittelbarer Nähe zu Christus gezeigt, in den Lünetten -3- und -4- der Querachse jeweils männliche Protagonisten. Im Zentrum des Bild-Raumes steht als *positionsfavorisierendes* Motiv, wie in vielen anderen Kammern auch, Christus als *pastor bonus*.

Festzuhalten ist: Der programmähnliche Charakter der Bildausstattung in Marcellino e Pietro 65 spiegelt sich vor allem in der durchdachten Anordnung der Malereien wider, die sorgfältig im Raum verteilt und vielleicht auf die innerfamiliäre Struktur der Bestatteten im Raum abgestimmt sind. Aufgrund der geschlechtertypischen Bildkombination am Hauptgrab wäre zu überlegen, ob es sich hierbei möglicherweise um das Grab der *domina* handeln könnte. Die Anordnung der christlichen Szenen, Oranten, Philosophen und Ziermotive schafft ein harmonisches Gleichgewicht, das sich über visuelle Bezugsachsen erschließen lässt. In Hinblick auf die Bildauswahl der drei Arkosolien zeichnet sich eine symmetrische Verteilung von Bildern des Alten und Neuen Testaments entlang der Quer- und Längsachse des Raumes ab, die zum Teil an der Decke aufgegriffen, jedoch nicht konsequent eingehalten wurde. Eingebettet zwischen den biblischen Motiven erscheinen die Porträts der Verstorbenen, die ungewöhnlich häufig im Habitus des Philosophen mit Rotuli in den Händen dargestellt sind und dem Gestaltungskonzept seine individuelle Prägung verleihen.

4.6 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69 (sog. Madonnenkrypta)[1058]

Beschreibung

Die nahezu quadratische Kammer ist leicht tonnengewölbt und in Wand -2- mit einem Arkosol ausgestattet (Fig. 11). In den Flächen der Wände -3- und -4- liegen Loculi. Ein weiterer Loculus ist nachträglich über dem Arkosol sowie der Tür angelegt worden. Alle Raumecken und -kanten sowie Graböffnungen sind mit einem roten Streifen umfasst.

Die Decke (Abb. 52) weist ein konzentrisches Kreissystem auf, das sich aus einem roten Außenkreis mit Zahnschnitt-Ornamentik, einem grünen Mittelkreis und einem roten Innenkreis zusammensetzt. Im Zentrum befindet sich ein rotes Medaillon, das an der Außenkante mit einer Blattleiste dekoriert ist und den Guten Hirten umschließt. In den orthogonalen Achsen befinden sich rechteckige Bildfelder, die den grünen Mittelkreis unterbrechen. Sie sind mit einem vier-

1056 Vgl. Teil II, Kap. 3.1 und Kap. 3.12.

1057 In beiden Bildszenen wurde das Wasser auch explizit dargestellt, wenngleich der blaue Wasserquell im Quellwunder des Mose heute ob des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei nur noch erahnen ist.

1058 Deckers u. a. 1987, 324–329; Nestori 1993, 61–62.

szenigen Jonazyklus gefüllt. Dieser beginnt über Wand -2- mit dem Meerwurf und setzt sich gegen den Uhrzeigersinn fort. In den Diagonalen liegen vier trapezoide Felder, in denen sich jeweils zwei weibliche und zwei männliche Oranten symmetrisch gegenüberstehen. In den Ecken liegen rote Viertelkreise, die nach außen mit einer Blattleiste dekoriert sind. Sie umschließen Ornamentköpfchen, die auf einem Blattkragen aufsitzen und von grünen Ranken umgeben werden. Die Binnenfelder sind mit Ranken, Blüten und grünen Stegen geschmückt.

Die Malereireste an der Sockelzone des Arkosols -2- deuten eine Gliederung in drei quadratische, rot gerahmte und innen in gelber Farbe abgesetzte Felder (Marmorimitation) an. In den Zwickelfeldern über dem Sockel und zu Seiten der Arkosolöffnung befinden sich grün und rot gerahmte Dreiecke. Der obere Wandabschnitt wird durch rote Rahmen, grüne Winkel und Stege in drei Felder unterteilt. Links ist das Quellwunder des Mose und rechts Noah in der Arche dargestellt (Abb. 53). Das längsrechteckige Feld direkt über dem Arkosolbogen ist mit einer grün-roten Ranke geschmückt. Die Arkosollaibung wird von zwei senkrechten roten Streifen in drei Abschnitte gegliedert: Der mittlere Abschnitt zeigt einen doppelt gerahmten Tondo, der an der Außenkante von einer roten Blattleiste und an der Innenkante von einem grünen Kreis gerahmt wird. Zwischen beiden Rahmen liegt ein grüner Blattkranz. Der Tondo umschließt die Darstellung eines jugendlich-bartlosen Oranten (Abb. 54), der mit einer weißen Ärmeltunika und einem Pallium mit einem I-förmigen Besatz bekleidet ist. Die beiden Seitenfelder enthalten je ein rot gerahmtes rechteckiges Bildfeld, das links die Lazarus-Auferweckung und rechts die Brotvermehrung zeigt. Die Binnenfelder sind mit grünen Blattstäben, Rosetten, Stegen und Dreiecken gefüllt. Die Lünette wird durch zwei senkrechte rote Linien in drei unterschiedlich große Felder unterteilt. Das zentrale Feld zeigt die Magieranbetung; die beiden seitlichen Felder sind mit einem dreieckförmigen Rahmen, Stegen und Dreiecken versehen.

Die roten Einfassungen der Loculi an den Wänden -3- und -4- sind senkrecht verlängert, sodass zwei schmale Seitenfelder entstehen. Diese enthalten eine grüne Schilfstaude, um die ein Blütenband gewickelt ist. Die waagerechten Wandflächen zwischen den Loculi werden – von oben nach unten – mit einem roten Ellipsen-Rosetten-Band, einem Ranken-Rosetten-Band und einem Palmettenband gefüllt.

Die Türöffnung ist etwas nach rechts aus der Mittelachse verschoben. Die Wandfläche ist durch rote und grüne Rahmen gegliedert. Über dem Türsturz entwickelt sich auf diese Weise eine dreigeteilte, attikaartige Zone. Am oberen Rand ist links und rechts ein kurzer Mäander in Rot und Grün gemalt, der eine Blüte umschließt. Über einem Sockel, der ein Rauten-Motiv zeigt, liegen zu Seiten des Eingangs zwei hochrechteckige Bildfelder, die Fossoren bei der Arbeit wiedergeben (Abb. 51). Beide Fossoren sind dem Eingang zugewandt. Der Fossor auf der linken Wandhälfte hat kurzes braunes Haar und einen dunklen Bart. Er trägt *bracae* und eine gegürtete braunrote Ärmeltunika. Sein Kopf ist mit einem braunen *pileus* bedeckt. Mit beiden Händen fasst er den Schaft seiner Spitzhacke, die er über den Kopf schwingt. Rechts ist noch eine zweischnäuzige Öllampe zu erkennen. Der Fossor auf der gegenüberliegenden Wandhälfte ist nahezu identisch gestaltet, doch ist er bartlos.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Das Gestaltungskonzept der Kammer, deren Entstehung gleichfalls in mittelkonstantinische Zeit fällt[1059], weist eine wandübergreifende Struktur auf, die auf axial angelegten, formalen und

1059 Deckers u. a. 1987, 328.

inhaltlichen Bildzusammenstellungen basiert (Fig. 12)[1060]. Unverkennbar zeigt die durchdachte Verteilung der Figurengruppen das Bestreben des Malers nach einer harmonischen, auf Symmetrie bedachten Bildanordnung. Die Szenen des Alten und Neuen Testaments sind einander inhaltlich entsprechend arrangiert. Das Alte Testament ziert die Stirnwand des Arkosols und die Decke. Das Neue Testament ist auf die Lünette und Laibung des Arkosols konzentriert, das gleichsam als Hauptgrablege innerhalb des Raumes auszuweisen ist. Das Hauptaugenmerk der malerischen Ausstattung liegt zweifelfrei auf dem Bild der thronenden Muttergottes, das die Lünette des Arkosols ziert. Auf ebendiese Thronszene ist das gestalterische Konzept zugespitzt und alle übrigen Bilder sind darauf ausgerichtet, wie sich besonders deutlich am Bild des Guten Hirten an der Decke zeigt (Abb. 52). Die Komposition der Decke mit ihrem vierteiligen Jonazyklus und dem Guten Hirten im Zentrum ist in ihrer Gestaltung nahezu identisch mit jener der zuvor besprochenen Kammer Marcellino e Pietro 64. Auch die in den Diagonalen nach ihrem Geschlecht symmetrisch kombinierten Oranten begegnen dort wieder. Nur die Jahreszeitenbüsten in den Zwickelfeldern sind durch Ornamentköpfchen ersetzt. Bemerkenswert an der Komposition in Marcellino e Pietro 69 ist allerdings der Positionswechsel des Guten Hirten. Dieser hat seine Ausrichtung um 180° verändert und ist gegen die Blickachse vom Eingang her positioniert, wobei ein Flüchtigkeitsfehler des ausführenden Malers in Anbetracht der durchdachten Gestaltung des Grabraumes wohl auszuschließen ist. Um auf die Thronszene in der Lünette Bezug zu nehmen, scheint das Motiv des Guten Hirten im Mittelmedaillon der Decke vielmehr bewusst im Raum gedreht worden zu sein[1061].

Eine ähnliche Vorgehensweise bei der Bildanordnung und Fokussierung auf die zentrale Thronszene lässt sich an der Hauptwand beobachten (Abb. 53). Die Stirnwand des Arkosols zeigt links und rechts neben der Bogenöffnung die bereits bekannte Kombination von Quellwunder des Mose und Noah in der Arche, die zunächst als Rettungsbilder zu begreifen sind[1062]. Auch Mose und Noah sind dem Zentrum, bzw. dort der Magieranbetung in der Lünette, zugewandt. Bisher unbeachtet blieb hier die vertikale Bedeutungsachse, die sich zwischen den Bildern des Raumes ergibt. Der Meerwurf des Jona im Lünettenfeld der Decke über Wand -2- teilt mit den darunterliegenden Szenen an der Arkosolstirnwand die Wassermotivik, sodass Wand und Decke auf diese Weise auch in der Vertikalachse formal verschränkt sind[1063].

Die Magieranbetung ist als symmetrische Bildkomposition angelegt und zeigt anstelle von drei nur zwei Magier, die huldigend um die Muttergottes gruppiert sind[1064]. Bildkompositorisch

1060 Das Konzept der malerischen Ausstattung von Marcellino e Pietro 69 wurde in seinen Grundzügen schon von Norbert Zimmermann beschrieben; Zimmermann 2002, 215–217. Außerdem zu den Malereien: Corneli 2006c und Giuliani 2019 mit Fotomaterial, das nach der Restaurierung der Kammer 2014/5 angefertigt wurde.

1061 Zimmermann 2002, 216. Eine einzige Parallele hierzu bildet die Darstellung des Schafträgers in Arkosol Callisto 35.

1062 Vgl. Teil II, Kap. 3.3.

1063 Das Wasser als Bildkomponente wurde in den drei Motiven auch dargestellt. Im Bild des Meerwurfs wurden die Wellen des Meers mit braunen Linien eigens eingezeichnet und auch im Noahmotiv wurde die Wasseroberfläche mit blauer Farbe betont, die fragmentarisch auch noch im Wasserstrahl des Quellwunders zu erkennen ist.

1064 Formal ist die Magieranbetung in der Katakombenmalerei auf zwei Darstellungstypen beschränkt, wobei dieser zentralsymmetrische Typus äußerst selten ist. Neben Marcellino e Pietro 69 begegnet er ein weiteres Mal an der Loculuswand Domitilla 61, an der vier Magier die Muttergottes umgeben; Wilpert 1903, Taf. 116,1. Alle übrigen heute bekannten Malereien zeigen einen asymmetrischen Bildaufbau, bei dem die auf einer Kathedra sitzende Muttergottes in Profil- oder Dreiviertelansicht am linken oder rechten Bildrand wiedergegeben ist, während sich zwei oder drei Magier von entgegengesetzter Richtung in weit ausschreitender Schrittstellung und mit nach vorne ausgestreckten Armen nähern, um ihre Gaben zu präsentieren; vgl. Giordani 6, Priscilla 39, Mosaik Priscilla (Arkosol), Maius 8, 9, 12, 13, Marcellino e Pietro 17, 34, 57, via Latina A, Marco e Marcelliano 5, Callisto 46, Domitilla 33, 45, 77, Tecla 3.

weist die Magieranbetung eine enge Verwandtschaft zu den kaiserlichen Huldigungsszenen auf, in denen die Kaiserin und Mutter des neugeborenen Thronerbens geehrt wird[1065]. Wie der Gute Hirte an der Decke und Mose und Noah an der Stirnwand des Arkosols, so sind auch die beiden Magier ganz auf die frontal thronende Muttergottes ausgerichtet, was nicht zuletzt auf den zentralsymmetrischen Bildentwurf zurückzuführen ist, der gewählt wurde, um das Grabzentrum hervorzuheben[1066]. Das Neue Testament setzt sich thematisch an der Laibungsfläche des Arkosols fort. Dort erscheint im linken Bildfeld die Lazarus-Auferweckung, der rechts die Brotvermehrung als Pendant gegenübergestellt ist (Abb. 54)[1067]. Neben formalen Übereinstimmungen, die sich durch den zur Seite gewandten Thaumaturgen ergeben, ist auch auf inhaltlicher Ebene eine additiv-affirmative Rezeption vorstellbar, nach der die beiden Szenen in ihrer Zusammenschau die heilende und rettende Kraft Christi illustrieren.

Eine persönliche Prägung verleihen dem Ausstattungskonzept der schwebende Orant im Arkosolscheitel, der aufgrund seiner prominenten Lage in Bestattungsnähe vermutlich als Verstorbenenporträt zu deuten ist, und die beiden Fossorenbilder an der Türwand (Abb. 51). Überlegenswert wäre, ob es sich trotz bezeichnender Namensbeischriften dennoch um Berufsbilder handeln könnte[1068]. In ihrer zur Mitte gewandten Körperhaltung und symmetrischen Anordnung stimmen auch sie formal mit den beiden Magiern in der Thronszene an der Hauptgrablege überein.

Auch in diesem Fall sind theologische Deutungsansätze denkbar, die den Sinngehalt der Bildzusammenstellungen zu einem soteriologischen Konzept erweitern können. Ausgehend von den an der Hauptgrablege dargestellten Bildthemen würde dahingehend im Zentrum von Taufe (Quellwunder, Noah in der Arche)[1069], Eucharistie (Brotvermehrung)[1070] und Auferstehung (Lazarus-Auferweckung)[1071] die Geburt Christi stehen, wobei Christus als Erlöser gleichsam Garant für ein Weiterleben nach dem Tod ist. Während dem Grabbesucher demnach am Arkosol die Grundprinzipien der christlichen Heilslehre vermittelt werden, gruppieren sich um den zentral positionierten Schafträger die vier Hauptbilder des Jonazyklus, der inhaltlich mit der Auferweckungs- bzw. Auferstehungssymbolik der Lazarus-Auferweckung übereinstimmt. Eingebettet zwischen den Bibelszenen erscheinen indes das Orantenbildnis und die Fossoren, die womöglich als Verstorbenenporträts zu deuten sind.

Festzuhalten ist, dass der programmähnliche Charakter der malerischen Ausstattung vordergründig aus der gleichmäßigen Disposition der Bildthemen des Alten und Neuen Testaments resultiert, die über wandübergreifende visuelle Bezüge zueinander in Beziehung stehen. Den Mittelpunkt des Ausstattungskonzeptes bildet die zentrale Thronszene in der Lünette des Hauptgrabes. Begünstigt durch die symmetrische Bildanordnung am Grab und die gleichfalls spiegelsymmetrische Körperhaltung der darin dargestellten Figuren wird der Blick des Betrachters direkt zur

1065 Deckers 1982, 26.
1066 Zimmermann 2002, 216. Damit werden gleichzeitig Ausdrucksmittel der Monumentalkunst in den Grabraum transferiert. Die Lage der Thronszene in der Hauptachse des Raumes ist dabei mit den imperialen Repräsentationen vergleichbar; Deckers 1979.
1067 Siehe Teil II, Kap. 3.6.
1068 Zimmermann 2002, 217.
1069 Für die Quellenangaben siehe Teil II, Kap. 3.1 und Kap. 3.3.
1070 Für die entsprechenden Schriftquellen siehe Teil II, Kap. 3.2.
1071 Siehe Teil II, Kap. 3.1.

thronenden Muttergottes geführt. Dabei lässt sich von außen nach innen eine Bedeutungssteigerung der Bildinhalte konstatieren. Diese Rangfolge beginnt mit Noah und dem Quellwunder an der Stirnwand des Arkosols, setzt sich in der Laibung mit der Brotvermehrung und der Lazarus-Auferweckung fort und kumuliert schließlich im Bild der Geburt Christi in der Lünette, auf die auch der Gute Hirte als Leitmotiv an der Decke durch eine 180°-Drehung ausgerichtet ist.

4.7 Coemeterium Maius, Cubiculum 16[1072]

Beschreibung

Cubiculum 16 gehört zu jenen Grabmonumenten, für die bis heute keine umfassende Dokumentation vorliegt[1073]. Die Kammer ist mit einem Kreuzgratgewölbe bedeckt und weist in den Wänden -2-, -3- und -4- je ein Arkosol auf. Raumkanten und -ecken sind mit einem braunroten Streifen akzentuiert. Die Wandflächen -2-, -3- und -5- werden in eine Sockelzone mit Marmorimitation und eine weißgrundige Oberzone geteilt. In der Sockelzone der Wände -2- und -3- flankieren zwei hochrechteckige Felder mit Brecciamalerei ein längsrechteckiges Feld, in das eine Raute eingeschrieben ist. Die Felder sind in ein braunrotes Rahmensystem eingebunden und werden innen doppelt gerahmt: nach einem Rahmen mit Brecciamalerei folgt ein schmalerer, braunroter Rahmen, der die imitierte Marmorplatte umfasst. Die Felder sind von feinen schwarzen Linien begleitet. Die Raute ist durch zwei schwarze Linien senkrecht dreigeteilt. Die drei Felder sind gleichfalls mit Brecciamalerei gefüllt; im mittleren Feld liegt außerdem ein roter Kreis. Der Sockel des Arkosols -4- zeigt drei hochrechteckige Felder mit Marmorimitation; auf das Rautenmotiv wurde allerdings verzichtet. Die Sockelzone -5- besteht aus vier hochrechteckigen Feldern mit Brecciamalerei und wird durch eine schwarze Linie von der Oberzone getrennt. Die Türlaibung ist ebenfalls verputzt und zeigt in der Sockelzone Reste marmorimitierender Feldermalerei. Unter dem Türsturz ist in der Laibung beidseitig ein doppeltes Gesims aus dem Tuff gearbeitet. Der oberste Gesimsbalken ist rot bemalt. Auch der Laibungsscheitel scheint dekoriert gewesen zu sein, doch lassen die braunen Malereireste eine nähere motivische Bestimmung nicht mehr zu.

Die Decke wird durch ein breites Achsenkreuzsystem strukturiert (Abb. 26). Im Zentrum liegt ein Tondo, in den Hauptachsen rechteckige Bildfelder mit konvexem Abschluss. In den Ecken befinden sich Viertelkreise. Alle Bildfelder sind mit einem breiten roten Rahmen versehen, der mit einem weißen Perlenstab geschmückt ist und beidseitig von einem schmaleren roten Rahmen umgeben wird. Dieser wiederum wird an Innen- und Außenkanten von weißen Linien begleitet. Eine feine schwarze Linie schließt das Rahmenensemble ab. Der Tondo wird durch blaue Linien in Form eines Achsenkreuzes mit den Rechteckfeldern verbunden. Die Arme des Achsenkreuzes sind mit rotbrauner Farbe ausgefüllt und zeigen in ihrer Mitte je eine blaue stilisierte Blüte. Im Deckenzentrum erscheint auf weißem Untergrund der thronende Christus. Er sitzt auf einer Kathedra und ist frontal zum Betrachter ausgerichtet. Christus trägt eine helle Tunika mit langen Ärmeln und dunklen *clavi*. Sein rechter Arm ist zum Sprechgestus erhoben, in der linken Hand hält er einen geöffneten Rotulus. Links und rechts wird er von zwei großen roten *capsae*, die mit

1072 Nestori 1993, 34–35.

1073 Nur Details der malerischen Ausstattung sind bis heute publiziert: Bosio 1632, Abb. auf S. 443. 445. 447. 449. 451; Wilpert 1903, Taf. 168. 169,2; F. Bisconti, Il Cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale, in: Mazzei 2010a, 185–230, hier 188 Fig. 1.

Rotuli gefüllt sind, flankiert. Seine Füße ruhen auf einem braunen Suppedaneum. Die Bildfelder in den Hauptachsen sind mit alt- und neutestamentlichen Motiven gefüllt. Über Wand -2- erscheint die Lazarus-Auferweckung, über Wand -4- folgt der sandalenlösende Mose. Im Bildfeld über Wand -5- ist die Lahmenheilung zu sehen und in jenem über Wand -3- das Quellwunder des Mose. Die sich durch das Achsenkreuz ergebenen polygonalen Felder in den Diagonalen sind mit einem gelben Malgrund versehen. Hier erscheinen symmetrisch einander gegenübergestellt in den Ecken -2-/-4- und -3-/-5- weibliche Oranten und in den Ecken -2-/-3- und -4-/-5- männliche Oranten, die jeweils von zwei braunen Schafen flankiert werden. Die Männer haben kurzes braunes Haar und tragen weiße Tuniken mit dunkelbraunen *clavi*. Die weiblichen Oranten sind mit gelben Dalmatiken mit dunkelbraunen *clavi* bekleidet. Ihr Haupt ist außerdem mit einem weißen Schleier bedeckt. Die Zwickelfelder zeigen wieder auf weißem Malgrund rote Blumenkelche, die auf vegetabilen Kragsteinen stehen und von Ranken umgeben sind.

Die weißgrundige Laibung des konchenartig aufgespannten Arkosolbogens -2- ist doppelt gerahmt: ein breiter braunroter Rahmen ist mit einer feinen, schwarzen Innenlinie versehen, die das Bildfeld umschließt. Es zeigt eine Mahldarstellung mit sieben Teilnehmern, die sigmaförmig um einen Tisch gruppiert sind, auf dem drei Teller bereitstehen. Auf dem mittleren Teller liegt ein Fisch; die Speisen auf den anderen beiden Tellern sind nicht mehr zu erkennen. Eine rote Blütengirlande, die in sieben Bögen hinabfällt, schmückt die Szene an der oberen Rahmenkante. Auch das schmale Lünettenfeld ist mit einem breiten braunroten Außen- und einem feinen schwarzen Innenrahmen versehen. Es zeigt zwei Wasserkrüge und sieben Brotkörbe, die in zwei Reihen hintereinander gestaffelt sind.

Der Bogen des Arkosols -3- ist mit zwei zur Mitte zulaufenden grünen Blattstäben bemalt. Innen- und Außenkante des Bogens sind mit einem breiten braunroten Streifen akzentuiert, der mit einem nach innen gerichteten Zahnschnitt dekoriert ist. Die weißgrundige Laibung wird durch zwei senkrechte rote Linien in drei Felder unterteilt. In den Seitenwänden liegen zwei doppelt gerahmte Lünetten, im Zentrum ein Tondo. Die drei Bildfelder der Laibung weisen dieselbe Rahmenabfolge auf. Dabei folgt einem breiten, roten Rahmen mit Zahnschnitt an der Außenkante ein schmalerer, braunroter Rahmen, der das Bildfeld umschließt. Die einzelnen Rahmenteile werden durch weiße Linien voneinander abgesetzt. Je zwei braunrote Doppelstege am Scheitel und an der Basislinie verbinden die Lünetten oben und unten mit den braunroten Rahmenkanten. Im linken Feld ist die Jonatrauer zu sehen, im rechten Feld die Jonaruhe. Der Tondo wird durch je zwei rotbraune Stege an vier Seiten mit der roten Rahmenkante verbunden und zeigt in seinem Zentrum Noah in der Arche. Die Doppelstege umschließen horizontale Stege. Die vier dadurch entstandenen Eckfelder sind mit stilisierten Blüten geschmückt. In der Lünette wird der Jonazyklus mit der Ausspeiung fortgesetzt. Sie ist in ein lünettenförmiges Feld gesetzt und von einer feinen rotbraunen Linie umgeben, auf die ein breiter, roter Rahmen folgt. Die bogenförmige Außenkante des Rahmens ist mit einer Blattleiste verziert, die Basislinie mit einem Zahnschnitt. Die vier Szenen in Laibung und Lünette wurden auf gelbem Malgrund aufgetragen.

Das weißgrundige Laibungsfeld des Arkosols -4- ist in braunroter Farbe eingefasst und mit einer schwarzen Begleitlinie an der Innenseite versehen. Es zeigt links Daniel in der Löwengrube, in der Mitte den Schafträger und rechts die drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 27). Die figürlichen Malereien sind in brauner und roter Farbe ausgeführt, wobei einzelne Akzente in Weiß gesetzt wurden. Die Laibungsfläche wird nicht, wie ansonsten üblich, durch Linien in Felder geteilt, sondern die Figuren frei in der Fläche verteilt. Die Lünette zeigte bereits zu Bosios

Zeiten keine Malerei mehr. Bosio bildete in der Lünette eine dort angebrachte Inschriftentafel ab, auf der folgende Widmung zu lesen ist[1074]: ABENTIVS ET MARCIA ABENTIAE FILIAE CARISSIMAE IN PACE QVAE VIXIT AN V M VII D XVIII (ICUR VIII, 22341).

Die Sockelzone der Türwand -5- mit ihren hochrechteckigen, marmorimitierenden Platten reicht bis auf das Höhenniveau des Gesimses in der Türlaibung heran. Sie weist links und rechts in der Mitte eine Fehlstelle im Putz auf. Darüber erhebt sich ein lünettenförmiges, weißgrundiges Feld, das senkrecht in drei Abschnitte geteilt ist. Links und rechts liegen zwei dreieckförmige Felder, die mit einem braunroten Rahmen umgeben sind, der an zwei Seiten mit einem Zahnschnitt geschmückt ist. Darin sind zwei geflügelte Eroten gemalt, die sich im Ausfallsschritt zur Mitte bewegen und deren Haupt von einem blauen Nimbus umgeben wird. Der linke Erot scheint einen Stab über die rechte Schulter gelegt zu haben. Unter seinen Füßen sind rote Blumen zu erkennen. In der äußeren Bildecke steht jeweils ein mit Blumen gefüllter brauner Korb. Die beiden dreieckigen Felder flankieren ein rechteckiges Bildfeld, das sich direkt über der Türöffnung befindet. Es ist mit einem hellroten, breiten Rahmen versehen und zeigt ein nach links gewandtes Pferd in Profilansicht.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Die Malereien des Grabraumes Maius 16 sind chronologisch um die Mitte des 4. Jhs. (Phase III) anzusetzen[1075]. Auf der Grundlage axialsymmetrischer Bezüge zwischen den Motiven des Alten und Neuen Testaments lassen sich programmähnliche Charakteristika in der malerischen Ausstattung der Kammer erschließen (Fig. 13), die hier erstmals aufgezeigt werden.

Die Längs- und Querachse des Raumes weisen in der Bildauswahl unterschiedliche thematische Schwerpunkte auf, die durch das Achsenkreuzsystem der Deckenkomposition, das dem Betrachter als rezeptionsästhetische Orientierungshilfe dient, eingeleitet werden. Die auf weißen Malgrund gesetzten biblischen Motive heben sich vom gelben Hintergrund, auf dem die Orantenpaare gemalt sind, deutlich ab. Durch das Rahmensystem sind die vier biblischen Szenen in den orthogonalen Achsen des Deckenfeldes mit dem Zentrum verbunden, das, proportional größer dargestellt, den thronenden Christus wiedergibt. Als endzeitlicher Herrscher nimmt er die Schlüsselstelle in der christlichen Heilsgeschichte ein, die anhand ausgewählter biblischer Bildthemen exemplifiziert wird.

In der Längsachse des Raumes sind ausschließlich Szenen aus dem Neuen Testament zu finden. Unterstützt durch das Achsenkreuz der Deckenkomposition (Abb. 26) wird der Blick des eintretenden Grabbesuchers ausgehend von der Lahmenheilung, die sich im Bildfeld über dem Eingang befindet, über die Lazarus-Auferweckung hin zu Arkosol -2- in der Hauptachse geführt. Die Lahmenheilung und die Lazarus-Auferweckung bestätigen sich als Heilungswunder Christi

1074 Bosio 1632, Abb. auf S. 451.

1075 Anders Provoost 2000, 63 mit einer Datierung Ende 3./Anfang 4. Jh. Dieser Datierungsansatz ist in Hinblick auf die stilistischen Merkmale der Malereien allerdings zu hinterfragen. Das breite braunrote Rahmensystem mit Zahnschnittornamentik, der gelbe Malgrund der Szenen in Arkosol -3- und in den Diagonalen der Decke sowie die Marmorimitationen im Sockelbereich weisen auf einen zeitlichen Entstehungsrahmen ab konstantinischer Zeit hin. Insbesondere gelber Bildhintergrund ist in der Katakombenmalerei relativ selten und nicht vor der Mitte des 4. Jhs. belegt; vgl. Domitilla 18, 33. Demgegenüber ist roter und blauer Malhintergrund häufiger, wenngleich auch diese Grabanlagen ausnahmslos der zweiten Hälfte des 4. Jhs. angehören (Ermete 4, Gordiano ed Epimaco 1, Pretestato 19, Domitilla 33, 50, Tecla 3); vgl. Zimmermann 2002, 250–252. Zudem würde auch die Architektur der Kammer mit drei Arkosolien, Kreuzgratgewölbe und Gesims für eine spätere Datierung um die Mitte des 4. Jhs. sprechen.

in ihrer Aussage und nehmen inhaltlich in diesem Sinne Bezug aufeinander[1076]. Auf die wunderwirkende Kraft Christi spielt vermutlich auch das Bild in der Lünette an, die eine symbolisch verkürzte Darstellung der Brotvermehrung und des Weinwunders zeigt, und wohl gemeinsam mit der Mahlszene in der Laibung zu deuten ist. Beide Bildszenen sind durch die gleiche Rahmenfolge, bestehend aus einem inneren schmäleren Rahmen in dunkelroter Farbe und einem äußeren breiteren Rahmen in hellroter Farbe, optisch verbunden.

Die Querachse des Raumes wird von Szenen aus dem Alten Testament dominiert. So sind an der Decke über Wand -3- das Quellwunder des Mose und über Wand -4- der sandalenlösende Mose dargestellt. Die beiden Episoden aus dem Buch Exodus sind in Hinblick auf ihre gemeinsame Bildquelle affirmativ verbunden, wobei sich auch eine konsekutive Rezeption der Motive anbietet, da beide Bilder erzählerisch aufeinander aufbauen[1077]. Die Arkosolien -3- und -4- weisen Bildzusammenstellungen auf, die bereits bekannt sind: Arkosol -3- zeigt in Laibung und Lünette mit dem dreiszenigen Jonazyklus und Noah in der Arche eine Zusammenschau alttestamentlicher Rettungsparadigmen, die durch ihren maritimen Handlungsrahmen verbunden sind[1078]. Unter den drei Jonaszenen wird die Ausspeiung als Hauptbild nicht nur durch ihre Position in der Lünette hervorgehoben, sondern auch ihren Rahmendekor. Anders als die Rahmen der Bildfelder in der Laibung, die mit einem Zahnschnitt dekoriert sind, weist der Bogenrahmen des Lünettenfeldes eine Blattleiste auf. Es fällt auf, dass sich unmittelbar über dem Arkosol das Quellwunder des Mose an der Decke befindet. Vertikal untereinander angeordnet erscheinen an der linken Wand des Grabraumes folglich mit dem Quellwunder des Mose, Noah in der Arche und der Ausspeiung des Jona drei Themen, in denen Wasser eine wichtige Rolle spielt. Gleichermaßen sind auch Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge im Feuerofen in der Laibung des Arkosols -4- formal und inhaltlich als Rettungsbilder zusammenzuschließen[1079]. Die zentrale Position im Laibungsscheitel nimmt der Schafträger ein (Abb. 27). Obgleich sich dieser inhaltlich nicht dem alttestamentlichen Themenschwerpunkt der Querachse anschließt, lassen sich zwischen den drei Motiven der Laibung formale Parallelen erschließen, die sich in der dreiteiligen Bildkomposition und Frontalität der dargestellten Figuren widerspiegeln.

In ihrer Kombination kreisen die Bildergruppen um die für den Grabkontext elementaren Grundthemen, die affirmativ und konsekutiv verschränkt sind. Über den allgemeinen Rettungsgedanken hinaus lassen sich in einigen Bildern Deutungsansätze erschließen, die abermals Auferstehung und Auferweckung (Lazarus-Auferweckung, Jona), Taufe (Noah, Quellwunder, Lahmenheilung) und Gottesoffenbarung (sandalenlösender Mose) zum Ausgangspunkt der Überlegungen machen. Ein einheitliches Erscheinungsbild der drei Grabanlagen wurde dabei

1076 Eine über das additive Verknüpfungsprinzip hinausreichende Auslegung ist unter Hinzuziehung patristischer Literatur in der Auferstehungssymbolik beider Bildthemen möglich; Dresken-Weiland 2010a, 259.

1077 Eine weitere Deutungsebene würde sich in der von den frühchristlichen Autoren dargelegten typologischen Gegenüberstellung von Mose und Christus ergeben, die bereits im Alten Testament anklingt (Dt 18,15) und im Neuen Testament (z. B. Apg 3,22; 7,37) rezipiert wird. Zu den wohl prominentesten Vertretern zählt sicherlich Eusebius, der in seiner *Demostratio evangelica* den Vergleich zwischen Christus und Mose erörterte und eine Reihe an Gemeinsamkeiten zusammenstellte; vgl. Eus. dem. III, 2 (PG 22, 167–195). Eine ausführliche Besprechung der entsprechenden Textstellen ist bei Ulrich 1999, 172–176 zu finden. Zur typologischen Gegenüberstellung von Quellwunder des Mose und Lazarus-Auferweckung siehe außerdem Teil II, Kap. 3.1.

1078 Für die Schriftquellen siehe Teil II, Kap. 3.4.

1079 Vgl. Teil II, Kap. 3.8.

offensichtlich nicht angestrebt. Jedes Arkosol ist individuell gestaltet, was sich nicht nur in der Bildauswahl niederschlägt, sondern auch in der Ornamentik und Feldereinteilung[1080]. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die Gestaltung der Eingangswand, die sich durch ihren profanen Charakter von den übrigen mit biblischen Szenen geschmückten Wänden absetzt. Die optisch akzentuierte Positionierung des Pferdes direkt über dem Eingang und seine zeichenhafte Inszenierung gleichen einem *titulus*. Vielleicht verweist das Pferd auf den Berufsstand des Grabinhabers, der in der Pferdezucht involviert oder Angehöriger einer Reiterei gewesen sein könnte[1081]. Möglich wäre aber auch in dem Pferd eine Anspielung auf das *cognomen* oder das *signum* des Grabinhabers zu erkennen, wie es häufig auf Grabstelen Praxis war[1082].

Der programmähnliche Charakter des dicht mit figürlicher Malerei dekorierten Grabraumes Maius 16 gründet also auf einem durchdachten System raumumspannender Bezugsachsen, die sowohl vertikal als auch horizontal zwischen den Bildern des Alten und Neuen Testaments fassbar werden. Hervorzuheben sind die zahlreichen formalen Parallelen zwischen den Bildkompositionen, die ihre Zusammenstellung begünstigt haben. Auch inhaltlich sind die Motive des Alten und Neuen Testaments miteinander verbunden und nehmen affirmativ oder konsekutiv Bezug aufeinander. Erstaunlich ist, dass die malerische Ausstattung der Grabkammer aus dem fortgeschrittenen 4. Jh. kein repräsentatives Verstorbenenporträt inkludiert. Lediglich das Pferd über dem Türsturz lässt als persönliches Emblem Vermutungen über den Grabinhaber zu.

4.8 Domitilla, Cubiculum 74 (sog. Cubiculum der *mensores*)[1083]

Beschreibung

Die oktogonale Kammer liegt unmittelbar unter dem großen Lichtschacht an der Kreuzung der Galerien S8 und S9 im ersten Untergeschoss der Domitilla-Katakombe. Die Konstruktion des Türsturzes, der nach oben hin zum Eingangskorridor eine hohe Öffnung aufweist, ermöglicht die Licht- und Luftzufuhr. In der Querachse stehen einander an der Decke zwei Konchen gegenüber, die einen schmalen Streifen mit Kassettenmalerei umschließen. Die Konchen sind so konstruiert, dass sie jeweils zwei Arkosolien umfangen. In der Raummitte entsteht ein schmaler Korridor, der in einer Nische an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand endet. Durch das architektonische Raumkonzept bedingt, liegen die Wände versetzt hinter dem Ansatz der beiden Konchen. Die vier Arkosolien (1–4) sind mit ebenfalls konchenartig ausgeprägten Laibungen über einem reduzierten Lünettenfeld ausgestattet, an denen figürlicher Bilderschmuck angebracht ist. Links neben Arkosol 3 ist eine rot bemalte Mensa in einem sekundären Arbeitsschritt errichtet worden,

1080 Ob die Gräber zeitgleich oder möglicherweise in unterschiedlichen Ausstattungsphasen errichtet und bemalt wurden, wird von der PCAS noch zu klären sein.

1081 Vgl. RAC 27 (2016) 528–532, hier 531 s. v. Pferd – E. Darstellungen (S. Heydasch-Lehmann). Aus dem sepulkralen Kontext sind Darstellungen von Pferden vor allem von den Grabstelen römischer Soldaten bekannt, die sich mitsamt ihrer Ausrüstung und ihrem Reittier darstellen ließen; siehe dazu u. a. Piccottini 1994. In den Katakomben hingegen begegnen Darstellungen von Pferden ansonsten nur auf Grabverschlussplatten. Dort erscheinen sie gemeinsam mit weiteren Tieren; siehe zum Beispiel ICUR III, Nr. 7336, Nr. 8121. Gleichfalls möglich wäre, dass das Pferd in Maius 16 auf den Reichtum des Auftraggebers anspielt, zumal Reittiere als Luxus galten. Eine spezifisch christliche Symbolik scheint dagegen auszuschließen zu sein; vgl. Testini 1985, 1125 und RAC 27 (2016) 525–528, hier 527–528 s. v. Pferd – D. Christlich (C. Hornung).

1082 Siehe dazu die ausführliche Studie von Ritti 1977.

1083 Nestori 1993, 131–132.

die die gelbe Vorzeichnung der bereits angelegten Inkrustationsmalerei des Sockels überdeckt und ursprünglich wohl nicht geplant war[1084].

Die Wandflächen der Kammer werden horizontal in drei Bereiche gegliedert: Über einem weißen Ausgleichsstreifen mit weißer Quadermalerei und roter Profilierung setzt eine Sockelzone mit qualitativ hochwertiger Marmorinkrustation an. Diese besteht aus zwei längsrechteckigen Feldern mit roten Rhomben, die auf grünem Untergrund aufgemalt und in gelber Farbe doppelt gerahmt sind. Links und rechts werden die Zwickel der Arkosolbögen von zwei liegenden roten Dreiecken auf grünem Untergrund ausgefüllt. Die beiden Wandenden links und rechts jeder Raumhälfte sowie der Sockel der Nische und ihrer Seitenwände werden von zwei hochrechteckigen Feldern geschmückt. Sie zeigen jeweils ein rotes Oktogon, in das ein roter Kreis eingeschlossen ist. Darunter wurde grün-geäderter Marmor imitiert. Vor Arkosol 4 rechts vom Eingang wurde nachträglich ein Kastengrab aufgemauert. Über dieser zweiten Zone aus Inkrustationsmalerei, die bis zum Arkosolbogenscheitel (auf 1,65 m) hinaufreicht, folgt ein Bilderfries (85 cm hoch), der an der linken Konche beginnt und sich nach rechts um den gesamten Grabraum fortsetzt. Auf weißem Untergrund werden vermutlich Szenen aus dem Berufsalltag der *mensores* illustriert, wobei der Hintergrund undefiniert bleibt und somit nähere Ortsangaben fehlen. Die Darstellungen zeigen die Ankunft von Schiffen mit Getreidefracht, das anschließende Löschen der Ladung und die Messung des Getreides (Abb. 126). Im Friesabschnitt an Wand -2- ist ein noch nicht beladenes Schiff zu sehen. In der linken Seitenwand der Nische befindet sich ein Arbeiter, der einen Sack auf den Schultern trägt. Unter der linken Konche rechts sind zwei *saccarii* damit beschäftigt, Getreidesäcke aus einem Schiff nach rechts fortzutragen; ein weiterer *saccarius* betritt über dieselbe Rampe gerade das Schiff. Am anderen Ende des Schiffes liegt eine zweite Rampe, auf der ein *saccarius* sich mit nach vorne ausgestreckten Armen nach links bewegt. Die Rampe leitet zum nächsten Wandabschnitt über. Über Arkosol 2 derselben Raumhälfte folgt ein weiteres Schiff, das von drei Arbeitern entladen wird. Unter der rechten Konche setzt sich die Bewegung von rechts nach links fort (beginnend über Arkosol 4). Auf einem *ferculum* bringen drei oder vier Arbeiter Getreide herbei. Der vorderste Mann hält in seiner rechten Hand einen Stock. Es folgt eine etwas größer wiedergegebene Gestalt in gelber Tunika und Pallium, die in ihrer ausgestreckten Rechten einen runden Gegenstand (Brot?) hält und um ihr linkes Handgelenk einen roten Beutel (?) trägt. Es schließen drei weitere Figuren in knielangen, gelben Tuniken und Pallien an. Sie werden frontal wiedergegeben und wenden sich nach links. Ihr rechter Arm ist abgewinkelt und die Hand weist nach links. Die dritte Figur von links wendet ihren Kopf nach hinten. Eine vierte Figur, die identisch gekleidet ist, schließt die Gruppe ab. Sie wendet sich den eben beschriebenen Gestalten zu und hat ihre rechte Hand erhoben (Sprechgestus?). Über Arkosol 3 sind zwei weitere Männer in gelblichen Tuniken und Pallien zu sehen. Der Rechte weist mit seiner rechten Hand nach rechts, der Linke nach links auf einen Mann in gelber Tunika mit einem Stab in der Hand, der vor einem Pferd geht bzw. steht, das sich nach links bewegt. Dort schließt ein Mann in kurzer Tunika an, der nach vorne gebeugt das Pferd an seinen Zügeln führt. Heute nur noch fragmentarisch erhalten ist der erste Reiter der Bildersequenz, der jedoch noch von Antonio Bosio als Teil des Frieses abgebildet und auch von Joseph Wilpert beschrieben wurde[1085].

1084 Zimmermann 2002, 130.
1085 Bosio 1632, 219. 227; Wilpert 1887, 29.

Die Rückwand der schmalen Nische gegenüber dem Eingang zeigt über der Frieszone ein hochrechteckiges Bildfeld. Es weist einen breiten roten Außenrahmen und zwei schwarze Begleitlinien an der Innenseite auf. Auf einer breiten grünen Bodenfläche steht ein *mensor* hinter einem gelb-schwarz gestreiften *modius* (Abb. 127). Er ist mit einem weißen Gewand mit roten *orbiculi* an den Schultern bekleidet. Die vier Arkosollaibungen zeigen auf weißem Bildhintergrund einen vierteiligen Jonazyklus, der links des Eingangs mit dem Meerwurf (Arkosol 1) beginnt und sich im Uhrzeigersinn mit der Ausspeiung (Arkosol 2), der Ruhe (Arkosol 3) und der Trauer des Propheten (Arkosol 4) fortsetzt.

Vor weißem Hintergrund steht in der Mitte der linken Konche der Schafträger in weißer, kurzer Tunika mit *orbiculi* über den Knien, einer *alicula* und kniehohen *fasciae* (Abb. 126). In seiner linken Hand hält er einen Hirtenstab, die Rechte umfasst die Läufe des Schafes, das er auf seinen Schultern trägt. Er wird von weiteren Schafen und vier Jahreszeitengenien umgeben. Die Konche ist an beiden Seiten von zwei hochrechteckigen Bildfeldern flankiert, sodass der Eindruck eines ‚Triumphbogens' entsteht. Das rechte Feld zeigt das Quellwunder des Mose. Das nahe dem Eingang liegende Bildfeld ist nur fragmentarisch erhalten, doch weisen die Überreste darauf hin, dass es sich vermutlich um eine Darstellung Noahs in der Arche handelt. In der rechten Konche ist die Apostelversammlung monumental in Szene gesetzt (Abb. 124–125). In ihrem Zentrum sitzt Christus auf einem roten Thron mit hoher Rückenlehne, wobei seine Füße auf einem Suppedaneum ruhen und seine rechte Hand zum Sprechgestus erhoben ist. Im Bildvordergrund steht eine *capsa* mit Rotuli. Zu beiden Seiten des Thrones sind je fünf Apostel positioniert; davor sitzt je eine Person auf einer *sella curulis*. Der linke Sitzende, bei dem es sich vermutlich um Petrus handelt, blickt Christus direkt an und hält seine linke Hand zum Redegestus erhoben. Seine rechte Hand ist nach unten ausgestreckt und weist mit dem Zeigefinger in Richtung Mensa, die neben Arkosol 3 platziert ist. Er hat braunes Haar, das eng an der Kopfkalotte anliegt und einen kurzen braunen Bart. Die rechte sitzende Gestalt, deren Gesicht kaum zu erkennen ist, wird als Paulus interpretiert. Auch er hat seine rechte Hand zum Sprechgestus erhoben. Rotbraune, horizontale Linien über den Aposteln deuten das Himmelsfirmament an. Auch diese Konche wird von zwei hochrechteckigen Bildfeldern umgeben. Das linke Feld zeigt die Brotvermehrung, deren untere Hälfte heute verloren ist. Im rechten Feld ist eine nach rechts oben gewandte Figur in weißer Tunika mit dunklen *clavi* zu erkennen. Ihr Kopf ist in den Nacken gelegt, ihr Blick nach rechts oben gerichtet. Die Körperhaltung der Figur könnte darauf hindeuten, dass es sich um die Gesetzesübergabe an Mose handelt.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Eine inhaltlich aufeinander abgestimmte und mit der Architektur des Grabraumes verschränkte Bilderabfolge, wie sie in Kammer C der via Latina-Katakombe vorliegt, findet sich in vergleichbarer Weise nur noch im sog. Cubiculum der *mensores* in Domitilla wieder. Die Grabkammer mit ihrem polygonalen Grundriss und ihren beiden monumentalen Konchen ist zeitlich der späten zweiten Hälfte des 4. Jhs. (Phase IV) zuzuordnen[1086]. Programmähnliche Charakteristika werden in den vielfachen Bildzusammenhängen zwischen der Haupt- und Querachse des

1086 Zimmermann 2002, 153.

Raumes sichtbar, wobei Architektur und Bilderschmuck kunstvoll aufeinander abgestimmt sind (Fig. 15)[1087].

Die Szenen der polygonalen Kammer verteilen sich über drei horizontale Ebenen, ohne jedoch inhaltlich zu korrelieren. Die vier Arkosolien mit ihren konchenartig ausgeprägten Laibungen über einem reduzierten Lünettenfeld nehmen die erste untere Raumebene ein. In einer zweiten Ebene darüber folgt der repräsentative Bilderfries mit Szenen aus dem Arbeitsalltag der *mensores*, der über den Arkosolbögen ansetzt und den gesamten Raum umspannt. Dieser nimmt seinen Anfang unter dem Bildnis des als *mensor* inszenierten Grabherrn (Abb. 127), das als *positionsfavorisierendes* Berufsbild in der Hauptachse liegt, verläuft sodann gegen den Uhrzeigersinn über die linke zur rechten Wandhälfte und endet dort über Arkosol 3. Die dritte Ebene ist im oberen Raumabschnitt zu erkennen, der die Konchenbilder und ihre vier hochrechteckigen Bildfelder an der Stirnwand, wie auch das Bild des *mensor* an Wand -2-, angehören.

Anders als in Kammer C in der via Latina-Katakombe, die zwei inhaltlich miteinander verknüpfte Bildersequenzen beinhaltet, weist das Cubiculum der *mensores* zwei voneinander unabhängige Bilderzyklen auf. Der vierteilige Jonazyklus in der ersten Raumebene ist in sich geschlossen und fasst die vier Arkosolien motivisch zu einer Einheit zusammen. Ein Hauptgrab lässt sich aufgrund fehlender architektonischer oder dekorativer Besonderheiten zunächst nicht bestimmen. Im Gegensatz dazu ist der Bilderfries in der zweiten Raumebene räumlich und thematisch zweigeteilt: Die linke Raumhälfte zeigt die Entladung zweier Schiffe und *saccarii* beim Abtransport der Getreideladung (Abb. 126). Innerhalb dieses Friesabschnitts unterliegen die Figuren augenscheinlich keiner einheitlichen Bewegungsrichtung. Die Figuren der rechten Raumhälfte hingegen deuten von rechts nach links eine Bewegung an und bilden einen einheitlichen Zug, der auf Arkosol 3 zusteuert und dort seinen Endpunkt findet (Abb. 125). Unverkennbar spiegeln die Figuren des Frieses eine hierarchische Steigerung wider, die sich von den einfachen Getreideträgern über die sieben in Tuniken bekleideten Männer bis hin zu den Reitern am Ende des Personenzuges erstreckt[1088]. Der Grabherr hinter seinem *modius*, der thematisch zwar dem historischen Fries mit den Alltagsszenen angehört, befindet sich auf gleicher Höhe mit den vier christlichen Szenen an der Stirnwand der Konchen. Er erscheint in die biblische Sphäre der Wunderszenen, metaphorisch gesprochen, ‚entrückt' und wird dort von Quellwunder und Brotvermehrung flankiert. Ob die Brotvermehrung auf die Zunft der *mensores* assoziativ anspielt, kann nur vermutet werden[1089]. Ihre Anbringung als Sättigungswunder direkt über der Mensa erscheint in diesem Kontext jedenfalls überaus passend. Die Möglichkeit, Quellwunder und Brotvermehrung als alt- und neutestamentliches Rettungswunder komplementär zu deuten, bietet sich an, da beide Motive als Pendants konzipiert worden sind[1090]. Die räumliche Distanz zwischen Noah und dem Quellwunder spricht hingegen für eine Deutung

1087 Die Malereien des Grabraumes wurden erst kürzlich unter der Leitung der PCAS umfassend restauriert und standen in jüngster Zeit immer wieder im Fokus der Forschung. Mazzei 2010b; Mazzei 2016. Zu den Malereien der Kammer sie im Besonderen die Ausführungen bei Zimmermann 2002, 129–135. Außerdem: Tengström 1974, 60–64. 87–88; Pergola 1990; Bisconti 2000b, 86–87; Bisconti 2000c, 262–265; Menna 2006; Zimmermann 2007b, 163. 167–168; Zimmermann – Tsamakda 2009b, 624–625; Dresken-Weiland 2010a, 71; Patitucci Uggeri 2010, 120.

1088 Zimmermann 2002, 132.

1089 Zimmermann 2002, 134.

1090 Mit Vorbehalt sei ergänzend auf die Möglichkeit hingewiesen, Quellwunder und Brotvermehrung unter Berücksichtigung der Textquellen in Richtung Taufe und Eucharistie auszulegen; vgl. Teil II, Kap. 3.2.

als Einzelbilder, sodass eine affirmative Verknüpfung wohl ebenso auszuschließen ist wie eine konsekutive Verknüpfung von Quellwunder und Gesetzesübergabe.

Ein singuläres Phänomen dieses Grabraumes ist die raum- und bildübergreifende Interaktion zwischen Christus und Petrus in der rechten Konche, auf die erstmals Norbert Zimmermann aufmerksam gemacht hat[1091]. Eine dynamische Abfolge unterschiedlicher Gesten leitet einen komplexen Rezeptionsprozess ein, der sowohl die drei Raumebenen der Kammer miteinander verschränkt als auch den Kultakteur als Betrachter der Bilder unmittelbar adressiert. Petrus blickt zu Christus empor, der seinen Blick und seinen Sprechgestus mit der linken Hand erwidert[1092]. Gleichzeitig weist Petrus mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand vertikal nach unten (Abb. 124). Dieser Zeigegestus Petri ist in frühchristlichen Darstellungen der Apostelversammlung beispiellos und nur als eine im Bildraum angelegte Rezeptionsvorgabe zu erklären[1093]. Folgt man dem abwärts weisenden Zeigefinger Petri, führt er den Blick des Grabbesuchers direkt zur Mensa vor der Hauptwand, auf der die Kultakteure während der Gedächtnisfeiern ihre Opfergaben für die Verstorbenen darbrachten. Als im Bild angelegte ‚Zeigefigur' erfüllt Petrus im Gestaltungskonzept der Kammer eine performative Funktion. Er appelliert an einen externen Betrachter und fordert diesen mit dem Zeigegestus seiner rechten Hand dazu auf, eine bestimmte Handlung zu vollziehen[1094]. Petrus selbst übernimmt eine Mittlerfunktion zwischen dem Kultakteur, den Verstorbenen und Christus, der in einer alles dominierenden himmlischen Sphäre thront. Über das Bild als visuelles Kommunikationswerkzeug, dessen aktives Handlungspotential hier besonders deutlich zum Ausdruck kommt, werden so Realität und Imagination miteinander verwoben. Ein ähnliches Bildphänomen begegnet in dem bereits erwähnten Grabraum 45 in Marcellino e Pietro, in dem das Bildnis eines Verstorbenen, der an einer Mensa sitzend als rezeptionsästhetische Zeigefigur inszeniert ist, um den eintretenden Grabbesucher zur Opferspende an einer real in der Kammerecke aufgemauerten Mensa aufzufordern[1095].

Die Mensa, die als Zielpunkt des Zeigegestus zu benennen ist, betont im Cubiculum der *mensores* die Hauptachse des Raumes und markiert gleichzeitig jene Position im Raum, an der in der zweiten Bildebene der Personenzug des Bilderfrieses mit der Darstellung zweier Reiter endet. Ebendort befindet sich auch Arkosol 3, das in seiner Lünette mit der Jonaruhe die beliebteste Szene des Zyklus zeigt. Demgemäß ist es durchaus wahrscheinlich, Arkosol 3 als Grablege des als *mensor* dargestellten Grabinhabers zu deuten, was sowohl durch die Nähe zur Mensa in der Hauptachse des Raumes als auch durch die Verteilung der Malereien bekräftigt wird[1096].

1091 Zimmermann 2002, 133–135.

1092 Zimmermann 2002, 133.

1093 An ebensolchen ikonografischen Details, die den üblichen Sehgewohnheiten des Betrachters widersprechen, ist der implizite Betrachter aus heutiger Perspektive besonders gut greifbar; vgl. dazu auch Bielfeldt 2003, 121.

1094 Entfernt vergleichbar ist der Zeigegestus Petri mit den vor allem in der italienischen Renaissancemalerei des 15. Jhs. beliebten Zeigefiguren, mit deren Hilfe Kontakt zum Betrachter hergestellt wird, der am Kommunikationsvorgang aktiv beteiligt wird; Gandelman 1992. Dabei verweisen die Figuren auf eine bestimmte andere Figur, in der Regel Christus, oder einen Gegenstand im Inneren der Darstellung.

1095 Vgl. Prolegomena, Kap. 2.2.

1096 Zimmermann 2002, 133–134. Als weiteres Argument führt Norbert Zimmermann auch den Zeigegestus Petri an, der auf das darunterliegende Arkosol 3 Bezug nehme. Nach den Beobachtungen der Autorin zeigt Petrus jedoch eher auf die Mensa, in der wohl der primäre Zielpunkt der Geste zu erkennen ist.

Die malerische Ausstattung des sog. Cubiculum der *mensores* setzt sich aus traditionellen biblischen Rettungsbildern, endzeitlichen Christusdarstellungen und privat-repräsentativen Szenen zusammen, die über ein Geflecht aus verschiedenen Bezugsachsen in Relation zueinander gesetzt werden. Eine zielgerichtete Gesamtaussage der Bilder war von den Auftraggebern wohl nicht intendiert. Einzelne Bibelszenen bleiben, was Thema und Position betreffen, auch in diesem architektonisch und künstlerisch aufwendig inszenierten Grabraum austauschbar. Vielmehr standen bei der Wahrnehmung mehrere unterschiedliche Einzelformen im Vordergrund, sodass der Betrachter, nicht zuletzt aufgrund der Monumentalität und ehemaligen Farbintensität des Raumes, von einer Vielzahl an visuellen Eindrücken geradezu überwältigt wird[1097]. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisten auch die aufwändig inszenierten Marmorinkrustationen in roter, grüner und gelber Farbe, die die Arkosolien kunstvoll rahmen. Dass die Anordnung der Bilder im Raum dennoch einem Konzept folgt, zeigt sich erst auf den zweiten Blick. Während das Verstorbenenporträt die Hauptachse des Raumes einnimmt, stehen einander in der Querachse der Gute Hirte und die Apostelversammlung als Darstellungen Christi mit repräsentativem Charakter gegenüber. Das *positionsfavorisierende* Verstorbenenporträt behält seine Position in der Hauptachse, doch sind es die Konchen mit ihren monumentalen Darstellungen, die den Raumeindruck beherrschen und durch ihre Verdoppelung einen übersteigerten Wirkungseffekt erzielen[1098]. Den Mittelpunkt der malerischen Ausstattung bildet daher einmal mehr die endzeitliche Herrschaft Christi in der Querachse, die zum einen durch die allegorische Figur des Schafträgers und zum anderen durch ihr unmittelbares Pendant, den thronenden Christus im Kreis der Apostel, veranschaulicht wird. Die narrativen Qualitäten der Bildkompositionen nehmen auf das Totengedächtnis und den damit verbundenen rituellen Handlungen Bezug. Durch im Bild angelegte Rezeptionsvorgaben, die mehrere Raumebenen miteinander verschränken, konnte der Kultakteur selbst aktiv in das Gestaltungskonzept miteinbezogen werden.

4.9 Commodilla, Cubiculum 5 (sog. Cubiculum Leonis)[1099]

Beschreibung

Der quadratische Grabraum weist eine Nische in Wand -2- und Arkosolien in den Wänden -3- und -4- auf (Abb. 131; Fig. 16). Die Vorderseiten der Grabkästen wurden in den Wänden -2- und -3- aus Tuff und Ziegeln hochgemauert und nicht, wie üblich, gänzlich aus dem Tuff herausgearbeitet. In den Seitenwänden der Nische -2- sind außerdem Lampennischen eingearbeitet. Arkosol -4- wurde nur vorbereitet, aber nicht belegt, wie die ca. 28 cm hohe Tuffwand an der Vorderseite des Arkosolkastens beweist. Die Kammer ist mit einer Quertonne versehen, die angedeutete Stichkappen in der Längsachse erkennen lässt. Alle Raumkanten und -ecken sind mit einer breiten roten Linie versehen, an der die Rahmen der Bildfelder unmittelbar anschließen. Alle größeren Felder werden von einem vierteiligen, roten Rahmensystem eingefasst.

Der Eingangsbogen -0- ist in drei Felder unterteilt: In den senkrechten Wandfeldern beidseitig des Eingangs stehen in hochrechteckigen Feldern links Felix und rechts Adauktus, die mit Namensbeischriften versehen sind. Der Stirnbogen darüber zeigt eine zoomorphe Apostelversammlung. Links und rechts sind je ein Schaf am Ansatz des Stirnbogens und daran anschließend sechs Tauben dargestellt, die symmetrisch um eine nimbierte Christus-Taube gruppiert sind.

1097 Zimmermann 2002, 135.

1098 Auf das Spannungsmoment, das zwischen dem Porträt des Grabherrn in der Hauptachse des Raumes und den Christusbildern in der Querachse entsteht, wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen; vgl. Teil I, Kap. 3.

1099 Nestori 1993, 142–143; Deckers u. a. 1994, 89–104.

In der Bogenmitte ist ein kleiner Hügel zu erkennen, auf dem, durch blaue Linien angedeutet, die vier Paradiesesflüsse hinabfließen. Über dem Bogenscheitel befindet sich ein rotgrundiges Feld mit weißem Rahmen, in dem mit weißer Farbe die folgende Inschrift angebracht ist: LEO OFFICIALIS ANN(onae) SI [BI] / VIVO FECIT CVBVCVLVM IN [- - -] / [A]DAVTI ET FELI[C]IS (ICUR III, 8669). Im Zwickelfeld an der linken Seite des Bogens ist eine Taube mit einem grünen Zweig in den Fängen dargestellt. In der Sockelzone der Türlaibung links sind auf weißem Untergrund zwei Gruppen mit je drei roten Äpfeln gemalt, rechts stehen zwei Schafe, die unter einem Baum grasen. Im Bogen darüber sind zwei Frucht-Blüten-Girlanden gemalt.

Das Deckenfeld ist durch rote Quer- und Längsstreifen in unterschiedlich große Kassetten gegliedert (Abb. 130). In der Mitte jedes Kassettenfeldes befindet sich ein roter Stern, der von einem Punktekreis umgeben wird. Im Zentrum der Decke liegt ein rechteckiges Feld mit einem braunen Rahmen, das die Büste Christi umschließt. Christus ist frontal wiedergegeben, hat einen langen braunen Bart und schulterlanges, lockiges, braunes Haar. Sein Haupt wird von einem blauen Nimbus sowie Alpha und Omega umgeben.

Die Nischenrückwand -2- zeigt Christus zwischen Felix und Adauktus, wobei die beiden Heiligen erneut durch Namensbeischriften über den Köpfen ausgewiesen sind. Kaum noch zu erkennen ist die blaue Würdearchitektur im Bildhintergrund, welche die Figuren umgibt, sowie die *capsa*, die zwischen Christus und Felix positioniert ist. Die Nischenlaibung ist in ein Deckenfeld und zwei senkrechte Seitenwände gegliedert. Letztere wurden jeweils mit einer Rundnische sowie links mit vier und rechts mit zwei Bildfeldern versehen. Das Deckenfeld der Laibung zeigt ein Rapportmuster aus Tondi, die durch schwarze Schlingen miteinander verbunden sind. In der Mitte eines jeden Tondos liegt ein Punktrosettenmotiv. Die Zwischenräume bilden irreguläre Oktogone, die einen Stern umschließen. Die linke Seitenwand zeigt links (innen) zwei schmale, hochrechteckige Bildfelder (Abb. 134). Im oberen Feld ist eine männliche Figur – bei der es sich vielleicht um Christus handelt – zu sehen, deren rechte Hand erhoben ist. Das darunterliegende Feld zeigt die Hl. Agnes als Orans. Auf der rechten Seite der Seitenwand (außen) erscheinen in einem querrechteckigen Feld zwei Männer (vermutlich Felix und Adauktus) in Tunika und Pallium, die eine *capsa* flankieren. Das links darunterliegende Feld gibt das von zwei weiteren Lämmern flankierte Christuslamm mit Nimbus wieder. Die Rundnische wird außen von einem roten Rahmen umgeben. Ihre Rückwand ist außen rot und innen blau doppelt gerahmt. In ihrem weißen Bildfeld ist eine zoomorphe Brotvermehrung zu sehen, die von einem Lamm mit Virga ausgeführt wird. Links davon sind noch die Umrisse einer Taube zu erkennen, rechts ist Daniel zwischen zwei Löwen zu sehen, der mit einem weißen Lendenschurz bekleidet ist. Die rechte Seitenwand zeigt links (innen) ein schmales, hochrechteckiges Bildfeld (Abb. 135). Die rote Begleitlinie, die um das Feld verläuft, teilt es senkrecht in eine Unter- und Oberzone. In der unteren Hälfte steht ein in Dreiviertelansicht nach rechts gewandter Mann. Sein Kopf ist in den Nacken gelegt, er blickt nach oben und auch seine rechte Hand ist nach oben ausgestreckt. In der Oberzone erscheint die Büste eines Mannes mit schulterlangem Haar und Nimbus, der seinen rechten Arm nach unten streckt. Seine linke Hand weist im Zeigegestus nach rechts. Die Szene kann nicht näher bestimmt werden, doch handelt es sich vielleicht um eine Gotteserscheinung oder die Bekehrung Pauli (Apg 9,1–22)[1100]. Im darunterliegenden Bildfeld ist die Szene einer Wagenfahrt zu sehen, die zuletzt als *Quo vadis?*-Darstellung[1101] (Acta Petri 35,1–2) und als Verstorbenen-

1100 Guj 2000, 69.
1101 Guj 2000, 67–68.

bildnis[1102] ausgelegt wurde[1103]. Die Wandflächen der kleinen Nische in der rechten Laibung sind mit roten Rosen und grünen Blättern dekoriert. In der Kalotte ist ein rotes Staurogramm gemalt, das von den apokalyptischen Buchstaben Alpha und Omega flankiert wird.

Der Stirnbogen des Arkosols -3- zeigt einen vierteiligen Rahmen aus alternierend roten und blauen Linien mit einem dazwischenliegenden Ornamentstreifen, der dunkelrote Palmetten mit einem hellroten dreizackigen Rahmen und nach außen gerichteten Voluten zeigt. Auch Lünette und Laibung werden von dem vierteiligen Rahmensystem eingefasst und durch ein Palmettenornament dekoriert. In der Lünette des Arkosols ist das apokryphe Quellwunder Petri dargestellt (Abb. 132).

Die Gliederung und Ornamentik des Stirnbogens von Arkosol -4- gleicht jener an Wand -3-. Die Arkosollaibung enthält links und rechts je ein großes hochrechteckiges Bildfeld, das an der Seite der Bogenöffnung von je einem schmalen, längsrechteckigen Feld begleitet wird. Das Feld an der Decke (Laibungsscheitel) ist mit Palmetten geschmückt, in die Schuppen eingefügt sind. Ihre Konturlinien werden innen von einer roten Wellenlinie und außen von einem feinen Perlenkranz begleitet. Im schmalen linken Feld befinden sich mehrere rote Punkte unterschiedlicher Größe. Im linken großen Bildfeld steht ein bartloser, nimbierter Mann auf einem breiten gelben Bodenstreifen. Seine rechte Hand hält er im Zeigegestus vor dem Oberkörper. Im schmalen, rechten Feld erscheint ein rotes Scheibenband. Im rechten Bildfeld steht ebenfalls eine männliche Figur, deren Kopf mit einem blauen Nimbus hinterlegt ist und die als symmetrische Ergänzung zur gegenüberliegenden Figur zu verstehen ist. Vermutlich handelt es sich auch hier um die Heiligen Felix und Adauktus. Das Bildfeld der Lünette zeigt die Verleugnungsansage Petri nach Lk 22,34 (Abb. 133).

Analyse der Bildzusammenstellungen

Der über dem Eingang der Kammer angebrachte *titulus pictus* nennt als Grabinhaber des zwischen 380 und 390 (Phase IV)[1104] entstandenen Cubiculums einen Funktionär der Annona namens Leone. Anders als im Fall der übrigen Grabräume ist damit nicht nur das berufliche Milieu des Auftraggebers, sondern auch dessen Name bekannt. Der programmähnliche Charakter der Malereien wird erneut über axialsymmetrische Bildverknüpfungen in der Längs- und Querachse hergeleitet, die den Raum gleichsam umspannen und strukturieren (Fig. 17). Mittelpunkt und Schnittstelle zwischen Längs- und Querachse ist das Deckenzentrum, wo die auf das Haupt-

1102 Braconi 2016, 72.

1103 Darüber hinaus liegen noch weitere Deutungsvorschläge in der Forschung vor. Nach Antonio Ferrua zeige das Bild die erteilte Katechese des Apostels Philippus an den Kämmerer der Königin von Äthiopien auf der Straße nach Gaza (Apg 8,26–39). Als Kämmerer wird demnach der nimbierte Mann auf dem Sesselwagen interpretiert. Philippus wäre die Person links mit Stab; Ferrua 1958, 32. Alejandro Recio Veganzones zufolge würden die Malereien der rechten Nischenwand hingegen Bezug auf die Textstelle in 2 Kor 12,2–4 nehmen, in der die Vision und Entführung des Apostels Paulus bis in den dritten Himmel des Paradieses (*raptus Pauli*) geschildert wird; Recio Veganzones 1986, 345–350. Auf diese Passage nimmt das Epigramm *Versus in beatum Paulum apostolum* von Papst Damasus Bezug, das bildlich umgesetzt worden wäre. Eine deutsche Übersetzung des Epigramms mit Kommentar findet sich bei Reutter 2009, 68–70. In diesem Sinne zeige die Wagenszene den Moment der Reise des Paulus in den Himmel. Christus sei in der nimbierten Figur am Wagensessel zu erkennen, Paulus folge ihm auf der linken Seite. Beide Deutungsvorschläge erscheinen nach neueren Forschungsergebnissen jedoch eher unwahrscheinlich. Zu den Wagenfahrtdarstellungen auf den Sarkophagen und ihren verschiedenen Interpretationen siehe allgemein Weber 1978, 67–70.

1104 Im Repertorium der Malereien zur Katakombe wird der Entstehungsrahmen mit spät- bis nachdamasianischer Zeit angegeben; Deckers u. a. 1994, 104. Außerdem: Guj 2000; Proverbio 2006; Proverbio 2012.

grab ausgerichtete Schulterbüste Christi erscheint (Abb. 130). In der Bildausstattung des kleinen Grabraumes werden zwei thematische Schwerpunkte fassbar, auf die hier näher einzugehen ist.

In der Längsachse befinden sich Motive, die weitgehend den Themenkomplexen ‚Theophanie' und ‚Martyrium' zugeordnet werden können[1105], wenn auch bis heute nicht alle Motive der Hauptwand mit Sicherheit ikonografisch entschlüsselt sind. Bereits am Eingang der Kammer wird der Grabbesucher von den Katakombenheiligen Felix und Adauktus empfangen, die als Ganzfiguren huldigend und mit Märtyrerkränzen in den Händen am Eingangsbogen dargestellt sind. Betritt der Grabbesucher die Kammer, liegen ihre Bildnisse an der Lünette des Nischengrabes in der Hauptachse erneut direkt in seinem Sichtfeld (Abb. 131). Dieses kann zweifelsohne als Hauptgrab und wohl auch als Grablege des Auftraggebers identifiziert werden, da es sich nicht nur durch seine zentrale Lage und Architektur, sondern vor allem seine enorme Bilderfülle von den Arkosolien -3- und -4- merklich unterscheidet. Die zentrale Position der Christus-Taube in der zoomorphen Apostelversammlung am Scheitel des Eingangsbogens gleicht jener der anthropomorphen Gestalt Christi im Repräsentationsbild der Lünette, die sich somit in einer gemeinsamen Achse befinden. Die Vorliebe für zoomorphe Darstellungen spiegelt sich auch an der Brotvermehrungsszene wider, die an der linken Laibungshälfte der Nische angebracht ist. Neben dem Bild der beiden Katakombenheiligen, die um eine *capsa* gruppiert sind, ist dort auch die Hl. Agnes dargestellt, deren Bildnis in der Grabmalerei singulär ist und die ebenfalls dem Themenkreis ‚Martyrium' zuzuordnen ist (Abb. 134)[1106]. Mit Daniel in der Löwengrube ist am Grab auch eine *positionsflexible* Szene aus dem gängigen Bilderrepertoire vertreten, wenngleich sie an der Innenseite der Lampennische bereits an eine Position sekundärer Aufmerksamkeit gerückt ist. Andere Szenen wiederum bleiben rätselhaft, doch lassen sie sich prinzipiell in das Theophanie-Themenspektrum der Längsachse eingliedern. So handelt es sich bei der stehenden männlichen Gestalt mit den Buchstaben A und Ω über dem Haupt in der linken Nischenlaibung höchstwahrscheinlich um Christus. Die Szene einer möglichen Gotteserscheinung oder Bekehrung und die Wagenfahrt in der rechten Nischenlaibung hingegen können nicht mit letzter Sicherheit entschlüsselt werden[1107]. Grundsätzlich sind es in der Längsachse des Raumes aber repräsentative Darstellungen Christi und lokaler Märtyrer, die die privilegiertesten Positionen einnehmen und sich additiv-affirmativ zusammenschließen lassen.

1105 Guj 2000, 60–62.

1106 Die Darstellung selbst weist keine Namensbeischrift auf. Zeitgenössische Darstellungen der Agnes, die aufgrund von Inschriften benannt werden können, zeigen die Heilige von Tauben umgeben, wie zum Beispiel auf dem bekannten Zwischengoldglas, das sich heute noch *in situ* in der Panfilo-Katakombe befindet; vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 221; Bisconti 2000b, 81 Abb. 87. Tauben als Attribut der Agnes sind außerdem auf einem Zwischengoldglas aus dem Museo Sacro in Rom belegt; vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 85. Auf weiteren Zwischengoldgläsern des 4. Jhs. erscheint die Heilige in Begleitung der Apostelfürsten (vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 75. 83), zwischen zwei Bäumen im Orantengestus (vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 82. 84. 121. 124. 226. 246) oder als Büste gemeinsam mit Maria (vgl. Morey – Ferrari 1959, Nr. 265). Die Malerei in Commodilla wäre demnach die erste Darstellung, in der das Lamm als Attribut der Heiligen auftritt, da das Lamm, als individualisierendes Attribut der Heiligen, erst ab dem 6. Jh. größere Verbreitung fand; vgl. LCI 5 (1994) 58–63, hier 59 s. v. Agnes von Rom (K. Zimmermann); RAC 1 (1950) 184–186 s. v. Agnes (E. Schäfert); Schurr 1997, 313.

1107 Was das Motiv der Wagenfahrt betrifft, ist wohl Matteo Braconi Recht zu geben, wenn er die Bildszene als Verstorbenenporträt im Sinne einer allegorischen *cursus vitae*-Darstellung auslegt; Braconi 2016, 72. Der repräsentative Anspruch, der mit den Wagenfahrtdarstellungen auf den römischen Sarkophagen verbunden war (Weber 1978, 124–133), würde jedenfalls mit der privilegierten sozialen Stellung des Auftraggebers übereinstimmen, wenn es sich auch um ein Motiv handelt, das auf den Sarkophagen nur bis zur Mitte des 4. Jhs. dargestellt wurde.

Im Gegensatz dazu weist die Querachse mit dem apokryphen Quellwunder (Abb. 132) und der Verleugnungsansage (Abb. 133) in ihrer Bildauswahl einen klaren petrinischen Schwerpunkt auf, wodurch beide Grabanlagen motivisch verbunden sind. Spekulativ bleibt die von Melania Guj vorgelegte These, nach der die Kombination der Motive ein theologisches Konzept zum Ausdruck bringe. Die Bilder würden als Paradigmen zum einen die Taufe (*miraculum fontis*) und zum anderen davon abhängig die Sündenvergebung (*ter negabis*) symbolisieren[1108]. Dass die Verleugnungsansage Petri mit der Hoffnung auf Sündenvergebung in Zusammenhang stehen könnte, ist hinlänglich bekannt[1109]. Gerade in der frühchristlichen Kunst impliziert die Verleugnungsansage Petri allerdings mehrere Deutungsmöglichkeiten und sollte keineswegs auf einen einzigen Aspekt reduziert werden[1110]. Denn die vor allem auf den zeitgenössischen Sarkophagen bezeugte Szene kann mit drei Ereignissen gleichzeitig assoziiert werden: erstens mit der Ankündigung der Verleugnung durch Christus; zweitens mit der Verleugnung des Petrus nach der Gefangennahme Christi; und drittens mit der Beauftragung Petri mit dem Hirtenamt[1111]. Bei den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten haben daher neben Buße und Sündenvergebung auch Themen wie Christus als Repräsentant der wahren Philosophie, Jenseits- und Auferstehungshoffnungen sowie die Erlösung durch Christus Relevanz[1112]. Auch in Commodilla 5 ist es streng genommen nicht Petrus, sondern Christus, der im Zentrum der dreifigurigen Komposition steht[1113]. Mit Blick auf die soziale Zugehörigkeit des Grabherrn wäre es aber auch denkbar, dass das Quellwunder Petri als spezifisch römisches Bildthema explizit auf die Bekehrung und Taufe der Oberschicht anspielt, wie Jutta Dresken-Weiland am Beispiel der frühchristlichen Sarkophage aufzeigte[1114]. Eine komplementäre Erweiterung dazu wäre in der Hahn-Szene an der gegenüberliegenden Lünette zu finden, die in diesem Sinne als Versinnbildlichung von Sündenvergebung und Rettung verstanden werden könnte. Außerdem sind die beiden Lünettenbilder konsekutiv zu einem zweiszenigen Petrus-Zyklus sowie affirmativ zu verknüpfen. In letzterem Fall nimmt die Hahn-Szene auf die Buß- und Sündenvergebungsbedeutung des Quellwunders bestätigend Bezug bzw. nuanciert diese gegebenenfalls in ihrer Aussage[1115].

1108 Guj 2000, 63: „Nell'immissione del *ter negabis* si esprime dunque una manifesta predilezione per scene tratte dal ciclo petrino, adatte a proporre un'ideologia imperniata sul perdono come manifestazione della misericordia di Cristo, sull'universalità del messaggio cristiano e sul potere della chiesa di accogliere i penitenti e di rimettere loro i peccati." Ebenso Proverbio 2006, 172.

1109 Dazu ausführlich Canetri 2006 mit einer Zusammenfassung der verschiedenen Forschungsansätze.

1110 Dresken-Weiland 2011b, 141.

1111 Dresken-Weiland 2011b, 141.

1112 Dresken-Weiland 2011b, 143–144; Jäggi 2016, 108.

1113 Streng genommen ist die Szene daher als Christusbild und erst sekundär als Darstellung Petri zu deuten; Dresken-Weiland 2011b, 151.

1114 Jutta Dresken-Weiland stellte anhand einer größeren Anzahl von Marmorsarkophagen aus St. Peter fest, dass Petrus insbesondere von der römischen Elite verehrt wurde, gehörte doch die Basilika zu den vornehmsten christlichen Kultstätten Roms und war daher nur höheren sozialen Schichten als Begräbnisstätte vorbehalten. Petrus galt nicht nur als von Christus Erwählter und nahm eine führende Rolle in der Hierarchie der Apostel ein, sondern wurde auch als Gründer der römischen Gemeinde verehrt. Die Petrus-Bilder dürften daher auch als Ausdruck von Identität und ‚lokalem Patriotismus' verstanden worden sein, wobei sich die Auftraggeber vermutlich den Schutz des Apostels versprachen. Auch der Anspruch auf Zugehörigkeit zur kirchlichen Elite und Selbstrepräsentation könnten eine Rolle gespielt haben. Speziell Bildthemen wie der Gefangenführung Petri und das Quellwunder Petri böten den Auftraggebern die Möglichkeit, auf ihre eigene Bekehrung und Taufe anzuspielen. Anders als die Auftraggeber der Sarkophage zählten jene der Katakombenmalerei für Dresken-Weiland nicht zur Oberschicht, sondern zum Mittelstand. Darin sei schließlich auch der Grund zu erkennen, warum Petrus-Darstellungen in den Katakomben weit seltener belegt sind; Dresken-Weiland 2011b, 143–144. 151.

1115 Dassmann 1980, 525.

Aus den Beobachtungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Die Bildauswahl und -anordnung des Grabraumes Commodilla 5 lässt axiale Bezüge zwischen den Motiven der Quer- und Längsachse erkennen, die die malerische Ausstattung des Raumes strukturieren. Auf ihrer Grundlage können programmähnliche Charakteristika erschlossen und einzelne Bildergruppen affirmativ, komplementär und konsekutiv verbunden werden. Die Struktur der malerischen Ausstattung spiegelt eine klare Bildhierarchie wider, die in der Nische der Hauptachse kulminiert. Dort erscheint an zentraler und optisch hervorgehobener Position Christus umgeben von Felix und Adauktus. Die repräsentative und symmetrisch aufgebaute Bildkomposition erinnert ikonografisch an die Apsidenbilder späterer Kultbauten, in deren Zentrum Christus in strenger Frontalität umgeben von Petrus und Paulus oder weiteren Heiligen erscheint[1116]. Mit dem Quellwunder Petri wurde ein lokaler Bezug zur Stadt Rom – die den apokryphen Textquellen zufolge auch Schauplatz des Wunders war – in der Bildausstattung geschaffen. Gleiches gilt für die im Grabraum dargestellten Heiligen Felix, Adauktus und Agnes, die ebenso in Rom ihr Martyrium erlitten haben sollen[1117]. Die Auswahl der Themen lässt auf einen Auftraggeber schließen, der sich mit dem zeitgenössischen Märtyrerkult auseinandergesetzt hat und mit den Strukturen und der Ikonografie oberirdischer Kultbauten vertraut gewesen ist, die er für die Ausstattung seines privaten Grabraumes als Vorbild herangezogen haben dürfte. In Anbetracht der qualitativ anspruchsvollen Gestaltung des Grabraumes wären theologische Diskurse, die um Aspekte wie Bekehrung, Taufe, Sündenvergebung und Erlösung kreisen, in der Rezeption des Bildergeflechts also gut vorstellbar.

4.10 Bemerkungen zu programmähnlichen Charakteristika auf Sarkophagen

Vergleichend kamen in der Diskussion um das Zusammenspiel der Bilder immer wieder die zeit- und ortsgleichen christlichen Sarkophage zur Sprache, die sich – wie auch die Bild-Räume der Katakomben – durch eine individuelle Auswahl, Anordnung und Kombination von Motiven auszeichnen[1118]. Parallel zur Grabmalerei lassen sich einzelne inhaltlich und formal aufeinander abgestimmte Bildkombinationen auch in dieser Monumentengruppe erschließen, wenngleich der dreidimensionale Grabraum unweigerlich andere Möglichkeiten im Umgang mit Bildern bietet als die begrenzten zweidimensionalen Flächen der Kästen und Deckeln der Sarkophage[1119]. Diese zeigen im ausgehenden 3. und 4. Jh. zumeist ein dichtes Geflecht aus alt- und neutestamentlichen Bildszenen, die in ihrer Gesamtschau über den ihnen allgemein anhaftenden Heils- und Rettungsaspekt bzw. Bekenntnischarakter hinaus, wie auch die Katakombenmalerei, keine übergreifenden Aussagen im Sinne eines stringent aufgebauten Bildprogramms erkennen lassen[1120]. Ob des beschränkten Platzes scheinen auf den Sarkophagen in verstärktem Maße vor allem formale Kriterien die Bildanordnung bestimmt zu haben, wie schon zuvor am Beispiel der Kombination von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung deutlich wurde, die an den Sarkophagkästen in

1116 Siehe dazu u. a. Bisconti 2002.

1117 Sofern die Darstellung der Wagenfahrt in der rechten Laibungswand der Hauptnische die ‚Begegnung von Petrus und Christus vor den Toren Roms' wiedergibt, wie von Melania Guj vorgeschlagen, wäre damit ein weiteres heilsgeschichtliches Ereignis dargestellt, das konkret mit der Stadt Rom in Verbindung zu bringen ist.

1118 Im Allgemeinen geht man heute davon aus, dass der Großteil der frühchristlichen Sarkophage auf Bestellung angefertigt worden ist; Dresken-Weiland 1997; Koch 2000, 84–89; Dresken-Weiland 2011b, 139; Studer-Karlen 2012, 13.

1119 Zu den präferierten Anbringungsorten biblischer Bildmotive auf den Sarkophagen siehe die umfassende Studie von Dresken-Weiland 2010a.

1120 Engemann 1997, 120–122.

der Regel die Ecken besetzen[1121]. Gleiches lässt sich für Sitzgruppen, wie etwa für die thronende Gottesmutter in der Magieranbetung, Nebukadnezar in der Anbetungsverweigerung der drei hebräischen Jünglinge oder Gottvater in der Szene der Erschaffung der Menschen, konstatieren, die tendenziell die Kastenecken schmücken[1122]. Demgegenüber wurden Zentralkompositionen, zu denen beispielsweise Daniel in der Löwengrube oder die Brot- und Weinvermehrung gehören, an den Kästen eher mittig angebracht[1123].

Ungeachtet dessen treten neben den in dieser Untersuchung schon erläuterten Konkordanzen der Bildkombination aber auch auf den Sarkophagen vereinzelt Zusammenstellungen auf, in denen die Bilder einer gewissen sinnstiftenden Ordnung folgen, sodass gleichfalls von programmähnlichen Charakteristika gesprochen werden kann[1124]. Hierbei ist vor allem auf die ab theodosianischer Zeit auftretenden Gruppen der Passions-, Stadttor- und Durchzugssarkophage hinzuweisen, die vergleichbar mit den Bilderzyklen in den Katakomben eine durchgehende narrative Abfolge von Bildszenen aufweisen, in der die Nebenseiten der Sarkophage miteinbezogen sein können[1125]. Ihre Konzeption ist konkret auf theologische Reflektionen zurückzuführen, wobei für die Gruppe der Durchzugssarkophage eine baptismale Bildauslegung erschlossen wurde[1126]. Darüber hinaus sind die sog. Susanna-Sarkophage[1127] und Exemplare der sog. Petrus-Christus-Gruppe aus konstantinischer Zeit anzuführen, deren Szenen aus dem Leben Petri konsekutiv aufeinander aufbauen und gegebenenfalls auch komplementär mit Wundertaten Christi, wie der Brotvermehrung, der Lazarus-Auferweckung oder verschiedenen Heilungswundern, verknüpft sind[1128]. Auch hier lassen sich unterschiedliche Bedeutungsfacetten konstatieren, die ausgehend von den dargestellten Motiven aus dem Petruszyklus (Petrus-Christus-Hahn-Szene, Gefangenführung, Quellwunder, Lese-Szene) um die Themenkomplexe ‚Bekehrung', ‚Taufe' und ‚Heil' kreisen, wobei die Anordnung der Motive und ihre Kombination auf den Sarkophagen variiert[1129].

Eine systematische Analyse der frühchristlichen Sarkophage nach formalen und inhaltlichen Sinnbezügen, die über den hier angestellten Vergleich mit den Bildkombinationen in der Katakombenmalerei hinausgeht, steht bislang noch aus. In diesem Zusammenhang lohnenswert erscheint auch eine Untersuchung des wechselseitigen Zusammenspiels zwischen den Bildern auf den Sarkophagen und den Bildern der dekorativen Raumausstattung des Aufstellungskontexts. Studien, die solche Sinnbezüge zwischen den Bildern der Grabplastik und der immobilen Ausstattung in Malerei und Stuck ihrer Aufstellungsorte in den Blick nehmen, wurden bereits für die römischen Sarkophage vorgelegt und stellen zweifelsohne auch ein Desiderat zukünftiger Forschungen auf dem Gebiet der christlichen Archäologie dar[1130].

1121 Engemann 1997, 121. Siehe u. a. Rep. I Nr. 6. 11. 14. 15. 42. 44. 665. 674; Rep. II 30; Rep. III Nr. 34; Rep. IV Nr. 57. 81. 150.

1122 Siehe u. a. Rep. I Nr. 5. 13. 28. 43. 241; Rep. II Nr. 32. 101. 150; Rep. III Nr. 37. 38. 118 (Schmalseiten); Rep. IV Nr. 10. 16.

1123 Siehe u. a. Rep. I Nr. 6. 10. 11. 12. 25. 42. 621; Rep. II Nr. 11. 12. 59; Rep. III Nr. 38; Rep. IV Nr. 16. 55. 58.

1124 Zur Frage nach der Bedeutung der Darstellungen auf den Sarkophagen und der Existenz von Bildprogrammen siehe auch Koch 2000, 202–216.

1125 Koch 2000, 128.

1126 Zimmermann 1993, 332–333.

1127 Siehe u. a. Rep. IV Nr. 56. Zu den Susanna-Sarkophagen siehe Schlosser 1966; Boehden 1994; Koch 2000, 152–153 mit weiterer Literatur.

1128 Koch 2000, 320. Zu den Petrus-Zyklen auf den Sarkophagen im Speziellen Dresken-Weiland 2011b, 133–144. Für Beispiele siehe u. a. Rep. I Nr. 6. 7. 11. 14. 15; Rep. II Nr. 21. 30.

1129 Dresken-Weiland 2011b, 138–139.

1130 Siehe dazu Bielfeldt 2005, 306–321; Meinecke 2014, 37–38. 147. Zur Aufstellung der christlichen Sarkophage im Allgemeinen siehe Dresken-Weiland 2003, 179–185.

5. Zwischenresümee

(1) Die raumkontextuelle Analyse des Bildbestandes in den römischen Katakomben führte zu dem Ergebnis, dass sich zwölf Kombinationen alt- und neutestamentlicher Motive an den Gräbern wiederholen. Diese sind nicht nur in der Grabmalerei belegt, sondern begegnen auch auf den frühchristlichen Sarkophagen, wenngleich die Zusammenstellung von Bildern auf den Kästen und Deckeln ob der beschränkten Platzverhältnisse offensichtlich stärker auf formale Symmetrien bedacht war und daher auch unterschiedliche Kombinationspräferenzen auftreten. Für die Zusammenstellung von zwei oder mehreren Motiven können grundsätzlich formale wie inhaltliche Kriterien ausschlaggebend sein, auf deren Grundlage sich analog zu den Zusammenstellungen in der römischen Bildkunst und den Mechanismen ihrer Bildkompilation bzw. -rezeption additiv-affirmative, komplementäre, kontrastierende und konsekutive Verknüpfungen ergeben. Letztere begegnen an den Gräbern in Form von Bilderzyklen, unter denen die Jonageschichte, die bereits im 3. Jh. mehrszenig dargestellt wurde, zu den beliebtesten Themen gehört.

(2) Insgesamt betrachtet, treten neben konsekutiven Formen der Kombination additiv-affirmative und komplementäre Verknüpfungen in der Katakombenmalerei am häufigsten auf. Diese ergeben sich mit Blick auf die narrative Vorlage der Bildszenen (Altes und Neues Testament) sowie der dargestellten Protagonisten und Handlungssituationen, die üblicherweise biblisch tradierte Rettungs- und Heilsmomente veranschaulichen. In diesem Sinne sind auch das Quellwunder und die Lazarus-Auferweckung verknüpft, die nicht zuletzt ob ihrer formalästhetischen Parallelen die beliebteste Kombination in der christlichen Grabeskunst bilden. Ausgehend von den Protagonisten Mose, Petrus und Christus können in der Bildkompilation und -rezeption unterschiedliche Aspekte im Vordergrund stehen, die das Heil durch Christus thematisieren. Gleiches lässt sich über die Kombination von Quellwunder und Brotvermehrung sagen, die nach der Kombination von Quellwunder und Lazarus-Auferweckung am häufigsten auftritt. Rekurrierend auf das narrative Element ‚Wasser', das hier gleichsam als semiotisches Bindeglied zu benennen ist, bauen Noah in der Arche und Quellwunder formal und inhaltlich aufeinander auf. Ähnliches zeigte sich in der Zusammenschau von Noah und Jona, denen der maritime Handlungs- und Bildkontext gemeinsam ist. Beide Kombinationen begegnen vorrangig innerhalb der bemalten Grabräume, in denen Noah dem Quellwunder häufig als Pendant gegenübergestellt oder an den konzentrisch angelegten Deckensystemen als viertes Bild zur Ergänzung eines dreiszenigen Jonazyklus ausgewählt worden ist. Kontrastierende bzw. antithetische oder typologische Verbindungen ließen sich wiederum in der Kombination von Sündenfall und Quellwunder, Sündenfall und Magieranbetung sowie von Magieranbetung und den drei Jünglingen im Feuerofen erschließen. Dieser Aspekt findet seinen prägnantesten Ausdruck in der – gleichfalls formale Parallelstrukturen aufweisenden, aber in der Grabmalerei nur selten dargestellten – Zusammenstellung der Magieranbetung und der Anbetungsverweigerung der drei Jünglinge, die eine Auslegung im Sinne von ‚Huldigung des wahren und falschen Gottes' nahelegt. Befragt man für die Bildauslegung die biblischen und patristischen Schriften, bietet sich die Möglichkeit, den für die Grabeskunst elementaren Rettungs- und Heilaspekt zu nuancieren, wobei es identitäts- und gemeinschaftsstiftende Rituale, wie die Taufe und das eucharistische Mahl, sowie Auferstehungs- und Auferweckungshoffnungen sind, die im Zentrum der Diskurse stehen. Einige der Bildkombinationen deuten überdies persönliche Konnotationen an. So weisen prominent am Grab platzierte Wunderheilungen vielleicht auf eine Krankheit des Verstorbenen hin (vgl. Domitilla 40). Geschlechtertypische Zusammenstellungen

zeigen indes Protagonistinnen, die einerseits selbst unmittelbar von der Heilkraft Christi profitieren, und die andererseits, ob bestimmter weiblicher Tugenden, eine Deutung als Totenlob nahelegen. Aufgrund ihrer Tugendhaftigkeit könnten in diesem Sinne auch Daniel, die hebräischen Jünglinge und Abraham als *exempla virtutis* verstanden werden. Das betrifft allerdings weniger ihre Vorbildfunktion als Märtyrer als vielmehr Charakteristika wie Glaubensstärke und Standhaftigkeit, die sich als Totenlob sowohl auf die Verstorbenen als auch – angesichts der Trauer, die es zu bewältigen galt – auf die noch lebenden Familienmitglieder beziehen konnten, denen die Motive auf diese Weise Trost spenden sollten.

(3) Obwohl Bildprogramme nach modernem kunsthistorischem Verständnis weder in den römisch-kaiserzeitlichen Wohn- und Grabanlagen noch in der christlich-spätantiken Katakombenmalerei und Sarkophagplastik nachweisbar sind, zeigte sich, dass in der malerischen Ausstattung einiger weniger Grabräume dennoch *programmähnliche Charakteristika* erschließbar sind. Neun Grabräume weisen eine besonders anspruchsvolle inhaltliche Ausarbeitung auf, in der die Auswahl, Anordnung und Kombination der Bilder einem raumübergreifenden Gedanken folgt. Auf der Grundlage inhaltlicher und formalästhetischer Symmetrien sind zwischen den Szenen Bedeutungsstrukturen fassbar, die auf eine sorgfältige Planung hindeuten, in der Raum, Bild und Betrachter konzeptionell aufeinander bezogen sind. Einem Bildprogramm im engeren Sinne am nächsten kommen die Gestaltungskonzepte der Kammer C in der via Latina-Katakombe und des sog. Cubiculum der *mensores* in Domitilla. Diese zeichnen sich durch größtenteils narrativ stringent aufeinander aufbauende Bilderabfolgen und rezeptionsästhetische Lese- und Orientierungshilfen aus, die den Betrachter in den Bild-Raum unmittelbar einbeziehen und an diesen appellieren. Verstorbenenporträts, die zwischen den einzelnen alt- und neutestamentlichen Szenen verteilt sind, verleihen den Grabräumen jeweils eine persönliche Prägung. Dagegen basiert der programmähnliche Charakter der Malereien in den Cubicula Marcellino e Pietro 17, 64, 65 und 69 weniger auf den narrativen Qualitäten der ausgewählten Bilder als vielmehr auf übergreifenden visuellen Strukturen, die sich sowohl formal-symmetrisch als auch inhaltlich-thematisch in der Gruppierung der Motive offenbaren. Solche visuellen Strukturen lassen sich auch in der malerischen Ausstattung der sog. Sakramentskapelle A3 in Callisto, im Cubiculum Maius 16 und im sog. Cubiculum Leonis in Commodilla konstatieren. Vermutlich gehörten ihre Auftraggeber zur christlich-spätantiken Elite Roms, die mithilfe eines inhaltlich durchdachten ‚Programms' als Teil des gebildeten Habitus persönliche Jenseits- und Auferstehungshoffnungen präzisieren wollte. Dies wird allen voran am Beispiel des sog. Cubiculum Leonis deutlich, dessen Gestaltungskonzept offenbar auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Märtyrerkult und den Bildausstattungen zeitgenössischer Kultbauten zurückgeht. Wenn diese Grabräume auch Ausnahmeerscheinungen blieben, zeigt sich doch, dass es sich nicht um ein lokal oder zeitlich beschränktes Bildphänomen handelte, sondern um eine Spezifität der römischen Katakombenmalerei insgesamt, die keineswegs ignoriert werden sollte.

III. EXKURS: SEPULKRALE BILD-RÄUME AUSSERHALB ROMS

Während der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf der römischen Katakombenmalerei liegt, soll der anschließende Exkurs in die frühchristliche Grabmalerei der Provinzen das bisher gewonnene Bild abrunden. Denn der anhand der Katakomben erzielte Befund steht keineswegs isoliert, vielmehr lassen sich vergleichbare Tendenzen im Umgang mit Bildern auch außerhalb Roms fassen. Ein so dichter und zugleich umfassender Bestand an christlich-figürlichen Malereien, wie er dort in den Katakomben überliefert ist, findet sich in anderen archäologischen Kontexten allerdings nicht. Entsprechende Funde sind auf einige wenige, geografisch oft weit verstreute Friedhofsareale lokal begrenzt, sodass die unterschiedlichen Zeit- und Lokalstile sowie Differenzen in der Grabarchitektur innerhalb der hier unter dem Überbegriff der ‚außerstadtrömischen Grabmalereien' subsumierten Befunde eine homogene Untersuchungsbasis von Bildanordnungen und -kombinationen nicht möglich machen. Dass aber dennoch – wenn auch nur selektiv und ausschnitthaft – ein abschließender vergleichender Blick auf die Provinzen geworfen wird, dient dazu, die Besonderheiten der stadtrömischen Grabmalerei stärker zu konturieren und die anhand der Katakomben erzielten Ergebnisse zur visuellen Bildkultur der christlichen Spätantike gegebenenfalls für Aussagen allgemeiner Natur fruchtbar zu machen[1131].

1. Allgemeine Anmerkungen zum Verhältnis von Raum, Bild und Betrachter

Bevor das Augenmerk erneut auf die Anordnung und das Zusammenspiel der Bilder zu richten ist, seien zunächst einige allgemeine Bemerkungen zur Grabarchitektur und zum frühchristlichen Bilderrepertoire in sepulkralen Kontexten, wie es außerhalb Roms begegnet, vorangestellt, die für die Kontextualisierung und den überregionalen Vergleich von Gestaltungsprinzipien bedeutsam sind. Neben den italienischen Zömeterien, unter denen die bilderreiche Katakombe S. Gennaro in Neapel hervorzuheben ist, liegt der geografische Schwerpunkt der folgenden Betrachtungen vornehmlich auf den Nekropolen der Nordostprovinzen und der Balkanhalbinsel sowie Kleinasiens, in denen im 4. und 5. Jh. ungefähr zeitgleich mit der römischen Katakombenmalerei Grabräume mit Malereien ausgestattet worden sind.

1.1 Die Grabarchitektur

Mit Blick auf die Anbringungsmöglichkeiten von Bildern gilt es zu berücksichtigen, dass der Bestand frühchristlicher Grabmalereien außerhalb Roms vor allem aus Bestattungskontexten stammt, die sich in ihren Raumkonzepten und -proportionen wesentlich von jenen der stadtrömischen

1131 Die für die Untersuchung herangezogenen außerstadtrömischen Malereien stellen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Beispielhaft ausgewählt wurden Grabmonumente, deren Erhaltungszustand und Dokumentation eine vergleichende Gegenüberstellung von Bildphänomenen heute noch erlauben.

Cubicula unterscheiden. Unterirdische Zömeterien, die in ihren baulichen Strukturen und ihren Grabformen mit den Katakomben Roms vergleichbar sind, entstanden außerhalb Italiens kaum, fehlten in den meisten Regionen doch schlichtweg die geologischen Voraussetzungen dafür[1132]. Allerdings zeichnen sich auch in den übrigen Katakomben und Hypogäen Italiens Unterschiede ab, was das Verhältnis zwischen Raum und Bild anbelangt[1133]. In der neapolitanischen Katakombe S. Gennaro beispielsweise entstanden im 5. Jh. entlang der Gänge in regelmäßigen Abständen zueinander Grabnischen, die mit beweglichen Schranken verschlossen waren[1134]. Von den stadtrömischen Cubicula unterscheiden sie sich jedoch insofern, als dass sie keine flächige Ausmalung und damit auch kein gesamtheitliches Gestaltungskonzept, das Decke und Wandflächen gleichermaßen einschließt, aufweisen. Die Malereien bleiben vorwiegend auf einzelne Arkosolien beschränkt; gleiches gilt etwa auch für die christlichen Zömeterien Siziliens[1135].

Die bekannten christlich-figürlichen Malereien in den nordöstlichen und östlichen Provinzen wiederum sind aus oberirdischen und halbunterirdischen Grabbauten überliefert, wobei es sich in der Regel um aus Ziegeln oder Stein ausgebaute Gräber unterschiedlicher Konstruktion, Kammergräber sowie selten auch um mehrstöckige Mausoleen *sub divo* handelt[1136]. Zur Anbringung von Malerei dienten die Wände der Kammergräber und das Gewölbe; zusätzliche Flächen, wie die Lünetten und Laibungen der Arkosolien entfallen damit. Anzumerken ist, dass viele der Kammern von nur geringen Dimensionen sind. Sie wurden als Einzel- oder Familiengrablegen konzipiert, die – anders als die Grabräume in den Katakomben – nicht zur Begehung, sondern ausschließlich für die Aufnahme der Leichname gedacht waren. Die Kammern weisen in der Regel längsrechteckige Grundrisse auf und sind mit Tonnengewölben versehen. Verschlossen wurden sie mit Marmor- oder Steinplatten. Weit seltener überliefert sind zweigeschossige Grabbauten mit Malereien, die gelegentlich auch zur Aufstellung von Sarkophagen dienten. Größere Bauten weisen mitunter einen Dromos auf und sind mit einem Vorraum oder einem zweiten, kleineren Nebenraum für Bestattungen ausgestattet, der gelegentlich gleichfalls bemalt war. Die Totengedenkfeiern fanden in entsprechenden Einrichtungen in unmittelbarer Grabesnähe statt. Hierfür konnten, wenn vorhanden, die Obergeschosse der Grabbauten[1137], aber auch das Dach der Kammern oder der Bereich vor den Kammern bzw. das Areal der Nekropolen

1132 Zu den christlichen Hypogäen und Katakomben außerhalb Italiens siehe Fiocchi Nicolai 2004, 408–412. Speziell zu den katakombalen Anlagen in Griechenland siehe Laskaris 2000, 427–482. Zu den gleichfalls vereinzelt mit Malereien ausgestatteten Katakomben Maltas: Buhagiar 1986.

1133 Eine Übersicht über die Katakomben Italiens mit weiterführender Literatur findet sich bei Fiocchi Nicolai 2004, 401–408.

1134 Die Öffnung der Nischen nach außen entspricht dabei der gesamten Raumbreite; vgl. Fiocchi Nicolai 2004, 401–402. Diese durchaus kammerähnlichen Wandnischen werden in der italienischen Literatur auch als *cubicula* bezeichnet; vgl. Fasola 1975.

1135 Für die Katakomben von Sizilien siehe Bonacasa Carra 2006. Ob ihrer früheren Zeitstellung gesondert davon zu betrachten sind das sog. Obere Hypogäum (Vestibül) in S. Gennaro, das der Katakombe des 5. Jhs. vorausging. Es handelt sich um einen quadratischen Saal von ca. 7 m Seitenlänge, der in der ersten Hälfte des 3. Jhs. als Atrium des Zömeteriums genutzt und an der Decke mit christlichen Bildszenen bemalt wurde (Abb. 145); Fasola 1975, 22–29.

1136 Zur Grabarchitektur im Osten siehe Valeva 2001, 167–169. Speziell zu Griechenland siehe Laskaris 2000, 291–310.

1137 Ein solcher Befund zeigt sich beispielsweise im sog. frühchristlichen Mausoleum in Pécs am István tér. Während die Totengedenkfeiern im oberen Stockwerk des Gebäudes abgehalten wurden, nutzte man die Kammer im unteren Stockwerk für Bestattungen; Hudák – Nagy 2009, 18.

genutzt werden[1138]. Die unterschiedlichen im Römischen Reich verbreiteten architektonischen Grabtypen zogen damit einerseits eine räumliche Verlagerung des Totenkults nach sich. Andererseits veränderte sich aber auch das Verhältnis zwischen Raum, Bild und Betrachter, da die Malereien der Kammergräber während der Totengedenkfeiern, anders als in katakombalen Anlagen, für die als Kultakteure auftretenden hinterbliebenen Familienmitgliedern nicht sichtbar waren.

1.2 Das Bilderrepertoire

Eine mit der stadtrömischen vergleichbare Bildkultur findet sich heute vor allem im unmittelbaren Einflussgebiet Roms. Frühchristliche Grabmalereien mit figürlichen Darstellungen sind im Besonderen aus den Zömeterien Neapels[1139], Cimitile/Nolas[1140], Siziliens[1141] und Sardiniens[1142] bekannt. Der größte Bestand spätantiker Grabmalereien außerhalb Italiens wiederum hat sich heute bekanntlich in den Nekropolen Thessalonikis erhalten[1143]. Mit christlichen Motiven ausgestattete Grabmonumente begegnen darüber hinaus in Pannonien und in den Balkanprovinzen. Reminiszenzen an die Ikonografie der römischen Katakombenmalerei zeigen sich so zum Beispiel in der Dekoration zweier Grabbauten in Pécs/*Sopianae*[1144] sowie in einer mit den Darstellungen der Apostel Petrus und Paulus geschmückten Grabkammer in Niš/*Naissus*[1145]. Bibelszenen als Grabdekor treten vereinzelt aber auch an der Ostgrenze des Römischen Reiches auf, wie die Darstellung Daniels in der Löwengrube in einer Grabkammer in Westgaliläa[1146] belegt. Ferner sind christliche Hypogäen mit figürlichen Malereien noch aus Nordafrika, nämlich aus Tripolis/*Oea* (sog. Adam und Eva-Hypogäum[1147]) und Alexandria bekannt, unter denen die sog. Wescher-Katakombe[1148] in Qismel Karmouz aufgrund ihres christlich-figürlichen Bilderschmuckes hervorgehoben sei.

In der Auswahl der Themen stimmen die Malereien weitgehend mit dem stadtrömischen Bilderrepertoire überein, wenngleich die Anzahl der Szenen bedeutend geringer zu veranschlagen ist[1149]. In der Katakombenmalerei besonders beliebte Themen, wie der Schafträger, der Sünden-

1138 Marki 2007a, 52.

1139 Achelis 1936; Fasola 1975; Fasola 1982; Bisconti 2004; Bisconti 2015; Korol u. a. 2016; Erbanista u. a. 2021.

1140 Es handelt sich um die Mausoleen 13 und 14 aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. und dem beginnenden 5. Jh.; Korol 1987; Korol 2007.

1141 Agnello 1952; Agnello 1956; Ahlqvist 1995; Bonacasa Carra 2006; Cipriano 2010; Bonacasa Carra u. a. 2015; Vitale 2018.

1142 Nieddu 1996; Usai 2015.

1143 Laskaris 2000, 517–531; Marki 2006; Breytenbach 2007; Dresken-Weiland 2010a, 314–318; Bonnekoh 2013.

1144 Schmidt 2000, 291–292; Gáspár 2002, 78–81; Hudák – Nagy 2009, 18–26. 39–61; Hudák 2009; Visy 2013, 202–205. 212–214; Hudák – Nagy 2018.

1145 Mirković 1956; Rakocija 2011, 39–42; Pillinger 2012; Jeremić 2013, 132–133; Drča u.a. 2014.

1146 Michaeli 2009, 131–147.

1147 Di Vita 1978.

1148 Die Malereien des Hypogäums (6./7. Jh.) sind heute nur noch durch Zeichnungen aus dem 19. Jh. überliefert. Mit Angabe älterer Literatur siehe dazu ausführlich Venit 2002, 183–186; Pasi 2003; Pasi 2008, 39–45.

1149 Beispielhaft seien die Zömeterien S. Diego, S. Maria di Gesù und S. Lucia in Syrakus herausgegriffen, deren Bilderrepertoire von Agneta Ahlqvist erfasst und ikonografisch bearbeitet wurde. Die genannten Friedhöfe umfassen gemeinsam rund 30 biblische Darstellungen, die sich in der Motivauswahl auf den Schafträger, Daniel in der Löwengrube, Jona, die Auferweckung des Lazarus sowie Christus und die Apostel Petrus und Paulus beschränken; Ahlqvist 1995, 61.

fall, die Magieranbetung, Daniel in der Löwengrube oder die Jonageschichte sind auch in den Nekropolen außerhalb Roms überliefert. Neben diesen überaus beliebten und weit verbreiteten Bildthemen bildeten sich aber auch in Rom spezifische Motive aus, die keine überregionale Rezeption erfuhren. Noch einmal sei auf die der römischen Katakombenmalerei eigene Bildszene der Jonatrauer hingewiesen, die als *positionsfavorisierendes* Motiv vor allem die Nebenfelder der konzentrischen Kreissysteme der Decken schmückte und vermutlich eigens für diese geschaffen wurde, um dort als viertes Bild die Lünettenfelder zu füllen. Auch neutestamentliche Motive, zu denen die Samariterin am Brunnen, die Heilung der blutflüssigen Frau und das apokryphe Quellwunder Petri gehören, sind, zumindest was die frühchristliche Grabmalerei anbelangt, außerhalb Roms bislang nicht belegt. *Vice versa* entstanden in den Nekropolen außerhalb Roms Szenen, die in der stadtrömischen Grabeskunst nicht vertreten sind. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei an die Darstellung des mystischen Turmbaus an der Decke des oberen Hypogäums von S. Gennaro (Abb. 145) erinnert, die auf das Werk *Der Hirte des Hermas* (Sim IX 3,1–10,4) rekurriert[1150]. Die Malereien gehören gemeinsam mit den sog. Sakramentskapellen A2–A3 in der römischen Katakombe S. Callisto bekanntermaßen zu den frühesten Zeugnissen einer christlichen Bildkunst im Westen und wurden in die erste Hälfte des 3. Jhs. datiert[1151].

Im Wesentlichen begegnen auch die anhand der stadtrömischen Grabmalerei herausgearbeiteten gängigen acht Typen des Verstorbenenporträts in den außerstadtrömischen Denkmälern wieder. Als beliebtester Porträttypus erwies sich über die stadtrömische Grabeskunst hinaus das Orantenbildnis. Agneta Ahlqvist listet beispielsweise für die Zömeterien von Syrakus nicht weniger als 70 Orantendarstellungen auf; eine Anzahl an Malereien, die im Verhältnis zu den überlieferten christlichen Darstellungen ausgesprochen hoch ist[1152]. Häufig wurden Oranten dort in den Lünetten der Arkosolien angebracht, wo sie mit Bibelszenen kombiniert oder in ein paradiesisches Ambiente hineinprojiziert erscheinen[1153]. Eine bereits in der stadtrömischen Katakombenmalerei der zweiten Hälfte des 4. Jhs. anklingende Entwicklung lässt Verstorbene immer häufiger in Begleitung von Fürsprechern oder in unmittelbarer Nähe zu Christus auftreten. Vergleichbare Kompositionen sind auch in anderen Zömeterien belegt, wie das Bildnis der Cominia und ihrer im Kindesalter verstorbenen Tochter Nicatiola aus dem 5. Jh. in S. Gennaro zeigt (Abb. 146)[1154]. Anders als in Rom üblich, nehmen das Zentrum der Bildkomposition nicht Mutter und Tochter ein, sondern der von Kandelabern flankierte Lokal-

1150 Achelis 1936, 56; Fasola 1975, 26. Eine alternative Deutung legte Renate Pillinger vor und wies darauf hin, dass das enigmatische Bild auch auf Prudentius' Psychomachie (Verse 823–834) basieren könnte. Der Kampf Davids gegen Goliath würde in diesem literarischen Kontext besonders passend erscheinen, zumal dieser bei Prudentius explizit als Allegorie für den Sieg über den Stolz Erwähnung findet (Verse 290–294); Pillinger 2010, 144. 147–148. Diese Deutung hätte allerdings gleichzeitig zur Folge, dass auch die Malereien frühestens in das ausgehende 4. Jh. datiert werden könnten.

1151 Fasola 1975, 29; Korol 1987, 67–68; Bisconti 2004, 222.

1152 Ahlqvist 1995, 61.

1153 Ahlqvist 1995, 63. In Kombination mit dem Guten Hirten bilden die Darstellungen zweier Oranten beispielsweise auch den figürlichen Bilderschmuck des erst jüngst restaurierten Cubiculums B5 in der neapolitanischen Katakombe S. Efebo. Während der Gute Hirte die Lünette des Arkosols in der Hauptachse ziert, ist in den Lünetten der Arkosolien in den Wänden -3- und -4- jeweils eine Orans zu sehen, die als Verstorbenenporträts zu deuten sind; vgl. Ebanista u. a. 2021, 32.

1154 Achelis 1936, 64–65 mit Taf. 32; Fasola 1975, 102 mit Abb. 70; Bisconti 2004, 220.

heilige Ianuarius, der ebenso wie die Verstorbenen in Gebetshaltung dem Betrachter zugewandt ist[1155].

Verhältnismäßig selten sind in der Grabmalerei außerhalb Roms dagegen Berufsdarstellungen belegt[1156]. Insbesondere das Bild des Fossors gilt als Spezifikum der stadtrömischen Grabeskunst, wenngleich davon auszugehen ist, dass Kustoden mit vergleichbaren Aufgaben auch in anderen Zömeterien tätig waren. Als Berufsbilder im weiteren Sinne könnten vielleicht die Malereien eines Grabes in Ossenovo im heutigen Bulgarien aus dem letzten Drittel des 4. Jhs. angeführt werden (Abb. 148)[1157]. An der Nordwand der Kammer befinden sich die Darstellungen von Kriegern, die mit konischen Helmen und langen Speeren in den Händen als solche charakterisiert sind (Abb. 149). Der Bilddekor lässt vermuten, dass der dort bestattete Mann gleichfalls Soldat war[1158].

Auch kaum nachweisbar sind Verstorbenenporträts, die mit biblischen Gestalten assimilieren[1159]. Bedingt aussagekräftig sind in dieser Hinsicht die Malereien des sog. Susanna-Grabes in Thessaloniki, das in das ausgehende 4. Jh. bzw. an den Beginn des 5. Jhs. datiert wurde[1160]. Hier erscheint es zumindest denkbar, die Bildauswahl auf geschlechtertypische Kriterien zurückzuführen und die Darstellung der Susanna im Bogenfeld der Westwand als assimiliertes Verstorbenenporträt zu deuten (Abb. 168). Die dem Monument namensgebende Szene stellt die einzige figürliche Darstellung dar und befindet sich in der Hauptachse des Kammergrabes. Ikonografische Merkmale, wie das Fehlen des Schleiers bzw. der über den Kopf gezogenen Palla sowie die Fransendalmatika, die für eine biblische Gestalt recht ungewöhnlich wäre[1161], können als Hinweise auf ein

1155 Kandelaber begegnen als Motiv in S. Gennaro besonders häufig in Zusammenhang mit Verstorbenenporträts. In ihrer Position sind sie mit jenen Lampen zu vergleichen, die von den Hinterbliebenen zum Totengedenken am Grab der Verstorbenen abgestellt wurden; Fasola 1975, 96; Fasola 1982, 769–770. Der Bedeutung von Beleuchtungskörpern im Totenkult entsprechend ist für das Motiv am Grab daher gleichfalls ein eschatologischer und apotropäischer Sinngehalt anzunehmen. Leuchter mit brennenden Kerzen sind heute vor allem als ikonografisches Merkmal der Grabmosaiken bekannt, die ab dem 4. Jh. bis zum 6. Jh. in Hispanien und Nordafrika verbreitet waren. Ebenso wie die neapolitanischen Malereien zeigen sie die Verstorbenen als Oranten in paradiesische Landschaften eingebettet und von Kandelabern flankiert. Grundlegend zu den frühchristlichen Grabmosaiken: Duval 1976; Dunbabin 1978; Arbeiter 2006. Für das Motiv des Kandelabers allgemein siehe Nilsson 1950; Gagé 1969; M. Esposito, s. v. Candelabro, in: Bisconti 2000a, 141–143.

1156 Die Denkmälergruppe der spätantiken Mosaikepitaphe, unter denen sich hingegen zahlreiche Berufsdarstellungen befinden, können im Rahmen dieser Studie nicht eingehend behandelt werden. Besonders anschauliche Beispiele sind aus Tabarka im heutigen Tunesien bekannt, wo Darstellungen eines Schreibers und eines *naviculariu*s sowie eines Mannes hinter einem trapezförmigen Gefäß (*modius*) überliefert sind; vgl. Duval 1976, 63 mit Fig. 32; Dunbabin 1978, 191 mit Pl. LXXIV Fig. 189–190; Arbeiter 2006, 279 mit Abb. 21.

1157 Minčev – Georgiev 1979; Pillinger 1983; Pillinger u. a. 1989; Pillinger u. a. 1999, 13–16 Nr. 4; Oppermann 2010, 246–247.

1158 Pillinger u. a. 1989, 27. 44–45. Die Darstellung eines von Bäumen und Vögeln umgebenen Ehepaars ist außerdem an der Westwand der Kammer zu vermuten (Abb. 150). Aufgrund ihrer sorgfältigeren und detailreicheren Ausführung unterscheiden sie sich deutlich von den übrigen Figuren. Die Bäume und Vögel weisen außerdem darauf hin, dass sich das Ehepaar bereits im Paradies befindet.

1159 Es versteht sich von selbst, dass sich die für die römischen Katakomben festgehaltenen individualisierenden Merkmale zur Identifizierung von Verstorbenenporträts nicht ohne weiteres auf andere Fundkomplexe übertragen lassen, zumal die lokal für Rom gültigen Darstellungskonventionen anderswo häufig nicht gelten. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Motiv Daniels in der Löwengrube. Denn während Daniel in der römischen Katakombenmalerei in der Regel nackt dargestellt wird, erscheint er in anderen Reichsteilen überwiegend bekleidet; vgl. Sörries 2005, 176–183.

1160 Die Kammer war ursprünglich Teil einer Doppelgrabanlage, wobei das zweite Grab nicht mit Malerei ausgestattet war. Die Malereien des ersten Grabes wurden abgenommen und befinden sich heute im Museum für byzantinische Kultur in Thessaloniki; vgl. Laskaris 2000, 511–517; Marki 2006, 185–187. 224; Mauropoulou-Tsioumi 2007; Bonnekoh 2013, 169–206.

1161 Bonnekoh 2013, 181–182. 189.

Verstorbenenporträt interpretiert werden. Gleiches gilt für die Bildkomposition selbst, in der die unterschiedlichen Größenproportionen zwischen Susanna und den an den Rand gedrängten Ältesten auffällt. Vergleichbare Darstellungen Susannas, die eine Assimilation mit der Verstorbenen suggerieren, begegneten bereits in der stadtrömischen Grabmalerei[1162]. In ebendiesem Kontext visueller Bildkultur, in dem die Auswahl des Motivs auf das Geschlecht der Grabinhaberin abgestimmt ist, um gesellschaftliche Ideale und geschlechtertypische Tugenden zum Ausdruck zu bringen, scheint auch die Malerei im Susanna-Grab in Thessaloniki zu verorten zu sein.

2. Beobachtungen zur Anordnung von Bildern im Raum

Ungeachtet der sich bereits anhand des Bilderrepertoires abzeichnenden lokalen Traditionen in frühchristlichen Grabkontexten können gemäß der hier angewandten Methode gemeinsame Konstanten im Umgang mit Bildern aufgedeckt sowie Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit definiert werden. Dies ist im Folgenden exemplarisch an unterschiedlichen Gestaltungskonzepten sepulkraler Bild-Räume des 4. und 5. Jhs. zu zeigen, wobei zwischen Grabräumen mit christlich-figürlichen und christlich-symbolischen Malereien differenziert wird.

2.1 Grabräume mit christlich-figürlichen Malereien

Grundsätzlich kann beobachtet werden, dass dort, wo Grabräume mit christlich-figürlichen Bildszenen ausgestattet wurden, der Umgang mit Bildern den bereits aus Rom bekannten Gestaltungsprinzipien folgt. Hierarchisch übergeordnete Motive mit repräsentativem Charakter, wie Darstellungen Christi als *pastor bonus*, der Apostel und Heiligen sowie Darstellungen von Verstorbenen respektive Hinterbliebenen, sind in der Regel an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand angebracht, die ob ihrer Lage in der zentralen Raumachse eine der privilegiertesten Positionen primärer Aufmerksamkeit in den außerstadtrömischen Grabkammern bereitstellt. Als solche ist zwar grundsätzlich auch das Zentrum des Deckengewölbes zu benennen. Der überlieferte archäologische Befund zeigt jedoch, dass das Gewölbe der privaten Grabkammern außerhalb Roms im 4. und 5. Jh. in der Regel nicht mehr für die Anbringung narrativer Bildszenen herangezogen wurde. Sind die Deckenfelder mit figürlichen Malereien geschmückt, handelt es sich gleichfalls um Darstellungen mit repräsentativem Charakter, doch wurden auch sie nicht in das Deckenzentrum, sondern an den Rand gesetzt[1163]. Das Zentrum der Decke wurde nun weitgehend mit Kreuzen oder Christogrammen dekoriert; die übrige Fläche häufig mit Streublumen oder Weinranken. Für narrative Szenen dagegen wählte man tendenziell die Seiten-

1162 Vgl. Teil I, Kap. 2.8.1.

1163 Beispiele hierfür finden im sog. Erzengel-Grab in Sofia/*Serdica* (Valeva 1998; Pillinger u. a. 1999, 68–72 Nr. 51) und in der sog. Petrus und Paulus-Grabkammer in Pécs/*Sopianae*. Während in den Deckenecken des Grabbaus in Sofia die Büsten der vier Erzengel in Viertelkreisen erscheinen (Abb. 161–162), zeigt die Decke der Grabkammer in Pécs vier von Medaillons umschlossene Porträtbüsten männlicher Gestalten, bei denen es sich vermutlich um lokale Märtyrer oder Apostel handelt (Abb. 152). Zur Diskussion siehe zuletzt Hudák – Nagy 2009, 54–56; Hudák 2009, 60–61. Insbesondere der Vergleich mit der Deckenmalerei in Tecla 3, die in ganz ähnlicher Weise die Büsten der Apostel Petrus, Paulus, Andreas und Johannes (Mazzei 2010a, 80–81) eingeschrieben in Medaillons zeigt (Abb. 136), würde gegen die Deutung als Verstorbene sprechen, zumal Brustbilder Verstorbener an der Decke ausgesprochen selten sind, wie es zumindest der Befund für Rom andeutet. Vgl. dazu auch die Malerei einer nichtchristlichen Grabkammer im nördlichen Negev (Or Ha-Ner) aus dem frühen 4. Jh., die am Gewölbeansatz in drei Reihen übereinander einen Fries aus vierzehn Porträtmedaillons zeigt, die in einem Geflecht aus Weinranken und Streublumen erscheinen; Michaeli 2009, 83–103.

bzw. Längswände der Kammern, die in ihrer Wertigkeit Positionen sekundärer Aufmerksamkeit entsprechen. Sie eigneten sich aufgrund ihrer breiten Flächen besonders gut, um zwei bis vier Bildfelder gleichwertig nebeneinander zu platzieren. Als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit sind auch die Flächen seitlich des Eingangs zu benennen, die gleichfalls zur Anbringung figürlicher Malereien genutzt werden konnten[1164].

Die skizzierten Gestaltungsprinzipien spiegeln sich beispielsweise in der sog. Petrus und Paulus-Grabkammer in Pécs/*Sopianae* wider[1165]. Es handelt sich um einen zweistöckigen Nord-Süd orientierten Grabbau mit apsidialem Abschluss im Norden, der in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. an der Südostseite der heutigen Domkirche entstanden ist[1166]. Der für Bestattungen konzipierte Hauptraum im Untergeschoss wurde vollständig bemalt und weist an seiner Nordwand eine *fenestella* auf, die den Blick auf eine dahinterliegende Halbnische freigibt, in der sich ursprünglich wohl ein Reliquienkästchen befand[1167]. Die beiden Seitenwände als Anbringungsorte sekundärer Aufmerksamkeit werden mithilfe eines roten Rahmensystems in drei quadratische Bildfelder unterteilt. Die dort über einem Sockel dargestellten Bibelszenen veranschaulichen die christliche Heilsbotschaft, wobei die Auswahl der Motive mit dem stadtrömischen Bilderrepertoire korrespondiert[1168]. An der Ostwand sind der Sündenfall, vielleicht Daniel in der Löwengrube und die Jonageschichte als dreiteiliger Bilderzyklus dargestellt (Abb. 154)[1169]; an der Westwand hingegen befinden sich Noah in der Arche (Abb. 155) und die Magieranbetung, die sich über zwei Bildfelder erstreckt (Abb. 153)[1170]. Der gestalterische Fokus liegt zweifelsfrei auf der in der zentralen Raumachse liegenden Nordwand und dort im Speziellen auf der *fenestella*, deren Architektur in das malerische Dekorationssystem eingebunden ist. Sie wird von den Aposteln Petrus und Paulus umgeben, die im Akklamationsgestus wiedergegeben sind (Abb. 151). Eine

1164 So beispielsweise in folgenden Denkmälern in Thessaloniki: Grab 1 in der Demosthenous-Straße; Grab 49 in der Apolloniados-Straße 18; Grab 15 in der Theologische Fakultät; Grabkammer des Guten Hirten.

1165 Für eine ausführliche Beschreibung der Malereien in der sog. Petrus und Paulus-Grabkammer siehe aus jüngerer Zeit vor allem Gáspár 2002, 70–74; Hudák – Nagy 2009, 39–61; Hudák 2009; Visy 2013, 202–205. 218.

1166 Das Obergeschoss, das wahrscheinlich für Totengedenkfeiern diente, wurde im 19. Jh. bis auf die Apsis zerstört.

1167 Schmidt 2000, 292.

1168 Die römischen Einflüsse auf das Bilderrepertoire wurden in der Forschung bereits mehrfach diskutiert. Siehe dazu mit weiterführender Literatur Magyar 2009.

1169 Meerwurf, Ausspeiung und Ruhe sind kontinuierend in einem Bildfeld dargestellt. Aus ikonografischer Perspektive interessant ist die Jonaruhe, bei der Jona nicht, wie in der stadtrömischen Grabmalerei üblich, mit zum Nacken geführtem Arm horizontal liegend unter der Laube gezeigt wird, sondern gerade aus dem Maul des Ketos ausgespien wird und vertikal in den Bildraum gesetzt ist. Anstelle der in der römischen Grabeskunst kanonischen Kürbispflanze (κολοκύνθη bzw. *cucurbita*) erscheinen hier herzförmige Efeublätter (*hedera*), die von einem Ast über dem Haupt des Propheten herabhängen. Krisztina Hudák schlug vor, dass die Efeublätter als ikonografischer Reflex auf die Vulgata-Übersetzung verstanden und dahingehend auch einen Hinweis auf die Datierung der Malereien liefern könnten; Hudák 2009, 55. 63.

1170 Das rechte der beiden Bildfelder zeigt Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Das links anschließende Bildfeld bildet vermutlich den zweiten Teil der Szene. Es zeigt drei fragmentarisch erhaltene männliche Gestalten, die sich von links nach rechts bewegen. Nur die Figur links außen ist nahezu zur Gänze überliefert. Der Mann trägt grüne Hosen, eine grüne, kurze, gegürtete Tunika und einen roten Mantel, der an der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten ist. Seine Arme sind nach vorne geführt und halten wahrscheinlich einen Teller. Die phrygische Mütze ist an der rechten Figur ansatzweise noch zu erkennen. Von der Gestalt in der Mitte ist hingegen nur noch die Körperunterhälfte erhalten. In der unteren Bildhälfte sind rote, flammenartige Linien zu sehen, die an Darstellungen der drei Jünglinge im Feuerofen denken lassen könnten. Grundsätzlich ist die bildkompositorische Aufteilung einer Szene in zwei getrennte Felder nicht weiter ungewöhnlich und damit zu erklären, dass besonders bedeutsamen Motiven ein erweiterter Bildraum zugestanden worden ist, der sich über die durch Rahmenleisten festgelegten Bildgrenzen hinwegsetzt; vgl. Elsner 2011, 365.

Akzentuierung erfährt die *fenestella* zusätzlich durch ein Christogramm, das sich unmittelbar über ihrem Scheitelpunkt befindet. Als Orte primärer Aufmerksamkeit korrespondieren Hauptwand und Decke motivisch miteinander, denn auch letztere zeigt in vier Porträtmedaillons eingefasst die Büsten individuell gestalteter Männer, bei denen es sich wohl um Apostel oder lokale Märtyrer handelt, die ein Christogramm im Zentrum umgeben (Abb. 152). Die weiß verputzte Fläche dazwischen ist mit einem dichten Geflecht aus roten Streublumen, Blütenkörben und Pfauen bedeckt. An der Nord- und Südseite wird das quadratische Deckenfeld von Akanthusranken eingefasst, die sich motivisch an der Eingangswand wiederholen und dort die Türöffnung umgeben.

Erstaunliche ikonografische Parallelen hierzu finden sich in einer tonnengewölbten Grabkammer in Niš/*Naissus*, die zwischen der zweiten Hälfte des 4. Jhs. und der ersten Hälfte des 5. Jhs. entstanden ist[1171]. Die Anbringung figürlicher Malereien blieb dort allerdings auf die beiden Wände in der zentralen Raumachse beschränkt, die jeweils zwei in weiße Tuniken und Pallia gekleidete Männer zeigen. Aufgrund seiner physiognomischen Merkmale kann zumindest das Paar an der Türwand als Petrus und Paulus identifiziert werden (Abb. 158). Der gestalterische Aufwand konzentriert sich auch hier auf eine *fenestella* in der Hauptwand, die am Scheitelpunkt gleichfalls mit einem von A und Ω flankierten Christogramm markiert ist. Zu Seiten der Öffnung akklamieren zwei unbekannte Heilige dem Christogramm, die vor einer paradiesischen Gartenlandschaft mit Bäumen, blühenden Blumen und Gräsern wiedergegeben sind (Abb. 156). Ihre Reliquien wurden vielleicht hinter der *fenestella* aufbewahrt, was auch die Darstellung des Paares an der Hauptwand und die räumliche Verschiebung der Apostelfürsten an eine Position sekundärer Aufmerksamkeit erklären würde[1172]. Die beiden Seitenwände zeigen im Gegensatz zur Grabkammer in Pécs keine weiteren Bildszenen, sondern eine von einem Zaun mit Hermen begrenzte Gartenlandschaft mit Pflanzen und Vögeln (Abb. 157), die motivisch auf die Landschaftsangabe im Hauptbildfeld Bezug nimmt. Vegetabiler Dekor befindet sich auch am Tonnengewölbe, das wiederum von Vögeln belebte Weinreben zeigt, die hinter dem Gartenzaun der Seitenwände gleichsam empor zu wachsen scheinen.

Im sog. Eustorgios-Grab in Thessaloniki aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. ist es hingegen das Verstorbenenpr trät, das im Mittelpnkt des Gestaltungskonzep es steht (Abb. 166)[1173]. Im Bogenfeld der Hauptwand befindet sich ein Lorbeerkranz, der eine rote Inschrift umschließt, die Auskunft über die Identität der Grabinhaber gibt; abgeschlossen wird die Inschrift durch ein Christogramm[1174]. Im Bildfeld darunter erscheint das Bildnis einer vierköpfigen Familie, die vermutlich während eines Totenkultrituals gezeigt wird[1175]. Dort zu sehen ist das inschriftlich benannte Ehepaar Flavius und Aurelia Eustorgios, die zwei Jungen unterschiedlichen Alters flankieren, bei

1171 Schmidt 2000, 308; Rakocija 2011, 39–42; Pillinger 2012; Jeremić 2013, 132–133; Drča u. a. 2014. Zum Verhältnis zwischen den Malereien in den beiden sog. Petrus und Paulus-Grabkammern in Pécs und Niš siehe Hudák 2009, 70–71 und Magyar 2009, 112.

1172 Anzunehmen ist, dass es sich um weitere – gegebenenfalls lokale – Märtyrer, Heilige oder Bischöfe von Naissus handelt; Schmidt 2000, 308; Rakocija 2011, 42; Jeremić 2013, 133.

1173 Pélékanidis 1963, 8–12; Laskaris 2000, 493–501; Valeva 2001, 182; Marki 2006, 154–155. 121–222; Marki 2007a, 59–61 mit einer Datierung in die Zeit um 320 bis 340.

1174 Diese lautet: Φλαβίῳ […]κὲ [Αὐρ]ηλ[ίᾳ] Εὐστοργίᾳ ὑγιένετε παρ[ο]δῖτε („Dem Flavius und der Aurelia Eustorgia. Seid gegrüßt, die ihr vorbeikommt."); Transkription und Übersetzung nach Marki 2007a, 60. Siehe auch Marki 2006, 221–222.

1175 Laskaris 2000, 500; Marki 2006, 245; Dresken-Weiland 2010a, 207.

denen es sich wohl um die Söhne des Paares handelt[1176]. Der größere Junge hält in seiner rechten Hand einen konischen Becher, während er mit der linken Hand den Hals eines Gefäßes berührt, das in der Bildmitte auf einem Tisch steht. Auch der kleinere Junge fasst mit einer Hand an den Henkel des Gefäßes. An dem Ritual nimmt ebenso die, vielleicht aus Platzmangel, an die Südwand gerückte Aurelia Procla teil, die inschriftlich als „Mutter aller" benannt wird und wohl ein weiteres Familienmitglied darstellt (Abb. 167)[1177]. Auch sie hält einen konischen Trinkbecher und eine Kanne in den Händen und nimmt damit motivisch auf das Familienbildnis in der Hauptachse Bezug. Darüber hinaus wurden Wände und Gewölbe der Kammer vollständig mit roten Streublumen überzogen. An den Seitenwänden sind in das dichte Blumengeflecht Pfauen, Rebhühner, stilisierte Bäume und umgekippte Körbe eingefügt. Das Deckenzentrum wiederum zeigt einen Kranz aus Ölbaumblättern, der ein weiteres Christogramm einfasst. Auf christlich-figürliche Darstellungen wurde jedoch völlig verzichtet.

2.2 Grabräume mit christlich-symbolischen Malereien

Die Mehrheit der frühchristlichen Grabdenkmäler außerhalb Roms ist – wenn überhaupt mit Malerei ausgestattet – nicht mit figürlichen Bildszenen, sondern allen voran mit christlich-symbolischem Dekor geschmückt, was besonders für die Regionen der östlichen Reichshälfte gilt. Die größte Motivgruppe bilden dort zweifellos Kreuze in den verschiedensten Formvariationen, die in der gesamten Ökumene an christlichen Grabstätten auftreten und oftmals als alleinige Dekorelemente die Religionszugehörigkeit der Verstorbenen zu erkennen geben. Aufwendigere Ausstattungen können außerdem marmorimitierende und vegetabile Malerei umfassen, die zusätzlich semantische Akzente im Grabraum setzen. Grundsätzlich lassen sich aber auch in Gräbern, in denen nichtfigürliche Malereien das Erscheinungsbild dominieren, dieselben Gestaltungsprinzipien konstatieren, wie in den oben vorgestellten Gräbern mit figürlichen Malereien.

Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die erst im Jahr 2006 bei Bauarbeiten im Keller eines Familienhauses in der Ratka Pavlovića Straße 55 entdeckte sog. Grabkammer mit Anker in der östlichen Nekropole von Niš/*Naissus* (Stadtteil Jagodin Mala)[1178]. Die gewölbte Ost-West orientierte Kammer wurde grob in das ausgehende 4. Jh. bis in die Mitte des 5. Jhs. datiert und ist komplett weiß verputzt, wobei eine rote Bordüre die Wände horizontal in eine Unter- und Oberzone unterteilt. Die beiden Positionen primärer Aufmerksamkeit der Kammer sind mit einem Christogramm akzentuiert. Dabei wird die westliche Hauptwand in der zentralen Raumachse auf gleich zweifache Weise visuell hervorgehoben: Während ihre Unterzone als einzige Wand im

1176 Laskaris 2000, 493; Valeva 2001, 182; Weissbrod 2003, 159–160; Marki 2007a, 59; Bonnekoh 2013, 143 Anm. 533. Anders u. a. Dunbabin 2003b, 454; Dresken-Weiland 2010, 207 und Behling 2015, die eine Deutung als Dienerfiguren vorschlagen. Als Argument gegen diese Interpretation ist vor allem die zentrale Platzierung der beiden Jungen vorzubringen, die die privilegierteste Position in der Hauptachse der Kammer einnehmen. Der repräsentative Anspruch der Szene lässt es kaum denkbar erscheinen, dass *dominus* und *domina* flankierend zu Seiten ihrer Dienerschaft dargestellt sind. Parallelen in der Bildausstattung weist eine bemalte Grabkammer in Silistra/*Durostorum* aus dem späten 4. Jh. auf; vgl. Atanassov 2005. Im Mittelpunkt der malerischen Ausstattung steht dort ebenfalls ein Ehepaar, das im zentralen Panel an der Westwand dargestellt und von mehreren Dienern umgeben wird, die sich prozessionsartig mit prestigeträchtigen Objekten, wie Kleidung, Schmuck und Silbergeräten, in den Händen auf das Ehepaar zubewegen. Würden die beiden Jungen dem Ehepaar Flavius und Aurelia Eustorgios tatsächlich Wein offerieren, wie etwa von Katharine Dunbabin vorgeschlagen, so würden man wohl eher erwarten, dass sich diese, analog zu den Mahlbildern in Marcellino e Pietro, am Rand der Bildszenen befinden, von wo aus sie dem Paar den Becher mit Wein reichen.

1177 Κε Αὐρηλίᾳ Πρόκλᾳ μητρὴ (*sic*!) πάντων; Marki 2006, 222; Marki 2007a, 59.

1178 Rakocija 2011, 42–44; Pillinger 2012; Jeremić 2013, 133; Kaplarević 2015, 88.

Raum mit gemalter Marmorinkrustation nobilitiert ist, ziert das Bogenfeld darüber ein Anker, der in seiner Form ein Christogramm imitiert (Abb. 159). Er wird von einem gelben Medaillon umschlossen und von einem Geflecht aus roten Streublumen umgeben. Die Seitenwände und die Türwand sind als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit dagegen mit Weinranken dekoriert. Marmorimitierende und vegetabile Malereien wurden als ästhetische Gestaltungsmittel damit bewusst eingesetzt, um Haupt- und Nebenwände hierarchisch voneinander abzusetzen[1179]. Auch das Zentrum des Tonnengewölbes wird als Position primärer Aufmerksamkeit von einem Christogramm eingenommen (Abb. 160). Es ist von einem Lorbeerkranz umgeben und in gelber Farbe auf hellblauem Hintergrund ausgeführt. Ebenso in Gelb erscheinen daneben die beiden apokalyptischen Buchstaben A und Ω.

Ein malerisches Gestaltungskonzept, in dem gleichfalls ornamentale, vegetabile und symbolische Dekorelemente kombiniert sind, ist im sog. frühbyzantinischen Hypogäum von İznik/*Nicaea* wiederzufinden, das in die erste Hälfte bis Mitte des 4. Jhs. datiert wurde (Abb. 176)[1180]. Die vollständig bemalte unterirdische Grabkammer ist Ost-West orientiert und weist ein mit einem aufwendigen Kassetten-Rosetten-Motiv geschmücktes Tonnengewölbe auf. Hinweis auf das religiöse Bekenntnis der Verstorbenen geben lediglich zwei perlenbesetzte Christogramme, die sich, von Rebhühnern umgeben, jeweils in den Bogenfeldern der Ost- und Westwand in der zentralen Raumachse befinden. Als Hauptwand darf die Ostwand benannt werden, die in ihrem Hauptbildfeld einen mit Wasser gefüllten und von zwei Pfauen flankierten Kantharos zeigt (Abb. 177). Dieser erscheint eingebettet in eine paradiesische Gartenlandschaft mit roten Streublumen, Bäumen, Gräsern und Vögeln[1181]. Motivisch schließt hieran auch der Dekor der Westwand an, der links und rechts der Türöffnung einen radschlagenden Pfau zwischen roten Streublumen wiedergibt. Im Gegensatz dazu werden die Seitenwände als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit durch ein Rahmensystem in hochrechteckige Felder mit alternierend geometrischem und vegetabilem Dekor unterteilt. Letztere zeigen jeweils eine auf einem Stiel platzierte und mit Früchten gefüllte Schale, auf der ein Vogel sitzt. Motivisch knüpfen die Seitenwände damit affirmativ an die Paradiesthematik der Hauptwand an.

Die Häufigkeit, mit der Gräber mit Streublumen geschmückt wurden, lässt auch in anderen Regionen Kleinasiens auf deren große Beliebtheit schließen[1182]. Rote Streublumen und -blüten, stellen beispielsweise auch das Leitmotiv der spätantiken Gräber von Sardis (Lydia) dar, was für christliche und nichtchristliche Grabbauten gleichermaßen gilt[1183]. Anders als in den oben beschriebenen Gestaltungskonzepten der Kammern in Niš und İznik sind dort Gewölbe und Wand-

1179 Für weitere Beispiele marmorimitierender Grabmalereien im Osten siehe Valeva 1998, 173–174.

1180 Umfassend zu den Malereien und ihrer Datierung siehe Firatli 1974 und Barbet 2013.

1181 Direkt vergleichbar dazu ist der malerische Grabdekor zweier Kammergräber aus Thessaloniki. Grab 29 vom Universitätscampus zeigt im Zentrum seiner Hauptwand einen Kantharos, der von zwei rotgefiederten Pfauen flankiert wird. Die Szene ist in ein dichtes Geflecht aus roten Streublumen und Girlanden eingebettet, die auch das Gewölbe des Kammergrabes zieren; vgl. Marki 2006, Taf. 13 Fig. a sowie Marki 2007a, 58 mit Abb. 40. Die beiden Längswände zeigen hingegen jeweils drei Bäume, zwischen denen sich Rebhühner bewegen. Hinweise auf eine christliche Gesinnung des Auftraggebers lassen sich den Grabmalereien nicht entnehmen. In Grab 32, ebenfalls vom Universitätscampus, umgeben die beiden Pfauen eine auf einem Tisch oder Sockel abgestellte Obstschale, die mit Früchten gefüllt ist; Marki 2006, Taf. 63 Fig. b und Marki 2007a, 58 mit Abb. 42.

1182 Zur Verbreitung des Streublumenmotivs besonders in den östlichen Provinzen (Jordanien, Syrien, Palästina, Israel, Türkei, Bulgarien und Rumänien) als Grabdekor allgemein siehe Barbet 2014.

1183 Greenewalt 1978, 61–64; Rousseau 2014.

flächen flächendeckend mit roten Streublumen und -blüten als Rapportmuster überzogen. Zusätzlich sind in das Blumengeflecht Pfauen und Vögel gesetzt, die von stehenden oder umgekippten, mit Blüten gefüllten Körben und Blumengirlanden umgeben werden (Grab 2007.3, Grab 76.1); Motive, die auch schon im sog. Eustorgios-Grab in Thessaloniki begegneten. Das bislang einzige mit Sicherheit einem christlichen Auftraggeber zuzuschreibende Grab in Sardis zeigt anstelle der Pfauen ein von einem Lorbeerkranz umgebenes Christogramm mit A und Ω an der Hauptwand (Abb. 178–179)[1184]. Parallelen finden sich freilich auch in anderen Städten Kleinasiens. Direkt vergleichbar mit dem Grabdekor in Sardis ist etwa die Gewölbemalerei im Apsidensaal des Sieben-Schläfer-Zömeteriums in Ephesos. Die Malereireste an der Südseite des Tonnengewölbes zeigen Pfauen und Vögel, die vor einen Hintergrund mit roten Streublumen gesetzt sind (Abb. 180). Auch das aus Sardis und Thessaloniki schon bekannte Motiv des stehenden und umgekippten Blütenkorbes ist dort wiederzufinden[1185]. An die Traditionen der paganen Grabmalerei anknüpfend, spiegelt das beliebte Motiv der Streublumen und -blüten antike Paradiesvorstellungen und jenseitige Glückseligkeit wider[1186], sodass ohne die Beifügung entsprechender christlicher Symbole eine Differenzierung zwischen christlichen und nichtchristlichen Bestattungen nicht möglich ist. Gleichzeitig konnte der Blumendekor als dauerhafter Ersatz für die Rituale des Totenkults und im Besonderen für das Schmücken der Gräber mit Blumengirlanden dienen, was ob der Unzugänglichkeit vieler Kammern schlüssig erscheint[1187].

Wie hier exemplarisch an mit der römischen Katakombenmalerei zeitgleichen Grabmälern gezeigt wurde, sind es in den nordöstlichen und östlichen Provinzen des Römischen Reiches nicht szenische Darstellungen aus der Bibel, die die christlichen Grabdekorationen dominieren und an Positionen primärer Aufmerksamkeit auftreten, sondern Symbolzeichen, die gegebenenfalls mit christologischen Inschriften kombiniert wurden[1188].

Insbesondere das Kreuz, als universelles Sieges- und Heilsymbol, ersetzte die anthropomorphe Gestalt Christi ab dem späten 4. Jh. zunehmend und avancierte zu dem am weitest verbreiteten Dekorelement[1189]. Dabei wurden Kreuze häufig in mehrfacher Wiederholung im Raum angebracht und in unterschiedlichen Größen und Formen ausgeführt (vgl. Sofia/*Serdica* Grab 1; Abb. 163). Neben Hauptwand und Deckenzentrum wurde das Kreuz als apotropäisches Schutzsymbol auch häufig direkt über den Raum- bzw. Zugangsöffnungen positioniert, um mögliches Übel von

1184 Butler 1922, 174. 181–183, Taf. IV–V; Hanfmann – Mierse 1983, 208 no. 3; Rousseau 2014, 194. Ergänzend sei in diesem Zusammenhang noch auf das ‚Grab des Banketts' in Tomis (Constanţa) sowie auf ein erst kürzlich entdecktes Kammergrab in Chersonesus hingewiesen, deren Ausstattungen den dargebrachten Beispielen aus Sardis und Ephesos ähneln; vgl. Chera 1993; Barbet 1994; Zubar – Pillinger 2000/1.

1185 Zimmermann – Ladstätter 2010, 155 mit Abb. 323–324. Des Weiteren sei eine Grabkammer im Süden des Apsidensaals genannt, die roten Streublumendekor an Decke und Wänden zeigt. Streublumenmalerei ist zudem in der tonnengewölbten Grabkammer 43427 erhalten, die zur Oberstadt-Nekropole von Ephesos gehört und wohl im 2./3. Jh. n. Chr. entstanden ist. Rosen und Nelken mit Stielen sind dort mit roten Girlanden vermengt auf einem weißen Hintergrund wiedergegeben; vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 148 mit Abb. 308. Zu den ikonografischen Parallelen zwischen Sardis und Ephesos siehe Rousseau 2014, 194.

1186 Die gleiche Bedeutung ist auch dem Blumenschmuck zuzuschreiben, den die Hinterbliebenen zum Gedenken an die Verstorbenen an den Gräbern ablegten; Turcan 1971, 63–64; Volp 2002, 80; Michaeli 2004; Marki 2007a, 57. Dazu außerdem: RAC 11 (1981) 1–23 s. v. Girlande (R. Turcan).

1187 Heinzelmann 2000, 84.

1188 Beispielhaft hierfür sei der reiche und gut dokumentierte Bestand an spätantiken Grabmalereien aus dem heutigen Bulgarien angeführt; vgl. Pillinger u. a. 1999.

1189 Laskaris 2000, 538–557; Deckers 2001, 4; Valeva 2001, 192.

außen abzuwehren[1190]. Kreuze und Christusmonogramme sind in dieser Studie daher ebenso als *positionsfavorisierende* Motive zu charakterisieren, die vornehmlich als Dekor an den Wänden in der zentralen Raumachse und im Zentrum des Gewölbes Verwendung fanden. In diesem Zusammenhang seien Grab 2/1989 (sog. Grab des Honorius) in Sofia/*Serdica*[1191] (Abb. 164) und ein Grabbau in Chissar/*Diocletianopolis* (Abb. 165)[1192] aus dem 5./6. Jh. erwähnt, deren Zugänge jeweils von mehreren Kreuzen in roter Farbe schützend umgeben werden. Ersteres zeigt über dem Eingang zusätzlich ein griechisches Dipinto, das (wohl den Grabinhaber) Honorius als „Diener Christi" benennt[1193]. Beide Grabmäler weisen auch an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand einen aus mehreren lateinischen Kreuzen bestehenden Dekor auf. Im sog. Grab des Honorius wird auch dort der Kreuzdekor mit einem Dipinto ergänzt: In kursiven, roten Buchstaben ist über den beiden Kreuzen das Wort DOMINUS zu lesen. Der Kreuzdekor wiederholt sich an der südlichen Seitenwand; über dem dort dargestellten Kreuz ist nun DEUS zu lesen. Der Grabbau in Chissar dagegen weist nur an der Haupt- und Eingangswand Kreuze auf. Das Gewölbe und die beiden Seitenwände der Kammer sind im Gegensatz dazu mit roten Punkten übersät, die vielleicht als stilisierte Streublüten zu deuten sind.

Die Vorrangstellung symbolischer Motive, insbesondere von Kreuzen, wie sie in mehrfacher Ausführung in den hier exemplarisch angeführten Gräbern in Sofia und Chissar begegnen, darf auch als richtungsweisend für die weitere Entwicklung der privaten christlichen Grabmalerei im 5. und 6. Jh. in den östlichen wie auch in den westlichen Provinzen angesehen werden[1194].

3. Grabräume mit programmähnlichen Charakteristika

Zwar erlaubt der weit geringere Bildbestand der außerstadtrömischen Monumentengruppen keine flächendeckende Untersuchung von Kombinationsverhältnissen. Tendenzen zur sinnstiftenden Zusammenstellung von Bildern lassen sich grundsätzlich aber auch in den mit figürlichem Dekor ausgestatteten Grabmälern außerhalb Roms nachweisen, die dort überwiegend in Form einfacher additiv-affirmativer und konsekutiver Kombinationen christlicher Heilsmotive begegnen.

In den bemalten Kammergräbern Thessalonikis beispielsweise finden sich Zusammenstellungen neutestamentlicher Heilungswunder und alttestamentlicher Rettungsparadigmen, wie sie schon aus den römischen Katakomben bekannt sind[1195]. Zu diesen Szenen gehören die Heilung des Paralytikers, die Blindenheilung und die Lazarus-Auferweckung sowie Daniel in der Löwengrube, das Opfer Abrahams und Noah in der Arche, die affirmativ verknüpft sind. Großer

1190 Dinkler 1994, 573; A. E. Felle, s. v. Croce (crocifissione), in: Bisconti 2000a, 158–162; Barbet 2006, 129; Bisconti 2007. Das gleiche Phänomen lässt sich auch in den Wohnhäusern beobachten, in denen christliche Symbolzeichen häufig an Übergangsbereichen, wie Türen und Fenstern, angebracht worden sind, um Böses von außen fernzuhalten; mit weiterführender Literatur zuletzt Fugger 2019.

1191 Pillinger u. a. 1999, 74–75 Nr. 58.

1192 Pillinger u. a. 1999, 51 Nr. 40.

1193 + HONORIUS / (S)ERVUS XPIC.

1194 Für den Osten siehe Valeva 1998; Rostovtseff – Barbet 2004; Anatol'evna Zavadskaya 2013, 58. 61–66. Für den Westen exemplarisch De Santis 2015.

1195 Grab 15 am Universitätscampus (Lahmenheilung – Lazarus-Auferweckung, Daniel in der Löwengrube – Abrahamsopfer – Noah in der Arche), Grab 49 in der Apollonidias Straße 18 (Daniel in der Löwengrube – Abrahamsopfer – Noah in der Arche), Grab 1 in der Dimosthenous-Straße 7 (Lahmenheilung – Lazarus-Auferweckung).

Beliebtheit erfreut sich außerdem die Jonageschichte, die als zwei- oder dreiszeniger Zyklus in den Zömeterien von Sizilien illustriert worden ist[1196], aber auch das Leitmotiv des sog. Cubicolo di Giona im Zömeterium von Bonaria/Cagliari auf Sardinien (Anfang 4. Jh.) stellt[1197]. Die heute verlorenen, aber durch eine Reproduktion aus dem 19. Jh. überlieferten Malereien der Grabkammer in Cagliari zeigen in kontinuierender Darstellungsweise den Meerwurf, die Ausspeiung und die Jonaruhe, die gemeinsam mit einer als *piscatores hominum* gedeuteten Szene in eine großflächig angelegte maritime Komposition eingebettet sind (Abb. 147). Als dreiszenige Darstellung im kontinuierenden Stil ist die Jonageschichte auch in der oben bereits erwähnten sog. Petrus und Paulus-Grabkammer in Pécs/*Sopianae* überliefert (Abb. 154), in der sie unmittelbar gegenüber der Darstellung Noahs in der Arche liegt, sodass sich auch hier Parallelen zu den Kombinationen der römischen Katakombenmalerei ergeben. Zu den übrigen alttestamentlichen Rettungsparadigmen, die in der Grabkammer zusammengestellt sind, gehören Daniel in der Löwengrube und der Sündenfall. Ebendiese Kombination findet sich auch im sog. frühchristlichen Mausoleum von Pécs wieder, in dem sie gemeinsam mit Noah in der Arche den figürlichen Dekor stellt[1198].

Hinsichtlich der Frage nach sinnträchtigen Kombinationsverhältnissen besonders interessant wäre sicherlich die malerische Ausstattung des Mausoleums 14 in Cimitile/Nola (Anfang 5. Jh.), das ursprünglich nicht weniger als 31 Bildszenen umfasste. Von diesen Motiven, die in zwei übereinanderliegenden Registern angeordneten sind, können heute nur noch 13 mehr oder weniger gut gedeutet werden. Sechs davon illustrieren mit Sicherheit Themen aus dem Alten Testament, drei weitere vermutlich ebenso[1199]. Neben einem dreiszenigen Jonazyklus befinden sich unter den Darstellungen beispielsweise ‚Adam und Eva, die das Verbot Gottes hören', ‚Jakob segnet Ephraim und Menasse' und ‚Der Schwur Josefs'. Über einzelne konsekutive und affirmative Zusammenstellungen hinausgehende inhaltliche Verknüpfungen können aus heutiger Perspektive in Mausoleum 14 allerdings nicht mehr erschlossen werden[1200].

Unter den mit einer größeren Bilderanzahl bespielten Grabmonumenten können auf der Grundlage formaler und inhaltlicher Parallelen nicht nur Kombinationen, sondern ebenso fallweise programmähnliche Charakteristika erschlossen werden. In der östlichen Reichshälfte gehören hierzu Grab 1 (= Grab 52) in der Westnekropole von Thessaloniki und das Hypogäum beim Silivri-Kapı in Konstantinopel, deren Bildausstattungen sich besonders gut eignen, um Bedeutungsstrukturen aufzuzeigen. Auf sie ist im Folgenden daher näher einzugehen.

3.1 Thessaloniki, Grab 1 in der Dimosthenous-Straße 7

Die Malereien der Grabkammer wurden bereits ausführlich von Nikolaos G. Laskaris[1201] und Euterpe Marki[1202] behandelt. Eine umfassende ikonografische und ikonologische Analyse und Neubewertung erfuhren sie zuletzt in der von Pamela Bonnekoh[1203] vorgelegten Studie zu den figür-

1196 Ahlqvist 1995, 66–67.
1197 De Rossi 1892; Pinza 1901; Pani Ermini 1968; Nieddu 1996; Usai 2015. Ungewöhnlich ist vor allem die ikonografische Wiedergabe der Jonaruhe, denn Jona erscheint hier als kniender Orant unter der Kürbislaube.
1198 Hudák – Nagy 2009, 18–26; Visy 2013, 212–214.
1199 Korol 2007, 150.
1200 Ausführlich zu den Malereien: Korol 1987.
1201 Laskaris 2000, 526–527.
1202 Marki 2006, 146–154. 223; Marki 2007b.
1203 Bonnekoh 2013, 19–167 mit weiteren Literaturangaben.

lichen Malereien Thessalonikis, in der bisherige Bildinterpretationen und Datierungen überzeugend revidiert wurden. Auf mögliche formale und inhaltliche Verknüpfungen der Szenen wurde hingegen noch nicht näher eingegangen.

Beschreibung

Das Doppelgrab (Grabkammer 1 und 2 bzw. 52 und 53) in der Dimostenous-Straße 7 (Bezirk Ambelokipi) gehört der Westnekropole Thessalonikis an. Es handelt sich um zwei rechteckige, tonnengewölbte Kammern, die aus Ziegelsteinen gemauert sind und deren sog. horizontaler Zugang mit einer Marmor- oder Steinplatte verschlossen war. Die Kammern wurden über Trittsteine, die beim Eingang und entlang der Längswände positioniert waren, betreten. Die tonnengewölbte Decke ist von außen flach überbaut und wurde vermutlich zur Abhaltung von Totenmählern benutzt, worauf Reste U-förmig angeordneter Sitzbänke schließen lassen[1204]. Der Boden der Kammern war mit Marmorplatten ausgelegt, die jedoch ebenso wie die Gräber Plünderern zum Opfer fielen. Am Westende der Kammern befindet sich eine gemauerte Erhöhung, die wohl als Kopfstütze für die Verstorbenen diente. Wände und Decke der Kammern sind komplett mit Malereien überzogen. Während Grabkammer 2 (1,75 x 1,35 x 1,75 m) mit marmorimitierender Malerei geschmückt ist, weist die nördliche Grabkammer 1 (1,80 x 1,30 x 1,75 m) figürlichen Dekor auf, der hier im Zentrum der Betrachtungen stehen soll. Über einem weißen Sockel teilt ein rotes Rahmensystem die Längsseiten der Kammer in vier rechteckige Bildfelder, die alternierend mit einem grünen und blauen, schwarz profilierten Innenrahmen versehen sind. Die Schmalseiten weisen über dem Sockel ein querrechteckiges Bildfeld in der Hauptzone auf, das von einem Bogenfeld bekrönt wird.

Der Gewölbeansatz wird durch einen umlaufenden grünen Streifen begrenzt, der nach oben hin von einer schwarzen Linie begleitet wird. In den Ecken des Deckenfeldes befinden sich vier Körbe, aus denen Blumengirlanden emporwachsen. Diese laufen im Zentrum auf einen Blütenkranz zu und teilen die Gewölbefläche in vier dreieckige Felder (Abb. 171). Es ist anzunehmen, dass der Kranz im Deckenzentrum vor goldgelbenem Hintergrund ein Christogramm umschloss, obgleich dieses heute nicht mehr zu erkennen ist. In den Feldern über den beiden Längswänden sind zwei Pfauen in Profilansicht gemalt; über den Feldern der Ost- und Westwand wiederum ist jeweils ein frontal wiedergegebener, Rad schlagender Pfau zu sehen. Die Zwischenflächen sind mit roten Streublüten und Granatäpfeln geschmückt.

Im Bildfeld der Westwand (Wand -2-) erscheint in einer Gartenlandschaft mit Bäumen und Schafen der Schafträger (Abb. 169–170). Im Bogenfeld darüber ist eine blaue Hydria dargestellt, die von zwei Pfauen umgeben ist.

Der schlechte Erhaltungszustand einiger der figürlichen Darstellungen an der Nord- und Südwand erschwert ihre Identifizierung und somit eine konkrete thematische Zuweisung. Die Bildszenen der Südwand (Wand -3-) werden im Folgenden von links nach rechts beschrieben: Die Malerei am östlichen Ende zeigt vermutlich das Weinwunder oder die Brotvermehrung[1205].

1204 Marki 2007b, 65. Östlich der Doppelgrabkammer wurde ein Gebäude (8 x 4,40 m) entdeckt, an dessen Nordwand sich eine kleine Nische befand, und das vermutlich Teil der Doppelgrabanlage war. Es wird angenommen, dass es der Abhaltung von Totenmählern diente. Der Bau wurde allerdings nachträglich errichtet, eventuell als die Gewölbeoberflächen der Kammern nicht mehr ausreichend Platz für den Totenkult boten; Marki 2007b, 65–66.

1205 Bonnekoh 2013, 114–121.

Deutlich zu erkennen ist eine männliche Gestalt in hellblauer Tunika und Pallium, die nach rechts gewandt ist und vor einen Architekturprospekt mit Rundfenstern gesetzt ist. Ihr rechter Arm ist nach vorne ausgestreckt, wobei die Handpartie nicht mehr erhalten ist. In der linken Hand hält der Mann eventuell einen Rotulus. In der unteren rechten Bildhälfte zeichnen sich die Umrisse zweier runder Gegenstände ab, die in rotbrauner Farbe konturiert und vielleicht als Krüge zu deuten sind. Es folgen im nächsten Bildfeld der sandalenlösende Mose und die Gesetzesübergabe, die gemeinsam in einer Szene kombiniert sind. Mose ist in der linken Bildhälfte wiederzufinden. Er hat kurzes, braunes Haar und ist mit einer weißen Ärmeltunika mit dunklen *clavi* bekleidet. Das rechte Bein ist leicht angewinkelt, das linke ist auf einen Felsen gestellt, um die Sandale zu lösen. Sein Blick ist nach rechts oben gerichtet, wo auch die Hand Gottes mit zwei Gesetzestafeln erscheint. Parallel geführte blaue Pinselstriche deuten das Himmelsfirmament an. Links und rechts wird Mose von zwei grünen Sträuchern umgeben. Im dritten Bildfeld ist Daniel in der Löwengrube zu sehen (Abb. 172). Daniel ist mit einer kurzen, weißen Tunika mit *clavi* und *orbiculi* sowie einem weißen Mantel bekleidet, der über seine Schultern fällt. Er hat kurzes, lockiges Haar und wird beidseitig von je einem Löwen umschlossen. Zwei Bäume mit grünem Blätterwerk flankieren Daniel im Hintergrund, wo außerdem ein Architekturprospekt mit bogenförmigen Öffnungen zu sehen ist. Die Überreste der nächsten Szene lassen an ein Heilungswunder denken, wobei die Heilung des Paralytikers oder aber eine Totenauferweckung denkbar sind[1206]. In der linken Bildhälfte ist eine vor einer zweizonigen Hintergrundarchitektur abgebildete und nach rechts gewandte männliche Gestalt in Dreiviertelansicht zu sehen, die leicht nach vorne geneigt ist. Der Mann trägt eine weiße Tunika und ein hellblaues Pallium und streckt seinen rechten Arm nach vorne aus. In seiner Hand hält er vermutlich eine Virga. In der rechten, unteren Bildhälfte können noch die Reste einer dreieckigen Struktur erkannt werden, die in rotbrauner Farbe aufgetragen wurden und die möglicherweise von einer zweiten Figur stammen.

Am östlichen Ende der Nordwand (Wand -4-) ist in Analogie zu den übrigen Szenen wohl ein nicht näher verifizierbares Heilungswunder Christi dargestellt, bei dem es sich vielleicht um eine Blindenheilung handelt[1207]. Rechts steht Christus in einer weißen Tunika mit schwarzen *clavi* und Pallium. Er hat kurzes, braunes Haar und ist nach links einer proportional kleiner dargestellten männlichen Figur zugewandt, auf deren Kopf seine rechte Hand aufliegt. Die kleinere Figur ist frontal dargestellt und mit einer braunen Exomis (oder einem Tierfell?) bekleidet, die die linke Schulter entblößt. Auch sie hat kurzes braunes Haar und ist bartlos. Die beiden Figuren werden von einem Architekturprospekt im Bildhintergrund umgeben. Im zweiten Bildfeld von links betrachtet ist das Quellwunder des Mose zu sehen. Auf der linken Bildhälfte steht Mose in Schrittstellung nach rechts gewandt. Er hat kurzes, braunes Haar und ist bartlos. Mose ist mit einer weißen Ärmeltunika mit schwarzen *clavi* und einem weißen Pallium bekleidet. In

1206 Bonnekoh 2013, 80–88. Anders Marki, die in der Szene eine sitzende männliche Figur vor einem Bücherschrank in einem Innenraum rekonstruiert. Die Figur sei im Typus des Lehrers oder Lesers dargestellt und würde einen ikonografischen Vorgänger zu den späteren Evangelisten darstellen; vgl. Marki 2007b, 70. Ein derartig repräsentatives Bildmotiv ist jedoch nur schwer an den Längswänden vorstellbar, sondern wäre viel eher in der Hauptachse des Raumes an einer der beiden Querwände zu erwarten. Auch in Bezug auf die übrigen Motive des Ensembles und ihr Verhältnis untereinander scheint die Darstellung eines Heilungswunders oder einer weiteren Totenauferweckung mit Blick auf die Lazarus-Auferweckung an der gegenüberliegenden Wand durchaus wahrscheinlich.

1207 Bonnekoh 2013, 33.

seiner rechten Hand hält er eine Virga, mit der er Wasser aus dem Felsen schlägt. Im Bildhintergrund erscheint auch hier ein Architekturprospekt. Das folgende Bild zeigt mit großer Wahrscheinlichkeit Hiob und Sitis (Abb. 173)[1208]. Der in der Katakombenmalerei stets jugendlich-bartlos wiedergegebene Hiob ist mit gelocktem Haar und Bart dargestellt. Er ist mit einer weißen, langärmeligen Tunika bekleidet und scheint auf dem Misthaufen regelrecht zu thronen[1209]. Im Zentrum der Komposition sitzt Hiob auf einem braunroten Stuhl mit Rückenlehne, seine Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Seine linke Hand ist zum Sprechgestus (?) erhoben. Sitis führt auf einem Stab aufgespießtes Brot zum Mund ihres Mannes. Sie ist mit einem langen, grünen Schleier bekleidet. Im Hintergrund ist ein Gebäude mit Giebeldach und Portikus gemalt. Im vierten Bildfeld der Nordwand ist die Lazarus-Auferweckung dargestellt (Abb. 174). Rechts steht Christus, der jugendlich-bartlos und mit leicht nach vorne geneigtem Oberkörper wiedergegeben ist. Links ist das rote Giebeldach des Grabhäuschens gut sichtbar. Die Malerei ist zwar schlecht erhalten, doch scheint Christus mit seiner Virga die Wickelleiche des Lazarus zu berühren, die in der Öffnung des Grabhäuschens hervortritt.

Das zentrale Bildfeld der Ostwand (Wand -5-) weist mit dem Sündenfall (Abb. 175) eine weitere alttestamentliche Szene auf. Adam und Eva sind um einen zentral positionierten Baum mit grünem Blätterwerk und einem dicken, braunen Stamm gruppiert, an dem sich eine schwarze (?) Schlange hochwindet. Auf der rechten Seite ist Eva in ponderiertem Stand zu sehen. Mit der linken Hand bedeckt sie ihre Scham, die rechte Hand ist nach links ausgestreckt und scheint auf die Schlange im Baum zu zeigen. Ihr dunkles Haar fällt offen über ihre Schultern hinab. Um die Hüften trägt sie einen grünen, transparenten Rock; ihr Oberkörper ist entblößt. Adam ist links, etwas in den Bildhintergrund versetzt, frontal und mit kurzem braunem Haar wiedergegeben. Er bedeckt seine Scham mit einem großen grünen Blatt und wendet sich von Eva ab. Zu beiden Seiten wird die Szene von zwei Sträuchern oder Bäumen flankiert. Von den Malereien des Bogenfeldes darüber ist nur noch der untere Bereich erhalten, der zwei Vögel in einer Gartenlandschaft mit grünen Pflanzen und roten Blüten zeigt.

Analyse der Bildzusammenstellungen

Die malerische Ausstattung der in die späte zweite Hälfte des 4. Jhs. datierten Grabkammer lässt in der Anordnung ihrer zehn Bildszenen ein recht einfaches, aber durchdachtes Ordnungsprinzip erkennen (Fig. 18)[1210]. Dabei sind an den Längswänden die vier Szenen des Neuen Testaments so angeordnet, dass sie die vier Szenen des Alten Testaments flankieren. Auf diese Weise können nicht nur die Bilder in der Längsachse sinnvoll verknüpft, sondern auch Verbindungen zwischen den Bildergruppen in der Quer- und Diagonalachse des Raumes hergestellt werden.

Zunächst sei der Blick auf die Gruppe der neutestamentlichen Motive in den äußeren Feldern der Längswände geworfen, die aus drei Wunderheilungen und einer Totenauferweckung, die aber im weiteren Sinne auch den Heilungswundern zuordenbar ist, besteht. Analog zur römischen Katakombenmalerei überlagern sich auch hier mehrere Verknüpfungsebenen. Erstens ergibt sich eine affirmative Verbindung in der Querachse zwischen der Lahmenheilung an der Südwand und der Lazarus-Auferweckung (Abb. 174) an der Nordwand, die den Schafträger flankieren und dessen heilbringende Wirkkraft konkretisieren. Zweitens korrespondieren die

1208 Bonnekoh 2013, 37–50.
1209 Bonnekoh 2013, 49.
1210 Zur Datierung der Malereien siehe zuletzt Bonnekoh 2013, 154.

Lazarus-Auferweckung und die Blindenheilung in der Längsachse affirmativ miteinander. Drittens sind auch die Lahmen- und Blindenheilung[1211] in der Diagonalachse affirmativ verknüpft. Formale Konkordanzen ergeben sich darüber hinaus zwischen der Lazarus-Auferweckung an der Nordwand und der Brotvermehrung bzw. dem Weinwunder an der Südwand, da in beiden Szenen Christus als Wundertäter auftritt.

Auch die Themen der alttestamentlichen Bildergruppe im Zentrum der Längswände beziehen sich additiv-affirmativ aufeinander. Mit Daniel in der Löwengrube (Abb. 172) und dem Quellwunder des Mose sind einander zwei beliebte Rettungsparadigmen gegenübergestellt, die sich in ihrer Aussage bestätigen. Eine inhaltlich differenziertere Auslegung lässt sich nicht herauslesen. Allenfalls wäre zu überlegen, ob das Kombinationsbild sandalenlösender Mose / Gesetzesübergabe und das Quellwunder eine konsekutive Lesung intendieren, doch scheint ihre Bedeutung eher in ihrer Rezeption als Einzelbilder zu liegen, zumal die Motive weder neben- noch direkt gegenübereinander platziert sind.

In der Längsachse des Raumes stehen mit dem *pastor bonus* als Hauptbild an der Westwand und dem Sündenfall an der Ostwand einander gleichfalls jeweils ein Motiv aus dem Alten und Neuen Testament gegenüber. Die Disposition von Schafträger (Abb. 170) und Sündenfall (Abb. 175) lässt an einen typologischen Bezug der Bildmotive denken. Als Symbolfigur Christi ist der Gute Hirte als Erlöser in einer Achse mit Adam und Eva, dem ersten von Gott erretteten Menschenpaar, angeordnet. Inwiefern in dieser Kombination möglicherweise auch persönliche Assoziationen eine Rolle spielen, bleibt zu diskutieren: Im Kontext der privaten Grabmalerei wäre es durchaus denkbar, dass die biblischen Figuren stellvertretend für ein bestattetes Ehepaar stehen, das auf die ersehnte Rettung aus dem Tod hofft und seinen Wunsch in Rückgriff auf die Darstellung der Stammeltern und des Guten Hirten Ausdruck verleiht[1212]. Formal werden die Szenen durch die paradiesische Gartenlandschaft im Bildhintergrund verbunden, in die sowohl der Gute Hirte als auch Adam und Eva hineinprojiziert sind. Die paradiesischen Szenerien sind reich mit Vögeln, Pfauen und Streublumen angereichert. Sie akzentuieren den endzeitlichen Charakter des Christogramms im Deckenzentrum, das als *positionsfavorisierendes* Motiv gemeinsam mit dem Guten Hirten die privilegiertesten Positionen im Raum besetzt. Der Kopf der Verstorbenen ist direkt unter dem Bildnis des Guten Hirten positioniert, der gleichsam schützend über diese wacht.

Die malerische Ausstattung der Grabkammer eröffnet damit auf formalen und inhaltlichen Ebenen Verknüpfungsmöglichkeiten, im Zuge derer sich die entsprechenden Bibelszenen affirmativ in ihrer Aussage bestätigen. Während die biblischen Motive an den Wänden die erhoffte Errettung aus

1211 Aus ikonografischer Perspektive fällt auf, dass gerade in der Szene der möglichen Blindenheilung Christus besonders hervorgehoben ist, zumal er im Bildhintergrund von einer Exedra regelrecht umfangen und damit optisch akzentuiert wird. Bemerkenswert ist auch der mit einem königlichen Zepter vergleichbare Stab in der Hand Christi, der wohl als herrschaftliches Attribut und nicht als Virga zu deuten ist; Bonnekoh 2013, 34–36.

1212 Einzigartig und wohl als regionale Besonderheit im Repertoire der Maler Thessalonikis anzusprechen, ist der transparente, grüne Rock Evas, der scheinbar aus vielen kleinen Blättern zusammengesetzt ist. Er verleiht der Figur der Eva, ebenso wie das lange, schwarze Haar, eine merklich erotische Konnotation; Bonnekoh 2013, 123. 128–129. Da jedoch auch die Figur Evas in der schon erwähnten Grabkammer in der Apolloniados-Straße 18 mit einem vergleichbaren Rock ausgestattet ist, handelt es sich wohl um keinen Hinweis auf ein Verstorbenenporträt; vgl. Laskaris 2000, 517–524; Marki 2006, 142–145. 222. Üblicherweise werden Adam und Eva im Sündenfall lediglich mit Blättern vor der Scham dargestellt. Nur in den Szenen der Vertreibung aus dem Paradies, wie beispielsweise in Kammer B (Nestori 1993, 75–76 Nr. 2) der via Latina-Katakombe, ist das Paar mit Fellkleidung wiedergegeben.

dem Tod veranschaulichen, bringt das Christogramm als universelles Heilszeichen nicht nur die Auferstehungshoffnung der Verstorbenen zum Ausdruck, sondern zugleich den Grund ihrer Hoffnung, wodurch in prononcierter Weise ihr Christusbekenntnis veranschaulicht wird. Das besondere Zusammenspiel der Szenen, die sorgfältig nach Altem und Neuem Testament angeordnet wurden, zeugt von einer intendierten motivischen Disposition, die programmähnliche Merkmale erkennen lässt, wie sie auch in den römischen Katakomben auftreten. Vergleichbare Ordnungsprinzipien, nach denen Bilder nach einfachen Kriterien formal und inhaltlich aufeinander abgestimmt sind, finden sich in Thessaloniki auch in Grab 49 in der Apollonidias Straße 18 und in Grab 15 in der Theologischen Fakultät, die allerdings mit einer geringeren Anzahl an figürlichen Bildszenen ausgestattet sind[1213].

3.2 Konstantinopel, Hypogäum beim Silivri-Kapı

Das Hypogäum beim Silivri-Kapı (Pege-Tor) ist das einzige Beispiel eines frühchristlichen Grabraumes in der östlichen Reichshälfte, in dem formale und inhaltliche Bezüge zwischen Malerei und Sarkophagplastik heute noch nachweisbar sind. Unter diesem Aspekt nimmt das Hypogäum eine einzigartige Stellung in der spätantiken Grabeskunst ein, auf die schon Johannes G. Deckers und Ümit Serdaroğlu in einem gemeinsamen Aufsatz hingewiesen haben[1214]. Das reiche Beziehungsgeflecht der Bilder und seine unterschiedlichen Formen der Kombination sind in dieser Untersuchung erneut in den Blick zu nehmen.

Beschreibung

Das 1988 entdeckte Hypogäum gehört zu einem Friedhofsareal, das zwischen der Haupt- und Vormauer der Landmauer von Konstantinopel in theodosianischer Zeit errichtet wurde. Während die Kammer in der Antike unter dem Laufniveau lag und daher nicht sichtbar war, steht sie heute frei. Sie besteht aus einem Vorraum (ca. 4,40 x 1,25 m) und einem Hauptraum (4,30 x 4,10 m), die dreizehn Gräber bergen. Der Eingang der tonnengewölbten Kammer wird von zwei flachen, monolithischen Gewändeblöcken aus Kalkstein flankiert, deren Schmalseiten Halbsäulen mit Kapitellen imitieren. Der Hauptraum wird durch eine niedrige Türöffnung betreten. An der südlichen Stirnseite des Türsturzes ist ein etwas nach links aus der Mitte gerücktes lateinisches

1213 Es handelt sich um zwei annähernd gleich große Kammergräber aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs., die an der Nord- und Südwand mit jeweils zwei figürlichen Bildszenen und an der Ost- und Westwand mit jeweils einer Bildszene dekoriert worden sind. Grab 49 (2,04 x 0,91 x 1,40 m) zeigt an der Nordwand Noah in der Arche und Daniel in der Löwengrube; an der Südwand den Sündenfall und das Abrahamsopfer. An der Westwand ist der Gute Hirte und an der Ostwand das Martyrium Theklas dargestellt; vgl. Laskaris 2000, 517–524; Marki 2006, 142–145. 222. Während die beiden Querwände damit zwei Szenen aus dem Umfeld des Neuen Testaments wiedergeben, werden an den Längswänden ausschließlich alttestamentliche Bildmotive dargestellt. Auch in Grab 15 (2,00 x 0,98 x 0,95 m) ist der Gute Hirte an der Westwand angebracht; die Ostwand schmückt Daniel in der Löwengrube; vgl. Laskaris 2000, 524–525; Marki 2006, 132–137. 215; Gournaris 2007. Die Motive weisen formale Parallelen auf und stimmen im Bildaufbau überein. Der von zwei Schafen umgebene und frontal dargestellte Gute Hirte korrespondiert mit der Gestalt Daniels, der auf ähnliche Weise von zwei Löwen umgeben wird. Die Seitenwände zeigen jeweils eine alt- und eine neutestamentliche Szene. An der Nordwand sind die Lazarus-Auferweckung und das Abrahamsopfer zu sehen, an der Südwand Noah in der Arche und die Lahmenheilung. Raumübergreifend chiastisch angeordnet und affirmativ verknüpft sind als Heilungswunder die Lazarus-Auferweckung und der Paralytiker; gleichermaßen affirmativ beziehen sich das Abrahamsopfer und Noah in der Arche als alttestamentliche Rettungsparadigmen aufeinander. Eine tiefergehende Sinnebene erschließt sich aus der Bildzusammenstellung jedoch nicht mehr.

1214 Deckers – Serdaroğlu 1993.

Kreuz in Relief ausgearbeitet, das mit dunkelroter Farbe bemalt ist. Über dem Türsturz sitzt ein hochrechteckiges Fenster, das mit einer durchbrochenen Kalksteinplatte verschlossen war. Im Vorraum sind zwei, im Hauptraum sechs Bodengräber angelegt, deren Deckplatten zugleich die Bodenplatten der Räume bilden. Im Zentrum des Hauptraums öffnet sich ein kurzer Gang, an dessen Seiten vier Scheinsarkophage aus Kalkstein platziert sind. Der Gang führt auf einen fünften Scheinsarkophag an der Nordwand zu, der mithilfe dreier Kalksteinkonsolen erhöht auf einem Podest positioniert und aus prokonnesischem Marmor gearbeitet ist.

Nordwand (Wand -2-)
Sarkophag (Rep. V Nr. 143; Abb. 173; Abb. 186)
Das Zentrum der Frontplatte ist mit einem Christogramm geschmückt, das von einem Lorbeerkranz gerahmt und von zwei Kandelabern flankiert wird. Die Deckelplatte ist in zwei Felder unterteilt, die mit breiten, flachen Leisten eingefasst sind. Jedes Feld besitzt zusätzlich einen eigenen Rahmen, der aus einer flachen Kehle mit leicht erhöhten Rändern besteht. Im rechten (westlichen) Feld ist ein lateinisches Kreuz ausgearbeitet. Im linken (östlichen) Feld befindet sich eine annähernd quadratische Öffnung (60 x 65 cm), die ursprünglich mit einem marmornen Deckel verschlossen war.

Westwand (Wand -3-)
Sarkophag 1 (Rep. V Nr. 22; Abb. 187)
Die Front des Scheinsarkophags links vom Eingang zeigt die Apostelversammlung. Das Bildfeld ist an den Seiten und im oberen Bereich von einer Akanthusranke umgeben, die in der oberen Leiste auf ein zentral positioniertes Kreuz, das von einem Kranz und zwei Vögeln umgeben wird, zuläuft. Das Zentrum der Apostelversammlung bildet Christus, der erhöht auf einem Stuhl sitzend dargestellt ist. Seine rechte Hand ist zum Sprechgestus erhoben; mit seiner Linken hält er einen aufgeschlagenen Codex. Zu beiden Seiten wird er von sechs Aposteln flankiert. Zur Rechten Christi ist Paulus dargestellt, der aufgrund seiner Stirnglatze identifiziert werden kann. Auch seine rechte Hand ist zum Sprechgestus erhoben; in der linken Hand hält er einen Codex. Demgemäß ist Petrus mit dichtem und in die Stirn fallendem Haar zur Linken Christi zu erkennen. Mit verhüllten Händen huldigt er Christus. In diesem Huldigungsgestus ist auch der Petrus folgende Apostel wiedergegeben, der einen geöffneten Codex mit gleichfalls verhüllten Händen trägt.

Sarkophag 2 (Rep. V Nr. 35; Abb. 184)
Da die linke Konsole und Seitenwand des Scheinsarkophags an Wand -2- die rechte Hälfte der Front verdeckt, ist nur deren sichtbarer Teil skulptiert. Dieser zeigt die Gesetzesübergabe, die ebenfalls von einer Weinranke als Rahmen umgeben wird. Mose ist nach links gewandt und im Halbprofil wiedergegeben. Er ist mit Tunika und Pallium bekleidet und bartlos dargestellt. Seine nach oben gerichteten Hände sind mit dem Pallium verhüllt. In der linken oberen Ecke erscheint die Hand Gottes, die aus dem Himmelsfirmament herausragt und Mose die Gesetzestafeln reicht.

Ostwand (Wand -4-)
Sarkophag 1 (Rep. V Nr. 71; Abb. 188)
Unmittelbar zur Rechten des Eingangs zeigt die Frontwand des Scheinsarkophags die Verehrung des Kreuzes durch eine dreiköpfige Familie. Die mittlere Nische ist mit Gittern und zwei zurückgezogenen Vorhängen als Ziborium gestaltet, in dessen Zentrum das Kreuz steht. In der

Nische zur Rechten des Kreuzes, am Ehrenplatz, befindet sich ein Mann im Orantengestus. Er trägt *campagi*, eine gegürtete Ärmeltunika und eine knöchellange Chlamys, die mit einer Zwiebelkopffibel geschmückt ist. In der Nische zur Linken des Kreuzes stehen eine Frau in Orantenhaltung und ein Junge, der einen Codex oder ein Diptychon bei sich trägt und die Rechte zum Redegestus erhoben hat. Die Frau ist mit einer Tunika und einer Palla bekleidet. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt; ein Haarwulst rahmt die Stirn. Farbreste lassen darauf schließen, dass über dem Haar eine Haube aufgemalt war. Der Junge, bei dem es sich wohl um den Sohn des Paares handelt, trägt *campagi*, eine knöchellange, ungegürtete Tunika mit langen, engen Ärmeln und darüber eine *paenula*.

Sarkophag 2 (Rep. V Nr. 31; Abb. 185)
Wie bei seinem Pendant an Wand -3- wird auch an diesem Scheinsarkophag die Hälfte der Frontplatte durch die Konsole und Seitenwand des Hauptsarkophags -2- verdeckt. Das Bildfeld wird oben und an den Seiten von einer mit zwei flachen Leisten eingefassten Ranke umgeben und zeigt das Abrahamsopfer. Abraham erscheint in der Mitte des Bildfeldes und ist nach rechts gewandt. Er hat einen Vollbart und lockiges Haupthaar und ist mit einer Tunika, einer Dalmatika und einem Pallium bekleidet. In seiner rechten Hand hält er ein Messer; seine linke Hand liegt auf dem Kopf Isaaks, dessen Arme am Rücken gefesselt sind. Abraham blickt auf die Gestalt eines geflügelten Engels, der in der rechten oberen Ecke erscheint. Die rechte Hand des Engels ist ausgestreckt; in der anderen hält er einen Botenstab. In der linken Bildhälfte wird die Szene mit einem Baum abgeschlossen, vor dessen Stamm ein Widder steht. Links ist ein nach unten fliegender Vogel dargestellt.

Die Hauptkammer weist zwei Malphasen auf: In der ersten Ausstattungsphase erhielt die Kammer Malereien, die in einer zweiten Phase flächendeckend mit Feinputz überzogen wurden. Die malerische Ausstattung und der Einbau der Scheinsarkophage erfolgten in einem Arbeitsvorgang und wurden aufeinander abgestimmt[1215]. Die Malereien sind in Schwarz, Weiß, Gelb, Grün und Rot sowie Mischfarben ausgeführt. Die von den Scheinsarkophagen nicht bedeckten Wandbereiche der Südwand (Wand -5-) weisen in der Sockelzone eine Marmorinkrustation auf, die sich bis an die Fronten der Scheinsarkophage erstreckt. Über den Deckeln der Sarkophage verläuft ein horizontaler schwarzer Streifen. Dieser wird gemeinsam mit der Marmorinkrustation von einem breiten roten Band horizontal begrenzt, das sich über dem Türsturz erstreckt. An der Nordwand (Wand -2-) über dem Hauptsarkophag ist zwischen blühenden Sträuchern und zwei Bäumen Christus zu erkennen, der von zwei Heiligen, vermutlich Petrus und Paulus[1216], flankiert wird und die Rechte zum Redegestus erhoben hat (Abb. 182–183). Beide Figuren sind Christus zugewandt. Sie tragen jeweils mit der mantelverhüllten linken Hand einen rot eingebundenen Codex und stützen diesen mit der rechten Hand. Ihre Köpfe sind heute zerstört, doch waren sie im Vergleich zu Christus proportional kleiner dargestellt. Die Malerei der Türwand zeigt oben zwei männliche Gestalten, deren Deutung nicht mit Sicherheit festgelegt werden kann (Abb. 181; Abb. 183). Die Figur links des Türsturzes ist frontal, leicht nach rechts gewandt wiedergegeben und wird von blühenden Pflanzen umgeben. Der Mann ist mit einer weißen

1215 Dies wird besonders daran ersichtlich, dass der Feinputz an der Südwand an die Ränder der Fronten der am Eingang anschließenden Scheinsarkophage angestrichen ist; Deckers – Serdaroğlu 1993, 143.
1216 Deckers – Serdaroğlu 1993, 159.

Tunika und einem Pallium bekleidet; sein Gesicht war vermutlich bärtig. Eventuell könnte hier die Weigerung Mose zu erkennen sein[1217]. Der Mann rechts hingegen ist in weit ausgreifendem Schritt gemalt und setzt seinen rechten Fuß auf die Spitze eines Gebildes. Der Körperhaltung der Figur folgend könnte es sich um den berganschreitenden Mose bzw. sandalenlösenden Mose vor dem brennenden Dornbusch handeln[1218].

Analyse der Bildzusammenstellungen

Im Gestaltungskonzept des Hypogäums beim Silivri-Kapı spiegelt sich eine besonders anspruchsvolle Art der Inszenierung des Bild-Raums wider (Fig. 19), die auf einer einheitlichen Planung der Grabanlage basiert. Mit seinen fünf reliefierten Sarkophagen war der Hauptraum des Hypogäums auf einen eintretenden Besucher hin konzipiert, wobei die verschiedenen Teile seiner Ausstattung harmonisch ineinander übergreifen. Anhand der räumlichen Anordnung der Sarkophage, dem verwendeten Material und der Beziehung der Bilder untereinander wird eine Hierarchie greifbar, an deren Spitze der Scheinsarkophag an der Nordwand steht. Seine herausgehobene Stellung legt die Vermutung nahe, diesen Ehrenplatz dem Grabinhaber zuzuschreiben, woraus sich eine Deckungsgleichheit zwischen der materialsemantischen und der innerfamiliären Hierarchie ergäbe[1219]. Der Sarkophag ist nicht nur in der Blickachse des eintretenden Grabbesuchers platziert, erhöht auf einem Podest und aus dem teuersten Material (prokonnesischem Marmor) angefertigt, sondern liegt in einer gemeinsamen Achse mit Christus, Petrus und Paulus, die an der Nordwand darüber malerisch dargestellt sind (Abb. 182–183). Anders als die übrigen vier Scheinsarkophage aus Kalkstein ist er nicht mit figürlichen Szenen geschmückt. Er weist mit Christusmonogramm und Kreuz symbolischen Dekor auf. Die Gestalt Christi an der Nordwand, die sich durch ihre Größe, Frontalität und die Farbe ihres Palliums von den beiden Begleitfiguren unterscheidet, ist Mittelpunkt der Komposition und liegt mit dem Christusmonogramm

1217 Deckers – Serdaroğlu 1993, 158.

1218 Deckers – Serdaroğlu 1993, 158.

1219 Eine andere Deutung schlug jüngst Ivan Foletti vor; vgl. Foletti 2013. Der Sarkophag an der Nordwand sei nicht als Grablege des *pater familias*, sondern eines lokalen Heiligen zu interpretieren. Ein Beleg hierfür seien das teurere Material, die erhöhte Positionierung im Raum, der Dekor der Frontwand sowie die Öffnung am Deckel des Scheinsarkophags, welche die Funktion einer *fenestella confessionis* habe. Der Hohlraum, der sich durch die Aufstellung des Scheinsarkophags auf den drei Konsolen ergibt, sei nicht nur dazu gedacht, die sozialhierarchische Stellung des Verstorbenen zu akzentuieren, sondern hätte auch praktische Gründe. Nach Foletti wären die bestatteten Gebeine als Kontaktreliquien verehrt worden. Durch die Öffnung am Deckel hätten dementsprechend Flüssigkeiten, wie zum Beispiel Öl, gegossen werden können, die über den Körper des Heiligen flossen und dann über eine weitere kleine Öffnung am Boden des Sarkophags austraten, um von dort in Ampullen aufgenommen werden zu können. Weitere Hinweise für eine solche Deutung seien ikonografisch gegeben. Demgemäß sei in der Figur zur Linken Christi, die sich unmittelbar über der *fenestella* befindet, der verehrte Heilige zu erkennen, der wiederum ein zweites Mal in der Gestalt des Jungen an der Frontwand des Scheinsarkophags an der Ostwand von dem verstorbenen Ehepaar flankiert erscheint. Nach Folettis These handelt es sich um keinen privaten Grabraum, sondern um eine kultisch verehrte Bestattungsstätte. Wie Foletti anmerkt, gibt die Öffnung im Sarkophagdeckel durchaus Fragen auf, die in der umfassenden Publikation von Deckers und Serdaroğlu nicht aufgegriffen wurden. Eine Interpretation als öffentliche Kultstätte scheint dennoch zu weit gegriffen, da die Architektur des Raumes gänzlich ungeeignet wäre, um Pilger in Empfang zu nehmen und kultische Handlungen in einem größeren öffentlichen Rahmen zu vollziehen. Zweiteilige Deckel erleichterten das Öffnen eines Sarkophags für Mehrfachbestattungen und sind auch im Hypogäum von Şehremini belegt; vgl. Dresken-Weiland 2006, 351. Hinter einer solchen Installation müssen daher nicht unbedingt kultische Zwecke stehen. Ein Zusammenhang mit dem privaten Totenkult ist trotz der ungewöhnlichen Größe und Form des Hauptsarkophags und seines Deckels ebenfalls nicht auszuschließen; vgl. Foletti 2013, 179.

des Scheinsarkophags aus Marmor vertikal in einer Achse. Die Kombination aus figürlichen und symbolischen Motiven ist daher zurecht als „eine dreifach wiederholte Darstellung des Heilands“[1220] zu deuten.

Während an der Nordwand Malerei und Plastik durch ihre endzeitliche Thematik entlang der Vertikalachse verknüpft sind, verhalten sich auch die Darstellungen der Frontwände der Scheinsarkophage aus Kalkstein an der Ost- und Westwand entlang der Horizontalachse affirmativ zueinander. Die beiden alttestamentlichen Szenen – die Gesetzesübergabe an Sarkophag 2 (Abb. 184) der Westwand und das Abrahamsopfer an Sarkophag 2 der Ostwand (Abb. 185) – wurden als Pendants im Raum angeordnet. Als Zusammenstellung korrelieren sie inhaltlich auf zwei Ebenen: zum einen versinnbildlichen sie plakativ zwei Geschehnisse aus dem Alten Testament, zum anderen werden in beiden Erzählungen abstrakte Gotteserscheinungen geschildert. Hierin ergibt sich ein inhaltlicher Anknüpfungspunkt zur Türwand, an der der bergansteigende Mose und die Weigerung Mose (?) dem gleichen Themenkreis angehören (Abb. 181).

Das Darstellungsschema, in dem die Familie im Rahmen der Kreuzverehrung wiedergegeben ist, drückt dagegen sowohl die Verehrung der göttlichen Macht durch die dargestellten Personen als auch die Eintracht (*concordia*) dieser Personen untereinander aus[1221]. In der Gegenüberstellung von Verstorbenenporträt und Apostelversammlung ist eine konventionelle Bildpraxis zu beobachten, die bereits in der stadtrömischen Grabeskunst begegnete, nämlich das Verstorbenenporträt so nahe wie möglich an Christus heranzurücken, um direkt in den Kreis seines Heilswirkens zu gelangen. Zudem eröffnet sich eine horizontale Bezugsachse zwischen dem Kreuz im Zentrum des Ziboriums an der Front des Sarkophags 1 der Ostwand (Abb. 188) und Christus im Zentrum der Apostelversammlung an Sarkophag 1 der Westwand (Abb. 187). Auf diese Weise ist das Familienporträt im Bild-Raum gleichzeitig Christus und den Aposteln zugewandt wie auch dem Kreuz als Symbol Christi beiwohnend dargestellt[1222]. Die physische Nähe zur Gottheit ist damit doppelt gewährleistet[1223]. Es ist wohl kein Zufall, dass das Abrahamsopfer und das Familienbildnis entlang derselben Raumachse positioniert sind. Demgemäß könnte das Abrahamsopfer als Präfiguration der göttlichen Errettung, aber auch als Ausdruck der eigenen Hoffnung auf Errettung verstanden werden. Formale Konkordanzen ergeben sich außerdem im Vergleich der Gesetzesübergabe und der Apostelversammlung. Der Codex in den Händen Christi erscheint in der Gesetzesübergabe in der Hand Gottes, der ihn Mose als Repräsentant des Menschengeschlechts übergibt. Ein drittes Mal findet sich der Codex in der Hand des Jungen im Familienbildnis wieder, der gleichsam auf dessen (christliche) Bildung anspielen könnte.

Handelt es sich bei den heute nur noch schwer lesbaren Szenen an der Eingangswand tatsächlich um die Berufung und Weigerung Mose, so stehen auch diese inhaltlich in einem Zusammenhang mit der Gesetzesübergabe an Sarkophag 2 der Westwand, wenngleich die Intention einer konsekutiven Rezeption als Bilderzyklus aufgrund der räumlichen Distanz der Motive wohl auszuschließen ist.

Der programmähnliche Charakter der Kammer erklärt sich somit aus einem ausgeklügelten System formal-symmetrischer und inhaltlicher Bezüge zwischen den Motiven der malerischen und plastischen Ausstattung, die aufeinander abgestimmt worden sind. Neben dem christlichen

1220 Deckers – Serdaroğlu 1993, 159.
1221 Deckers – Serdaroğlu 1993, 149.
1222 Deckers – Serdaroğlu 1993, 151.
1223 Deckers 1996, 167.

Bekenntnis der Grabinhaber, das durch die alt- und endzeitlichen Motive verbildlicht wird, ist es das Verstorbenenporträt, das die private Jenseitshoffnung der Bestatteten zum Ausdruck bringt und die Grabausstattung entscheidend prägt. Die Auftraggeber setzten bewusst mehrere Schwerpunkte im Ausstattungsensemble, die kontextuell den drei Themenkreisen ‚Gotteserscheinung', ‚Kreuzesverehrung' und ‚Errettung' zugeordnet werden können. Als *terminus post quem* für die Errichtung der Grabkammer wurde das Jahr 415 angesetzt, sodass das Hypogäum wohl im ausgehenden ersten Drittel des 5. Jhs. entstanden sein dürfte[1224]. Ebensolche durchdachten Gestaltungskonzepte privater Grabanlagen, wie sie das Hypogäum beim Silivri-Kapı aufweist, waren in Konstantinopel vermutlich weiter verbreitet als heute bekannt. Einzelne Funde und Befunde frühchristlicher Grabdenkmäler lassen diesen Schluss jedenfalls zu[1225].

4. Überlegungen zur Verbreitung christlicher Bildszenen

Das Phänomen, private Grabstätten mit christlichen Malereien auszustatten, setzte in weiten Teilen der Ökumene erst im fortgeschrittenen 4. Jh. ein und stammt aus einem Zeitraum, in dem die römische Katakombenmalerei bereits ihre letzte Blütephase erreicht hat. Nicht nur die Produktion christlicher Kunst, sondern unmittelbar damit verbunden auch die Christianisierung speziell ländlicher Regionen abseits der urbanen Zentren schritt im Vergleich zu Rom weitaus langsamer voran[1226]. Christlich-figürliche Bilder als Grabdekor, wie sie für die römische Katakombenmalerei charakteristisch sind, finden sich außerhalb Italiens daher vornehmlich in Regionen des Reiches wieder, die durch Personen-, Güter- oder Kulturtransfer mit Rom eng in Kontakt

1224 Deckers – Serdaroğlu 1993, 160–161.

1225 Deckers 1992b. Beispielhaft angeführt seien zwei theodosianische Scheinsarkophage (Rep. V Nr. 68–69), die gemeinsam in der Nähe der Konstantinischen Stadtmauer in Istanbul-Taşkasap gefunden und um 430 datiert wurden; vgl. Firatli 1960; Jakobs 1987, 209–210; Firatli 1990, 55–56 Nr. 96–97. Die Scheinsarkophage sind aus Kalkstein angefertigt und stammen ursprünglich aus demselben Hypogäum. Sie wurden als einander ergänzende Pendants konzipiert, was anhand der gleichen plastischen Gliederung der Reliefs deutlich wird; Deckers – Serdaroğlu 1993, 151 Anm. 37. Der Scheinsarkophag der Ostwand (Rep. V Nr. 68) zeigt in der zentralen Interkolumnie vermutlich den inschriftlich genannten Verstorbenen Flavius Eutychius mit einem geschlossenen Rotulus in der linken Hand, der von Petrus und Paulus sowie den beiden Musen Polyhymnia und Kalliope in den übrigen Bogennischen umgeben wird. Auf der Frontplatte seines Pendants an der Nordwand (Rep. V Nr. 69) ist die Apostelversammlung dargestellt. Dabei wird die zentrale Interkolumnie von dem thronenden Christus eingenommen, der seine rechte Hand zum Redegestus erhoben hat und in der linken einen aufgeschlagenen Codex hält. In den übrigen Interkolumnien sind vier Apostel in Tuniken und Pallien sowie geschlossenen Rotuli in den Händen zu sehen, wobei die beiden Männer zu Seiten Christi als Petrus und Paulus gedeutet werden. Die Bildaussagen der Reliefs sind mit jener der Apostelversammlung und des Verstorbenenporträts an der West- und Ostwand des Hypogäums beim Silivri-Kapı vergleichbar; Deckers – Serdaroğlu 1993, 151 Anm. 37. Beide Reliefs sind auf einen Blick im Raum erfassbar und der Verstorbene in unmittelbare Nähe zu Christus gerückt. Auch in dieser Kammer mit ihrer heute nur fragmentarisch erhaltenen Ausstattung können somit Bedeutungsachsen rekonstruiert werden, wie sie sicherlich auch für weitere, heute nicht mehr erhaltene Grabkammern in Konstantinopel anzunehmen sind.

1226 Rom stellte in vielerlei Hinsicht einen Ausnahmefall dar. Die Präsenz von Christen kann in Rom zum einen bereits in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. belegt werden. Zum anderen verfügte die Stadt seit der Mitte des 3. Jhs. über einen zahlenmäßig großen und ausdifferenzierten Klerus. In Rom waren die Christen daher im Vergleich zu zahlreichen anderen Städten bereits sehr früh keine unbedeutende Minderheit mehr; vgl. Pietri 1996/2005; de Blaauw 2012, 142–143. Im Gegensatz dazu hatte das Christentum außerhalb Roms, beispielsweise in weiten Teilen der Iberischen Halbinsel, noch bis weit in das 4. Jh. hinein einen Minderheitsstatus inne. Die Mehrzahl der christlichen Inschriften kann dort erst dem 6./7. Jh. zugeordnet werden; vgl. RAC 2 (1954) s. v. Christentum I (Ausbreitung), 1138–1159, hier 1150–1151 (B. Kötting).

standen. Als Bindeglied zwischen West und Ost sowie zeitweilige Kaiserresidenz war die Stadt Thessaloniki mit ihrer Lage an der Via Egnatia für römische Einflüsse besonders empfänglich. Die Bedeutung Thessalonikis als Produktionsort frühchristlicher und byzantinischer Kunst spiegelt sich jedenfalls auch in den Wandmosaiken der Kultbauten wider[1227]. Mit einem regen kulturellen Austausch ist ebenso in der Provinzhauptstadt Valerias, Pécs/*Sopianae*, zu rechnen, deren reiches frühchristliches Erbe archäologisch gut erschlossen ist[1228]. Die biblischen Bildszenen ihrer bemalten Grabbauten etwa lassen Einflüsse aus den römischen Katakomben vermuten, wie oben bereits erwähnt wurde[1229]. Gleiches gilt grundsätzlich für militärstrategisch wichtige Zentralorte am Balkan wie Niš/*Naissus*, wenngleich beispielsweise aus Sofia/*Serdica* keine ikonografisch vergleichbaren figürlichen Grabmalereien bekannt sind. Konstantinopel wiederum spielte erst nach der Erhebung zur Hauptstadt des Römischen Reiches eine tragende Rolle in der Produktion christlicher Kunst. Dennoch scheinen christlich-figürliche Grabmalereien trotz des regen Austausches mit Rom im oströmischen Teil des Reiches eher Ausnahmen geblieben zu sein.

Auf welchem Weg sich der christliche Szenenschatz verbreitet hat, ist eine Frage, der im Rahmen dieser Studie nicht näher nachgegangen werden kann[1230]. Möglicherweise waren Musterbücher im Umlauf, mit deren Hilfe das stadtrömische Bilderrepertoire in die umliegenden Regionen des Reiches gelangte. Vor diesem Hintergrund ist vielleicht mit reisenden Handwerkern zu rechnen, die solche Musterbücher mit sich führten[1231]. Nicht zu unterschätzen ist ferner die Bedeutung der mit christlichen Szenen geschmückten Sarkophage, die vor allem aus Rom und später Konstantinopel in die umliegenden Gebiete des Reiches exportiert wurden und deren Szenenschatz in das Genre der Grabmalerei übertragen werden konnte[1232]. Aber auch Gegenstände des täglichen Gebrauchs wie Geschirr, Lampen oder Tonkacheln[1233], die – mit christlichen Motiven geschmückt – exportiert worden sind, stellen einen möglichen Faktor dar, der bei der Verbreitung von Bildern von Bedeutung gewesen sein könnte[1234].

Darüber hinaus sind es aber vor allem auch lokale und regionale Traditionen in der Kunstproduktion und speziell im Bestattungswesen, die es zu berücksichtigen gilt. So waren beispielsweise in Nordafrika weniger bemalte Grabbauten verbreitet als vielmehr Mosaikepitaphe, die die Böden der Kirchen zierten. Je nach Region und lokaler Werkstatt bildete sich ein eigenes Szenenrepertoire aus, das ornamentale, vegetabile und figürliche Darstellungen umschloss[1235]. Im ausgehenden 4. Jh. bzw. frühen 5. Jh. traten in den Grabmosaiken Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auf[1236], die bezeugen, dass in der nordafrikanischen Sepulkralkunst durchaus christliche Motive bekannt waren, aber im Vergleich zu den römischen Katakomben keine umfangreiche Tradition entwickelten. Eine andere Bildtradition zeigt sich in den Balkan-

1227 Zu den spätantiken und byzantinischen Mosaiken Thessalonikis siehe etwa Bakirtzis 2012.
1228 Fülep 1984; Gáspár 2002, 66–67.
1229 Siehe dazu Hudák 2009, 70–71; Magyar 2009.
1230 Überlegungen dazu bietet aus jüngster Zeit etwa die Studie von Anđelković Grašar u. a. 2020.
1231 Vgl. auch Hudák 2009, 63.
1232 Zum Export stadtrömischer Sarkophage und der Problematik ihrer Provenienz siehe Koch 2000, 363–378. Zum Export von Sarkophagen aus Konstantinopel zuletzt Koch 2018, 11–12.
1233 Zu den Bibelszenen auf Tafelgeschirr aus Terra Sigillata siehe Bejaoui 1997.
1234 Dunbabin 1978, 191–192.
1235 Dunbabin 1978, 190.
1236 Dunbabin 1978, 191 mit weiterführender Literatur.

provinzen Dacia Mediterranea, Moesia Prima, Moesia Secunda, Dalmatia und Scythia[1237]. Dort war die Praxis der Grabmalerei zwar verbreitet, doch herrschten Kreuze und vegetabile Dekorelemente in den stark von lokalem Kolorit geprägten malerischen Grabausstattungen vor[1238]. Bei der Frage nach der Verbreitung der christlich-figürlichen Bildersprache sind also auch die unterschiedlichen ikonografischen Traditionen zu berücksichtigen, die im Römischen Reich der Spätantike nebeneinander existierten und die Auswahl des Grabdekors mitbestimmten.

5. Zwischenresümee

(1) Das Bilderrepertoire der hier als außerstadtrömisch bezeichneten Denkmäler stimmt weitgehend mit dem Szenenschatz der römischen Katakomben überein. Während beliebte Motive, wie der Schafträger, die Jonaruhe, die Magieranbetung, Noah in der Arche oder Daniel in der Löwengrube, über die Katakomben hinaus in christlichen Sepulkralkontexten Verbreitung fanden, erfuhren andere Motive keine überregionale Rezeption (Jonatrauer, Samariterin am Brunnen, Heilung der Blutflüssigen, Quellwunder Petri). Im Gegenzug dazu wiesen aber auch die von unterschiedlichen Zeit- und Lokalstilen geprägten Grabdenkmäler außerhalb Roms einzigartige Bildkompositionen und ikonografische Besonderheiten auf. In Hinblick auf das Verstorbenenporträt lässt sich feststellen, dass sich vor allem Oranten- und Brustbilder Verstorbener sowie Mahldarstellungen und Darstellungen Verstorbener mit Begleitfiguren außerhalb Roms großer Beliebtheit erfreuten. Bildnisse Verstorbener, die mit biblischen Gestalten assimilieren, sowie Berufsdarstellungen können hingegen nur vereinzelt in der außerstadtrömischen Grabmalerei erschlossen werden, wobei im Besonderen das Bild des Fossors als ein Spezifikum der römischen Katakomben zu benennen ist.

(2) Ungeachtet der verschiedenen lokal vorherrschenden Grabformen und -architekturen lässt sich beobachten, dass die anhand der römischen Katakombenmalerei herausgearbeiteten Prinzipien im Umgang mit Raum und Bild auch für die mit Malerei ausgestatteten außerstadtrömischen Denkmäler zutreffen. Hierarchisch übergeordnete Motive schmücken das Hauptbildfeld in der zentralen Raumachse der Monumente und nehmen Positionen primärer Aufmerksamkeit ein. Hierzu gehören nicht nur Darstellungen Christi als *pastor bonus* und der Apostel, sondern auch Darstellungen Verstorbener und Hinterbliebener. Alt- und neutestamentliche Wunder- und Errettungsszenen dagegen wurden gewöhnlich an die Seitenwände gesetzt, die den veränderten Raumverhältnissen der Grabmonumente angepasst als Positionen sekundärer Aufmerksamkeit zu charakterisieren sind. Gelegentlich wurde auch die Rück- bzw. Eingangswand als Träger figürlicher Darstellungen herangezogen. Die Decke wiederum, die in den römischen Katakomben einen überaus wichtigen Anbringungsort biblischer Szenen darstellte, fungierte in den Grabmälern außerhalb Roms ab dem 4. Jh. in der Regel nicht als Träger narrativer Darstellungen. Anstelle der anthropomorphen Gestalt Christi erscheinen dort im Deckenzentrum Kreuz oder Christogramm, die als *positionsfavorisierende* Symbolzeichen die privilegiertesten Orte im Grab

1237 Zur Verbreitung und Entwicklung des Christentums am Balkan siehe zuletzt die Beiträge in Pillinger 2015.

1238 Das gleiche Bildphänomen lässt sich auch in der Monumentalkunst beobachten, in der anders als im Westen keine figürlichen Darstellungen, sondern wie auch in der Grabeskunst vor allem Kreuze als Apsidenschmuck verbreitet waren; vgl. dazu mit Blick auf Kleinasien Niewöhner 2020.

einnehmen. In anspruchsvolleren Gestaltungskonzepten setzen marmorimitierende und vegetabile Malereien zusätzliche semantische Akzente im Grabraum. Letztere begegnen vornehmlich in Form von Streublumen und -blüten, Weinranken oder Girlanden, die den sepulkralen Bild-Räumen eine ideelle paradiesische Atmosphäre verleihen und das Grab in einen Ort zwischen Dies- und Jenseits verwandeln. Unabhängig von Rom schien sich im Laufe des 4. Jhs. besonders in der Grabkultur des Ostens eine eigene Tradition für eine symbolische, vornehmlich von Kreuzen dominierte Bildersprache entwickelt zu haben. Als universal verständliches Sieges- und Heilssymbol stellt das Kreuz auch das mit Abstand am weitesten verbreitete Dekorelement in den außerstadtrömischen Denkmälern der Spätantike dar.

(3) Formale und inhaltliche Kombinationen nach einfachen Verknüpfungsprinzipien sowie Gestaltungskonzepte mit programmähnlichen Charakteristika sind ebenso in den außerstadtrömischen Monumentengruppen zu konstatieren. Grabanlagen, die mit einer größeren Anzahl an christlichen Motiven ausgestattet worden sind, lassen vornehmlich additiv-affirmative und konsekutive Formen der Bildverknüpfung erkennen. Hierzu gehören alttestamentliche Rettungsparadigmen, wie Daniel in der Löwengrube, das Opfer Abrahams, Noah in der Arche und der Sündenfall, oder neutestamentliche Heilungswunder, die das göttliche Heilswirken thematisieren und sich in ihrer Aussage gegenseitig bestätigen. Für die Untersuchung von Kombinationsverhältnissen als besonders ergiebig erwiesen sich die Nekropolen Thessalonikis, in denen heute der größte Bestand an spätantiken Grabmalereien außerhalb Roms überliefert ist. Mit der römischen Katakombenmalerei vergleichbare programmähnliche Charakteristika lassen sich beispielsweise in der vollständig bemalten Grabkammer 1 in der Dimosthenous-Straße 7 erschließen, deren Gestaltungskonzept sich durch eine durchdachte Ordnung der alt- und neutestamentlichen Motive auszeichnet. Die Bildszenen in der Längs- und Querachse sind untereinander auf mehreren Ebenen affirmativ, konsekutiv und gegebenenfalls auch komplementär verknüpft. Das Hypogäum beim Silivri-Kapı in Konstantinopel dagegen ist heute das einzige bekannte Beispiel einer christlichen Grabkammer in der östlichen Reichshälfte, in der Grabmalerei *und* -plastik sinnstiftend aufeinander abgestimmt worden sind. Das Gestaltungskonzept der Hauptkammer weist eine klare hierarchische Struktur auf, die sich in der Anordnung der christlichen und privatrepräsentativen Bildmotive sowie in der Materialsemantik der Scheinsarkophage widerspiegelt. Die Szenen in Malerei und Plastik sind kunstvoll ineinander verwoben, wobei die Jenseitshoffnungen der Verstorbenen und ihr Bekenntnis zu Christus im Zentrum der Bildbotschaft stehen.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN: GESTALTUNGSPRINZIPIEN SPÄTANTIKER GRABRÄUME

Die vorliegende Studie hat es sich zur Aufgabe gemacht, auf der Grundlage einer flächendeckenden Bildanalyse Gestaltungsprinzipien in den malerischen Ausstattungen spätantiker Grabräume transparent zu machen. Die Materialbasis des Vorhabens bildeten 118 Grabkammern, die zwischen dem 3. Jh. und dem ausgehenden 4. Jh. in den römischen Katakomben mit christlich-figürlichen Malereien dekoriert worden sind. Ein bildwissenschaftlicher Zugang, der in die Wechselbeziehung zwischen Raum und Bild auch die Perspektive des Betrachters in die Überlegungen miteinschließt, ermöglichte es, neue Einsichten in den Umgang mit Bildern und ihre Wirkungsweise am Grab zu gewinnen. Die Auswertung des Materialbestandes zeigte deutlich bestimmte gestalterische Tendenzen, die sich über die Grenzen der römischen Katakomben hinaus auch in sepulkralen Kontexten in anderen Teilen des Römischen Reiches wiederfinden lassen. Ausgehend von der Rezeption der Bilder durch einen bereits während des Entstehungs- und Planungsprozesses des Grabmals impliziten idealen Betrachters sind in ihrer Anordnung und Kombination Regelmäßigkeiten zu erschließen, anhand derer allgemeine Prinzipien abgeleitet werden können, die bei der dekorativen Gestaltung von Grabräumen mit Bildern wirksam waren. Diese reagierten auf ikonografische Verschiebungen im Bilderrepertoire und auf Veränderungen in den Architekturkonzepten der Monumente, die vom Wandel der gesellschaftlichen und politischen Ordnung in konstantinischer Zeit initiiert wurden. Das dynamische Verhältnis der Bilder untereinander, das sich dabei im Spektrum der chronologischen Entwicklungen abzeichnet, wurde in der Forschung bislang zu wenig beachtet. Die wesentlichen Ergebnisse der Studie seien abschließend noch einmal rekapituliert.

Bei der dekorativen Gestaltung der privaten Grabräume als Orte kultisch-religiöser Vorstellungen und Handlungen leisten Bilder einen aktiven Beitrag. Als visuelle Kommunikationsmittel sind sie eng mit dem Totengedächtnis und den damit einhergehenden performativen Ritualen verbunden, die von den Mitgliedern der *familia* in Anlehnung an tradierte Kultpraktiken regelmäßig am Grab vollzogen werden. Die den Kultakteur umgebenden Bilder veranschaulichen persönliche Errettungswünsche und Jenseitsvorstellungen, die durch biblische *exempla* parallelisiert sind und die sich ob ihrer simplifizierten Entwürfe in der Regel auch mit rudimentären Kenntnissen der narrativen Vorlagen verständlich zeigen. Gleichzeitig dienen die dargestellten biblischen Protagonisten als positive Identifikations- und Vorbildfiguren und nehmen Bezug auf die Lebenswelt der Verstorbenen, indem sie auf moralische und physische Tugenden oder normative geschlechtertypische Ideale anspielen. Wie der Grabbesucher die unterirdischen Bild-Räume erlebt und welche Wirkung die Bilder auf diesen ausüben, kann der Auftraggeber bereits bei der Planung der Grabanlage mithilfe ästhetischer Gestaltungsmittel beeinflussen. Denn neben der in den unterirdischen Grabmonumenten vorherrschenden Atmosphäre, die die äußeren Bedingungen der Bildrezeption prägt, bieten die Bilder selbst die Möglichkeit, stimulierend auf die

Wahrnehmung des Betrachters zu wirken. Dabei kommt den Bildern mitunter eigenes Handlungspotential zu, indem sie den Betrachter mithilfe innerbildlich angelegter Rezeptionshilfen aktiv auffordern, einer bestimmten Handlung im Raum Folge zu leisten, oder seinen Blick durch den Raum zu lenken helfen.

In Hinblick auf die mit dem Grabraum als Ort familiärer Memoria und Identität verbundenen Erwartungshaltungen wird man kaum von einer beliebig erfolgten Auswahl, Anordnung und Zusammenstellung der verschiedenen aus dem Repertoire der Katakombenmaler entnommenen Motive auszugehen haben, wie das Ergebnis vorliegender Studie deutlich macht. Vielmehr zeigt sich, dass von 28 untersuchten Gruppen christlich-figürlicher und privat-repräsentativer Motive nicht weniger als 23 (82 %) zu bestimmten Anbringungsorten im Raum tendieren[1239]. Die übrigen 5 Motive (18 %) weisen keinerlei Präferenzen in ihrer Disposition auf und waren offenbar flexibler einsetzbar. Um dieses Phänomen terminologisch greifbar zu machen, wurde hier das Begriffspaar der *positionsfavorisierenden* und *positionsflexiblen* Motive eingeführt, das in der Analyse zwei wesentliche Kategorien im Umgang mit Bildern in Räumen beschreibt. Ausgehend vom Standpunkt des Betrachters und der zeitlichen Abfolge seiner Wahrnehmung, hat es die Vorgehensweise der Untersuchung vorgesehen, die zur Verfügung stehenden Flächen des Grabraumes zur Anbringung von Malerei in Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit zu unterteilen.

Grundsätzlich war die Disposition der Bilder in den privaten Grabräumen von drei Hauptkriterien abhängig: erstens von der Architektur der Räume und damit unmittelbar verbunden mit den zur Verfügung stehenden Flächen zur Anbringung figürlicher Malereien, zweitens von dem kollektiven Habitus im Umgang mit Bildern und drittens von dem individuellen Geschmack des Auftraggebers bzw. dessen Familie. Darüber hinaus gilt es zu berücksichtigen, dass die dekorative Gestaltung der Grabmonumente bis zu einem gewissen Grad sicherlich auch von den ausführenden Malern und ihrem handwerklichen und kreativen Können bestimmt wurde. Man darf davon ausgehen, dass der Umgang mit Bildern in der Spätantike ganz in hellenistisch-römischer Tradition fortgesetzt wurde, wie sie heute noch in der visuellen Bildkultur kaiserzeitlicher Lebenswelten greifbar ist. Zwar hat sich das sepulkrale Bilderrepertoire an die christlichen Glaubens- und Jenseitsvorstellungen angepasst gewandelt, aber die Grundstrukturen der Disposition und Kompilation von Bildszenen sind weiterhin dieselben geblieben.

Besonders repräsentative und hierarchisch übergeordnete Motive beeinflussen die Verteilung aller übrigen Bilder und definieren Raum- und Blickachsen. Sie werden bevorzugt oder sogar exklusiv für bestimmte Anbringungsorte im Raum genutzt und können auf diese Weise auch einzelne Grabanlagen im Raum nobilitieren. Christusbilder mit repräsentativem Charakter, zu denen im weiteren Sinne ebenso die allegorische Gestalt des *pastor bonus* gehört, führen die Hierarchie der Bilder an und sind demgemäß als Leitmotive im Grabraum zu beschreiben. Sie stehen im Zentrum eines dynamischen Strukturgeflechts, das sich simultan mit den chronologischen Entwicklungen der Grabmalerei und -architektur verändert. Solche hierarchisch übergeordneten Motive besetzen üblicherweise Positionen primärer Aufmerksamkeit, die an zentralen

1239 Schafträger, Christusbild, Jona, Quellwunder des Mose, Noah in der Arche, Abrahamsopfer, die drei Jünglinge im Feuerofen, der Sündenfall, Susanna, Auferweckung des Lazarus, Brotvermehrung, Taufszenen, Blindenheilung, Samariterin am Jakobsbrunnen, die Heilung der Blutflüssigen, Orantenbildnis, Philosophenbildnis, Brustbild Verstorbener, Berufsdarstellungen, Verstorbene in Mahldarstellungen, Verstorbene mit Begleitfiguren, Verstorbene in szenischen Darstellungen als Zusatzfiguren, Verstorbene in der Rolle biblischer Protagonisten.

und optisch hervorgehobenen Plätzen im Raum zu lokalisieren sind, an denen sie rasch in den Fokus der Wahrnehmung des eintretenden Grabbesuchers rücken. Wirkungsbezogen gelenkt wird die Aufmerksamkeit des Betrachters zusätzlich durch die Größenperspektive und Ornamentik, zumal mit der zentralen Platzierung dieser Leitmotive zumeist eine aufwendigere ornamentale Rahmung einhergeht, die sie von den übrigen flankierenden Motiven abhebt.

Im Gegensatz dazu tendieren szenische Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, wie das Quellwunder des Mose, Daniel in der Löwengrube, die Brotvermehrung und Lazarus-Auferweckung, häufiger zu dezentralen Positionen sekundärer Aufmerksamkeit im Raum, obwohl auch sie an Positionen primärer Aufmerksamkeit auftreten und individuelle Schwerpunkte im malerischen Gestaltungsensemble setzen können. Bestimmte Tendenzen sind jedoch auch hierbei erkennbar: So werden narrative Bibelszenen verhältnismäßig selten im Laibungszentrum der Arkosolien dargestellt[1240], aber auch die Lünette als Position primärer Aufmerksamkeit ist offenkundig nicht für alle biblischen Bildthemen gleichermaßen geeignet[1241]. Wiederum andere Motive werden niemals in den Nebenfeldern der Decke[1242] oder an den Eingangswänden[1243] der Kammern angebracht.

Maßgebende Veränderungen im Verhältnis zwischen Raum, Bild und Betrachter zeichnen sich im Übergang zur zweiten Hälfte des 4. Jhs. ab. Die sog. Konstantinische Wende zog nicht nur aus religionspolitischer und gesellschaftlicher Perspektive Neuerungen für das Christentum nach sich, sondern hinterließ bekanntlich auch ihre Spuren in der Kunstproduktion, in der sie zu wesentlichen Entwicklungsschüben führte. Letztere spiegeln sich auch in der statistischen Auswertung des Bildmaterials wider und lassen strukturelle Veränderungen in der architektonischen und dekorativen Gestaltung der privaten Grabräume erkennen, die diachron zu den zeitgleichen Kirchengründungen und ihren Bildausstattungen zu deuten sind. Die modifizierten Architekturformen der an Monumentalität und Extravaganz konstant zunehmenden Räume ziehen ihrerseits neue Anbringungsorte für Bilder und damit auch neue Möglichkeiten der Bildinszenierung nach sich. Was nun die Disposition der Bilder betrifft, führen diese veränderten äußeren Rahmenbedingungen im Bild-Raum zu einem Positionswechsel einiger Motive. Während eine Gruppe biblischer Bildszenen tendenziell von den untergeordneten Feldern der Decke an Positionen sekundärer Aufmerksamkeit der Wandflächen rückt[1244], vollzieht eine andere, wenn auch weit kleinere Gruppe, den umgekehrten Positionswechsel[1245]. Wiederum andere Motive bleiben über die gesamte Zeitspanne der Katakombenmalerei relativ konstant an den ihnen zugewiesenen Anbringungsorten vertreten[1246] oder verlieren als Bildthema am Grab gänzlich an Bedeutung[1247]. Denn konzentrierte sich das frühe Bilderrepertoire der Katakombenmalerei noch auf biblische Wunder- und Heilsszenen, die unmittelbar die Wirkmacht der christlichen Religion

1240 Diese sind: Noah in der Arche, die drei Jünglinge im Feuerofen, die Lazarus-Auferweckung, Daniel in der Löwengrube und der Sündenfall. Einen Sonderfall stellen die vier Jonaszenen im sog. Cubiculum der *mensores* in Domitilla dar. Aufgrund der eigentümlichen Architektur der Arkosolien rückten die Bildszenen in die konchenartig aufgespannten Laibungen der Gräber, in deren Mitte jeweils eine Szene des Jonazyklus gemalt ist.

1241 Die drei Jünglinge im Feuerofen, Hiob.

1242 Susanna, Blindenheilung, Samariterin am Jakobsbrunnen.

1243 Jonaruhe, Jonatrauer, Susanna, der sandalenlösende Mose, Taufszenen.

1244 Jonaruhe, Noah in der Arche, Daniel in der Löwengrube, Lazarus-Auferweckung, Brotvermehrung, Lahmenheilung.

1245 Sündenfall, sandalenlösender Mose, die drei Jünglinge im Feuerofen.

1246 Abrahamsopfer, Magieranbetung, Hiob.

1247 Susanna, Taufe, Samariterin am Brunnen, Heilung der Blutflüssigen, Blindenheilung.

veranschaulichen, sind es fortan allen voran Darstellungen Christi, die unter Einfluss der imperialen Kaiserikonografie den Bild-Raum beherrschen und auch die allegorische Figur des Schafträgers als Leitmotiv im Deckenzentrum zunehmend verdrängen.

Ebenso lassen sich *positionsfavorisierende* Tendenzen im Rahmen des Verstorbenenporträts konstatierten, dem gerade in der privaten Grabeskunst ob seiner Memorialfunktion im Totenkult eine überaus große Bedeutung zukommt. Unter den in acht ‚Porträttypen' unterteilten Darstellungen Verstorbener erweist sich nur das bereits in der nichtchristlichen Grabeskunst weit verbreitete Orantenbildnis als weitgehend flexibel und wird an allen zur Verfügung stehenden Plätzen im Grabraum angebracht. Wie das biblische Bilderrepertoire unterliegen jedoch auch die Darstellungen Verstorbener bzw. Hinterbliebener zeitlichen Entwicklungstrends, die die gewandelten Repräsentationsansprüche der Grabinhaber auf unmittelbare Weise widerspiegeln. Parallel zum Motiv des Schafträgers geht das Orantenbildnis ab der Mitte des 4. Jhs. zahlenmäßig stark zurück, während andere Porträttypen an Beliebtheit gewinnen. Vergleichbare Tendenzen weist das semantisch ambivalente Philosophenbild auf, das analog zu den römischen Sarkophagen auch in der christlichen Grabeskunst vereinzelt als Porträttypus herangezogen wird und individuelle Akzente in den malerischen Gesamtkompositionen setzt, allerdings dort in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. kaum noch dargestellt wird. In Zusammenhang mit dem unter Papst Damasus I. im letzten Drittel des 4. Jhs. propagierten Märtyrerkult steigen in der römischen Katakombenmalerei dagegen im Besonderen Darstellungen Verstorbener an, die in Begleitung persönlicher Vermittler und Fürbitter ins Paradies oder vor Christus geführt werden. Dieser genuin christliche Porträttypus ermöglicht es den Grabinhabern, Jenseitsvorstellungen und Rettungswünsche inhaltlich zu konkretisieren und nach persönlicher Couleur zu individualisieren. Gelegentlich assimiliert der Grabinhaber selbst mit einer biblischen Gestalt, die dann als visuelle Projektionsfläche für positiv konnotierte Eigenschaften wie Schönheit, Keuschheit, Gottvertrauen, Gerechtigkeit und Standhaftigkeit herangezogen werden. Für solche Darstellungen bevorzugt man im Grabraum, wie auch für Brustbilder, Berufs- und Mahlszenen, möglichst prominente Positionen in Grabesnähe, die in der zentralen Raum- und Blickachse des Betrachters liegen. An diesen Plätzen treten repräsentativ angelegte Darstellungen Verstorbener mitunter in Konkurrenz zum Christusbild, das, ob seiner semantischen Wertigkeit, mit Lünette und Laibungsscheitel dieselben Anbringungsorte primärer Aufmerksamkeit für sich beansprucht. Dabei ist der Umgang mit beiden Bildergruppen gewissen gestalterischen Prinzipien verpflichtet. Gemäß den Konventionen der Bildhierarchie steht das Christusbild üblicherweise über dem Bildnis des Verstorbenen, sodass dieses aus der Nähe die Wahrnehmung des Betrachters dominiert. Aus der Ferne jedoch kann es auch das Verstorbenenporträt sein, das – gewissermaßen funktional einem *titulus* gleich – als erstes den Blick des sich nähernden Betrachters einfängt.

Wendet man den Blick vom Einzelbild ab und zieht sein räumliches Umfeld in die Betrachtung mit ein, werden vergleichbare Regelmäßigkeiten auch in der Zusammenstellung der Motive am Grab sichtbar. Neben konsekutiven Bildzusammenstellungen, wie sie in der Grabmalerei vor allem in Form des beliebten Jonazyklus auftreten, zeigt die Auswertung des Bildbestandes, dass sich zwölf Kombinationen christlicher Bildszenen parallel in unterschiedlichen Zömeterien mehrmals wiederholen. Insgesamt sind 66 (56%) der 118 untersuchten Räume mit einer Bildzusammenstellung oder mehreren dieser zwölf sich wiederholenden Bildzusammenstellungen und/oder mit einem Bilderzyklus oder mehreren Bilderzyklen geschmückt, zu denen neben dem Jonazyklus vereinzelt auch Mose-, Susanna- und Leben-Jesu-Zyklen gehören, die als Bildzusammenstellung konsekutiv

aufeinander aufbauen[1248]. Ein gewisses Interesse an sinnstiftenden Kombinationen von Motiven lässt sich damit auch in der christlichen Katakombenmalerei nachweisen. Die bilderreiche Katakombe Marcellino e Pietro fällt dabei besonders ins Auge. Hier können häufiger als in jedem anderen römischen Zömeterium solche Kombinationsverhältnisse erschlossen werden. Für bestimmte Zusammenstellungen, wie beispielsweise für die an den Türwänden der Grabräume angebrachten Wunderheilungen Christi, scheint sich sogar eine lokale Bildtradition entwickelt zu haben.

Die in der Forschung teilweise schon unter verschiedenen, vornehmlich theologischen Aspekten erörterten Kombinationen haben in dieser Arbeit erstmals eine zusammenhängende Behandlung erfahren. Die Prinzipien antiker Rhetorik, die hier als ästhetische Mittel der Bild-Raum-Gestaltung adaptiert worden sind, lieferten die Ausgangsbasis, um das Zusammenspiel der Bilder am Grab neu zu bewerten. In Analogie zu den tradierten Erfahrungen der visuellen Bildkultur römisch-kaiserzeitlicher Lebenswelten eröffnen die Prinzipien antiker Rhetorik auch für das Genre der christlichen Grabmalerei einen neuen Ansatz für die Untersuchung von Kombinationskriterien und Rezeptionsprozessen, die sich aus der Perspektive eines idealen zeitgenössischen Betrachters ergeben können. Auf der Grundlage formaler oder inhaltlicher Bezugspunkte sind affirmative, kontrastierende, komplementäre und konsekutive Formen der Kombination fassbar. Sieben der zwölf untersuchten Bildzusammenstellungen gründen gleichermaßen auf formalen und inhaltlichen Kriterien; für die übrigen fünf Zusammenstellungen lassen sich vorwiegend inhaltliche Bezugspunkte mit verschiedenen jenseitsbezogenen Schwerpunkten offenlegen, die die räumliche Nähe der Motive zueinander möglicherweise begünstigt haben. Dabei ergeben sich in der Gesamtschau auf das Szenengefüge der Bild-Räume stets mehrere Kombinations- und Lesemöglichkeiten, die abhängig vom Standpunkt des Betrachters und seinen Sehgewohnheiten variieren und sich auch überlagern können.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Auftraggeber privater Grabmalerei ein ästhetisch ausgewogenes Erscheinungsbild der Grabanlagen schätzten. Ein solches wurde in der Regel durch eine möglichst gleichmäßige Verteilung ornamentaler und figürlicher Malereien erzielt, die aber dennoch Spielraum für individuelle Wünsche offenließ. Symmetrische Parallelen in der Zusammenstellung von Bildern treten in der Katakombenmalerei daher relativ häufig auf. Diese äußern sich vorrangig im Format und kompositorischen Aufbau der Szenen bzw. im Konkreten in der Anzahl und Körperhaltung der Figuren. In einigen Fällen ergeben sich zudem farbliche Konkordanzen in der Gewandung der dargestellten Protagonisten, die gleichfalls optisch verbindend wirken. Es sei an dieser Stelle an die formalästhetisch aufeinander abgestimmte Bildkombination an der Grabnische via Anapo 14 erinnert. Die Szenen der Stirnwand zeigen in zwei Gruppen angeordnet kontrastierende Handlungssituationen, in denen drei aktive und drei passive Figuren auftreten. Während Mose und Christus aktiv als Wundertäter dargestellt sind, liegen ihnen an den Wandflächen gegenüber das Orantenbildnis einer Verstorbenen in roter Dalmatika und Daniel in der Löwengrube. Letztere sind frontal in kontemplativer Gebetshaltung wiedergegeben, die – vom ikonografischen Bildkanon abweichend – hier auch der Schafträger einnimmt. Vergleichbare formale Parallelführungen waren auch an der Szenenkombination der Türwand in Marcellino e Pietro 71 zu beobachten, an der der wasserschlagende Mose

1248 44 Grabräume enthalten eine Kombination oder mehrere der zwölf sich wiederholenden Bildkombinationen; zwanzig Grabräume weisen eine Kombination oder mehrere der zwölf sich wiederholenden Bildkombinationen *und* einen Zyklus oder mehrere Bilderzyklen auf; 22 Grabräume sind mit einem Bilderzyklus oder mehreren Bilderzyklen geschmückt.

und ein das Felsgestein bearbeitender Fossor sich in ihrer Körperhaltung und Gewandfarbe verblüffend ähneln. Gleiches gilt für die darüber liegenden Szenen, in denen Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge im Feuerofen in Brauntönen gemalt und in Frontalansicht und Orantenhaltung zum Betrachter ausgerichtet sind.

Im Speziellen legen Bildszenen, die in ihrer Komposition formal aufeinander bezogen sind, wie beispielsweise das Quellwunder des Mose/Petrus und die Lazarus-Auferweckung, oder aber Parallelen in ihrer Erzählvorlage aufweisen, wie hier anhand der in den Bildszenen von Noah in der Arche, Jona und Quellwunder wiederkehrenden Wassermotivik gezeigt wurde, eine Wirkung als bewusst intendierte Kombinationen nahe. Gegebenenfalls rufen solche formalen und motivischen Bezugspunkte beim Betrachter auch Assoziationen auf einer inhaltlichen Ebene hervor, die über den Sinngehalt des Einzelbildes und seine allgemeine Sepulkralsymbolik hinausgehen. Ausgangsbasis hierfür sind plakative Heilsbotschaften, bei denen sich beliebte christliche Bildthemen in ihrer Aussage gegenseitig bestätigen, ergänzen oder einander als Gegensätze gegenüberstehen. Die Hinzuziehung der frühchristlichen Schriften wiederum diente dazu, einen zeitgenössischen Deutungshorizont zu entwerfen, der neben der den Bildszenen allgemein zugrundeliegenden Errettungs- und Heilsthematik auch die Möglichkeit christologischer, eschatologischer, sakramentaler und typologischer Assoziationen eröffnet. Diese weisen häufig in Richtung Taufe, Eucharistie, Erlösung und Auferweckung und präzisieren noch einmal den für den Grabeskontext elementaren Rettungsgedanken. Gerade die Bedeutung von Taufe und Eucharistie ist für die Katakombenmalerei in der modernen Forschung allerdings nicht ohne Grund umstritten: Die Taufe, weil sie trotz ihrer identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Funktion im frühen Christentum als Thema in den Katakomben verhältnismäßig selten dargestellt wurde; die Eucharistie, weil in der christlichen Bildkunst des 3. und 4. Jhs. keine Darstellungen bekannt sind, die eindeutig als solche auszulegen sind. Abhängig vom Bildkontext galt es in vorliegender Studie dennoch sakramentale Konnotationen anzuführen, wie sie partiell bereits in den biblischen Schriften anklingen. Auffällig ist, dass in einigen Grabräumen die Szene der Brotvermehrung direkt über der Mensa dargestellt worden ist, sodass kontextabhängig eine gedankliche Verbindung zwischen dem biblischen Sättigungswunder und den von den Kultakteuren dargebrachten Opferspenden an die Verstorbenen durchaus plausibel erscheint.

In neun Grabräumen der römischen Katakomben ist eine besonders intensive Art der konzeptionellen Auseinandersetzung mit Raum, Bild und Betrachter erkennbar. Die Auswahl, Anordnung und Kombination der Bilder in diesen Räumen weist das Potential auf, das malerische Gesamtensemble mithilfe übergreifender Sinn- und Bezugsachsen zu einer gemeinsamen Grundaussage zusammenzuschließen, was sie von den hier zur Analyse herangezogenen übrigen Monumenten deutlich unterscheidet. Das Zusammenspiel der Bilder untereinander ist dennoch nicht zu eng zu sehen, sodass es sich empfiehlt, eher von *programmähnlichen Charakteristika* als von tatsächlichen Bildprogrammen zu sprechen. Die Auftraggeber inhaltlich anspruchsvoll gestalteter Grabräume, wie Kammer C der via Latina-Katakombe oder dem sog. Cubiculum der *mensores* in Domitilla, machten sich nicht nur die Architektur der Kammern, sondern auch die strukturellen Möglichkeiten der Bilder zu eigen, um den Blick des Grabbesuchers effizient durch den Bild-Raum zu führen. Ihre Malereien lassen rezeptionsästhetische Gestaltungsmittel, wie ikonografische ‚Lese- bzw. Orientierungshilfen' und ‚kommentierende Figuren' erkennen, die auf der Ebene des Bild-Betrachter-Dialogs durch Blicke oder Gesten den Betrachter direkt ansprechen. Beide Grabräume heben sich von den übrigen Monumenten durch die ungewöhnlich narrativen Strukturen ihrer in Form von raumumspannenden Bilderzyklen angeordneten

Malereien hervor, die den Betrachter regelrecht in den Bildraum hineinziehen. Dieser Effekt wird in Kammer C der via Latina-Katakombe dadurch verstärkt, dass sich die großflächig angelegten Szenen des Durchzugs durch das Rote Meer und des Einzugs ins gelobte Land unmittelbar in Augenhöhe des Betrachters befinden. In den übrigen sieben Grabräumen hingegen gründet der programmähnliche Charakter der malerischen Ausstattungen auf einer durchdachten themenspezifischen Ordnung der Motive, die sich untereinander auch formal verschränken. Dabei ließen sich die Bilder an den Decken teilweise zu geschlossenen Zyklen zusammenschließen, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Für Marcellino e Pietro 17 etwa konnte gezeigt werden, dass die Geburt und Taufe Jesu thematisierende Bildauswahl der Decke motivisch auf die Szenen an der Türwand abgestimmt ist, die ergänzend dazu das öffentliche Auftreten Jesu in Lehre und Wundertätigkeit beispielhaft veranschaulichen. In Marcellino e Pietro 69 wiederum wurde zusätzlich als rezeptionsästhetisches Gestaltungsmittel eine zentralperspektivische Ausrichtung des figürlichen Bilderdekors gewählt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters direkt auf die ikonografisch einer Thronszene ähnelnden Magieranbetung der Arkosollünette in der Hauptachse zu lenken.

Auch wenn Grabräume mit programmähnlichen Charakteristika (sie stellen 8 %) in den römischen Katakomben fraglos Ausnahmen darstellen, implizieren sie doch recht deutlich, dass auch die frühchristliche Grabmalerei des 3. und 4. Jhs. bereits eine Vielzahl an visuellen Bezügen erkennen lässt, die mitunter zu raum- und bildübergreifenden programmähnlichen Aussagestrukturen verknüpft werden können. Stringent aufgebaute Programme als Träger ideologischer oder theologischer Botschaften, die nach einer intensiven visuellen Auseinandersetzung und zielgerichteten Bildauslegung verlangen, gehörten augenscheinlich nicht zu den Anliegen der Auftraggeber. Auf ein längeres Verweilen und detailliertes Wahrnehmen durch ein größeres Publikum waren weder die ikonografisch stark verkürzten Bildentwürfe noch die unterirdischen Grabräume konzipiert. Bevorzugt wurde in der Regel ein möglichst breites Panorama an verschiedenen Motiven, die in keinen komplexeren kohärenten Sinnzusammenhang eingebunden waren, sondern deren Aussage auch vom flüchtigen Betrachter möglichst rasch und bei schwacher Beleuchtung erfasst werden konnte. Erwartungsgemäß stellt die private Grabeskunst auch nicht die geeigneten Rahmenbedingungen für theologisch forcierte Bildprogramme bereit, da doch gerade die Auseinandersetzung mit Tod und Jenseits von sehr persönlichen Vorstellungen und Gefühlen begleitet ist. Deutlich wird dieser Aspekt anhand der zahlreichen Porträts Verstorbener bzw. Hinterbliebener, die in das Geflecht christlicher Heilsszenen eingewoben den jeweiligen Ausstattungskonzepten eine ganz persönliche Note verleihen. Ähnlich wie die römischen Mythenbilder scheinen die biblischen Rettungs- und Heilparadigmen an den christlichen Grabmälern offen für mehrere Deutungsmöglichkeiten angelegt worden zu sein, die den Besuchern einen individuellen Rezeptionszugang erlaubten. Es blieb dem antiken Betrachter überlassen, die Bilder punktuell und selektiv oder komparativ zu lesen, um diese dann gemäß seinem individuellen Verstehens- und Wissenshorizont in einen erweiterten Sinnzusammenhang zu stellen. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man auch die in den Katakomben tradierte christliche Bildkultur als dynamisch und semantisch variabel bezeichnet.

Die in den Katakomben erschlossenen gestalterischen Tendenzen in der malerischen Ausstattung privater Grabräume finden sich im Wesentlichen in zeitgleichen Grabkontexten außerhalb Roms wieder, wenngleich die Befundmenge weit geringer ausfällt. Außerhalb Italiens sind Grabmonumente mit einem vergleichbaren christlichen Szenenschatz heute größtenteils aus

Regionen bekannt, die durch Personen-, Güter- oder Kulturtransfer mit Rom verbunden waren, wie hier anhand ausgewählter Denkmäler aus Pécs/*Sopianae*, Niš/*Naissus*, Thessaloniki und Konstantinopel exemplarisch illustriert wurde.

Grundsätzlich gilt, dass dort, wo Grabmonumente mit christlich-figürlichen Malereien dekoriert worden sind, der Umgang mit Bildern den aus den römischen Katakomben bekannten Prinzipien folgt. Angepasst an die lokal vorherrschenden Architektur- und Grabformen lassen sich entlang von Bedeutungsachsen Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit fassen. Desgleichen begegnen an den außerstadtrömischen Gräbern Zusammenstellungen beliebter christlicher Wunder- und Rettungsszenen, die vornehmlich additiv-affirmativ oder konsekutiv verknüpft sind, und mit den aus der römischen Grabeskunst bekannten Kombinationen übereinstimmen. In den mit einer größeren Anzahl von Bildern dekorierten Grabmonumenten werden in beschränktem Ausmaß auch programmähnliche Charakteristika greifbar, die sich durch eine hierarchische Szenenanordnung sowie formale und inhaltliche Symmetrien ausdrücken, die in der Verteilung von Motiven aus dem Alten und Neuen Testament bedacht worden sind, wie hier die reichen Bildausstattungen der Grabkammer 1 von der Demosthenous-Straße in Thessaloniki und des Hypogäums beim Silivri-Kapı in Konstantinopel veranschaulicht haben.

Der überregionale Vergleich erschließt jedoch auch deutliche Unterschiede in den sepulkralen Gestaltungskonzepten. Diese betreffen nicht nur einzelne ikonografische Besonderheiten und motivische Präferenzen, wie etwa den im Osten weit verbreiteten Streublumendekor, sondern auch den Grabraum als Bildträger an sich. Denn anders als in den römischen Katakomben wird das Deckengewölbe gewöhnlich nicht zur Anbringung narrativer Bibelszenen genutzt, sondern überwiegend mit floralen Malereien und symbolischen Bildzeichen geschmückt.

Frühchristliche Grabmäler mit christlich-figürlicher Malerei stellen außerhalb des unmittelbaren Einflussgebiets Roms jedenfalls eine deutliche Minderheit dar. Besonders in der östlichen Reichshälfte scheint sich unabhängig von Rom bereits im Laufe des 4. Jhs. eine eigene Bildkultur entwickelt zu haben, die sich auf symbolischen Grabdekor in Form von Kreuzen und Christusmonogrammen konzentrierte. Diese Entwicklung darf innerhalb der christlichen Ökumene als richtungsweisend für die Ausstattung von Gräbern des 5. und 6. Jhs. bezeichnet werden. Als *positionsfavorisierende* und hierarchisch übergeordnete Motive werden christliche Symbolzeichen in den Gräbern am Gewölbescheitel und in der zentralen Raumachse direkt über den Köpfen der Bestatteten angebracht, wo sie nicht zuletzt übelabwehrend-apotropäisch wirken. Als universal verständliche Bildembleme bündeln sie die elementarsten Aussagen am Grab, sodass es offenbar keiner narrativen Bildersprache bedurfte, um Jenseitshoffnung und Christusbekenntnis visuell zum Ausdruck zu bringen.

Die herausgearbeiteten Gestaltungsprinzipien sind damit nicht lokal begrenzt, sondern vielmehr als Grundphänomene spätantiker Bildkultur zu begreifen. Als Ergebnis des überregionalen Vergleiches kann jedoch einmal mehr die herausgehobene Stellung der frühchristlichen Bildkultur Roms festgehalten werden. Sinnstiftende Bildzusammenstellungen und Bedeutungsstrukturen, denen eine eingehende Auseinandersetzung mit Raum, Bild und Betrachter zugrunde liegt, waren somit als ein spezifisches Merkmal der stadtrömischen Grabeskunst zu benennen.

Die Studie dürfte deutlich gemacht haben, dass durch eine bildwissenschaftlich orientierte Herangehensweise auch noch auf einem vielbeforschten Gebiet wie das der frühchristlichen Grabmalerei neue Betrachtungsweisen von Bildern gewonnen werden können. Die Untersuchung der Anordnung und Zusammenstellung beliebter biblischer Motive legte dar, dass bei den Auftrag-

gebern frühchristlicher Grabräume durchaus ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Wirkungsweise und Wirkkraft von Bildern vorhanden gewesen war, die durch gezielt eingesetzte ästhetische Gestaltungsmittel verstärkt werden konnten. Bezeichnend ist, dass die Verteilung der Bilder im Raum dabei eben nicht völlig willkürlich erfolgte. Vielmehr ist die frühchristliche Bilderwelt als ein dynamisches Geflecht zu begreifen, das internen und externen Entwicklungsprozessen unterlag, an die sich die dekorativen Gestaltungsprinzipien flexibel anpassten. Die Ergebnisse dieser Studie möchten dahingehend nicht nur einen tieferen Einblick, sondern gleichzeitig auch einen neuen Zugang zu den Ausdrucksformen visueller Bildkultur im spätantiken Christentum bieten.

Conclusion: Design principles of late antique burial chambers

The present study deals with design principles that occur in the decoration of late antique burial chambers with Christian wall paintings. Due to the excellent states of preservation and documentation, in this study particular attention is given to the Roman catacombs, which have attracted the research community's interest since their rediscovery in early modern times. Thus, the Roman catacombs serve as a starting point, providing the material basis for a comprehensive image analysis. The phenomenon of early Christian wall painting emerged in the catacombs in approximately the early third century and continued to exist for about two hundred years until the end of the fourth, respectively the beginning of the fifth century. The subjects of research are 118 *cubicula* – small private burial rooms of families or small entities – constructed within the catacombs' extensive net of subterranean galleries and decorated with Christian figurative paintings. In this context, however, the iconography and stylistic classification of individual paintings are of less interest than superordinate visual structures that are examined on the basis of the arrangement and combination of images. A visual studies approach including the contextual relationship between space, image, and viewer thereby helps to achieve new results regarding the use of images in early Christian sepulchral contexts. Although each funerary monument is unique in respect of its architecture and decoration, the evaluation of the archaeological material reveals regular patterns in the decorative conception of burial sites. Based on these regularities it is possible to derive common creative principles that reacted to iconographic shifts in the pictorial repertory and the development of private funerary architecture. So far, the dynamic relationship of the images to one another emerging within the spectrum of the chronological development of early Christian funerary art in particular has mostly been neglected by research. In conclusion, I would like to summarize the main results of this study that is divided into three parts:

In the antique world, the tomb constituted a social and religious space of action and interaction. The meaning of the family tomb went far beyond its mere practical function as a burial site. In fact, it provided the performative and ritual setting for the cult of the dead. Beside the *domus*, the tomb therefore belonged to the most important places for individual worship and the constitution of collective identity, bringing together the family to honour the deceased members during annually recurring festivities. Images actively form part of the process of commemorating the dead. They give confidence, faith and hope to the living family members, mirroring favourable concepts of an afterlife. In their function as visual communication media, images illustrate

religious beliefs, social values and gender-typical ideals or appeal directly to the viewer. Methodologically, the study follows art historical and reception-aesthetic approaches including the notion of the implied viewer. However, it is less about the real, contemporary viewer, whose reception behaviour is not comprehensible from a modern archaeological perspective. Rather, it is the images themselves as products of a cultural practice that are at the heart of our considerations. The images are therefore understood as part of social and cultural practices that were commissioned as visual means of communication and conceived by an ideal viewer based on traditional viewing habits and values.

In this sense, the burial site rep esents a þ ace of discourse between architecture, decoration and viewer. Due to the visual experience of the viewer, image and space interact. The spatial position thereby becomes the expression of the image's significance. At the same time, the image gives significance to the spatial position. That means the position and the image's content are semantically congruent. Taking the viewer's perspective into consideration allows us to subdivide the burial chamber into positions of primary and positions of secondary attention. Positions of primary attention are central and visually emphasized places such as positions located on the wall in the main axis or the ceiling's center, on which the gaze of the viewer usually falls first when entering the room. By contrast, positions of secondary attention refer to lateral and subordinate positions on the walls and the ceiling. This approach makes it possible to analyze the individual value assigned to a scene by the client on an empirical basis.

Following these methodical considerations, the first part of the study focuses on the spatial arrangement of images. In general, the disposition of images depended on three main criteria: firstly, the architecture of the room; secondly, the conventions of the pictorial repertory and its hierarchy; and thirdly, the client's individual wishes. Based on a statistical evaluation, the analysis reveals two categories of images: one category comprises images that repeatedly appear in the same positions, while the other category does not show any particular preferences. However, both categories occupy positions of primary and secondary attention. To name these two basic possibilities in dealing with images, the present study introduces the dual concept of *position-favored* images and *position-flexible* images. No less than 23 (82%) out of 28 analyzed groups of Christian and private-representative scenes such as portraits of the deceased indeed occupy specific positions within the cubicula[1249]. The other 5 scenes (18%) show a more flexible use. According to predominant traditions of Hellenistic-Roman image culture, scenes with a representative character influence the arrangement of all other images and define major axes of viewing and meaning. In Roman catacomb painting, too, some scenes primarily or exclusively occupy particular positions. Images of Christ for example – including the allegoric figure of the Good Shepherd – head the pictorial hierarchy and are characterized as *position-favored*. Thus, they usually decorate positions of primary attention such as the center of the ceiling. 75% of today's preserved ceiling paintings actually display the Good Shepherd in the central field. By

1249 Good Shepherd, images of Christ, Jona, Moses striking the rock, Noah in the ark, the sacrifice of Abraham and the three youths in the fiery furnace, the fall of Adam and Eve, Susanna, the raising of Lazarus, multiplication of loaves, baptism scenes, the healing of the blind, the Samaritan woman at the well, the healing the bleeding woman, orants, the philosopher, bust portraits, depictions referring to the deceased's profession, meal scenes, the deceased accompanied by other figures, the deceased projected into narrative scenes, and portraits of the deceased assimilated with biblical figures.

contrast, only 8% of the pictures depicted in this position are biblical themes, which normally decorate positions of secondary attention. Popular scenes such as Jonah, Moses striking the rock, the raising of Lazarus, Noah in the ark and the multiplication of loaves, most commonly occupy the subordinate and semicircular ceiling fields. The biblical scenes flank the Good Shepherd, specifying his soteriological nature. Other scenes in turn, like the sacrifice of Abraham and the three youths in the fiery furnace, tend to occupy peripheral positions on the walls. Only the Old Testament heroine Susanna forms an exception as she exclusively decorates positions of primary attention. As a gender-typical visual projection screen of desirable female virtues, Susanna probably alludes to the deceased herself. As a result, the biblical scene takes positions in close proximity to the burial site, preferably on the lunette of the arcosolia. The healing of the blind, for example, was a particularity of the pictorial repertory used by the painters in the cemetery of Marcellino e Pietro. Arranged on the entrance wall of the cubicula, the healing of the blind often appears in combination with other healing miracles exemplifying the power of Jesus Christ. The entrance wall also turns out to be the preferred position of the Samaritan woman at the well; a scene that was possibly also intended to be associated with the deceased in very special cases. However, *position-flexible* images such as Daniel in the lion's den, Job, Moses taking off his sandals, the adoration of the Magi and the paralytic do not show any significant tendencies in their spatial arrangement, although, they also mostly decorate positions of secondary attention. Nevertheless, certain tendencies also here become apparent: Some narrative biblical scenes rarely were depicted in the soffit's centre of the arcosolia[1250], but the lunette, too, as a position of primary attention obviously was not suitable for all used biblical themes[1251]. On the contrary, other motives never occupied peripheral fields of the ceiling[1252] or the entrance walls[1253] of the burial chambers.

The relationship between the images was dynamic and changed together with the development of iconography and funerary architecture. The Constantine era and the imperial promotion of the Christian religion introduced not only religious-political and social changes for Christianity, but also left traces in the production of private funerary art. In particular, contemporary Christian cult buildings played an important role in initiating structural modifications in the creative concepts of the cubicula. Probably linked to the imperial ecclesiastical foundations of Constantine, the subterranean monuments started to 'copy' architectural forms and interior decorations from churches. Constantly increasing in extravagancy and monumentality in the course of the fourth century, the modified architecture of the cubicula entailed new spaces and possibilities for using paintings. However, the appearance of new decorative concepts created distinct changes in the arrangement of images. Consequently, some biblical narratives altered their position and shifted from the ceiling to the walls[1254] or from the walls to the ceiling[1255]. Other scenes remained stable

1250 These images are: Noah in the arc, the three youths in the fiery furnace, the raising of Lazarus, Daniel in the lion's den and the fall of Adam and Eve. A special case are the four Jonah scenes in the so-called Cubiculum of the *menores* in the catacombs of Domitilla. Due to the specific architecture of the arcosolia, the images shifted to the arcosolia's soffit depicting each one scene of the Jonah cycle.

1251 The three youths in the fiery furnace, Job.

1252 Susanna, the healing of the blind, the Samaritan woman at the well.

1253 Jonah's rest, Jonah's sadness, Susanna, Moses taking off his sandals, baptism scenes.

1254 Jonah's rest, Noah in the ark, Daniel in the lion's den, the raising of Lazarus, multiplication of loaves, the healing of the paralytic.

1255 The fall of Adam and Eve, Moses taking off his sandals, the three youths in the fiery furnace.

as decorative features[1256] or lost significance and ceased to be part of the repertory[1257]. Whereas in the third and early fourth century catacomb painting concentrated on biblical miracle and salvation scenes demonstrating the power of the Christian religion, representative depictions of Christ influenced by the imperial iconography dominated the spatial and pictorial structure by the middle and late fourth century. As by that time representative images of Christ dominated the decorative concept of the burial chambers, biblical narratives that previously occupied peripheral fields on the ceiling shifted to the walls. Representative images of Christ, too, gradually replaced the Good Shepherd as the key scene and took over his position in the center of the ceiling.

Fulfilling important commemorative functions, the private portrait traditionally plays a major role in funerary art. These images show very personal compositions, displaying the deceased directly projected into the saving event or visually placed as close as possible to Christ to benefit from his power and grace. Linked to the client's desire for self-representation, the private portrait gained increasing importance in the course of the fourth century. Due to iconographic features, the study subdivides the private portraits of Roman catacomb painting into eight groups: the orant, the philosopher, bust portraits, depictions referring to the deceased's profession, meal scenes, the deceased accompanied by other figures (local saints and martyrs), the deceased projected into narrative scenes, and portraits of the deceased assimilated with biblical figures. In this way the spatial arrangement reflects the great importance of the private portrait as all eight groups show *position-favored* tendencies. Only the orant is more flexible in its use. It is remarkable that six out of eight groups commonly occupy the same position in the room: the lunette of the arcosolia. This prominent position allows images to catch the viewer's gaze when entering the cubicula but also offers the possibility to place images directly next to the burial, individualizing the single site. Since both depictions – the image of Christ and the private portrait – possess high representative potential and demand privileged positions, the painted burial sites show individual solutions to avoid 'spatial conflicts'. Although each monument stresses different aspects, the various decorative concepts seem to follow the same principle. The client thus gives preference to the private portrait, which catches the viewer's gaze when approaching the tomb. Nevertheless, it is still the image of Christ that appears at the highest level of the pictorial hierarchy, dominating the private portrait. Most decorative concepts therefore show an axial arrangement, placing the portrait of the deceased literally 'under the protection' of the savior.

In the second part of the study, the focus is on the combination of images. Apart from consecutive combinations, such as the popular Jonah cycle, the result of the statistical evaluation shows that twelve combinations recur in different cemeteries. Actually, 66 burial chambers (56 %) out of 118 analyzed cubicula include one or more of these twelve combinations and/or one or more consecutive combinations in the form of picture cycles[1258]. Thus, in Roman catacomb painting, too, a certain interest in a meaningful compilation of figurative scenes is clearly tangible.

1256 Abraham's sacrifice, the adoration of the Magi, Job.

1257 Susanna, baptism scenes, the Samaritan woman at the well, the healing of the bleeding woman, the healing of the blind.

1258 44 burial chambers contain one or more of these twelve analyzed combinations; twenty burial chambers show one ore more of these twelve combinations *and* one or more consecutive combinations; 22 burial chambers are painted with one or more picture cycles.

This study systematically compiles the most frequent combinations in catacomb painting for the first time and proposes a new interpretative approach. The comparison of two or more images could generate extended meaning. Connections in respect of form and content influence the viewer's reception and stimulate the visual comparison of images. The principles of ancient rhetoric offer a reasonable possibility to understand how the compilation and reception of images might have worked as scholars have already successfully demonstrated using the example of Pompeian wall painting. Adapting the principles of ancient rhetoric as a creative medium to early Christian painting, the study reinterprets popular compilations of scenes by revealing affirmative, complementary, contrastive and consecutive forms of combinations. It becomes apparent that the mechanisms of compilation and the use of images in general did not change. Only the images' content and messages related to specific Christian concepts of afterlife changed in sepulchral contexts. The interplay of the images offers different ways of seeing and a great range of reception opportunities, whereby several principles simultaneously work and overlap each other. Formal parallels in the composition of scenes often provide the initial point for defining content-related criteria of combinations based on biblical or patristic texts. Finally, it was up to the ancient viewer to perceive and 'read' the images within a pictorial space in a selective or comparative way and, depending on his individual understanding and knowledge horizon, to place them in an expanded semantic context. Seven out of twelve examined image combinations are based equally on criteria of form and content; the other five combinations reveal primary content-related criteria referring to the afterlife, which probably encouraged placement of the scenes in close proximity to one other.

Basically, it can be stated that the commissioners of catacomb painting appreciated an aesthetically balanced appearance of the decorated grave sites. This was usually achieved by distributing ornamental and figurative paintings as evenly as possible, which nevertheless left space for individual wishes. Symmetrical parallels in the composition of images therefore appear relatively often in catacomb painting. Formal concordances occur primarily in the format and compositional structure of the scenes or, more specifically, in the number and posture of figures. In some cases, there are also color concordances in the clothing of the protagonists that also have a visually unifying effect in the viewer's perception. In particular, scenes that are formally related to each other, such as the water miracle of Moses / Peter and the raising of Lazarus, or scenes that show parallels in their narratives, such as the scenes of Noah in the ark, Jonah and the water miracle, in which the recurring water motif appears, suggest an effect as intended combinations. Such formal and motivic reference points also evoke associations on a content-related level going beyond the meaning of the individual image and its general sepulchral symbolism. Messages of salvation, in which popular Christian themes confirm each other in their statements, complement each other or stand opposite each other, form the starting point for these considerations. The use of early Christian literature in turn serves to design a contemporary horizon of interpretation, which in addition to the generally underlying theme of salvation, also opens up the possibility of Christological, eschatological, sacramental and typological associations. These associations often point to baptism, the Eucharist, redemption and resurrection, and once again clarified the idea of salvation, which is fundamental to sepulchral contexts. The importance of baptism and the Eucharist as themes for catacomb painting is, however, disputed in modern research, and not without reason: baptism, because despite its role in creating identity and community in early Christianity, it was relatively seldom depicted directly as a theme in the catacombs; the Eucharist, because no representations are known in Christian visual art of

the third and fourth centuries that clearly can be interpreted as such. The present study nevertheless cites sacramental connotations, as they are already partially echoed in the biblical writings. It is noticeable that in some burial chambers the scene of the multiplication of loaves is depicted directly above the *mensa*, so that, depending on the context, a mental association between the biblical miracle and the sacrificial offer made to the deceased by the visitor appears plausible.

Nine cubicula of the Roman catacombs (8 % of the total amount of painted burial chambers) show particularly elaborated decorative concepts, reflecting intensive consideration of the relationship between space, image and viewer. The selection, arrangement and combination of the images in these rooms possess the potential to construct structures of meaning along particular axial and symmetrical relations, uniting the pictorial ensemble into an overall message. In this way, these cubicula clearly differ from the other underground monuments. Hence, it is possible to speak about *programmatic characteristics*. Interestingly, cubicula with programmatic characteristics already occur at the beginning of the third century in the context of the earliest Christian funerary sites of San Callisto. Otherwise, they were primarily found in the catacombs of Marcellino e Pietro comprising the largest quantity of Christian paintings. Occasionally, the paintings display receptive-aesthetic elements, such as iconographic 'reading aids', directing the viewer's gaze through the pictorial space or drawing his attention toward particular elements. 'Commenting figures' who directly appealed to the viewer through gazes or gestures could also be used to influence reception behavior. Nevertheless, the interaction of images does not compete with the theologically elaborated programs of Christian cult buildings of the fifth and sixth centuries, nowadays mostly known from churches in Rome and Ravenna. Coherent programs based on modern art-historical definitions never belonged to the main concerns of private funerary art. Instead, the 'average' Christian client purchasing funerary paintings seems to have preferred many different scenes that do not follow one superordinate idea. Neither the image compositions, nor the physical conditions inside the catacombs were appropriated for a detailed perception by a wider audience. Even the casual viewer should be able to recognize quickly single biblical scenes in the light of an oil lamp. As expected, private funerary art does not provide the appropriate framework for theologically forced programs, since the confrontation with death and the afterlife is accompanied by very personal ideas and feelings. This aspect becomes clear from the numerous portraits of the deceased, which are woven into the net of Christian salvation scenes giving the decoration concepts a very personal character. Even though monuments with programmatic characteristics remained exceptions, the study made clear that in the context of early Christian funerary painting, too, structures of meaning are very easily identifiable.

The third part of the study is dedicated to the interregional comparison of painted burial monuments in and outside of Rome. Outside the Italian peninsula, figurative Christian funerary paintings are limited to a few cemeteries scattered across various geographic regions of the late Roman Empire. The most important comparable archaeological complexes come from the cemeteries of Thessaloniki containing the largest quantity of Christian funerary paintings outside of Italy. In many other parts of the empire, the use of a particular Christian pictorial language started as late as the fourth century and continued to exist until the sixth and seventh centuries, albeit in a greatly reduced and symbolic form. Figurative images, however, are a typical feature of third- and fourth-century Roman funerary art. Comparable Christian funerary decorations

emerge particularly in regions closely connected to Rome by the movement of people or goods. Apart from major urban centers such as Constantinople and Thessaloniki, intensive contacts with Rome become visible in the painted burial sites of Pécs/*Sopianae* and Niš/*Naissus*.

The results obtained by the example of the Roman catacombs and their painted cubicula for using images in sepulchral contexts find confirmation in the monuments of the provinces. Thus, the previously analyzed design principles were not limited, but rather have to be considered as a basic phenomenon of late antique visual culture. The pictorial repertory outside of Rome shows many similarities to the catacombs, even though it includes a smaller selection of biblical scenes. *Position-favored* images like the Good Shepherd, portraits of the deceased and the Apostles, but also the Chi-Rho monogram and the cross are placed in centralized positions on the transversal wall in the main axis of the burial chambers that correspond to positions of primary attention in the cubicula of the catacombs. Biblical narratives decorate the longitudinal walls that correlate with positions of secondary attention. In contrast to the Roman cubicula, the ceiling as an important place for the arrangement of biblical scenes lost its dominance in the eastern and southeastern provinces. There, scattered flowers most commonly decorate the ceilings and longitudinal walls, giving the burial sites a paradisiac atmosphere. Christian symbols are placed at the top of the burial chamber's vault and in the central spatial axis directly above the heads of the deceased as *position-favored* and hierarchically superordinate motifs with apotropaic effects. Likewise, there are combinations of popular Christian miracle and rescue scenes, which are mainly additively-affirmatively or consecutively linked corresponding to the combinations known from Roman catacomb painting. Painted burial sites with programmatic characteristics, too, occur to a limited extent outside of Rome. Evidence for programmatic characteristics are found in funerary monuments decorated with a larger number of images as this study demonstrates using the example of burial chamber 1 of Demosthenous Street at Thessaloniki and the hypogeum next to Silivri-Kapı at Constantinople. Programmatic characters can be inferred on the basis of a hierarchical arrangement of scenes as well as formal and content-related symmetries that have been considered in the distribution of motifs from the Old and New Testament.

However, late antique burial sites with Christian figurative paintings represent a clear minority outside of Rome's immediate sphere of influence. The eastern half of the empire in particular seems to have developed its own visual culture in the course of the fourth century, focusing on symbolic grave decoration in the form of crosses and the Chi-Rho. This development can be described as trend-setting within the decoration of Christian burial sites in the fifth and sixth centuries. As universally understandable pictorial emblems, they draw together the most elementary statements at the burial site, so that apparently no narrative imagery was required to visually express hope and religious confession. Especially in the Balkan regions, crosses in various forms frequently represent the only decorative features of Christian tombs. Therefore, the comparison between painted burial chambers in and outside of Rome once again emphasizes the extraordinary position of Roman visual culture.

This study clearly shows that a visual studies approach enables us to gain new results even within a much-researched field such as Roman catacomb painting. On a statistical basis, it was possible to reveal creative principles in painted burial chambers, superordinate structures and mechanisms of action disclosed by the arrangement and combination of images. It is significant that the arrangement of images was not entirely arbitrary. That was also confirmed by painted funerary monuments outside of Rome showing comparable creative concepts. The early Christian

world of images was rather dynamic and influenced by internal and external development processes, to which decorative design principles flexibly adapted. The results of this study therefore not only offer a deeper insight, but also a new approach to the expressive forms of visual culture in late antique Christianity.

English Language Editing Nicola Wood

Considerazioni finali: Principi di progettazione delle tombe tardoantiche

Il presente studio ha indagato i principi progettuali delle decorazioni pittoriche delle tombe tardoantiche sulla base di una completa analisi visuale. Il progetto ha riguardato centodiciotto camere funerarie nelle catacombe romane che furono decorate con pitture figurative di soggetto cristiano tra il III e la fine del IV secolo. Attraverso un approccio pittorico, che ha incluso anche la prospettiva dello spettatore nell'interrelazione tra spazio e immagine, è stato possibile acquisire nuove intuizioni su come affrontare le immagini e su come esse agivano nella tomba. La valutazione del repertorio monumentale funerario ha mostrato chiaramente alcune tendenze progettuali, riscontrabili anche in contesti sepolcrali in altre parti dell'impero romano, ben oltre i confini delle catacombe di Roma. Sulla base della ricezione delle immagini da parte di un implicito spettatore fittizio, presente durante il processo di creazione e progettazione della tomba, è stato possibile dedurre alcune costanti nella disposizione e combinazione delle immagini e quindi ricavare i principi generali espressivi nell'impianto decorativo degli ambienti funerari dipinti. Questi reagirono ai cambiamenti iconografici del repertorio pittorico e ai mutamenti delle concezioni architettoniche dei monumenti, iniziati con la trasformazione dell'assetto sociale e politico in epoca costantiniana. Tuttavia, proprio la relazione dinamica tra le immagini, che diventa evidente nello spettro degli sviluppi cronologici, ha ricevuto finora troppa poca attenzione nella ricerca scientifica. I più importanti risultati dello studio sono stati esposti alla fine del volume.

Le immagini contribuiscono attivamente alla progettazione decorativa delle tombe private come luoghi di idee e azioni cultico-religiose. Come mezzo di comunicazione visiva, sono strettamente legati alla memoria dei defunti e ai rituali performativi associati che vengono regolarmente eseguiti dai membri della *familia* presso la tomba, basati sulle pratiche di culto tradizionali. Le immagini che circondano l'addetto al culto illustrano desideri personali di salvezza e idee sull'aldilà, messi in parallelo tra loro attraverso *exempla* biblici. Grazie ai loro disegni semplificati, tali idee sono generalmente comprensibili anche con una conoscenza rudimentale dei modelli narrativi. I protagonisti biblici ritratti fungono da identificazione positiva e figure modello e simultaneamente si riferiscono all'ambiente di vita del defunto, alludendo a virtù morali e fisiche o ad ideali normativi tipici del genere. Il modo in cui il visitatore della tomba vive gli spazi pittorici sotterranei e l'effetto che le immagini hanno su di essi può essere influenzato dal committente quando egli pianifica il complesso della tomba con l'ausilio di strumenti di progettazione estetica. Perché oltre all'atmosfera predominante nei monumenti funerari sotterranei, che caratterizza le condizioni esterne di ricezione delle immagini, sono le immagini stesse a offrire l'opportunità di un effetto stimolante sulla percezione dello spettatore. Le immagini possiedono talvolta del potenziale di azione, in quanto chiedono attivamente allo

spettatore di seguire un'azione specifica nella stanza con l'aiuto di ausili visivi interni alla ricezione, o facilitano il suo sguardo attraverso l'ambiente.

In considerazione delle aspettative legate allo spazio funerario come luogo di memoria e identità familiare, difficilmente si può presumere che i vari motivi tratti dal repertorio pittorico delle catacombe siano stati scelti, disposti e accostati arbitrariamente, come si può evincere dai risultati del presente studio. Piuttosto, esso mostra che dei ventotto gruppi di motivi cristiano-figurativi e privati-rappresentativi esaminati, ben ventitré (82 %) tendono ad essere collocati in precisi punti dell'ambiente[1259]. I restanti cinque motivi (18 %) non mostrano alcuna preferenza nella loro disposizione e potrebbero ovviamente essere utilizzati in modo flessibile. Per rendere terminologicamente tangibile questo fenomeno, è stata qui introdotta la coppia di concetti, elaborati in riferimento ai motivi, di *positionsfavorisierenden* (che favorisce la posizione) e *positionsflexiblen* (di posizione flessibile), che nell'analisi descrive due categorie essenziali nel trattare le immagini nello spazio. Partendo dal punto di vista dello spettatore e dalla sequenza temporale della sua percezione, il procedimento di indagine ha voluto suddividere le aree disponibili dello spazio tombale per la pittura in posizioni di attenzione primaria e secondaria.

Sostanzialmente, la disposizione delle pitture negli ambienti sepolcrali privati dipendeva da tre criteri principali: in primo luogo l'architettura degli ambienti, connessa direttamente allo spazio disponibile per la realizzazione dei dipinti figurativi; in secondo luogo l'aspetto collettivo nel trattare con le immagini; e in terzo luogo il gusto individuale del committente o della sua famiglia. Inoltre, va considerato che la struttura decorativa dei monumenti funerari è stata determinata in una certa misura dai pittori che hanno eseguito l'opera nonché dalle loro capacità tecniche e creative. Si può presumere che il trattamento delle immagini nella tarda antichità sia proseguito interamente nella tradizione ellenistico-romana, come è riscontrabile ancora oggi nella cultura visiva della *Lebenswelt* di età imperiale. Sebbene il repertorio pittorico sepolcrale sia cambiato per adattarsi alle credenze e alle concezioni cristiane dell'aldilà, le strutture di base della disposizione e della creazione delle scene pittoriche sono rimaste le medesime.

Motivi particolarmente rappresentativi e gerarchicamente superiori influenzano la distribuzione di tutte le altre immagini e definiscono gli assi spaziali e visivi. Sono utilizzati preferenzialmente o anche esclusivamente per determinate parti della camera funeraria e in questo modo possono anche nobilitare singole sepolture nell'ambiente. Le immagini rappresentative di Cristo, che in senso lato comprendono anche la figura allegorica del *pastor bonus*, guidano la gerarchia delle immagini e possono di conseguenza essere descritte come leitmotiv nel cubicolo. Sono al centro di una rete strutturale dinamica che cambia contemporaneamente allo sviluppo cronologico della pittura e dell'architettura tombale. Tali motivi gerarchicamente sovraordinati occupano solitamente posizioni di attenzione primaria, che devono essere localizzate in punti centrali e visivamente prominenti nell'ambiente, dove si spostano rapidamente al centro della percezione del visitatore che entra nella tomba. L'attenzione dello spettatore viene attirata anche in relazione

1259 Il buon pastore, l'immagine di Cristo, Giona, il miracolo della fonte di Mosè, Noè nell'arca, il sacrificio di Abramo, i tre giovani ebrei nella fornace, il peccato originale di Adamo ed Eva, Susanna, la resurrezione di Lazzaro, la moltiplicazione dei pani, scene di battesimo, la guarigione del cieco, la Samaritana al pozzo di Giacobbe, la guarigione dell'emorroissa, la rappresentazione dell'Orante, il ritratto di filosofo, il busto del defunto, le raffigurazioni di mestieri, defunti in scene di banchetto, defunto con figure di parenti, defunti nelle rappresentazioni sceniche come figure ausiliarie, defunti nel ruolo di protagonisti biblici.

all'effetto della dimensione prospettica e dell'ornamento, soprattutto perché la collocazione centrale di questi leitmotiv è solitamente accompagnata da una cornice ornamentale più elaborata che li distingue dagli altri motivi laterali.

Al contrario, le rappresentazioni figurative dell'Antico e del Nuovo Testamento, come il miracolo della fonte di Mosè, Daniele nella fossa dei leoni, la moltiplicazione dei pani e la resurrezione di Lazzaro, tendono più frequentemente nello spazio a posizioni decentrate di attenzione secondaria, sebbene si trovino anche in posizioni di attenzione primaria e punti focali individuali possano essere impostati nell'insieme della progettazione pittorica. Tuttavia, alcune tendenze sono riconoscibili anche qui: non solo scene bibliche narrative sono raffigurate relativamente di rado al centro degli *arcosolia*[1260], ma anche la lunetta come posizione di attenzione primaria ovviamente non si adatta in egual misura a tutti i temi pittorici biblici[1261]. Altri motivi ancora non sono mai fissati alle zone secondarie del soffitto[1262] o alle pareti d'ingresso[1263] degli ambienti.

Cambiamenti significativi nel rapporto tra spazio, immagine e spettatore diventano evidenti nel passaggio alla seconda metà del IV secolo. La cosiddetta svolta costantiniana non solo portò innovazioni per il cristianesimo dal punto di vista religioso-politico e sociale, ma anche, come è noto, lasciò il segno nella produzione artistica, nella quale condusse a notevoli sviluppi. Questi ultimi si riflettono anche nella valutazione statistica del materiale pittorico e rivelano mutamenti strutturali nel disegno architettonico e decorativo delle camere funerarie private, da interpretarsi come diacronici rispetto alle fondazioni delle chiese coeve e alle loro decorazioni pittoriche. Le forme architettoniche modificate degli ambienti, che aumentano costantemente in monumentalità e stravaganza, a loro volta si traducono in nuovi luoghi per le immagini e quindi anche nuove possibilità per il loro allestimento. In riferimento alla disposizione delle immagini, queste mutate condizioni esterne nello spazio pittorico portano ad un cambiamento di posizione di alcuni motivi. Mentre un gruppo di scene pittoriche bibliche tende a spostarsi dai pannelli subordinati del soffitto a posizioni di secondaria attenzione sulle superfici delle pareti[1264], un altro gruppo, anche se molto più modesto, è soggetto ad un opposto cambio di posizione[1265]. Eppure altri motivi rimangono relativamente costanti nell'intero corso della produzione pittorica catacombale nei luoghi loro assegnati[1266] oppure perdono la loro importanza come temi pittorici sepolcrali[1267]. Infatti, mentre il primitivo repertorio pittorico catacombale si concentrava ancora su scene bibliche di miracoli e salvezza, che illustrano direttamente la potenza effettiva della religione cristiana, da quel momento in avanti sono principalmente le raffigurazioni di Cristo che, sotto l'influsso dell'iconografia imperiale, dominano lo spazio pittorico ed anche la figura allegorica del buon pastore come leitmotiv al centro del soffitto.

1260 Questi sono: Noè nell'arca, i tre giovani ebrei nella fornace, la resurrezione di Lazzaro, Daniele nella fossa dei leoni e il peccato originale di Adamo ed Eva. Le quattro scene di Giona nel cosiddetto *cubiculum* dei *mensores* nelle Catacombe di Domitilla rappresentano un caso particolare. A causa della peculiare architettura degli *arcosolia*, le scene pittoriche prendono posto negli intradossi a guisa di nicchie al centro dei quali è dipinta una scena dal ciclo di Giona.

1261 I tre giovani nella fornace, Giobbe.

1262 Susanna, la guarigione del cieco, la Samaritana al pozzo di Giacobbe.

1263 Il riposo di Giona, il lutto di Giona, Susanna, Mosè che scioglie i sandali, scene battesimali.

1264 Il riposo di Giona, Noè nell'arca, Daniele nella fossa dei leoni, la risurrezione Lazzaro, la moltiplicazione dei pani, la guarigione dello zoppo.

1265 Il peccato originale di Adamo ed Eva, Mosè che scioglie i sandali, i tre giovani nella fornace.

1266 Il sacrificio di Abramo, l'adorazione dei Magi, Giobbe.

1267 Susanna, battesimo, la Samaritana al pozzo di Giacobbe, la guarigione dell'emorroissa, la guarigione del cieco.

Le tendenze *positionsfavorisierende* possono essere osservate anche nel contesto del ritratto del defunto, che riveste notevole importanza nell'arte funeraria privata per la sua funzione commemorativa nel culto dei morti. Delle rappresentazioni del defunto, suddivise in otto 'tipologie di ritratto', solo quello dell'orante, già diffuso nell'arte funeraria non cristiana, si rivela largamente flessibile e si ritrova in tutti i posti disponibili nel cubicolo funerario. Come per il repertorio pittorico biblico, tuttavia, anche le rappresentazioni del defunto o di coloro che sono rimasti sono soggette a tendenze di sviluppo temporale, che riflettono direttamente le mutate esigenze rappresentative dei proprietari delle tombe. Parallelamente al motivo del buon pastore, il ritratto dell'orante diminuì drasticamente dalla metà del IV secolo, mentre altri tipi di ritratti guadagnarono popolarità. L'immagine semanticamente ambivalente del filosofo mostra tendenze comparabili, e, analogamente ai sarcofagi romani, viene occasionalmente usata come un ritratto-tipo nell'arte funeraria cristiana, ponendo accenti individuali nelle composizioni pittoriche complessive, sebbene dalla seconda metà del IV secolo inizi a non essere più raffigurata. In concomitanza con il culto dei martiri propagato da papa Damaso nell'ultimo terzo del IV secolo, nella pittura catacombale aumentano le raffigurazioni dei defunti che vengono condotti in paradiso o davanti a Cristo, accompagnati da mediatori personali ed intercessori. Quest tipo di ritratto genuinamente cristiano consente ai proprietari delle tombe di specificare il contenuto delle loro concezioni sull'aldilà e il loro desiderio di salvezza e di poterli individuare attraverso le loro idee personali. Occasionalmente, lo stesso proprietario della tomba si assimila ad una figura biblica, che viene poi utilizzata come mezzo di proiezione visiva per qualità connotate positivamente come la bellezza, la castità, la fede in Dio, la giustizia e la fermezza. Per tali rappresentazioni, le posizioni preferite nell'ambiente funerario, così come per iritratti, le scene di mestiere e di banchetto, sono quelle più prominentemente vicine alla tomba, che si trova nell'asse spaziale e visivo centrale dello spettatore. In questi siti, le raffigurazioni rappresentative del defunto competono occasionalmente con l'immagine di Cristo, che, per il suo valore semantico, rivendica gli stessi luoghi di primaria attenzione con la lunetta e l'intradosso. La gestione di entrambi i gruppi di immagini è vincolata a determinati principi creativi. Secondo le convenzioni della gerarchia pittorica, l'immagine di Cristo si erge solitamente al di sopra dell'effigie del defunto, in modo che questa domini la percezione dell'osservatore da vicino. Da lontano, però, può essere anche il ritratto del defunto che – in una certa misura funzionalmente equivalente a un *titulus* – cattura per primo l'occhio dello spettatore che si avvicina.

Se si distoglie lo sguardo dall'immagine individuale e si prende in considerazione il proprio ambiente spaziale, costanti comparabili diventano visibili anche nella composizione dei motivi funerari. Oltre a composizioni pittoriche consecutive, come quelle che si trovano nelle pitture tombali, principalmente nella forma del noto ciclo di Giona, la valutazione del repertorio pittorico mostra che dodici combinazioni di scene pittoriche cristiane si ripetono più volte in parallelo in diversi cimiteri. Un totale di sessantasei (56%) dei centodiciotto ambienti funerari esaminati sono adornati con una o più di queste dodici composizioni pittoriche ricorrenti e/o con uno o più cicli pittorici che, oltre al ciclo di Giona, comprendono anche i cicli individuali di Mosè, Susanna e la vita di Gesù, che si dispongono consecutivamente l'una sull'altra come una composizione di immagini. Un certo interesse per le combinazioni significative di motivi può quindi essere dimostrato anche nella pittura cristiana delle catacombe. Particolarmente accattivante è la catacomba riccamente illustrata dei santi Marcellino e Pietro. Qui tali combinazioni si trovano più

spesso che in qualsiasi altro cimitero romano. Una tradizione pittorica locale sembra addirittura essersi sviluppata per alcune composizioni, come i miracoli salvifici di Cristo dipinti sulle pareti d'ingresso degli ambienti funerari.

Le combinazioni pittoriche, già discusse nelle precedenti ricerche sotto vari aspetti, principalmente di natura teologica, sono state trattate per la prima volta in questo lavoro con un approccio olistico. I principi della retorica antica, qui adattati come *medium* estetico per progettare l'immagine e lo spazio, hanno fornito il punto di partenza per rivalutare l'interazione delle immagini nel contesto funerario. In analogia con le esperienze tradizionali della cultura visiva della *Lebenswelt* di età romana imperiale, i principi della retorica antica consentono anche un nuovo approccio all'indagine dei criteri di combinazione e dei processi di ricezione per il genere della pittura tombale cristiana, che può derivare dalla prospettiva di uno spettatore ideale contemporaneo. Sulla base di riferimenti formali o contenutistici si possono cogliere forme di combinazione affermativa, contrastante, complementare e successiva. Sette delle dodici composizioni per immagini esaminate si basano in egual modo su criteri formali e contenutistici; per le altre cinque raccolte è possibile rivelare punti di riferimento prevalentemente contenutistici con diversi fulcri legati all'aldilà, che potrebbero aver favorito la vicinanza spaziale dei motivi l'uno all'altro. Nella visione d'insieme della struttura scenica degli spazi pittorici sono sempre possibili diverse combinazioni e letture, che variano a seconda del punto di vista dell'osservatore e delle sue abitudini visive, e possono anche sovrapporsi.

Fondamentalmente si può affermare che i committenti dei dipinti tombali privati apprezzassero un aspetto esteticamente equilibrato del complesso funerario. Di norma, ciò veniva ottenuto distribuendo il più uniformemente possibile i dipinti ornamentali e figurativi, che tuttavia lasciavano spazio ai desideri individuali. I parallelismi simmetrici nella composizione delle immagini sono quindi relativamente comuni nella pittura catacombale. Questi si esprimono principalmente nella forma e nella struttura compositiva delle scene o, più specificamente, nel numero e nella postura delle figure. In alcuni casi sono presenti anche concordanze cromatiche nelle vesti dei protagonisti ritratti, che hanno anche un effetto di collegamento visivo. A questo punto è importante ricordare l'accostamento pittorico formalmente ed esteticamente coordinato presso il loculo della Catacomba di Via Anapo 14. Le scene sulla parete frontale mostrano situazioni d'azione contrastanti disposte in due gruppi, in cui compaiono tre figure attive e tre passive. Mentre Mosè e Cristo sono mostrati attivi come taumaturghi, il ritratto di un defunto orante con dalmatica rossa e Daniele nella fossa dei leoni sono raffigurati sulla parete di fronte a loro. Questi ultimi sono rappresentati frontalmente in un atteggiamento di preghiera contemplativa, che – discostandosi dal canone iconografico pittorico – assume anche qui il buon pastore. Analoghi parallelismi formali si possono osservare anche nell'accostamento delle scene sulla parete d'ingresso nella Catacomba dei santi Marcellino e Pietro 71, dove Mosè che fa scaturire l'acqua e il fossore che scava la roccia sono sorprendentemente simili nella postura e nel colore della veste. Lo stesso vale per le scene collocate al di sopra, in cui Daniele nella fossa dei leoni e i tre giovani nella fornace sono dipinti nei toni del marrone e sono orientati verso lo spettatore in una vista frontale e in posa orante.

In particolare, scene pittoriche formalmente correlate tra loro nella loro composizione, come il miracolo di Mosè/Pietro e la resurrezione di Lazzaro, o mostrano parallelismi nel loro modello narrativo, come qui mostrato con i motivi acquatici ricorrenti nelle scene pittoriche di Noè nell'arca, Giona e il miracolo della sorgente, suggeriscono un effetto simile a combinazioni deliberatamente intese. Se necessario, tali riferimenti formali e di motivi evocano nello spettatore

anche associazioni a livello contenutistico che vanno al di là del significato della singola immagine e del suo generale simbolismo sepolcrale. Il punto di partenza per questo sono suggestivi messaggi di salvezza, in cui i noti temi dell'immagine cristiana si confermano e si completano a vicenda o contrastano tra loro come opposti. L'inserimento delle più antiche Scritture cristiane, a sua volta, è servito a creare un orizzonte interpretativo contemporaneo che, oltre ai temi salvifici che sottendono le scene pittoriche in generale, suggerisce anche la possibilità di associazioni cristologiche, escatologiche, sacramentali e tipologiche. Queste spesso tendono al battesimo, all'eucaristia, alla redenzione e alla risurrezione e precisano ancora una volta l'idea di salvezza, che è basilare per il contesto della tomba. L'importanza del battesimo e dell'eucaristia per la pittura catacombale nella ricerca moderna non è senza motivo contestata: il battesimo perché, nonostante la sua identità e funzione di formazione della comunità nel cristianesimo primitivo, veniva raramente rappresentato come tema nelle catacombe; l'eucaristia, perché nell'arte pittorica cristiana del III e IV secolo non si conoscono raffigurazioni che possano essere chiaramente interpretate come tali. A seconda del contesto dell'immagine, è stato tuttavia necessario nel presente studio citare le connotazioni sacramentali, alcune delle quali si possono già riscontrare nelle Scritture bibliche. Colpisce il fatto che in alcune tombe la scena della moltiplicazione dei pani sia raffigurata direttamente sopra la mensa, così che, a seconda del contesto, sembri un collegamento concettuale plausibile tra il miracolo biblico della sazietà e le offerte fatte dagli addetti del culto al defunto.

In nove ambienti funerari delle catacombe romane si può osservare un modo particolarmente intenso di trattare concettualmente lo spazio, l'immagine e lo spettatore. La selezione, la disposizione e la combinazione delle immagini in questi ambienti hanno il potenziale per riunire l'insieme pittorico complessivo in un'interpretazione comune con l'aiuto di assi generali di significato e riferimento, che li distingue chiaramente dagli altri monumenti analizzati. Tuttavia, l'interazione delle immagini tra loro non dev'essere considerata in maniera troppo rigorosa, per cui è consigliabile parlare di *programmähnlichen Charakteristika* (caratteristiche pseudo-programmatiche) piuttosto che di programmi di immagini reali. I committenti di ambienti funerari dal contenuto sofisticato come il cubicolo C della Catacomba della Via Latina o il cosiddetto cubicolo dei *mensores* nella Catacomba di Domitilla, non solo hanno fatto propria l'architettura degli ambienti, ma anche le possibilità strutturali delle immagini per guidare efficacemente lo sguardo dello spettatore attraverso lo spazio dell'immagine. I loro dipinti rivelano mezzi di progettazione ricettivi-estetici, come iconografici "ausili per la lettura o l'orientamento", e "figure di commento", che si rivolgono allo spettatore direttamente attraverso sguardi o gesti a livello del dialogo immagine-spettatore. Entrambi gli ambienti funerari si distinguono dagli altri monumenti per le strutture insolitamente narrative delle loro pitture disposte sotto forma di cicli di immagini che si estendono nello spazio, che attirano letteralmente lo spettatore nell'ambiente pittorico. Tale effetto è rafforzato nel cubicolo C della Catacomba della Via Latina dal fatto che le scene a grande scala del passaggio attraverso il Mar Rosso e dell'ingresso nella terra promessa si trovano direttamente all'altezza degli occhi dello spettatore. Negli altri sette ambienti funerari, invece, il carattere programmatico degli arredi pittorici si basa su un ordine tematico ben ideato dei motivi, anch'essi formalmente intrecciati tra loro. Alcune delle immagini sui soffitti possono essere combinate per formare cicli chiusi che stabiliscono priorità diverse. Per Marcellino e Pietro 17, ad esempio, si potrebbe mostrare che la selezione delle immagini sul soffitto relative alla nascita e al battesimo di Gesù è tematicamente coordinata con le scene sulla parete dell'ingresso, che illustrano inoltre l'inizio della predicazione di Gesù e i miracoli in modo esemplare. In

Marcellino e Pietro 69, invece, un orientamento prospettico centrale della decorazione figurativa pittorica è stato scelto come ulteriore elemento estetico progettuale per richiamare l'attenzione dello spettatore direttamente sul motivo iconograficamente simile ad una scena di trono raffigurante l'adorazione dei Magi sulla lunetta dell'arcosolio nell'asse principale.

Sebbene nelle catacombe romane le tombe con caratteristiche programmatiche (che rappresentano l'8%) costituiscano indiscutibilmente delle eccezioni, esse implicano abbastanza chiaramente che la pittura tombale paleocristiana del III e IV secolo rivelasse già un gran numero di riferimenti visivi, che a volte possono essere collegati a formare messaggi simili a programmi che abbracciano spazi e immagini. I programmi rigorosamente strutturati come portatori di messaggi ideologici o teologici, che richiedono un intenso esame visivo e un'interpretazione mirata dell'immagine, non erano apparentemente una preoccupazione dei committenti. Né le bozze pittoriche iconograficamente abbreviate, né gli ambienti funerari sotterranei sono stati progettati per una lunga permanenza e una percezione dettagliata da parte di un pubblico più ampio. Di norma, si privilegiava il panorama più ampio possibile di motivi diversi che non erano integrati in un contesto di significato eccessivamente complesso e coerente, ma il cui messaggio poteva essere colto il più rapidamente possibile dall'osservatore casuale e con scarsa illuminazione. Secondo le aspettative, l'arte funeraria privata non fornisce la cornice adeguata per programmi pittorici teologicamente imposti, poiché il confronto con la morte e l'aldilà è accompagnato da idee e sentimenti molto personali. Questo aspetto è chiarito dai numerosi ritratti dei defunti o dei parenti in vita, che intessuti nella rete delle scene cristiane di salvezza, conferiscono ai rispettivi concetti decorativi funerari un tocco molto personale. Come nel caso delle immagini mitologiche romane, i paradigmi biblici di salvezza e guarigione sulle tombe cristiane sembrano essere stati aperti a diverse possibili interpretazioni, che hanno consentito ai visitatori un approccio recettivo individuale. Spettava allo spettatore antico leggere le immagini in modo selettivo o comparativo, per poi collocarle in un contesto di significato esteso secondo il suo orizzonte individuale di comprensione e conoscenza. Non è quindi errato descrivere la cultura dell'immagine cristiana tramandata nelle catacombe come dinamica e semanticamente variabile.

Le tendenze progettuali nella decorazione pittorica degli ambienti funerari privati delle catacombe si ritrovano essenzialmente in contesti funerari contemporanei fuori Roma, anche se il numero delle evidenze è di gran lunga inferiore. Al di fuori dell'Italia, monumenti funerari con un analogo tesoro di scene cristiane sono conosciuti oggi principalmente da regioni che erano collegate a Roma attraverso trasferimenti culturali o di persone e beni, come illustrato nel volume dai monumenti ritrovati a Pécs / *Sopianae*, Niš / *Naissus*, Salonicco e Costantinopoli.

Fondamentalmente, laddove i monumenti funerari sono stati decorati con pitture figurative cristiane, il trattamento delle immagini segue i principi conosciuti dalle catacombe romane. Adattate alle forme architettoniche e tombali locali predominanti, posizioni di attenzione primaria e secondaria possono essere colte lungo assi di significato. Allo stesso modo, sulle tombe romane fuori città, ci sono combinazioni di scene ricorrenti cristiane di ambito miracolistico e salvifico, che sono principalmente collegate in modo additivo-affermativo o consecutivo e corrispondono alle combinazioni conosciute dall'arte funeraria romana. Nei monumenti funerari decorati con un numero maggiore di immagini, sono tangibili anche in misura limitata caratteristiche programmatiche, che si esprimono attraverso una disposizione gerarchica delle scene, nonché simmetrie di forma e contenuto che sono state considerate nella distribuzione dei motivi dall'Antico

e dal Nuovo Testamento, come mostrano le ricche decorazioni pittoriche della camera funeraria 1 (rispettivamente 52) sotto la strada Demosthenous a Salonicco e l'ipogeo di Silivri Kapı a Costantinopoli.

Tuttavia, il confronto interregionale rivela anche chiare differenze nei concetti di progettazione sepolcrale. Questi riguardano non solo le caratteristiche iconografiche individuali e le preferenze dei motivi, come la decorazione floreale sparsa che è diffusa in Oriente, ma anche lo spazio funerario come vettore stesso di immagini. Perché a differenza delle catacombe romane, il soffitto a volta non è solitamente utilizzato per accogliere scene bibliche narrative, ma è principalmente decorato con dipinti floreali e pittogrammi simbolici.

Al di fuori della diretta sfera di influenza di Roma, le tombe paleocristiane con dipinti figurativi cristiani rappresentano una chiara minoranza. Nella metà orientale dell'impero in particolare, nel corso del IV secolo sembrava essersi sviluppata una cultura pittorica indipendente, che si concentrava su decorazioni tombali simboliche sotto forma di croci e monogrammi di Cristo. All'interno dell'ecumenismo cristiano, questo sviluppo può essere descritto come una tendenza per la decorazione delle tombe del V e VI secolo. In qualità di motivi *positionsfavorisierende* e gerarchicamente sovraordinati, i segni simbolici cristiani sono posti nelle tombe all'apice della volta e nell'asse spaziale centrale direttamente sopra le teste dei defunti, dove – ultimo ma non meno impr tante – hanno una funzione apt rop ica ed un effetto contro il male. In qa nto emblemi pittorici universalmente comprensibili, raggruppano i messaggi funerari più immediati, così da non richiedere apparentemente alcuna immaginazione narrativa per esprimere visivamente la speranza nell'aldilà e la professione di fede a Cristo.

I principi progettuali elaborati non sono circoscritti localmente, ma vanno intesi come fenomeni basilari della cultura visiva tardoantica. Come risultato del confronto sovraregionale, tuttavia, si può ancora una volta registrare la posizione di rilievo della cultura pittorica paleocristiana di Roma. Composizioni di immagini significative e strutture di significato, che si basano su un esame approfondito dello spazio, dell'immagine e dell'osservatore, dovevano quindi essere nominate come una caratteristica specifica dell'arte funeraria dell'Urbe.

Questo studio suggerisce che un approccio scientifico orientato all'immagine può anche portare a nuovi modi di guardare le immagini in un campo di ricerca ampiamento esaminato come la pittura tombale paleocristiana. L'indagine sulla disposizione e la composizione dei motivi biblici diffusi ha mostrato che i committenti degli ambienti funerari p leocristiani av x no una sp ccata consapevolezza dell'effetto e dell'efficacia delle immagini, che potevano essere rafforzate attraverso l'uso mirato di strumenti di progettazione estetica. È significativo che la distribuzione delle immagini nello spazio non fosse del tutto arbitraria. Piuttosto, il mondo delle immagini paleocristiano è da intendersi come una rete dinamica soggetta a processi di sviluppo interni ed esterni a cui i principi della progettazione decorativa sono stati adattati in modo flessibile. I risultati di questo studio non solo vogliono offrire uno sguardo più approfondito, ma anche un nuovo approccio alle forme di espressione della cultura visiva nel cristianesimo tardoantico.

Italienische Übersetzung Davide Bianchi

APPENDIX

1. Chronologische Einteilung der Grabräume

Phase I (ca. 230–260 n. Chr.)
Priscilla 15; Pretestato 3; Callisto 1 (Lucina x), 2 (Lucina y), 21 (sog. Sakramentskapelle A2), 22 (sog. Sakramentskapelle A3), 23 (sog. Sakramentskapelle A4), 24 (sog. Sakramentskapelle A5), 25 (sog. Sakramentskapelle A6); Domitilla 27

Phase II (ca. 260–320 n. Chr.)
Ermete 9, 10; Priscilla 7, 39 (sog. Cappella Greca); Coemeterium Maius 2, 3, 5, 7, 11; Ippolito 3; Marcellino e Pietro 11, 12, 27, 28, 57, 58, 64; Circo di Massenzio 1; Pretestato 7; Sebastiano 3; Callisto 14, 44; Domitilla 31; Nunziatella 4

Phase III (ca. 320–350 n. Chr.)
Ermete 6; Panfilo 3; via Paisiello 1; via Anapo 10, 11; Priscilla 5, 25; Coemeterium Maius 12, 13, 16, 17, 19; Marcellino e Pietro 15, 16, 17, 18, 21, 24, 29, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 53, 54 (1. Malphase), 62, 63, 65, 67, 69, 71, 77, 78; via Latina A, B, C, F, I; Cava della rossa; Pretestato 8; Santa Croce 4; Quattro Oranti 2; Callisto 37; Domitilla 62; Ponziano 3

Phase IV (ab 350 n. Chr.)
Panfilo 2; Giordani 7; Priscilla 23; Coemeterium Maius 22; Marcellino e Pietro 3, 54 (2. Malphase); Gordiano ed Epimaco 1; via Latina L, M, O; Pretestato 19; Callisto 45; Marco e Marcelliano 2, 3, 4, 7; Anonima di via Ardeatina (Balbina) 4; Domitilla 15, 18, 19, 33, 39, 40, 45, 52, 69, 74, 80; Commodilla 5; Tecla 2, 3; Ponziano 6; Calepodio 3

2. Tabellen

Legende

Kammer	Malereinummer nach Nestori 1993	Loc-W	Loculuswand
MF	Mittelfeld der Decke	Lün	Lünette eines Arkosols bzw. einer Nische
SF	Seiten- bzw. Nebenfeld der Deckenkomposition	L	links
LI	Lichtschacht	M	Mitte des Bogenscheitels bzw. mittleres Feld über einem Türsturz
Arkosol	Arkosol bzw. Wandnische		
Ark-Fr	Arkosol- bzw. Nischenfront	R	rechts

Tabelle 1a: Alttestamentliche Bildthemen

Abraham

Abrahamsopfer (Gen 22,1–19)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 10			x																						
Giordani 7																					x				
Priscilla 7																x									
Priscilla 39															x										
Maius 12									x																
Marcellino e Pietro 12										x															
Marcellino e Pietro 21			x																						
Marcellino e Pietro 24																							x		
Marcellino e Pietro 28																							x		
Marcellino e Pietro 49																				x					
Via Latina C													x												
Via Latina L														x											

Marco e Marcelliano 3													x												
Callisto A3										x															
Domitilla 62																					x				
Domitilla 69			x																						
Tecla 3								x																	

Adam und Eva

Sündenfall (Gen 3,1–19)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Giordani 7																				x					
Maius 17			x																						
Maius 19					x																				
Marcellino e Pietro 44						x																			
Marcellino e Pietro 51					x																				
Marcellino e Pietro 57																							x		
Marcellino e Pietro 58																									x
Gordiano ed Epimaco 1			x																						
Via Latina A																							x		
Via Latina C								x																	
Via Latina M																				x					
Callisto 37												x													
Domitilla 33			x																						
Domitilla 69																		x							
Domitilla 79 (= Cub Ai)			x																						

Daniel

Daniel in der Löwengrube (Dan 6,17–23)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 9																									x
Ermete 10			x																						
Giordani 7						x																			
Via Anapo 10														x											
Via Anapo 11														x											
Priscilla 39																					x				
Maius 2 (?)			x																						
Maius 16																	x								
Maius 19							x																		
Marcellino e Pietro 11										x															
Marcellino e Pietro 21			x																						
Marcellino e Pietro 24																								x	
Marcellino e Pietro 27		x																							
Marcellino e Pietro 29			x																						
Marcellino e Pietro 41																	x								
Marcellino e Pietro 42 (?)																									x
Marcellino e Pietro 51				x																					
Marcellino e Pietro 54															x										
Marcellino e Pietro 57						x																			
Marcellino e Pietro 65														x											
Marcellino e Pietro 71																							x		
Marcellino e Pietro 77			x																						
Marcellino e Pietro 78			x																						
Via Latina A																							x		

Via Latina O													x												
Cava della rossa								x																	
Santa Croce 4													x												
Quattro Oranti 2																x									
Callisto 2		x																							
Domitilla 31			x																						
Domitilla 45																				x					
Domitilla 62										x															
Domitilla 69												x													
Commodilla 5					x																				
Tecla 2																	x								
Tecla 3																							x		

Hiob

Hiob (Hiob 2,7–10)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Maius 12									x																
Marcellino e Pietro 24																									x
Marcellino e Pietro 38			x																						
Marcellino e Pietro 67																							x		
Marcellino e Pietro 78			x																						
Via Latina C					x																				
Via Latina I													x												
Domitilla 31						x*																			
Domitilla 45																							x		
Domitilla 62			x																						

* Das malerische Dekorationsgerüst der Laibung ist als konzentrisches Kreissystem mit vier lünettenförmigen Bildfeldern, die um ein zentrales Medaillon gruppiert sind, gestaltet. Das Hiob-Bild befindet sich im oberen Feld der Längsachse.

Die drei hebräischen Jünglinge

Die drei Jünglinge im Feuerofen (Dan 3,24–90)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 6									x*																
Ermete 10			x																						
Via Paisiello 1																x									
Priscilla 7																						x			
Priscilla 39																									x
Maius 5										x															
Maius 12					x																				
Maius 16							x																		
Maius 19									x**																
Marcellino e Pietro 71																									x
Via Latina A																		x							
Via Latina O							x																		
Domitilla 31									x																
Domitilla 33			x																						
Domitilla 62			x																						
Domitilla 69			x																						

* Die Malerei befindet sich an der Rückwand im Inneren des Arkosolkastens.

** Das Bild befindet sich an der linken Seite des Arkosolsockels.

Jona

Meerwurf (Jona 1,15)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Via Paisiello 1																						x (?)			
Via Anapo 10																							x		
Via Anapo 11																							x		
Priscilla 5			x																						
Priscilla 15																	x								
Maius 5			x																						
Maius 12			x																						
Maius 19									x*																
Marcellino e Pietro 27			x																						
Marcellino e Pietro 28			x																						
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 51			x																						
Marcellino e Pietro 58			x																						
Marcellino e Pietro 67			x																						
Marcellino e Pietro 69			x																						
Marcellino e Pietro 77			x																						
Gordiano ed Epimaco 1			x**																						
Circo di Massenzio 1																						x			
Via Latina A															x										
Via Latina M																			x						
Cava della rossa					x																				
Sebastiano 3										x															
Pretestato 8																				x					
Quattro Oranti 3			x																						

Callisto A2										x															
Callisto A3																x									
Callisto A6																x									
Domitilla 74												x													
Tecla 3																					x				

* Die Malerei befindet sich am Arkosolsockel. ** Die Jonaszene ist Teil des Bilderfrieses über Wand -3-.

Ausspeiung (Jona 2,11)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Giordani 7																			x						
Priscilla 5			x																						
Priscilla 7																								x*	
Priscilla 15																			x						
Maius 5			x																						
Maius 12			x																						
Maius 16																				x					
Maius 19									x**																
Marcellino e Pietro 15			x																						
Marcellino e Pietro 16																									x
Marcellino e Pietro 27			x																						
Marcellino e Pietro 28			x																						
Marcellino e Pietro 45							x																		
Marcellino e Pietro 49							x																		
Marcellino e Pietro 51			x																						
Marcellino e Pietro 58			x																						
Marcellino e Pietro 64			x																						
Marcellino e Pietro 67			x																						

Marcellino e Pietro 69			x																						
Circo di Massenzio 1																						x			
Via Latina A									x																
Via Latina C					x																				
Via Latina M																	x								
Cava della rossa							x																		
Sebastiano 3										x															
Quattro Oranti 2			x																						
Callisto 2																						x			
Callisto A2			x																						
Callisto A3																						x			
Callisto A4			x																						
Callisto A6															x										
Domitilla 62														x											
Domitilla 74												x													
Tecla 3																					x				

* Die Ausspeiung in Priscilla 7 befindet sich im Scheitel der Laibung. ** Die Malerei befindet sich am Arkosolsockel.

Ruhe (Jona 4,6)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Via Paisiello 1									x																
Giordani 7																	x								
Via Anapo 10																				x					
Via Anapo 11																				x					
Priscilla 5			x																						
Priscilla 15																				x					
Maius 5			x																						

Maius 12			x																						
Maius 13							x																		
Maius 16																			x						
Maius 17			x																						
Maius 19									x*																
Marcellino e Pietro 15			x																						
Marcellino e Pietro 16									x																
Marcellino e Pietro 18			x																						
Marcellino e Pietro 27			x																						
Marcellino e Pietro 28			x																						
Marcellino e Pietro 29			x																						
Marcellino e Pietro 45					x																				
Marcellino e Pietro 49					x																				
Marcellino e Pietro 51			x																						
Marcellino e Pietro 53					x																				
Marcellino e Pietro 58			x																						
Marcellino e Pietro 64			x																						
Marcellino e Pietro 67			x																						
Marcellino e Pietro 69			x																						
Marcellino e Pietro 77			x																						
Via Latina A																					x				
Via Latina C							x																		
Via Latina M													x												
Cava della rossa							x																		
Circo di Massenzio 1																							x		
Sebastiano 3																							x		
Quattro Oranti 2			x																						
Callisto 2																							x		
Callisto A2			x																						
Callisto A3										x															
Callisto A4			x																						

Callisto A5																						x			
Callisto A6																x									
Domitilla 27										x**															
Domitilla 31							x																		
Domitilla 45											x														
Domitilla 74																		x							
Tecla 3									x																

* Die Malerei befindet sich am Arkosolsockel.
** Das Bild liegt im Schildbogen.

Trauer (Jona 4,8)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Maius 12			x																						
Maius 16											x														
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 58			x																						
Marcellino e Pietro 64			x																						
Marcellino e Pietro 67			x																						
Marcellino e Pietro 69			x																						
Marcellino e Pietro 77			x																						
Via Latina A																					x				
Via Latina M											x														
Cava della rossa							x																		
Quattro Oranti			x																						
Domitilla 74																		x							
Tecla 3									x																

Mose

Mose beim Lösen der Sandalen (Ex 3,1–6)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 9					x																				
Giordani 7									x																
Maius 16			x																						
Via Latina C									x																
Via Latina I											x														
Callisto 45							x																		
Marco e Marcelliano 3														x											
Domitilla 45															x										
Domitilla 74			x*																						

* Das Bild befindet sich rechts außen an der Stirnwand der rechten Konche.

Quellwunder des Mose (Ex 17,1–6)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Via Paisiello 1										x (?)															
Giordani 7					x																				
Via Anapo 10								x																	
Via Anapo 11								x																	
Priscilla 39																								x	
Maius 3			x																						
Maius 7			x																						
Maius 11																						x			
Maius 16			x																						

Maius 17			x																						
Ippolito 3 (?)																							x		
Marcellino e Pietro 12																									x
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 42			x																						
Marcellino e Pietro 43			x																						
Marcellino e Pietro 44							x																		
Marcellino e Pietro 51							x																		
Marcellino e Pietro 53							x																		
Marcellino e Pietro 57																									x
Marcellino e Pietro 63																									x
Marcellino e Pietro 64																							x		
Marcellino e Pietro 65			x																						
Marcellino e Pietro 67																									x
Marcellino e Pietro 69									x																
Marcellino e Pietro 71																							x		
Marcellino e Pietro 78			x																						
Via Latina A																			x						
Via Latina C																							x*		
Pretestato 8								x																	
Quattro Oranti 2																x(?)									
Callisto A2																x									
Callisto A3																									x
Callisto A6																							x		
Marco e Marcelliano 7							x																		
Gordiano ed Epimaco 1			x																						
Domitilla 31			x																						
Domitilla 45									x																
Domitilla 69			x																						
Domitilla 74			x**																						
Ponziano 3																x(?)									

* Das Bild befindet sich in der linken Laibung (Kammer C) des Durchgangsbogens. ** Das Bild liegt rechts außen an der linken Konche.

Noah

Noah in der Arche (Gen 6–9)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Panfilo 3																		x							
Via Paisiello 1										x (?)															
Giordani 7																		x							
Priscilla 5			x																						
Priscilla 39																							x*		
Maius 7			x																						
Maius 13					x																				
Maius 12						x																			
Maius 16												x													
Marcellino e Pietro 15			x																						
Marcellino e Pietro 21			x																						
Marcellino e Pietro 27			x																						
Marcellino e Pietro 28																									x
Marcellino e Pietro 48						x																			
Marcellino e Pietro 51						x																			
Marcellino e Pietro 63																							x		
Marcellino e Pietro 64																									x
Marcellino e Pietro 65																				x					
Marcellino e Pietro 67																									x
Marcellino e Pietro 69									x																
Marcellino e Pietro 71			x																						
Marcellino e Pietro 77			x																						
Marcellino e Pietro 78			x																						
Via Latina B										x**															

Via Latina O					x																				
Cava della rossa								x																	
Sebastiano 3																						x***			
Pretestato 19													x												
Domitilla 31						x																			
Domitilla 45																					x				
Domitilla 62			x																						
Domitilla 69			x																						
Domitilla 74			x****																						
Nunziatella 4									x																
Ponziano 3																						x (?)			

* Das Bild befindet sich an der linken Seite des Durchgangsbogens zwischen Ambiente I und II.
** Es handelt sich dabei um die Durchgangswand zwischen Kammer A und B. Das Bildfeld befindet sich am Scheitel des Bogens.
*** Die Wandfläche enthält keine Gräber.
**** Das Bild befindet sich links außen an der Stirnwand der linken Konche.

Susanna

Susanna und die beiden Alten (Dan 13,1–64)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Priscilla 39																x*						x*			
Maius 12								x																	
Marcellino e Pietro 51								x																	
Marcellino e Pietro 71								x																	
Marcellino e Pietro 77 (?)																x									
Via Latina A								x																	

* Die Wand enthält keine Gräber.

Tabelle 1b: Neutestamentliche Bildthemen

Schafträger – Guter Hirte (Mt 18,12–14; Lk 15,3–7; Joh 10,1–18)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 6								x																	
Panfilo 3		x																							
Via Paisiello 1									x																
Ermete 10		x																							
Via Anapo 10		x																							
Via Anapo 11		x																							
Priscilla 5		x																							
Priscilla 7		x																							
Priscilla 15										x															
Maius 5		x																							
Maius 7		x																							
Maius 12																x									
Maius 13								x																	
Maius 16																		x							
Maius 17		x																							
Maius 19						x																			
Marcellino e Pietro 15		x																							
Marcellino e Pietro 16																							x		
Marcellino e Pietro 21		x																							
Marcellino e Pietro 28		x																							
Marcellino e Pietro 29		x																							
Marcellino e Pietro 34																									x

Marcellino e Pietro 35		x																							
Marcellino e Pietro 41																		x							
Marcellino e Pietro 42		x																							
Marcellino e Pietro 45		x																							
Marcellino e Pietro 51		x																							
Marcellino e Pietro 53								x																	
Marcellino e Pietro 57								x																	
Marcellino e Pietro 62						x																			
Marcellino e Pietro 64		x																							
Marcellino e Pietro 65		x																							
Marcellino e Pietro 67		x																							
Marcellino e Pietro 69																									
Marcellino e Pietro 71		x																							
Marcellino e Pietro 77		x																							
Marcellino e Pietro 78		x																							
Via Latina A		x																							
Via Latina C						x																			
Via Latina M		x																							
Cava della rossa								x																	
Pretestato 3		x																							
Pretestato 7		x																							
Pretestato 8														x											
Pretestato 19												x													
Callisto A2		x																							
Callisto A3		x																							
Callisto A4 (?)		x																							
Callisto 14		x																							
Callisto 45								x																	
Marco e Marcelliano 4						x																			
Balbina 4								x																	

Domitilla 27																x										
Domitilla 31								x																		
Domitilla 39																								x*		
Domitilla 52																x (?)										
Domitilla 74		x**																								
Tecla 3		x																								

* Die Malerei befand sich Wilpert zufolge an Wand -5-, die heute komplett rezent gemauert ist. Abb. der Malerei bei Wilpert 1903, Taf. 23,3. Die genaue Position der Malerei ist unbekannt.
** Die Malerei liegt in der linken Konche des Raumes.

Bukolische Hirten-Darstellungen innerhalb christlicher Grabräume

Marcellino e Pietro 58																								x		
Via Latina F									x*																	
Callisto 2			x																							

* Die Hirtenszene befindet sich am Sockel.

Kindheit Jesu

Magieranbetung (Mt 2,1–12; Evangelium Pseudo-Matthaei XVI)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Priscilla 39										x*															
Maius 12							x																		
Maius 13									x																
Marcellino e Pietro 17			x																						

Marcellino e Pietro 34		x																							
Marcellino e Pietro 57																									x
Marcellino e Pietro 69								x																	
Via Latina A			x																						
Domitilla 33			x**																						
Domitilla 45									x																
Tecla 3														x											

* Es handelt sich dabei um die Frontwand des Durchgangsbogens zwischen Ambiente 1 und 2 der Cappella Greca.
** Die Szene befindet sich im Bilderfries über Wand -3-.

Wunderheilungen

Blindenheilung (Mk 8,22–26; Mt 20,29–34; Mt 21,14; Mk 10,46–52; Lk 18,35–43; Joh 9,1–34)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ippolito 3																							x		
Marcellino e Pietro 15																									x
Marcellino e Pietro 17																									x
Marcellino e Pietro 24 (?)																							x		
Marcellino e Pietro 28																									x
Marcellino e Pietro 62					x																				
Marcellino e Pietro 63																									x
Domitilla 31																							x		

Heilung der Blutflüssigen (Mt 9, 20–22; Mk 5, 25–34; Lk 8, 43–48)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Marcellino e Pietro 17																							x		
Marcellino e Pietro 28			x																						
Marcellino e Pietro 64																									x
Marcellino e Pietro 65								x																	
Marcellino e Pietro 71					x																				
Pretestato 3																x									

Die Lahmenheilung (Mt 9,1–8; Mk 2,1–12; Lk 5,17–26; Joh 5, 2–9)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 9							x																		
Via Paisiello 1									x																
Giordani 7									x																
Priscilla 39			x																						
Maius 12									x																
Maius 16			x																						
Marcellino e Pietro 16																							x		
Marcellino e Pietro 24																									x
Marcellino e Pietro 28																							x		
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 54								x																	
Marcellino e Pietro 64																							x		
Marcellino e Pietro 71			x																						

Marcellino e Pietro 78			x																						
Callisto A3																x									
Domitilla 31																									x
Domitilla 40																				x					
Domitilla 69																			x						
Nunziatella 4																x									
Tecla 2																			x						

Allgemeine Heilungswunder

Cava della rossa								x																	
Domitilla 52									x																
Sebastiano 7 (?)	x																								
Nunziatella 4																							x		

Lehrgespräche

Die Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh 4,6–26)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 9																							x		
Marcellino e Pietro 17																									x
Marcellino e Pietro 65					x																				
Marcellino e Pietro 71							x																		
Via Latina F														x											
Pretestato 3																x									
Callisto A3																							x		
Domitilla 31																					x				

Totenerweckungen

Die Auferweckung des Lazarus (Joh 11,1-46)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Via Paisiello 1																						x			
Giordani 7							x																		
Priscilla 15																		x							
Priscilla 23																							x		
Priscilla 25																x									
Priscilla 39																								x	
Maius 3			x																						
Maius 5			x																						
Maius 7			x																						
Maius 11																x									
Maius 12																						x			
Maius 16			x																						
Marcellino e Pietro 12																							x		
Marcellino e Pietro 34																							x		
Marcellino e Pietro 38			x																						
Marcellino e Pietro 44					x																				
Marcellino e Pietro 51				x																					
Marcellino e Pietro 53							x																		
Marcellino e Pietro 58																									x
Marcellino e Pietro 62 II								x																	
Marcellino e Pietro 63 (?)																							x		
Marcellino e Pietro 65			x											x											
Marcellino e Pietro 69												x													
Marcellino e Pietro 78			x																						
Gordiano ed Epimaco 1			x*																						

Via Latina O														x											
Pretestato 3															x										
Quattro Oranti 2									x																
Callisto A2																						x			
Callisto A6																									x
Domitilla 19					x																				
Domitilla 31			x																						
Domitilla 33			x**																						
Domitilla 45																					x				
Tecla 2																					x				

* Das Bildfeld befindet sich im Bilderfries über Wand -4-.
** Das Bildfeld ist im Fries über Wand -4- zu finden.

Speise- und Trankwunder Christi

Brotvermehrung (Mt 14, 13–21; Mk 6,32–44; Mt 15,32–39; Mk 8,1–9; Lk 9,10–17; Joh 6,1–13)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 10								x																	
Maius 3			x																						
Maius 16								x																	
Marcellino e Pietro 16		x																							
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 42			x																						
Marcellino e Pietro 43			x																						
Marcellino e Pietro 48					x																				
Marcellino e Pietro 53			x																						
Marcellino e Pietro 65			x																						

Marcellino e Pietro 67																							x		
Marcellino e Pietro 69							x																		
Marcellino e Pietro 71			x																						
Marcellino e Pietro 78			x																						
Via Latina O					x																				
Cava della rossa								x																	
Callisto 45					x																				
Marco e Marcelliano 3											x														
Domitilla 31																					x				
Domitilla 52									x																
Domitilla 62																					x				
Domitilla 69			x																						
Domitilla 74			x*																						
Nunziatella 4																						x			
Commodilla 5					x**																				

* Das Feld liegt links außen an der rechten Konche.

** Das Bildfeld befindet sich an der Lünette der kleinen Nische in der Seitenlaibung. Es handelt sich um eine symbolische Darstellung, in der Christus als Lamm mit Virga auftritt.

Weinwunder (Hochzeit zu Kana) (Joh 2,1–11)

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Maius 3												x													
Maius 16								x																	
Marcellino e Pietro 34			x																						
Marcellino e Pietro 48							x																		
Marcellino e Pietro 62																				x					
Marcellino e Pietro 65			x																						

Taufszenen

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Marcellino e Pietro 17			x																						
Marcellino e Pietro 21			x																						
Marcellino e Pietro 43			x																						
Marcellino e Pietro 62																	x								
Marcellino e Pietro 65							x*																		
Marcellino e Pietro 78			x																						
Callisto 1										x**															
Callisto A2										x															
Callisto A3																x									
Domitilla 62		x																							
Ponziano 6									x																

* Taufe einer Frau (?). ** Die Bildszene befindet sich über dem Türsturz zu Kammer 2 an Wand -2-.

Tabelle 1c: Überzeitliche Bildthemen

Apostelversammlung

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 6									x																
Maius 17						x																			
Marcellino e Pietro 17		x																							

Marcellino e Pietro 58		x																							
Via Latina A									x																
Marco e Marcelliano 4								x																	
Marco e Marcelliano 7								x																	
Domitilla 18																		x							
Domitilla 33									x																
Domitilla 39									x																
Domitilla 74		x*																							
Domitilla 79 (= Cub Ai)				x**																					
Tecla 3	x***																								

* Die Apostelversammlung befindet sich in der rechten Konche des Raumes.
** Die Malerei ist im Lichtkanal, der über Wand -2- endet, angebracht.
*** Die Malerei befindet sich am Ende des Lichtkanals, der unmittelbar über der Eingangswand mündet.

Brustbild Christi

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Maius 22						x																			
Quattro Oranti 2		x																							
Marco e Marcellino 3												x													
Domitilla 19						x																			
Domitilla 33		x																							
Domitilla 45		x																							
Commodilla 5		x																							

Christus thronend mit/ohne Begleitfiguren

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Giordani 7		x																							
Maius 3						x*																			
Maius 16		x																							
Via Latina C		x																							
Pretestato 7						x																			
Gordiano ed Epimaco 1		x**																							
Domitilla 52				x																					
Domitilla 69		x																							
Nunziatella 4		x																							
Tecla 2																		x							

* Das Motiv befindet sich in der konchenförmigen Laibung des Arkosols -2-.

** Das Bildmotiv des thronenden Christus befindet sich im Bilderfries unmittelbar über Wand -2-.

Orpheus – Christus-Orpheus

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Marcellino e Pietro 64																								x	
Domitilla 31		x																							
Domitilla 45								x																	

Callisto 9		x																							
Priscilla 29						x																			

Tabelle 1d: Verstorbenenporträts

Brustbilder Verstorbener

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 9						x																			
Priscilla 23		x*																							
Maius 22					x		x	x																	
Marcellino e Pietro 49						x																			
Marcellino e Pietro 54 (?)														x											
Via Latina O						x																			
Domitilla 39								x						x											
Tecla 3														x											

* Das Brustbild befindet sich im Zentrum eines Malereistreifens über der Loculuswand -4-.

Brustbilder Verstorbener in nichtchristlichen Kammern

Giordani 1																		x							
Giordani 2																				x					
Callisto 15				x																					

Fossor

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 6 (?)									x																
Marcellino e Pietro 11										x															
Marcellino e Pietro 21																							x		x
Marcellino e Pietro 38																							x		x
Marcellino e Pietro 43																							x		x
Marcellino e Pietro 48																							x		x
Marcellino e Pietro 62 I																							x		
Marcellino e Pietro 69																							x		x
Marcellino e Pietro 71																									x
Callisto A2*																									
Callisto A3										xx															
Callisto A4																							x		x
Domitilla 19								x																	

* Heute noch erhalten ist ein Putzfragment, das einen Fossor bei der Arbeit zeigt, dessen ursprüngliche Position in der Kammer jedoch nicht bekannt ist.

Fossoren in nichtchristlichen Kammern

Marcellino e Pietro 13										x															
Marcellino e Pietro 19																							x		x
Marcellino e Pietro 40 (?)																							x		
Via Latina 4	x																								

Weitere Berufsdarstellungen

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Priscilla 5								x																	
Domitilla 19								x																	
Domitilla 33				x																					
Domitilla 74			x*							x**															

* Der Bilderfries umläuft Wand -3- und -4-. Die Einzeldarstellung des Grabherrn als *mensor* befindet sich an Wand -2-.
** Es handelt sich dabei um den Wandabschnitt zwischen den beiden Konchen, der nicht für Gräber genutzt wurde.

Berufsdarstellungen in nichtchristlichen Kammern

Marcellino e Pietro 14	x																								

Mahldarstellungen

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Priscilla 39									x																
Maius 3												x													
Maius 16						x																			
Marcellino e Pietro 45								x								x									
Marcellino e Pietro 48								x																	
Marcellino e Pietro 62																				x					

Marcellino e Pietro 78								x						x											
Via Latina A																							x		
(Callisto A2)																x									
(Callisto A3)										x															
(Callisto A5)																x									
(Callisto A6)																						x			

Bei den Mahlbildern in den sog. Sakramentskapellen A2–A6 handelt es sich vermutlich nicht um Verstorbenenporträts.

Mahldarstellungen in nichtchristlichen Kammern

Marcellino e Pietro 10										x															
Marcellino e Pietro 13										x															
Marcellino e Pietro 14	x																								
Marcellino e Pietro 50								x																	
Marcellino e Pietro 76								x																	

Orantenbildnis

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Ermete 10			x																						
Priscilla 7										x															
Priscilla 23*		x	xx																						
Maius 7			x																						
Maius 11								x															x		x
Maius 17			x					x																	

Maius 19																				x	x**				
Maius 22					x		x	x																	
Marcellino e Pietro 16																									x
Marcellino e Pietro 27										x															
Marcellino e Pietro 41																			x						
Marcellino e Pietro 44									x																
Marcellino e Pietro 49																	x		x						
Marcellino e Pietro 53						x																			
Marcellino e Pietro 54						x																			
Marcellino e Pietro 57								x															x		
Marcellino e Pietro 62		x																x							
Marcellino e Pietro 65						x											x						x		x
Marcellino e Pietro 69						x																			
Marcellino e Pietro 71						x			xx																
Marcellino e Pietro 77																x									
Marcellino e Pietro 78									xx																
Via Latina C								x																	
Via Latina I											x		x												
Via Latina O							x																		
Cava della rossa								x																	
Callisto A4									xxx																
Callisto 44									xxxxx																
Domitilla 15								x																	
Domitilla 18																				x					
Domitilla 31																				x					
Domitilla 39				x																					
Domitilla 45																					x				
Domitilla 62															x										
Domitilla 69																	x								

Tecla 2																					x				
Tecla 3														x											

* Die Darstellungen der Verstorbenen befinden sich an einem verputzten Wandstreifen über einer Loculuswand.
** Die Malerei befindet sich im Zentrum des Arkosolsockels.

Orantenbildnisse in nichtchristlichen Kammern

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Giordani 9																					x				
Priscilla 14																							x		
Priscilla 17																							x		
Marcellino e Pietro 1	xx																								
Marcellino e Pietro 10										xx															
Marcellino e Pietro 50					x	x	x																x		x
Marcellino e Pietro 56																							x		x
Marcellino e Pietro 76							x																		
Sebastiano 5										x															

Das Philosophenbildnis

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Marcellino e Pietro 15																							x		
Marcellino e Pietro 58																							x		

Marcellino e Pietro 65											x		x					x	x						
Callisto A2										x													x		
Domitilla 31									xx									x							
Domitilla 69											x		x												

Philosophenbildnisse in nichtchristlichen Kammern

Marcellino e Pietro 59							x																		

Verstorbene mit Begleitfiguren

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Priscilla 23*		x																							
Marcellino e Pietro 57																							x		
Marco e Marcelliano 3														x											
Domitilla 15								x																	
Domitilla 18																				x					
Tecla 3																				x					

* Die Darstellungen der Verstorbenen befinden sich an einem verputzten Wandstreifen über einer Loculuswand.

Verstorbene in szenischen Darstellungen als Zusatzfiguren

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Maius 3												x													
Marcellino e Pietro 57								x																	
Domitilla 69		x																							

Verstorbene in der Rolle biblischer Protagonisten

Kammer	-0-	-1-			-2-						-3-						-4-						-5-		
					Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W	Arkosol				Ark-Fr	Loc-W			
					Laibung			Lün			Laibung			Lün			Laibung			Lün					
		MF	SF	LI	L	M	R				L	M	R				L	M	R				L	M	R
Coemeterium Maius 12								x																	
Coemeterium Maius 13 (?)					x																				
Coemeterium Maius 22								x																	
Marcellino e Pietro 41																	x								
Marcellino e Pietro 51						x		x																	
Via Latina C					x			x (?)																	
Via Latina F														x											
Via Latina O					x																				
Pretestato 19							x																		

Tabelle 2: Das Jonamotiv in der römischen Katakombenmalerei

Legende

Nestori 1993	Malereinummer nach Nestori 1993	1	Einzelbild
Cub	Cubiculum	2	Zweierzyklus
Ark	Arkosol	3	Dreierzyklus
Loc	Loculus	4	Viererzyklus
Nische	Wandnische		

Nestori 1993	Typus	Position	Position Zusatz	1	2	3	4	Bildthema
Ermete 3	Ark		Laibung		x			Ruhe, Trauer (?)
Via Paisiello 1	Cub	-2-, -4-	Front		x			Meerwurf, Ruhe
Giordani 6	Loc	-1-	Galeriedecke			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Giordani 7	Cub	-4-	Arkosollaibung rechts/links		x			Ausspeiung, Ruhe
Giordani 11	Loc	-1-	Galeriedecke		x			Ausspeiung, Ruhe
Via Anapo 8	Nische	-1-	über -3 und -4-		x			Ausspeiung, Trauer
Via Anapo 9	Nische	-3-, -4-			x			Meerwurf, Ruhe
Via Anapo 10	Cub	-4-, -5-	in Lünette -4-		x			Meerwurf, Ruhe
Via Anapo 11	Cub	-4-, -5-	Ruhe in Lünette -4-		x			Meerwurf, Ruhe
Priscilla 5	Cub	-1-	Nebenfeld			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Priscilla 7	Cub	-5-	Türlaibung Scheitelfeld	x				Ausspeiung
Priscilla 9	Nische		Laibung			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Priscilla 15	Cub	-4-	Laibung, Ruhe in Lünette			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Priscilla 32	Nische		Laibung	x				Ruhe
Maius 4	Ark		Laibung rechts	x				Ruhe
Maius 5	Cub	-1-	Nebenfelder			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Maius 12	Cub	-1-	Nebenfelder				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Maius 13	Cub	-2-	Laibung	x				Ruhe

Maius 15	Ark		Laibung			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Maius 16	Cub	-3-	Laibung, Lünette			x		Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Maius 17	Cub	-1-	Nebenfeld	x				Ruhe
Maius 19	Cub		Arkosolfront			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Ciriaca 2	Ark		Arkosolfront	x				Ruhe
Marcellino e Pietro 15	Cub	-1-	Nebenfelder		x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 16	Cub	-2-, -5-	Ruhe an Frontwand -2-		x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 18	Cub	-1-		(x)				Ruhe
Marcellino e Pietro 22	Fossa	-1-, -3-			x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 27	Cub	-1-				x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 28	Cub	-1-				x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 29	Cub	-1-				x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 34	Cub	-1-			(x)			Meerwurf, Trauer; wahrscheinlich weitere Jonaszenen
Marcellino e Pietro 35	Cub	-1-	Fragment Nebenfeld	(x)				Meerwurf; wahrscheinlich weitere Jonaszenen
Marcellino e Pietro 39	Ark		Laibung		x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 45	Cub	-2-	Arkosollaibung		x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 47	Ark		Laibung	(x)				Ruhe, vielleicht zweite Szene links
Marcellino e Pietro 49	Cub	-2-	Arkosollaibung		x			Ausspeiung, Ruhe
Marcellino e Pietro 51	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Marcellino e Pietro 53	Cub	-2-	Laibung	x				Ruhe
Marcellino e Pietro 58	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Marcellino e Pietro 64	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Marcellino e Pietro 67	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Marcellino e Pietro 69	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Marcellino e Pietro 77	Cub	-1-				x		Meerwurf, Ruhe, Trauer
Gordiano ed Epimaco 1	Cub	-1-	Bilderfries über Wand -3-	(x)				Meerwurf (?)

Via Latina A	Cub	-3-, -4-	Arkosolfront				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Via Latina C	Cub	-2-	Laibung		x			Ausspeiung, Ruhe
Via Latina M	Cub	-3-, -4-	Laibung				x	Ausspeiung, Meerwurf, Ruhe, Trauer
Cava della rossa	Cub	-2-	Lünette			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Circo di Massenzio 1	Cub	-4-	Front			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Sebastiano 3	Cub	-2-, -4-	Front				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Jona auf Felsen kletternd
Pretestato 8	Cub	-4-	Lünette	x				Meerwurf
Pretestato 17	Ark		Lünette		x			Ausspeiung, Ruhe
Quattro Oranti 2	Cub	-1-					x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Callisto 2	Cub	-4-	Front	x				Ruhe
Callisto 6	Ark		Laibung	x				Ruhe (rechts Laibung)
Callisto A2	Cub	-1-, -2-	Nebenfelder, Front oben			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Callisto A3	Cub	-2-, -3-, -4-	Front			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Callisto A4	Cub	-1-	Nebenfelder		x			Ausspeiung, Ruhe
Callisto A5	Cub	-4-	Front	x				Ruhe
Callisto A6	Cub	-3-	Front			x		Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe
Callisto 27	Ark		Laibung links/rechts		x			Ausspeiung, Ruhe
Marco e Marcelliano 5	Ark		Laibungsscheitel				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Domitilla 27	Cub	-2-	Front	x				Ruhe
Domitilla 31	Cub	-2-	Arkosollaibung		x			Ruhe, Jona von Sonne geblendet
Domitilla 36	Ark		Front rechts	x				Ausspeiung
Domitilla 45	Cub	-3-	Front	x				Ruhe
Domitilla 60	Loc				x			Ausspeiung, Ruhe
Domitilla 62	Cub	-3-	Front	x				Ausspeiung
Domitilla 74	Cub	-3-, -4-	Laibung (Konchen)				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer
Tecla 3	Cub	-2-, -4-	Arkosolfront				x	Meerwurf, Ausspeiung, Ruhe, Trauer

3. Literaturverzeichnis

Die Abkürzungen der Zeitschriften und Reihen folgen den Richtlinien des DAI. Darüber hinaus werden die folgenden Abkürzungen verwendet:

Abkürzungen

BAC	Bullettino di Archeologia Cristiana, hrsg. von G. B. de Rossi 1.–5. Ser. (Roma 1863–1894)
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, begr. von E. Kirschbaum, hrsg. v. W. Braunfels, 8 Bde. (Freiburg im Br. 1968–1975), Nachdr. 1990, 1994, 2004, 2012
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von M. Buchberger, (Freiburg im Br. 1930–1938), 10 Bde., überarb. Auflagen 1960–1965, 1993–2001
MiChA	Mitteilungen zur Christlichen Archäologie 1 ff. (Wien 1995 ff.)
PCAS	Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum 1 ff. (Stuttgart 1950 ff.)
RBK	Reallexikon zur byzantinische Kunst 1 ff., begr. von K. Wessel und M. Restle, hrsg. von A. Pülz (Stuttgart 1963 ff.)
RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von K. Galling (Tübingen 1908–1914), 8 Bde., überarb. Auflagen 1927–1932, 1957–1965, 1998–2007
RSC	Roma Sotterranea Cristiana
TRE	Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von G. Krause – G. Müller, Bd. 1 ff. (Berlin – New York 1976 ff.)
ZKG	Zeitschrift für Kirchengeschichte 1 (Stuttgart u. a. 1977 ff.)

Quelleneditionen

BKV	Bibliothek der Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von O. Bardenhewer – K. Weyman – J. Zeilinger (Kempten/München 1911–1938)
CCSL	Corpus Christianorum. Series latina (Turnhout 1953 ff.)
CSEL	Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum (Wien u. a. 1866 ff.)
FC	Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter, hrsg. von N. Brox u. a. (Freiburg im Br. 1990 ff.)
GCS	Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, hrsg. von Berliner Akademie der Wissenschaften (Leipzig 1897 ff.)
ICUR	Inscriptiones Christianae urbis Romae. Septimo saeculo antiquiores, hrsg. von G. B. de Rossi, A. Silvagni, 2 Bde (Rom 1862–1888); Suppl.-Bd. 1915; NS Bd. 1 ff. (Rom 1922 ff.)
PG	Patrologiae cursus completus. Series greca, hrsg. von J.-P. Migne, 1–161 (Paris 1857–1866)
PL	Patrologiae cursus completus. Series latina, hrsg. von J.-P. Migne, 1–221 (Paris 1844–1880)
PTS	Patristische Texte und Studien
SC	Sources Chrétiennes, hrsg. von J. Daniélou u. a (Paris 1941 ff.)

Texteditionen und Übersetzungen

Bonwetsch 1917	G. N. Bonwetsch (Hrsg.), Methodius = GCS 27 (Leipzig 1917).
Boxler 1874	F. Boxler, Die sog. Apostolischen Constitutionen und Canonen = BKV 1/19 (Kempten 1874).
Brox2 0	N. Brox Irenäus von Lyon. Adversus haereses. Gegen die Häresien, Bd. 5 = FC 8 (Freiburg u.a. 2001) .
Reichert9	E. Reichert, Die Canones der Synode von Elvira. Einleitung und Kommentar (Hamburg 19) .
Röwekamp2	G. Röwekamp, Cyrill von Jerusalem. Mystagogicae Catecheses – Mystagogische Katechesen = FC 7 (Freiburg im Br. 1992).
Schaller 1979	B. Schaller, Das Testament Hiobs = Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit 3 (Gütersloh 1979).
Schleyer0	D. Schleyer, Tertullian. De Baptismo – De Oratione. Von der Taufe – Vom Gebet = FC 76 (Turnhout 2006).

Sekundärliteratur

Achelis 1936 — H. Achelis, Die Katakomben von Neapel (Leipzig 1936).

Agnello 1952 — G. Agnello, La pittura paleocristiana della Sicilia (Vatikanstadt 1952).

Agnello 1956 — S. L. Agnello, Le catacombe di Vigna Cassia a Siracusa (Rom 1956).

Ahlqvist 1995 — A. Ahlqvist, Pitture e mosaici nei cimiteri paleocristiani di Siracusa (Venedig 1995).

Ahlqvist 2003 — A. Ahlquist, "What you had to remember": Aspects on Early Christian Catacomb-Painting, in: L. Larsson Lovén (Hrsg.), Gender, Cult, and Culture in the Ancient World from Mycenae to Byzantium. Proceedings of the Second Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiqi ty, Helsinki 02 October 0 00 (Säv dalen 2003) 116–139.

Albertson 1995 — F. C. Albertson, An Isiac Model for the Raising of Lazarus in Early Christian Art, JbAC 38, 1995, 123–132.

Alkier – Weissenrieder 2013 — S. Alkier – A. Weissenrieder (Hrsg.), Miracles Revisited. New Testament Miracle Stories and their Concepts of Reality (Berlin 2013).

Amphoux 2006 — C. B. Amphoux, La guérison dans les évangiles, image de la prédication, in: P. Boulhol – F. Gaide – M. Loubet (Hrsg.), Guérison du corps et de l'âme: approches pluri-disciplinaires. Actes du colloque international organisé du 23 au 25 septembre 2004 par l'UMR 6125 (Aix-en-Provence 2006) 163–173.

Amedick 1991 — R. Amedick, Die antiken Sarkophagreliefs: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, 4: Vita privata (Berlin 1991).

Anatol'evna Zavadskaya 2013 — I. Anatol'evna Zavadskaya, Early Christian Painted Tombs in Crimea, MiChA 19, 2013, 41–67.

Andaloro 2006 — M. Andaloro (Hrsg.), L'orizzonte tardoantico e le nuove immagine 312–468. La pittura medievale a Roma, Corpus, Bd. I (Mailand 2006).

Anđelković Grašar u. a. 2020 — J. Anđelković Grašar – D. Rogić – E. Nikolić, Act Locally, Think Globally: Late Antique Funerary Painting from the Territory of Present-Day Serbia, in: F. Guidetti – K. Meinecke (Hrsg.), A Globalised Visual Culture? Towards a Geography of Late Antique Art (Oxford 2020) 63–90.

Andreae 1963 — B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst = MDAIR Ergh. 9 (Heidelberg 1963).

Angenendt 2000 — A. Angenendt, Das Grab als Haus des Toten. Religionsgeschichtlich – christlich – mittelalterlich, in: W. Maier – W. Schmid – M. V. Schwarz (Hrsg.), Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit (Berlin 2000) 11–29.

Arbeiter 1994 — A. Arbeiter, Frühe hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube, Boreas 17, 1994, 5–12.

Arbeiter 2006 — A. Arbeiter, Grabmosaiken in Hispanien, RömQSchr 101, 2006, 260–288.

Arbeiter 2015 — A. Arbeiter (Hrsg.), Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang, Internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid 22.–24.11.2010 (Berlin 2015).

Arnheim 2000 — R. Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges [3](Berlin 2000).

Asamer 1994 — B. Asamer, Zu einem Arkosol in der Katakombe SS. Gordiano ed Epimaco, in: T. Lorenz (Hrsg.), Akten des 6. Österreichischen Archäologentages, 3.–5. Februar 1994 Universität Graz (Graz 1994) 11–13.

Assmann 2010 — A. Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses [5](München 2010).

Atanassov 2005 — G. Atanassov, The Roman Tomb in Durostorum-Silistra (Silistra 2005).

Avellis 2008 — L. Avellis, Note sull'iconografia di Noè nell'arca (III–VI sec.), VeteraChr 45, 2008, 193–219.

Azevedo 1986 — C. A. M. Azevedo, O milagre de Caná na iconografia paleocristá. Estudo interdisciplinar: exegese, patrística, liturgia, iconografia e iconologia (Porto 1986).

Bacci 2014 — M. Bacci, The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300 (London 2014).

Baert 2011 — B. Baert, »Who touched my clothes?« The Healing of the Woman with a Haemorrhage (Mark 5:30), in: B. Baert (Hrsg.), Interspaces between Word, Gaze and Touch. The Bible and the Visual Medium in the Middle Ages. Collected essays on *Noli me tangere*, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist (Leuven 2011) 35–61.

Bakirtzis 2012 — C. Bakirtzis (Hrsg.), Mosaics of Thessaloniki. 4th – 14th Century (Athen 2012).

Balch 2008 D. L. Balch, From Endymion in Roman *Domus* to Jonah in Christian Catacombs: From Houses of the Living to Houses for the Dead. Iconography and Religion in Transition, in: Brink – Green 2008, 273–301.

Barbet 1994 A. Barbet, Le tombeau peint du banquet de Constanta en Roumanie, in: Ch. Saping (Hrsg.) Édifices et peintures aux IVe–XIe siècles : actes du colloque du C. N. R. S. : Archéologie et enduits peints, 7–8 novembre 1992, Auxerre, abbaye Saint-Germain, (Auxerre 1994) 25–47.

Barbet 2006 A. Barbet, Le chrisme dans la peinture murale romaine, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10.–15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007 (Trier 2006) 127–141.

Barbet 2013 A. Barbet, Un tombeau peint paléochrétien à Iznik. Permanence et changements dans la peinture romaine en Turquie, in: G. Kökdemir (Hrsg.), Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı. A Festschrift for Orhan Bingöl on the Occasion of his 67th Birthday (Ankara 2013) 67–82.

Barbet 2014 A. Barbet, Le semis de fleurs en peinture murale entre mode et style ? in: Zimmermann 2014, 199–207.

Bargebuhr 1991 P. Bargebuhr, The Paintings of the „New" Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Pagansim = AbhHeidelberg 1991/2 (Heidelberg 1991).

Barth 2002 G. Barth, Die Taufe in frühchristlicher Zeit ²(Neukirchen-Vluyn 2002).

Bartman 1988 E. Bartman, *Decor et duplicatio*: Pendants in Roman Sculptural Display, AJA 92, 1988, 211–225.

Baumann 2011 M. Baumann, Bilder schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats „Eikones" (Berlin 2011).

Becker 1909 E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst (Straßburg 1909).

Behling 2015 C.-M. Behling, The so-called Tomb of Eustorgios at Thessaloniki (Greece), Babesch 90, 2015, 213–219.

Bejaoui 1997 F. Bejaoui, Céramique et religion chrétienne. Les themes bibliques sur la sigillée africaine (Tunis 1997).

Belting 1996 H. Belting, Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen, in: C. von Barloewen (Hrsg.), Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen (München 1996) 92–136.

Belting 2001 H. Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (München 2001).

Benoît – Munier 1994 A. Benoît – Ch. Munier, Die Taufe in der Alten Kirche (Bern 1994).

Bergmann 1999 B. Bergmann, Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt = Palilia 6 (Wiesbaden 1999) 81–107.

Bianchini 1728 F. Bianchini, *Anastasii Bibliothecarii de vitis Romanorum Pontificum*, Bd. 3 (Rom 1728).

Bielfeldt 2003 R. Bielfeldt, Orest am Medusengrab. Ein Versuch zum Betrachter, RM 110, 2003, 117–150.

Bielfeldt 2005 R. Bielfeldt, Orestes auf römischen Sarkophagen (Berlin 2005).

Bielfeldt 2019 R. Bielfeldt, *Vivi fecerunt*. Roman Sarcophagi for and by the Living, in: Ch. Hallett (Hrsg.), Flesheaters: An International Symposium on Roman Sarcophagi. University of California at Berkeley 18–19 September 2009 (Wiesbaden 2019) 65–96.

Binazzi 1989 G. Binazzi, Cristo e la Samaritana al pozzonella iconografia dei primi secoli, Bessarione 7, 1989, 161–172.

Bisconti 1980 F. Bisconti, Contributo all'interpretazione dell'atteggiamento di orante, Vetera Chr 17, 1980, 17–27.

Bisconti 1986 F. Bisconti, Sull'iconografia del Sermone della montagna, Bessarione 4, 1986, 227–244.

Bisconti 1989 F. Bisconti, Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana. Dalla città reale a quella ideale, in: Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste 21–28 settembre 1986 (Vatikanstadt 1989), Bd. 2, 1305–1321.

Bisconti 1990 F. Bisconti, Verso Emmaus (Lc. 24,13–35): Alle origini di un tema minore, Bessarione 8, 1990, 91–94.

Bisconti 1994 F. Bisconti, Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane, in: *Historiam pictura refert*. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Veganzones O.F.M = Studi di antichità cristiana 51 (Vatikanstadt 1994) 23–66.

Bisconti 1995	F. Bisconti, Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal «vuoto figurativo» all'«immaginario devozionale», in: M. Lamberigts – P. van Deun (Hrsg.), Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial Louis Reekmans (Leuven 1995) 247–292.
Bisconti 1997	F. Bisconti, La "coronatio" di Pretestato. Storia delle manomissioni del passato e reflissioni sui recenti restauri, RACr 73, 1997, 7–49.
Bisconti 2000a	F. Bisconti (Hrsg.), Temi di iconografia paleocristiana (Vatikanstadt 2000).
Bisconti 2000b	F. Bisconti, Die Dekoration der römischen Katakomben, in: Fiocchi Nicolai u. a. 2000, 71–145.
Bisconti 2000c	F. Bisconti, Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma (Vatikanstadt 2000).
Bisconti 2000d	F. Bisconti, Absidi paleocristiane di Roma. Antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative, in: F. Guidobaldi – A. Paribeni (Hrsg.), Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Venezia 20–23 gennaio 1999 (Ravenna 2000) 451–462.
Bisconti 2000/1	F. Bisconti, Nuovi affreschi dal cimitero della ex Vigna Chiaraviglio, RendPontAc 73, 2000/1, 3–42.
Bisconti 2002	F. Bisconti, Progetti decorativi dei primi edifici di culto romani: dalle assenze figurative ai grandi scenari iconografici, in: F. Guidobaldi – A. Guiglia Guidobaldi (Hrsg.), *Ecclesiae Urbis*. Atti del Congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, Roma, 4–10 settembre 2000 (Vatikanstadt 2002) 1633–1658.
Bisconti 2003	F. Bisconti, Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A" (Vatikanstadt 2003).
Bisconti 2004	F. Bisconti, Testimonianze archeologiche delle origini cristiane nel napoletano. Le catacombe di S. Gennaro, in: L. Cirillo – G. Rinaldi (Hrsg.), Roma, la campania e l'oriente cristiano antico. Atti del Convegno di Studi Napoli 9–11 ottobre 2000 (Neapel 2004) 211–223.
Bisconti 2007	F. Bisconti, La croce nell'arte paleocristiana in Campania, in: B. Ulianich (Hrsg.), La croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 6–11 dicembre 1999, Bd. 1 (Napoli 2007) 259–270.
Bisconti 2009a	F. Bisconti, L1-L2, A1-A6, x-y, c-e. Relitti iconografici e nuovi tracciati alle origini della pittura catacombale romana, RACr 85, 2009, 7–54.
Bisconti 2009b	F. Bisconti, Alle origini dell'iconografia battesimale. Tempi, luoghi ed evoluzione, in: I. Foletti – S. Romano (Hrsg.), *Fons Vitae*. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (IIe–V^{ie} siècle). Actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1er décembre 2006 (Rom 2009) 89–100.
Bisconti 2011a	F. Bisconti, Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni (Todi 2011).
Bisconti 2011b	F. Bisconti (Hrsg.), L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi (Vatikanstadt 2011).
Bisconti 2013a	F. Bisconti, Scoperta di nuovi affreschi nelle catacombe di Priscilla, in: Bisconti u. a. 2013, 37–61.
Bisconti 2013b	F. Bisconti, Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale, RACr 89, 2013, 53–84.
Bisconti 2014	F. Bisconti, Affreschi estremi. La fine della pittura nelle catacombe romane, MiChA 20, 2014, 37–50.
Bisconti 2015	F. Bisconti, Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei Vescovi. Restauri ultimi, RACr 91, 2015, 7–34.
Bisconti 2017a	F. Bisconti (Hrsg.), Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo. Catacombs of Domitilla. Conservation in its making (Rom 2017).
Bisconti 2017b	F. Bisconti, L'emorroissa di Nicerus. Vari pensieri dopo i restauri degli affreschi delle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, RACr 93, 2017, 7–48.
Bisconti – Braconi 2012	F. Bisconti – M. Braconi, Il riuso delle immagini in età tardoantica: l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare, in: G. Cuscito (Hrsg.), Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia (Udine 2012) 229–242.
Bisconti – Braconi 2013	F. Bisconti – M. Braconi (Hrsg.), Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del Convegno di Studi, Roma Palazzo Massimo, 22–23 marzo 2012 (Vatikanstadt 2013).
Bisconti – Braconi 2015	F. Bisconti – M. Braconi (Hrsg.), Le catacombe di San Callisto. Storia, contesti, scavi, restauri, scoperte. A proposito del cubicolo di Orfeo e del Museo della Torretta (Todi 2015).

Bisconti – Nuzzo 2001 F. Bisconti – D. Nuzzo, Scavi e restauri nella regione della "Velata" in Priscilla, RACr 77, 2001, 7–95.

Bisconti u. a. 2013 F. Bisconti – R. Giuliani – B. Mazzei, La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo (Todi 2013).

Bisconti u. a. 2019 F. Bisconti – M. Braconi – M. Sgarlata (Hrsg.), Arti minori e arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alta Medioevo (Todi 2019).

Boehme-Nessler 2010 V. Boehme-Neßler, BilderRecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechts. Wie die Dominanz der Bilder im Alltag das Recht verändert (Berlin 2010).

Boehden 1994 C. Boehden, Der Susannasarkophag von Gerona, RömQSchr 89, 1994, 1–25.

Bogen u. a. 2006 S. Bogen – W. Brassat – D. Ganz (Hrsg.), Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag (Berlin 2006).

Bonacasa Carra 2000 R. M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: S. Ensoli – M. Andaloro (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 317–322.

Bonacasa Carra 2006 R. M. Bonacasa Carra (Hrsg.), Scavi e restauri nella catacomba di Villagrazia di Carini (Palermo 2006).

Bonansea 2009 N. Bonansea, La variante di Giona nell'iconografia paleocristiana tra III e VI secolo, VetChr 46, 2009, 199–222.

Bonansea 2013 N. Bonansea, Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona tra III e IV secolo (Spoleto 2013).

Bonnekoh 2013 P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche (Oberhausen 2013).

Borbein u. a. 2000 A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Darmstadt 2000).

Bordi 2016 G. Bordi, La cappella del Primicerius Teodoto, in: M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti (Hrsg.), Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra a Santa Maria Antiqua 17 marzo – 11 settembre 2016 (Rom 2016) 260–269.

Bordignon 2000 C. Bordignon, Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma (Rom 2000).

Borg 2009 B. E. Borg, Das Bild des Philosophen und die römischen Eliten, in: H.-G. Nesselrath (Hrsg.), Der Philosoph und sein Bild = Sapere 13 (Tübingen 2009) 211–240.

Borg 2010 B. E. Borg, Performanz und Bildinszenierung am Übergang zur Spätantike, in: Juwig – Kost 2010, 235–248.

Borg 2013 B. E. Borg, Crisis & Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome (Oxford 2013).

Børresen 1995 K. E. Børresen, Subordination and Equivalence. The Nature and Role of Woman in Augustine and Thomas Aquinas (Kampen 1995).

Bosio 1632 A. Bosio, Roma sotterranea. Compita, disposta ed accresciuta da Giovanni Severani da S. Severino (Rom 1632).

Bowes 2011 K. Bowes, Christian Images in the Home, AntTard 19, 2011, 171–190.

Braconi 2009 M. Braconi, Le cappelle dei sacramenti e Joseph Wilpert. I programmi decorativi dei cubicoli dell'Area I al vaglio della critica del passato, RACr 85, 2009, 77–106.

Braconi 2011/2 M. Braconi, Una nuova lastra gradese con una singolare scena liturgica. Per una iconografia paleocristiana della consignatio, RendPonAcc 84, 2011/2, 121–154.

Braconi 2016 M. Braconi, Forme e codici dell'autorappresentazione dei defunti nell'immaginario figurativo della pittura catacombale, RACr 92, 2016, 35–83.

Braconi 2017 M. Braconi, L'immaginario figurativo dei defunti nelle catacombe di Domitilla a Roma: sagome, bozzetti e ritratti / Figurative Imagery of the Deceased in the Catacombs of Domitilla in Rome: Silhouettes, Sketches and Portraits, in: Bisconti 2017, 33–45.

Braconi 2018 M. Braconi, Il cubicolo del Docente nel cimitero Maggiore a Roma: dai primi scavi ai recenti restauri, RACr 94, 2018, 293–329.

Braconi 2020 M. Braconi, L'Ipogeo dei Cacciatori sulla via Appia Antica. Il monumento e l'apparato decorativo, MiChA 26, 2020, 32–52.

Bradley 2018 J. W. Bradley, The Hypogeum of the Aurelii. A new Interpretation as the Collegiate Tomb of Professional *scribae* (Oxford 2018).

Braginskaya – Leonov 2006 N. V. Braginskaya – D. N. Leonov, La composition des Images de Philostrate l'Ancien, in: M. Costantini – F. Graziani – S. Rolet (Hrsg.), Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique, La Licorne 75 (Rennes 2006) 9–29.

Brandenburg 1978 — H. Brandenburg, Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Bd. 1 (Vatikanstadt 1978) 331–360.

Brandenburg 1984 — H. Brandenburg, Überlegungen zu Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms, in: E. Dassmann (Hrsg.), *Vivarium*. Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag (Münster 1984) 11–49.

Brandenburg 2005 — H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert [2](Regensburg 2005).

Brandenburger 1962 — E. Brandenburger, Adam und Christus. Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament Bd. 7 (Neukirchen 1962).

Brandt u. a. 2016 — O. Brandt – G. Castiglia – V. Fiocchi Nicolai (Hrsg.), Costantino e costantinidi: l'innovazione costantiana, le sue radici e suoi sviluppi, Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae 22.–29.09.2013, 2 Bde (Vatikanstadt 2016).

Brassat 2005 — W. Brassat (Hrsg.), Bild-Rhetorik, Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch Bd. 24 (Tübingen 2005).

Braune 2008 — S. Braune, *Concivium funebre*. Gestaltung und Funktion römischer Grabtriklinien als Räume für sepulkrale Bankettfeiern (Hildesheim 2008).

Brenk 1975 — B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975).

Brenk 1977 — B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum (Frankfurt/Main1977).

Brenk 1980 — B. Brenk, The Imperial Heritage of Early Christian Art, in: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. A Symposium (New York 1980) 39–52.

Brenk 1996 — B. Brenk, (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6.–7. Mai 1994 (Wiesbaden 1996).

Brenk 2003 — B. Brenk, Zum Problem des Altersbildnisses in der spätantik-frühchristlichen Kunst, ArtMediev, N.S. 2, 2003, 9–16.

Brenk 2007 — B. Brenk, Zur Apsis als Bildort, in: A. Cutler – A. Papaconstantinon (Hrsg.), The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser (Leiden 2007) 15–29.

Brenk 2010 — B. Brenk, The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images (Wiesbaden 2010).

Breytenbach 2007 — C. Breytenbach (Hrsg.), Frühchristliches Thessaloniki (Tübingen 2007).

Brilliant 1984 — R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (Ithaca/London 1984).

Brink – Green 2008 — L. Brink – D. Green (Hrsg.), Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context. Studies of Roman, Jewish and Christian Burials (Berlin 2008).

Bruhn 2009 — M. Bruhn, Das Bild. Theorie, Geschichte, Praxis (Berlin 2009).

Bryson 1994 — N. Bryson, Philostratus and the Imaginary Museum, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), Art and Text in Ancient Greek Culture (Cambridge 1994) 255–283.

Bucolo 2009 — R. Bucolo, La Samaritana al pozzo nel cubicolo A3 della catacomba di S. Callisto tra funzione iconografica e interpretazione patristica, RACr 85, 2009, 107–124.

Büchsel 2003 — M. Büchsel, Die Entstehung des Christusporträts (Mainz/Rhein 2003).

Büchsel 2013 — M. Büchsel, Gott offenbart sich im Bild, in: Ch. Stiegemann (Hrsg.), *Credo*. Christianisierung Europas im Mittelalter. Ausstellungskatalog Paderborn (Petersberg 2013), Bd. 1, 75–86.

Büttner – Gottdang 2006 — F. Büttner – A. Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (München 2006).

Buhagiar 1986 — M. Buhagiar, Late Roman and Byzantine Catacombs and Related Burial Places in the Maltese Islands (Oxford 1986).

Burrafato 2002 — S. Burrafato, Due pitture con scene „paradisiache" nelle catacombe romane, RACr 78, 2002, 119–146.

Butler 1922 — H. C. Butler, Sardis. The Excavations, Part I 1910–1914 (Leiden 1922).

Caillet 2002 — J.-P. Caillet, Note sur la cohérence iconographique des sarcophagus des décennies 320–340, in: Koch 2002, 41–45.

Calcagnini-Carletti 1982 — D. Calcagnini-Carletti, Note su alcune raffigurazioni dei proto parenti a Roma, in: C. Casale Marcheselli (Hrsg.), Parola e Spirito. Studi in onore di S. Cipiani I. (Brescia 1982) 741–762.

Calcagnini 2010 — D. Calcagnini, Testimonianze di vita famigliare nelle catacombe romane, RACr 86, 2010, 243–264.

Calcagnini 2011 — D. Calcagnini, Brevi riflessioni sulle figure femminili nella produzione figurativa romana, VeteraChr 48, 2011, 63–79.

Cambi 1994 — N. Cambi, Il motivo di Giona gettato nel mare, in: *Historiam pictura refert*. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Veganzones O.F.M = Studi di antichità cristiana 51 (Vatikanstadt 1994) 81–96.

Camiruaga u. a. 1994 — I. Camiruaga – M. A. de la Iglesia – E. Sainz – E. Subias, La arquitectura del hipogeo de via Latina en Roma (Vatikanstadt 1994).

Canetri 2006 — E. Canetri, Il rinnegamento di Pietro nell'arte paleocristiana. Nuove considerazioni iconografiche e iconologiche, RACr 82, 2006, 159–200.

Cascianelli 2010 — D. Cascianelli, Le pitture della parete d'ingresso della cappella greca di Priscilla: ipotesi e nuove riflessioni. Il libro di Daniele affrescato sulle pareti della Cappella Greca di Priscilla, RACr 86, 2010, 267–296.

Carletti 1971 — C. Carletti, L'ipogeo anonima della via Paisiello sulla Salaria Vetus, RACr 47, 1971, 99–117.

Carletti 1975 — C. Carletti, I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica = Quaderni di VeteraChr 9 (Brescia 1975).

Carletti 1986 — C. Carletti, Iscrizioni cristiane di Roma: testimonianze di vita cristiana (secoli III–V II) = Bibl. Patristica 7 (Florenz 1986)

Carletti 1989 — C. Carletti, Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nel III sec., VeteraChr 26, 1989, 207–219.

Carletti 1992 — C. Carletti, Gli affreschi della cripta di Milziade nel cimitero di S. Callisto. Interventi di restauro, RACr 68, 1992, 141–172.

Carlson 2000 — A. Carlson, Aesthetics and the Environment. Appreciation of Nature, Art and Architecture (New York 2000).

Carnevale 2010 — L.Carnevale, Giobbe dall'antichità al medioevo. Testi, tradizioni, immagini (Bari 2010).

Cecchelli 1954 — C. Cecchelli, Revisioni iconografiche: una scultura di Costantinopoli ed un pannello della porta di S. Sabina in Roma. Il mosaico di S. Giorgio di Salonicco e quello del battistero degli Ortodossi a Ravenna, in: Miscellanea Giulio Belvederi = Amici delle catacombe 23 (Vatikanstadt 1954) 259–269.

Cecchelli u. a. 1959 — C. Cecchelli – G. Furlani – M. Salmi, The Rabbula Gospel (Olten-Lausanne 1959).

Chalkia 1988 — E. Chalkia, Le mense del „Coemeterium Iordanorum", RACr 64, 1988, 169–197.

Charles Murray 1981 — M. Charles Murray, Rebirth and Afterlife: A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art = BAR International Series 100 (Oxford 1981).

Chera 1993 — C. Chera, Wandmalereien aus dem 4. Jh. in einem Grab von Tomis (Constanţa – Rumänien), in: E. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (AIPMA), Amsterdam 8–12 September 1992 (Leiden 1993) 136–139.

Cipriano 2010 — G. Cipriano, La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia III–V secolo d. C. (Palermo 2010).

Clark 1993 — G. Clark,Women in Late Antiquity: Pagan and Christian Life-Styles (Oxford u. a. 1993).

Conde Guerri 1979 — E. Conde Guerri, Los „Fossores" de Roma paleocristiana (estudio iconografico, epigrafico y social) = Studi di antichità cristiana 33 (Vatikanstadt 1979).

Cooper 1996 — K. Cooper, The Virgin and the Bride: Idealized Womanhood in Late Antiquity (Cambridge/Mass. 1996).

Corneli 2006a — C. Corneli, Tre scene di miracoli nel cubicolo 65 detto di Nicerus, in: Andaloro 2006, 138–142.

Corneli 2006b — C. Corneli, Figura di donna con bambino nel Coemeterium Maius, in: Andaloro 2006, 158–159.

Corneli 2006c — C. Corneli, La vergine con due magi nel cubicolo 69, in: Andaloro 2006, 136–137.

Corneli 2010 — C. Corneli, Il ritratto nella pittura Cristiana delle origini (IV–VI secolo), PhD Thesis in memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di storicizzazione, conservazione, valorizzazione e musealizzazione, XX ciclo, Università degli Studi della Tuscia 2010 (http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/1054/1/ccorneli_tesid.pdf; 15.11.2016).

Corneli 2013 — C. Corneli, Studies on the Painting of Rome's Catacombs. On the Trail of a Portrait Included in the Wall of the Arcosolium, in: I. Foletti (Hrsg.), The Face of the Dead and the Early Christian World (Rom 2013) 29–35.

Cranfield 1975 — C. E. B. Cranfield, A Critical and Exegetical Commentary on the Epistle to the Romans, Bd. 1 = The International Critical Commentary (Edinburgh 1975).

Darmstaedter 1955	R. Darmstaedter, Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst (Bern 1955).
Dassmann 1973	E. Dassmann, Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst (Münster 1973).
Dassmann 1980	E. Dassmann, Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn. Zum Verhältnis von Komps ition und Interp etation auf frühchristlichen Sarkoɒa gen, in: E. Dassmann – K. S. Frank (Hrsg.), *Pietas*. Festschrift für Bernhard Kötting = JbAC Ergbd. 8 (Münster 1980) 509–527.
Dassmann 1988	E. Dassmann, Akzente frühchristlicher Hiobdeutung, JbACr 31, 1988, 40–56.
Davis 2001	J. Davis, The Cult of Saint Thecla. A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity (Oxford 2001)
De Blaauw 2008	RAC 22 (2008) 227–393 s. v. Kultgebäude (Kirchenbau) (S. de Blaauw).
De Blaauw 2012	S. de Blaauw, Erinnerungen als Zeugnisse der Christianisierung Roms, in: Heinrich-Tamáska u. a. 2012, 141–160.
De Bruyne 1943	L. de Bruyne, L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste, RACr 20, 1943, 113–278.
De Bruyne 1950	L. de Bruyne, Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei Ss. Marco e Marcelliano a Roma, RACr 26, 1950, 195–216.
De Bruyne 1969	L. de Bruyne, La peinture céméteriale constantinienne, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier 5.–11. September 1965 = Studi di antichità cristiana 27 (Vatikanstadt 1969) 159–214.
De Bruyne 1970	L. de Bruyne, La »Cappella greca« di Priscilla, RACr 46, 1970, 291–330.
Deckers 1976	J. G. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte (Bonn 1976).
Deckers 1979	J. G. Deckers, Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor, JdI 94, 1979, 600–652.
Deckers 1982	J. G. Deckers, Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike, in: F. G. Zehnder (Hrsg.), Die heiligen drei Könige. Darstellung und Verehrung. Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982 bis 30. Januar 1983 (Köln 1982) 20–32.
Deckers 1987	J. G. Deckers, Einleitende Bemerkungen zur Dokumentation der Malereien in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro, in: Deckers u. a. 1987, 3–42.
Deckers 1992a	J. G. Deckers, Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbildes in der Apsis, in: G. Bonamente – F. Fusco (Hrsg.), Costantino il Grande. Dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul cristianesimo nel mondo antico. Macerata 18–20 dicembre 1990, Bd. 1 (Macerata 1992) 357–362.
Deckers 1992b	J. G. Deckers, Zum Christusrelief von Psamathia im Museum für spätantike und byzantinische Kunst in Berlin, in: *Memoriam Sanctorum Venerantes*. Miscellanea in onore di Monsignor Victor Saxer (Vatikanstadt 1992) 211–219.
Deckers 1996	J. G. Deckers, Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: Brenk 1996, 137–172.
Deckers 2001	J. G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst, in: F. Alto Bauer – N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter (Mainz/Rhein 2001) 3–16.
Deckers 2002	J. G. Deckers, Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel, in: Koch 2002, 57–72.
Deckers – Serdaroğlu 1993	J. G. Deckers – Ü. Serdaroğlu, Das Hypogäum beim Silivri-Kapı in Istanbul, JbAC 36, 1993, 140–163.
Deckers u. a. 1987	J. G. Deckers – H. R. Seelinger – G. Mietke, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien = RSC 6 (Vatikanstadt 1987).
Deckers u. a. 1991	J. G. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, Die Katakombe „Anonima di via Anapo". Repertorium der Malereien (Vatikanstadt 1991).
Deckers u. a. 1994	J. G. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, Die Katakombe „Commodilla". Repertorium der Malereien, mit einem Beitrag zu Geschichte und Topographie von Carlo Carletti (Vatikanstadt 1994).
Deichmann 1983	F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie (Darmstadt 1983).
De Maria 1992	L. de Maria, Una discussa scena nella catacomba dei Santi Marcellino e Pietro: battesimo o guarigione?, Bessarione 5, 1992, 141–153.
De Maria 2001a	L. de Maria, La storia di Giona nella chiusura mosaicata di un loculo del cimitero di Aproniano, in: Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la

	Conservazione del Mosaico (AISCOM), Pompei, 22–25 marzo 2000 (Ravenna 2001) 141–152.
De Maria 2001b	L. de Maria, Gesti e atteggiamenti nell'iconografia battesimale paleocristiana, in: D. Gandolfi (Hrsg.), L'edificio battesimale in Italia: aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia 21–26 settembre 1998 (Bordighera 2001) 477–496.
De Rossi 1864–1877	G. B. de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, 3 Bde. (Rom 1864–1877).
De Rossi 1892	G. B. de Rossi, Cubicoli sepolcrali cristiani adorni di pitture presso Cagliari in Sardegna, BAC 5, serie 3, 1892, 130–144.
De Santis 2015	P. de Santis, Riti e pratiche funerarie nel processo di costruzione di una memoria identitaria: esempi da Sardegna e Sicilia, in: Martorelli u. a. 2015, 203–220.
Descœudres 1994	J.-P. Descœudres, Pompeii Revisited. The Life and Death of a Roman Town (Syndey 1994).
Dewey 1988	J. Dewey, Kunst als Erfahrung (Frankfurt/Main1988).
Dickmann 2005	J.-A. Dickmann, Admet und Deidameia. Begehrliche Blicke durch die mythische Brille, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), Lebenswelten in der römischen Kaiserzeit. Internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom vom 24.–25.01.2002 = Palilia 16 (Wiesbaden 2005) 187–204.
Diefenbach 2007	S. Diefenbach, Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. (Berlin 2007).
Dietz u. a. 2016	K. Dietz – Ch. Hannick – C. Lutzka – E. Maier (Hrsg.), Das Christusbild. Zur Herkunft und Entwicklung in Ost und West. Akten der Kongresse in Würzburg, 16.–18. Oktober 2014 und Wien, 17.–18. März 2015 (Würzburg 2016).
Dinkler 1938	E. Dinkler, Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusp imats. Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1 (Marburg 1938).
Dinkler 1994	LCI 2 (1994) 562–571 s. v. Kreuz (E. Dinkler).
Di Vita 1978	A. Di Vita, L'ipogeo di Adam ed Eva a Gargaresc, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21–27 settembre 1975 = Studi di antichità cristiana 32, Bd. 2 (Vatikanstadt 1978) 199–156.
Dölger 1930	F. J. Dölger, Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe. Zum Oxyrphynchos-Papyrus Nr. 840, AntChr 2, 1930, 63–69.
Donati – Gentili 2001	A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), *Deomene*. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente. Ausstellungskatalog Ravenna, Museo Nazionale 25 marzo – 24 giugno 2001 (Mailand 2001).
Draycott – Stamatipoulou 2016	C. M. Draycott – M. Stamatipoulou (Hrsg.), Dining and Death: Interdisciplinary Perspectives on the 'Funerary Banquet' in Ancient Art, Burial and Belief = Colloquia Antiqua 16 (Leuven 2016).
Drča u. a. 2014	S. Drča – V. Crnoglavac – G. Jeremić (Hrsg.), Jagodin mala, kasnoantička nekropola (Late Antiqe Necropl is Jagodin mala). Ausstellungskatalog National Museum in Niš (Niš 2014).
Dresken-Weiland 1997	J. Dresken-Weiland, Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, Das Münster 50, 1997, 19–27.
Dresken-Weiland 2003	J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches (Rom 2003).
Dresken-Weiland 2003/4	RAC 20 (2003/4) 600–644. 656–682 s. v. Kathedra (J. Dresken-Weiland).
Dresken-Weiland 2006	J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen in Rom und Konstantinopel, in: R. Harreither – P. Pergola – R. Pillinger – A. Pülz (Hrsg.), Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Wien 19.–26.9.1999, Bd. 1 (Wien 2006) 345–351.
Dresken-Weiland 2007	J. Dresken-Weiland, Vorstellungen von Tod und Jenseits in den frühchristlichen Grabinschriften der Oikumene, AntTard 15, 2007, 285–302.
Dresken-Weiland 2010a	J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010).
Dresken-Weiland 2010b	J. Dresken-Weiland, Passionsdarstellungen in der frühchristlichen Kunst, in: T. Nicklas (Hrsg.), Gelitten, gestorben, auferstanden. Passions- und Ostertraditionen im antiken Christentum (Tübingen 2010) 31–45.

Dresken-Weiland 2011a	J. Dresken-Weiland, Bilder im Grab und ihre Bedeutung im Kontext der Christianisierung der frühchristlichen Welt, AntTard 19, 2011, 63–78.
Dresken-Weiland 2011b	J. Dresken-Weiland, Petrusdarstellungen und ihrer Bedeutung in der frühchristlichen Kunst, in: S. Heid (Hrsg.), Petrus und Paulus in Rom. Eine interdisziplinäre Debatte (Freiburg im Br. 2011) 126–152.
Dresken-Weiland 2012a	J. Dresken-Weiland, Tod und Jenseits in antiken christlichen Grabinschriften, in: Dresken-Weiland u. a. 2012, 71–275.
Dresken-Weiland 2012b	J. Dresken-Weiland, Bild und Religion in Rom im 3. und 4. Jahrhundert, in: C. Dohmen – C. Wagner (Hrsg.), Religion als Bild. Bild als Religion (Regensburg 2012) 61–81.
Dresken-Weiland 2014	J. Dresken-Weiland, Laien, Kleriker, Märtyrer und die unterirdischen Friedhöfe Roms im 3. Jahrhundert, AnTard 22, 2014, 287–296.
Dresken-Weiland 2016	J. Dresken-Weiland, Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung (Regensburg 2016).
Dresken-Weiland – Weiland 2005	J. Dresken-Weiland – A. Weiland, Bemerkungen zu szenischen Ritzdarstellungen in den frühchristlichen Friedhöfen Roms, in: W. Telesko – L. Andergassen (Hrsg.), *Iconographia christiana*. Festschrift für P. Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag (Regensburg 2005) 27–43.
Dresken-Weiland u. a. 2012	J. Dresken-Weiland – A. Angerstorfer – A. Merkt, Himmel – Paradies – Schalom. Tod und Jenseits in christlichen und jüdischen Grabinschriften der Antike (Regensburg 2012).
Dückers 1992	P. Dückers, Agape und Irene, JbAC 35, 1992, 147–167.
Dulaey 1973	M. Dulaey, Le symbole de la baguette dans l'art paléochrétien, RÉAug 14, 1973, 3–38.
Dulaey 2004	M. Dulaey, I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I–VI secolo) (Cinisello Balsamo 2004).
Dulaey 2006a	M. Dulaey, Les paralytiques des Évangiles dans l'interprétation patristique. Du texte à l'image, RÉAug 53, 2006, 287–328.
Dulaey 2006b	M. Dulaey, L'évangile de Jean et l'iconographie : Lazare, la Samaritaine et la pédagogie des Pères, in: C. Badilita – C. Kannengiesser (Hrsg.), Les Pères de l'Église dans le monde d'aujourd'hui. Actes du colloques international, Bucarest 7–8 octobre 2004 (Paris 2006) 137–164.
Dunbabin 1978	K. M. D. Dunbabin, The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage (Oxford 1978).
Dunbabin 2003a	K. M. D. Dunbabin, The Roman Banquet: Images of Conviviality (Cambridge 2003).
Dunbabin 2003b	K. M. D. Dunbabin, The Waiting Servant in Later Roman Art, AJPh 124, 2003, 443–468.
Duval 1973	Y.-M. Duval, Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Sources et influence du Commentaire sur Jonas de Saint Jérôme (Paris 1973).
Duval 1976	N. Duval, La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien (Ravenna 1976).
Eco 1973	U. Eco, Das offene Kunstwerk (Frankfurt/Main1973).
Effenberger 1986	A. Effenberger, Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert (Leipzig 1986).
Egelhaaf-Gaiser 2000	U. Egelhaaf-Gaiser, Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im kaiserzeitlichen Rom (Stuttgart 2000).
Elsner 2011	J. Elsner, Image and Rhetoric in Early Christian Sarcophagi: Reflections on Jesus' Trial, in: J. Elsner – J. Huskinson (Hrsg.), Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi (Berlin 2011) 359–386.
Engemann 1969	RAC 7 (1969) 959–1097 s. v. Fisch, Fischer, Fischfang (J. Engemann).
Engemann 1973	J. Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, JbAC Ergbd. 2 (Münster 1973).
Engemann 1982	J. Engemann, Der Ehrenplatz beim antiken Sigmamahl, in: Th. Klauser (Hrsg.) Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stuiber = JbAC Ergbd. 9 (Münster 1982) 239–250.
Engemann 1983	J. Engemann, Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst, in: Stutzinger – Beck 1983, 260–266.
Engemann 1984	J. Engemann, Eine spätantike Messingkanne mit zwei Darstellungen aus der Magiererzählung, in: E. Dassmann (Hrsg.), *Vivarium*. Festschrift für Theodor Klauser zum 90. Geburtstag = JbAC Ergbd. 11 (Münster 1984) 115–131.
Engemann 1988	RAC 14 (1988) 966–1047 s. v. Herrscherbild (J. Engemann).
Engemann 1989	J. Engemann, Die Huldigung der Apostel im Mosaik des ravennatischen Orthodoxenbaptisteriums, in: D. Salzmann – H. Gabelmann – H.-U. Cain (Hrsg.), Beiträge zur

	Ikonographie und Hermeneutik, Festschrift für Nikolaus Himmelmann (Mainz/Rhein 1989) 481–489.
Engemann 1991	RAC 15 (1991) 577–607 s. v. Hirt (J. Engemann).
Engemann 1996a	J. Engemann, Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst, in: G. Schöllgen – C. Scholten (Hrsg.), *Stimuli*. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum. Festschrift für Ernst Dassmann = JbAC Ergbd. 23 (Münster 1996) 543–556.
Engemann 1996b	J. Engemann, Zur Frage der Innovation in der spätantiken Kunst, in: Brenk 1996, 285–315.
Engemann 1997	J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997).
Engemann 1999	LMA 2 (1999) 183–185 s. v. Bildprogramm (J. Engemann).
Engemann 2002	J. Engemann, Zur Interpretation der Darstellungen der Drei Jünglinge in Babylon in der frühchristlichen Kunst, in: Koch 2002, 81–92.
Engemann 2007	J. Engemann, Aktuelle Fragen zu Methoden der Bildinterpretation, JbAC 50, 2007, 199–215.
Engemann 2014	J. Engemann, Römische Kunst in Spätantike und frühem Christentum bis Justinian (Darmstadt 2014).
Episcopo 2008	S. Ep scop, Il cosiddetto cubicolo degli Aps toli nella catacomba romana di S. Ermete tra innovazione e tradizione, Temporis Signa 3, 2008, 141–181.
Erbanista u. a. 2021	C. Erbanista – F. Bisconti – P. Fiore, Il cubicolo del cielo stellato. Recenti restauri e scoperte nella catacomba napoletana di S. Efebo, RACr 97, 2021, 7–52.
Etzelmüller – Weissenrieder 2010	G. Etzelmüller – A. Weissenrieder (Hrsg.), Religion und Krankheit (Darmstadt 2010).
Ewald 1999	B. Ch. Ewald, Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs (Mainz/Rhein 1999).
Fabricius 1956	U. Fabricius, Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche. Der Einfluss der Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst (Kassel 1956).
Fasola 1960	U. M. Fasola, La regione delle cattedre nel Cimitero Maggiore, RACr 36, 1960, 237–267.
Fasola 1975	U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Rom 1975).
Fasola 1986	U. M. Fasola, Lavori nella catacomba «ad duas lauros», RACr 62, 1986, 7–32.
Fasola 1982	U. M. Fasola, Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle catacombe di S. Gennaro, in: C. Casale Marcheselli (Hrsg.), Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani (Brescia 1982) 763–776.
Fasola 1989	U. M. Fasola, Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus = Römische und italienische Katakomben 1 (Vatikanstadt 1989).
Fausone 1982	A. M. Fausone, Die Taufe Christi in der frühchristlichen Sepulkralkunst (Vatikanstadt 1982).
Felle 2001	A. E. Felle, Un caso di scritture non esposte. Le inscrizioni a sgraffio del sepolcreto della chiesa di San Pietro a Crepacore (Torre Santa Susanna, BR), ScrCiv 25, 2001, 343–370.
Feraudi-Gruénais 2001	F. Feraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est*. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms = Palilia 9 (Wiesbaden 2001).
Ferri 2015	G. Ferri, *Ecce sanus factus es, iam noli peccare*. Spunti e reflessioni sull'iconografia del miracolo della guarigione del paralitico nella pittura cimiteriale cristiana delle origini, VeteraChr 52, 2015, 87–109.
Ferri 2016	G. Ferri, Alcune riflessioni sull'apparato decorativo del cimitero di Ciriaca a proposito di due arcosoli superstiti, in: Brandt u. a. 2016, Bd. 2, 2225–2240.
Ferrua 1958	A. Ferrua, Scoperta di una nuova regione della catacomba di Commodilla, RACr 34, 1958, 5–58.
Ferrua 1960	A. Ferrua, Le pitture della nuova catacomba di via Latina (Vatikanstadt 1960).
Ferrua 1962	A. Ferrua, Paralipomeni di Giona, RACr 38, 1962, 7–69.
Ferrua 1968	A. Ferrua, Una nuova regione della catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro, RACr 33, 1968, 29–78.
Ferrua 1970	A. Ferrua, Una nuova regione della catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro (continuazione), RACr 46, 1970, 7–83.
Ferrua 1972/3	A. Ferrua, Un nuovo cubicolo dipinto della via Latina, RendPontAc 45, 1972/3, 171–187.
Ferrua 1991	A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (Stuttgart 1991).

Février 1959	P.-A. Février, Les peintures de la catacombe de Priscille. Deux scènes relatives à la vie intellectuelle, MEFRA 71, 1959, 301–319.
Février 1977	P.-A. Février, A propos du repas funéraire : culte et sociabilité, CArch 26, 1977, 29–45
Février 1978	P.-A. Février, Le culte des morts les communautés chrétiennes durant le III siècle, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21–27 settembre 1975 = Studi di antichità cristiana 32 (Vatikanstadt 1978), Bd. 2, 211–274.
Février 1995	P.-A. Février, Saint-Maximin. Mausolée antique, in: N. Duval (Hrsg.), Les premiers monuments chrétiens de la France, Bd 1: Sud-Est et Corse (Paris 1995) 175–180.
Fink 1952	J. Fink, Ein Paradiesgemaelde in der Pamphilus-Katakombe, RACr 28, 1952, 161–174.
Fink 1955	J. Fink, Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst (Münster 1955).
Fink – Asamer 1997	J. Fink – B. Asamer, Die römischen Katakomben (Mainz/Rhein 1997).
Finney 1994	P. C. Finney, The Invisible God. The Earliest Christians on Art (New York 1994).
Finney 1995	P. C. Finney, Abraham and Isaac Iconography on Late-Antique Amulets and Seals: The Western Evidence, JbAC 38, 1995, 140–166.
Fiocchi Nicolai 1991	V. Fiocchi Nicolai, Storia e topografia della catacomba anonima di via Anapo, in: Deckers u. a. 1991, 3–23.
Fiocchi Nicolai 2000	V. Fiocchi Nicolai, Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben, in: Fiocchi Nicolai u. a. 2000, 9–69.
Fiocchi Nicolai 2001	V. Fiocchi Nicolai, Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo (Vatikanstadt 2001).
Fiocchi Nicolai 2004	RAC 20 (2004) 377–412, s. v. Katakombe (Hypogaeum), Christlich (V. Fiocchi Nicolai).
Fiocchi Nicolai 2012	V. Fiocchi Nicolai, Il sacco dei Goti e la fine delle catacombe: un mito storicografico?, in: A. Di Berardino – G. Pilara – L. Spera (Hrsg.), Roma e il sacco del 410: realtà, interpretazione, mito. Atti della Giornata di Studio Roma 6 dicembre 2010 (Rom 2012) 283–310.
Fiocchi Nicolai 2016	V. Fiocchi Nicolai, Le aree funerarie cristiane di età costantiniana e la nascita delle chiese con funzione sepolcrale, in: Brandt u. a. 2016, 619–670.
Fiocchi Nicolai u. a. 2000	V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften ^{2}(Regensburg 2000).
Fiocchi Nicolai – Guyon 2006	V. Fiocchi Nicolai – J. Guyon, Relire Styger: les origines de l'*Area* I du cimetière de Calliste et la Crypte des Papes, in: V. Fiocchi Nicolai – J. Guyon (Hrsg.), Origine delle catacombe romane. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana Roma 21 marzo 2005 (Vatikanstadt 2006) 122–161.
Firatli 1960	N. Fıratlı, Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires, CArch 11, 1960, 73–93.
Firatli 1974	N. Fıratlı, An Early Byzantine Hypogeum Discovered at İznik, in: Mansel'e Armağan. Mélanges Mansel II (Ankara 1974) 919–932.
Firatli 1990	N. Fıratlı, La sculpture byzantine figurée au musée archéologique d'Istanbul (Paris 1990).
Foletti 2013	I. Foletti, Of Holes and a Holy Man: New Discoveries in the Silivri-Kapi Mausoleum in Istanbul, Kunstchronik Aachen 66/4, 2013, 178–182.
Franke 1973	P. Franke, Bemerkungen zur frühchristlichen Noe-Ikonographie, RACr 49, 1973, 171–182.
Frerich 1996	S. Frerich, Zur Deutung der Szene "Frau vor Christus" auf frühchristlichen Sarkophagen, in: G. Schöllgen (Hrsg.), *Stimuli*. Exegese und ihre Hermeneutik, Festschrift E. Dassmann (Münster 1996) 557–574.
Fülep 1984	F. Fülep, Sopianae. The History of Pécs During the Roman Era, and the Problem of the Continuity of the Late Roman Population (Budapest 1984).
Fugger 2016	V. Fugger, Positionsfavorisierend und positionsflexibel: Zur räumlichen Anordnung von Bildern in der frühchristlichen Grabmalerei, MiChA 22, 2016, 85–110.
Fugger 2017	V. Fugger, The Meaning of Christian Figural Wall Painting in the Context of Late Antique Burial Chambers, in: S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann (Hrsg.), Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Athens, 16–20 September 2013 (Leuven u. a. 2017) 69–74.

Fugger 2019 V. Fugger, Hinter verschlossenen Türen. Häusliche Kultpraxis im frühen Christentum am Beispiel archäologischer Zeugnisse aus Kleinasien (4./6. Jahrhundert), JbAC 62, 2019, 118–157.

Gagé 1969 RAC 7 (1969) 154–217 s. v. Fackel (Kerze) (J. Gagé).

Gandelman 1992 C. Gandelman, Der Gestus des Zeigers, in: Kemp 1992, 71–93.

Garrucci 1873 R. Garrucci, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati, Bd. 2: Pitture cimiteriali (Prato 1873).

Garrucci 1876 R. Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati, Bd. 3: Pitture non cimiteriali (Prato 1876).

Gáspár 2002 D. Gáspár, Christianity in Roman Pannonia. An Evaluation of Early Christian Finds and Sites in Hungary = BARIntSer 1010 (Oxford 2002).

Geischer 1967 H.-J. Geischer, Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers, JbAC 10, 1967, 127–144.

Gerke 1949 F. Gerke, Der Trierer Argicius-Sarkophag. Ein Beitrag zur Geschichte der altchristlichen Kunst in den Rheinlanden (Trier 1949).

Ghedini 1991 F. Ghedini, Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani, RACr 14, 1991, 35–62.

Ghilardi 2006 M. Ghilardi, Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI) (Rom 2006).

Giordani 1995 R. Giordani, Di un controverso rilievo funerario cristiano con presunta rappresentazione della "cena di Emmaus", in: Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantinia, XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, Ravenna 14–19 maggio 1995 (Ravenna 1995) 383–405.

Giuliani 2003 L. Giuliani, Kleines Plädoyer für eine archäologische Hermeneutik, die nicht mehr verstehen will, als sie auch erklären kann, und die nur soviel erklärt, wie sie verstanden hat, in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), Zwischen erklären und verstehen?: Einträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation (Münster 2003) 9–22.

Giuliani 1994 R. Giuliani, Il restauro dell'arcosolio di Veneranda nelle catacombe di Domitilla sulla via Ardeatina, RACr 70, 1994, 61–87.

Giuliani 1997 R. Giuliani, Un arcosolio mosaicato nel secondo piano del cimitero di Priscilla. Il contributo delle analisi di fluorescenza da ultravioletti e da raggi X per la conoscenza di una decorazione musiva in avanzato stato di degrado, in: R. M. Bonacasa Carra – F. Guidobaldi (Hrsg.), Atti del IV Colloquio dell'Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Palermo 9–13 dicembre 1996 (Ravenna 1997) 791–806.

Giuliani 2002 R. Giuliani, Il restauro dell'ipogeo dei Flavi nelle catacombe di Domitilla, in: R. Giuliani (Hrsg.), La conservazione delle pitture nelle catacombe romane. Acqi sizioni e p osp ttiv , Atti della Giornata di Studio, Roma 3 marzo 000 (Vatikanstadt 2002) 18–37.

Giuliani 2003 R. Giuliani, Scene di mestiere nelle catacombe. Il restauro del cubicolo dei Bottai nel cimitero di Priscilla, MiChA 9, 2003, 7–18.

Giuliani 2006a R. Giuliani, I mosaici dell'arcosolio nelle catacombe di Sant'Ermete sulla via Salaria Vetus, in: Andaloro 2006, 182–183.

Giuliani 2006b R. Giuliani, Genesi e sviluppo dei nuclei costitutivi del cimitero di Priscilla, in: V. Fiocchi Nicolai – J. Guyon (Hrsg.), Origine delle catacombe romane. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, Roma 21 marzo 2005 (Vatikanstadt 2006) 163–175.

Giuliani 2013 R. Giuliani, Il complesso di Priscilla, in: Bisconti u. a. 2013, 3–36.

Giuliani 2015 R. Giuliani, Nuove acquisizione dai recenti restauri nelle catacombe romane dei Ss. Marcellino e Pietro ad duas lauros, in: Martorelli u. a. 2015, 861–863.

Giuliani 2019 R. Giuliani, Il cubicolo della Madonna con due Magi nelle catacombe romane dei SS. Marcellino e Pietro dopo il restauro. Declinazioni iconografiche della scena di Epifania, MiChA 26, 2019, 42–60.

Gombrich 1978 E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung [6](Stuttgart/Zürich 1978).

Gombrich 1994 E. H. Gombrich, Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung (Frankfurt/Main 1994).

Gournaris 2007	G. Gournaris, Die Wandmalereien aus dem Grab Nr. 18 der theologischen Fakultät der Aristoteles-Universität Thessaloniki, in: Breytenbach 2007, 79–89.
Grabar 1968	A. Grabar, Christian Iconography. A Study of its Origins (Princeton 1968).
Grabner-Haider – Maier 2008	A. Grabner-Haider – J. Maier, Kulturgeschichte des frühen Christentums von 100 bis 500 n. Chr. (Göttingen 2008).
Greenewalt 1976	C. H. Greenewalt Jr., The Sardis Campaign of 1976, BASOR 229, 1978, 57–73.
Greschat 2015	K. Greschat, Gelehrte Frauen des frühen Christentums. Zwölf Porträts = Standorte in Antike und Christentum 6 (Stuttgart 2015).
Guldan 1966	E. Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv (Graz 1966).
Guj 2000	M. Guj, Una singolare scena di viaggio nel cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla, MiChA 6, 2000, 57–71.
Guyon 1974	J. Guyon, La vente des tombes à travers l'épigraphie de la Rome chrétienne (IIIe–VIIe siècles), le rôle des fossores, mansionarii, praepositi et prêtres, MEFRA 86, 1974, 549–596.
Guyon 1977/8	J. Guyon, Culte des martyrs et culte des morts dans la société chrétienne du IVe au VIIe siècle : un cas de continuité cultuelle? L'exemple de la catacombe romaine inter duas lauros, in: Atti del centro ricerche e documentazione sull'antichità classica 9 (1977/8) 201–228.
Guyon 1987a	J. Guyon, Le cimetière aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines (Rom 1987).
Guyon 1987b	J. Guyon, Les représentations du cimitière „aux deux lauriers", in: F. Hinard (Hrsg.), La mort, les morts et l'au-delà. Actes du colloque de Caen, 20–22 novembre 1985 (Caen 1987) 293–309.
Hahn 2006	F. Hahn, Das Verständnis der Taufe nach Römer 6, in: F. Hahn, Studien zum Neuen Testament. Bekenntnisbildung und Theologie in urchristlicher Zeit, Bd. 2, hrsg. v. J. Frey – J. Schlegel, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 192 (Tübingen 2006) 223–239.
Hamarneh 2007	B. Hamarneh, La cristianizzazione degli spazi decorativi: il ruolo dell'ornato geometrico nella pittura cimiteriale romana, in: Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento 20–25 novembre 2004 (Palermo 2007) 195–216.
Hanfmann – Mierse 1983	G. M. A. Hanfmann – W. E. Mierse, Sardis from Prehistoric to Roman Times: Results of the Archaeological Exploration of Sardis 1958–1975 (Cambridge/MA 1983).
Harich-Schwarzbauer – Spät 2005	H. Harich-Schwarzbauer – Th. Spät (Hrsg.), Gender-Studies in den Altertumswissenschaften. Räume und Geschlechter in der Antike (Trier 2005).
Harley-McGowan 2011	F. Harley-McGowan, Death is Swallowed Up in Victory. Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography, Cultural Studies Review 17, 2011, 101–124.
Hartmann 2007	E. Hartmann, Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora (München 2007).
Hartmann u. a. 2007	E. Hartmann – K. Pietzner – U. Hartmann (Hrsg.), Geschlechterdefinition und Geschlechtergrenzen in der Antike (Stuttgart 2007).
Haug 2014	A. Haug, Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre. Das Beispiel der Domus Aurea, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung (Wiesbaden 2014) 219–239.
Haug 2017	A. Haug, Stadt und Emotion. Das Beispiel Pompeji, in: T. L. Kienlin – L. C. Koch (Hrsg.), Emotionen – Perspektiven auf Innen und Außen = Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 305 (Bonn 2017) 195–222.
Haug 2020	A. Haug, Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen = DECOR. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy Bd. 1 (Berlin/Bosten 2020).
Haug – Kreuz 2016	A. Haug – P. Kreuz (Hrsg.), Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit. Internationales Kolloquium Hannover, 25.06.2014–28.06.2014 = Studies in Classical Archaeology 2 (Turnhout 2016).
Heid 2009	S. Heid (Hrsg.), Giuseppe Wilpert archeologo cristiano. Atti del convegno, Roma 16–19 maggio 2007 (Vatikanstadt 2009).
Heid – Dennert 2012	S. Heid – M. Dennert (Hrsg.), Personenlexikon zur christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, 2 Bde. (Regensburg 2012).

Heinrich-Tamáska u. a. 2012	O. Heinrich-Tamáska – N. Krohn – S. Ristow (Hrsg.), Christianisierung Europas. Entstehung, Entwicklung und Konsolidierung im archäologischen Befund. Internationale Tagung im Dezember 2010 in Bergisch Gladbach (Regensburg 2012).
Heinzelmann 2000	M. Heinzelmann, Die Nekropolen von Ostia. Untersuchungen zu den Gräberstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina (München 2000).
Hempel 1956	H.-L. Hempel, Die Bedeutung des Alten Testaments für die Programme der frühchristlichen Grabmalerei, Hektographierte Diss. 1952 (Mainz/Rhein 1956).
Hernández 2004	J.-P. Hernández, Nel grembo della Trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli IV secolo) (Mailand 2004).
Herrero de Jáuregui 2015	M. Herrero de Jáuregui, Orphism and Christianity in Late Antiquity (Berlin 2010).
Himmelmann 1980	N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst = Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 65 (Opladen 1980).
Hodske 2007	J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompeijs = Stendaler Winckelmann-Forschungen 6 (Ruhpolding 2007).
Hölscher 1984	T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom = Xenia 9 (Konstanz 1984).
Hölscher 1992	T. Hölscher, Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse, Studi Italiani di Filologia Classica 85, 1992, 460–484.
Hölscher 2009	T. Hölscher, Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration', in: R. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceeding of an International Conference at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004 (Oxford 2009) 54–67.
Hölscher 2000	T. Hölscher, Bildwerke: Darstellungen, Funktion, Botschaften, in: Borbein u. a. 2000, 147–165.
Hölscher 2012	T. Hölscher, ›Präsentativer Stil‹ im System der römischen Kunst, in: F. de Angelis u. a. (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007 = Palilia 27 (Wiesbaden 2012) 27–58.
Hofmann 2011	D. Hofmann, Der „Ort der Erfrischung". Refrigerium in der frühchristlichen Literatur und Grabkultur, in: W. Ameling (Hrsg.), Topographie des Jenseits. Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike = Altertumswissenschaftliches Kolloquium 21 (Stuttgart 2011) 103–122.
Hofmann 2008	K. P. Hofmann, Der rituelle Umgang mit dem Tod. Untersuchungen zu bronze- und früheisenzeitlichen Brandbestattungen im Elbe-Weser-Dreicek, 2 Bde. (Oldenburg 2008).
Hofmann 2012	K. P. Hofmann, Der Identität ihr Grab? Zur Identitiätsforschung anhand bronzezeitlicher Bestattungen des Elbe-Weser-Dreiecks, in: I. Heske – B. Horejs (Hrsg.), Bronzezeitliche Identität und Objekte. Beiträge aus den Sitzungen der AG Bronzezeit auf der 80. Tagung des West- und Süddeutschen Verbandes für Altertumsforschung in Nürnberg 2010 und dem 7. Deutschen Archäologiekongress in Bremen 2011 (Bonn 2012) 13–25.
Hoogland Verkerk 1997	D. Hoogland Verkerk, Job and Sitis: Curious Figures in Early Christian Funerary Art, MiChA 3, 1997, 20–29.
Hoyman 1958	R. P. Hoyman, Die Noe-Darstellung der frühchristlichen Kunst. Eine christlich-archäologische Abhandlung zu J. Fink, Noe, VigChr 12, 1958, 113–135.
Hopkins 2001	R. Hopkins, The Spectator in the Picture, in: R. van Gerwen (Hrsg.), Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression (Cambridge 2001) 215–231.
Hudák 2009	K. Hudák, The Iconographical Program of the Wallpaintings in the Saint Peter and Paul Burial Chamber of Sopianae (Pécs), MiChA 15, 2009, 47–76.
Hudák – Nagy 2009	K. Hudák – L. Nagy, A Fine and Private Place. Discovering the Early Christian Cemetery of Sopianae/Pécs (Pécs 2009).
Hudák – Nagy 2018	K. Hudák – L. Nagy, Research on Roman Wall Painting in Hungary between 2004 and Today. Interpreting and Reinterpreting the Evidence, in: Y. Dubois – U. Niffeler (Hrsg.), *Pictores per provincias II – Status quaestionis*, Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Université de Lausanne, 12–16 septembre 2016 (Basel 2018) 913–926.

Huskinson 1999	J. M. Huskinson, Women and Learning. Gender and Identity in Scenes of Intellectual Life on Late Roman Sarcophagi, in: R. Miles (Hrsg.), Constructing Identities in Late Antiquity (London 1999) 190–213.
Hutter 2018	M. Hutter, Die Prüfungen des Hiob. III.4.1 Die biblische Erzählung, in: Rumscheid u. a. 2018, 221–223.
Ihm 1960	Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Wiesbaden 1960).
Jäggi 2005	C. Jäggi, Archäologische Zeugnisse für die Anfänge der Paulus-Verehrung, in: E.-M. Becker (Hrsg.), Biographie und Persönlichkeit des Paulus (Tübingen 2005) 306–322.
Jäggi 2009	C. Jäggi Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter, in: U. Rautenberg – V. Titel (Hrsg.), Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXIII. Medien unter Kontrolle (Erlangen 2009) 18–31.
Jäggi 2013	C. Jäggi, Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt. Die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts (Regensburg 2013).
Jäggi 2016	C. Jäggi, Ein Fischer wird Papst. Zur Genese des Petrus-Bildes in der frühchristlichen Kunst, in: B. Scheidmüller u. a. (Hrsg.), Die Päpste. Amt und Herrschaft in Antike, Mittelalter und Renaissance (Regensburg 2016) 101–119.
Jakobs 1987	P. H. E. Jakobs, Das sogenannte Psamathia-Relief aus Berlin und die Beziehung zu den Konstantinopler Scheinsarkophagen, IstMitt 37, 1987, 201–217.
Jastrzębowska 1979	E. Jastrzębowska, Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des IIIe et IVe siècles, Recherches Augustiniennes 19, 1979, 3–90.
Jastrzębowska 1981	E. Jastrzębowska, Untersuchungen zum christlichen Totenmahl aufgrund der Monumente des 3. und 4. Jahrhunderts unter der Basilika des Hl. Sebastian in Rom (Frankfurt/Main 1981).
Jensen 2002	A. Jensen, Frauen im frühen Christentum = Traditio Christiana 11 (Bern u. a. 2002).
Jensen 2006	A. Jensen, Lebensentwürfe von Frauen im frühen Christentum, in: M. Sohn-Kronthaler – H. Kaindl (Hrsg.), Frau. Macht. Kirche (Graz 2006).
Jensen 2000	R. M. Jensen, Understanding Early Christian Art (London/New York 2000).
Jensen 2003	R. M. Jensen, The Fall and Rise of Adam und Eve in Early Christian Art and Literature, in: H. Hornik – M. Parsons (Hrsg.), Interpreting Christian Art. Papers from the Pruit Memorial Symposium (Macon, Georgia 2003) 25–52.
Jensen 2008	R. M. Jensen, Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity, in: Brink – Green 2008, 107–143.
Jensen 2011	R. M. Jensen, Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism (Leiden 2011).
Jensen 2012	R. M. Jensen, Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual, and Theological Dimensions (Grand Rapids 2012).
Jensen 2015	R. M. Jensen, Compiled Narratives: The Rhetorical Strategies of Early Christian Art, JEChrSt 23, 2015, 1–26.
Jensen 2016	R. M. Jensen, The Three Hebrew Youths and the Problem of the Emperor's Portrait in Early Christianity, in: U. Leibner – C. Hezser (Hrsg.), Jewish Art in Its Late Antique Context, Texts and Studies in Ancient Judaism 163 (Tübingen 2016) 303–320.
Jeremić 2013	G. Jeremić, Burials in Naissus in Late Antiquity – Case Study of the Necropolis in Jagodin Mala, in: I. Popović – B. Borić-Brešković (Hrsg.), Constantine the Great and the Edict of Milan 313 The Birth of Christianity in the Roman Provinces on the Soil of Serbia. Ausstellungskatalog National Museum in Belgrade (Belgrad 2013) 126–135.
Josi 1924	E. Josi, Il cimitero di Panfilo. Parte I, RACr 1, 1924, 15–119.
Josi 1926	E. Josi, Il cimitero di Panfilo. Parte II, RACr 3, 1926, 51–211.
Josi 1928	E. Josi, Le pitture rinventue nel cimitero dei Giordani, RACr 5, 1928, 167–227.
Jourdan 2015a	RAC 26 (2015) 576–613 s. v. Orpheus (Orphik) (F. Jourdan).
Jourdan 2015b	F. Jourdan, Orpheus and 'Orphism' in the Christian Literature (in Greek) of the First Five Centuries, in: H. Leppin (Hrsg.), Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike (Berlin 2015) 193–206.
Juwig – Kost 2010	C. Juwig – C. Kost (Hrsg.), Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? = Tübinger archäologische Taschenbücher 8 (Münster 2010).
Kahl 2010	W. Kahl, Die Bezeugung und Bedeutung frühchristlicher Wunderheilungen in der Apostelgeschichte angesichts transkultureller Übergänge, in: Etzelmüller – Weissenrieder 2010, 249–264.

Kaplarević 2015 M. Kaplarević, Frühchristliche Archäologie in Serbien. Forschungsgeschichte und aktueller Stand, in: Pillinger 2015, 83–92.

Kehl 1990 A. Kehl, Antike Volksfrömmigkeit und das Christentum, in: J. Martin – B. Quint (Hrsg.), Christentum und antike Gesellschaft = Wege der Forschung 649 (Darmstadt 1990) 103–142.

Kemp 1983 W. Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts (München 1983).

Kemp 1992 W. Kemp, (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik (Berlin 1992).

Kemp 2008 W. Kemp, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: H. Belting – H. Dilly – W. Kemp – W. Sauerländer – M. Warnke (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung [7](Berlin 2008) 247–265.

Kirsch 1930 J. P. Kirsch, Un gruppo di cripte dipinte inedite del cimitero dei SS. Marcellino e Pietro, RACr 7, 1930, 203–234.

Kleinheyer 1989 B. Kleinheyer, Sakramentliche Feiern. Die Feiern der Eingliederung in die Kirche, Bd. 1 = Gottesdienst der Kirche 7,1 (Regensburg 1989).

Knape 2007 J. Knape (Hrsg.), Bildrhetorik (Baden-Baden 2007).

Knape 2013 J. Knape, Bildtextualität, Narrativität und Pathosformel. Überlegungen zur Bildrhetorik, in: P. Schöner – G Hügner (Hrsg.), *Artium conjunctio*. Kulturwissenschaft und Neuzeitforschung. Aufsätze für Dieter Wuttke (Baden-Baden 2013) 297–334.

Knell 1990 H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (Darmstadt 1990).

Knipp 1998 D. Knipp, „Christus medicus“ in der frühchristlichen Sarkophagskulptur. Ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten 4. Jahrhunderts (Leiden 1998).

Koch 2000 G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. Handbuch der Archäologie (München 2000).

Koch 2002 G. Koch (Hrsg.), Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“. Marburg, 30.06.–04.07.1999 (Mainz/Rhein 2002).

Koch 2005 N. Koch, Bildrhetorische Aspekte der antiken Kunsttheorie, in: Brassat 2005, 1–13.

Koch 2018 G. Koch, 1. Konstantinopel, Einführung, in: Rep. V, 1–18.

Koch – Schirren 2016 N. Koch – T. Schirren, Verbal-visuelle Rhetorik, in: N.-M. Klug – H. Stöckl (Hrsg.), Handbuch der Sprache im multimodalen Kontext, Handbücher Sprachwissen Bd. 7 (Berlin 2016) 217–240.

Koenen 1991 U. Koenen, Spätantike Vertreibungsbilder. Zur unterschiedlichen Darstellung von Gen. 3,23 und 3,24, in: E. Dassmann – K. Thraede (Hrsg.) *Tesserae*. Festschrift für Josef Engemann = JbAC Ergbd. 18 (Münster 1991) 112–125.

Kollmann 2004 TRE 36 (2004) 389–397 s. v. Wunder IV (B. Kollmann).

Kollwitz 1953 J. Kollwitz, Das Christusbild des dritten Jahrhunderts (Münster 1953).

Kollwitz 1969 J. Kollwitz, Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier 05.–11. September 1965 = Studi di antichità cristiana 27 (Vatikanstadt 1969) 29–158.

Korol 1979 D. Korol, Zum Bild der Vertreibung Adam und Evas in der neuen Katakombe an der Via Latina und der anthropomorphen Darstellung Gottvaters, JbAC 22, 1979, 175–190.

Korol 1985 RAC 13 (1985) 493–519 s. v. Handauflegung II (ikonographisch) (D. Korol).

Korol 1987 D. Korol, Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile, Nola. Zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen (Münster 1987).

Korol 2007 D. Korol, Le celebri pitture del Vecchio e Nuovo Testamento eseguite nella seconda metà del III ed all’inizio del V secolo a Cimitile/Nola, in: M. de Matteis – A. Trinchese (Hrsg.), Il complesso basilicale di Cimitile. Patrimonio culturale dell’umanità? (Oberhausen 2007) 147–173.

Korol u. a. 2016 D. Korol – P. Bonnekoh – M. Wegener-Rieckesmann, Klerikale Repräsentation und Stifterwesen vom 5. bis 10. Jahrhundert in den Kernbereichen der Neapler Katakombe S. Gennaro, in: Brandt u. a. 2016, Bd. 2, 2091–2108.

Kötzsche 1992 L. Kötzsche, Das herrscherliche Christusbild, in: C. Cople – L. Honnefelder – M. Lutz-Bachmann (Hrsg.), Spätantike und Christentum. Beiträge zur Religions- und Geistesgeschichte der griechisch-römischen Kultur und Zivilisation der Kaiserzeit (Berlin 1992) 99–123.

Kötzsche-Breitenbruch 1976 L. Kötzsche-Breitenbruch, Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien = JbAC Ergbd. 4 (Münster 1976).

Klauser 1927	Th. Klauser, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike = Liturgiegeschichtliche Forschungen 9 (Münster 1927).
Klauser 1959	Th. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst 2, JbAC 2, 1959, 115–145.
Klauser 1966	Th. Klauser, Frühchristliche Sarkophage in Wort und Bild = Beihefte zur Halbjahresschrift Antike Kunst 3 (Olten 1966).
Klinghardt 2012	M. Klinghardt, Einführung: Mahl und religiöse Identität im frühen Christentum, in: M. Klinghardt – H. Taussig (Hrsg.), Mahl und religiöse Identität im frühen Christentum / Meals and Religious Identity in Early Christianity = TANZ 56 (Tübingen 2012) 1–14.
Kopp-Schmidt 2004	G. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung (Köln 2004).
Kraeling 1956	C. H. Kraeling (Hrsg.), The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII, Part 1 (Oxford 1956).
Kruse 2003	Ch. Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums (München 2003).
Kruse 2006	Ch. Kruse, Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen, in: T. Hoffmann – G. Rippl (Hrsg.), Bilder: ein (neues) Leitmedium? (Göttingen 2006) 15–42.
Kuhn 1966	W. Kuhn, Die Darstellung des Kanawunders im Zeitalter Justinians, in: Schumacher 1966, 200–215.
Kulczak-Rudiger 2001	RAC 19 (2001) 375–386 s. v. Jünglinge im Feuerofen IV (F. M. Kulczak-Rudiger).
Laskaris 2000	N. G. Laskaris, Monuments funéraires paléochrétiens (et byzantins) de Grèce (Athen 2000).
Latini 2013	A. Latini, La storia di Giona incisa: tipi e prototipi, in: Bisconti – Braconi 2013, 201–219.
Leach 1988	E. Windsor Leach, The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome (Princeton 1988).
Lerch 1950	D. Lerch, Isaaks Opferung christlich gedeutet (Tübingen 1950).
Lehmann 1945	K. Lehmann, A Roman Poet Visits a Museum, Hesperia 14, 1945, 259–269.
Lehmann 2004	T. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur (Wiesbaden 2004).
Lehmann 2010	T. Lehmann, Echte und falsche Bilder im frühchristlichen Kirchenbau: Zu den Bildepigrammen von Prudentius und Paulinus Nolanus, in: Zimmerl-Panagl – Weber 2010, 99–126.
Lehmann 2013	T. Lehmann, Neue Untersuchungen zu den frühchristlichen Mosaiken im Dombereich von Aquileia, in: S. Cresci u. a. (Hrsg.), Atti del XV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Toledo 8–12 settembre 2008 (Vatikanstadt 2013), Bd. 2, 1351–1388.
Lehmmann-Hartleben 1945	K. Lehmann-Hartleben, The Dome of Heaven, ArtB 27, 1945, 1–27.
Lewis 1968	J. P. Lewis, A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature (Leiden 1968).
Ling 1991	R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).
Lorenz 2005	K. Lorenz, Die Quadratur des Sofabildes. Pompejanische Mythenbilder als Ausgangspunkt für eine Phänomenologie antiker Wahrnehmung, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit = Palilia 16 (Wiesbaden 2005) 205–221.
Lorenz 2008	K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern = Image & Context 5 (Berlin 2008).
Lorenz 2010	K. Lorenz, Bilderkreise: Visuelles und religiöses Wissen im Kuppelsaal der Villa von Centcelles, in: C. Frateantonio – H. Krasser (Hrsg.), Religion und Bildung. Medien und Funktionen religiösen Wissens in der Kaiserzeit (Stuttgart 2010) 197–221.
Lorenz 2018	K. Lorenz, Distributed Narrative. A Very Short History of Juxtaposing Myths on Pompeian Walls, in: L. Audley-Miller – B. Dignas (Hrsg.), Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World (Berlin/Bosten 2018) 143–167.
Löx 2013	M. Löx, *Monumenta sanctorum*. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums: Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius = Reihe B: Studien und Perspektiven 39 (Wiesbaden 2013).

Maestri 1994 — G. Maestri, L'arcosolio dei vinai nella catacomba di Vibia: proposta di una nuova interpretazione delle pitture, in: *Historiam pictura refert*. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M. (Vatikanstadt 1994) 377–386.

Magyar 2009 — Z. Magyar, The World of Late Antique Sopianae: Artistic Connections and Scholarly Problems, in: M. Rakocija (Hrsg.), Niš and Byzantium VII. Symposium: The Collection of the Scientific Works (Niš 2009) 107–118.

Maimone Ansaldo Patti 2002/3 — L. Maimone Ansaldo Patti, Il ruolo dei *fossores* nella gestione delle catacomb cristiane del IV secolo, KOINΩNIA 26/27, 2002/3, 101–111.

Marconi Consentino – Ricciardi 1993 — R. Marconi Consentino – L. Ricciardi, Catacomba die Commodilla. Lucerne ed altri materiali dalle galerie 1, 8, 13 (Rom 1993).

Μαρκη (Marki) 2006 — Ε. Μαρκη, Η νεκρόπολη τησ Θεσσαλονίκης στούς υστερορωμαίκους καί παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.) (Athen 2006).

Marki 2007a — E. Marki, Die frühchristlichen Grabmalereien in Thessaloniki, in: Breytenbach 2007, 55–63.

Marki 2007b — E. Marki, Frühchristliche Darstellungen und Motive, die die weltliche Malerei nachahmen, in einem Doppelgrab der Westnekropole von Thessaloniki, in: Breytenbach 2007, 65–78.

Markthaler 1927 — P. Markthaler, Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken Roms, RömQSchr 35, 1927, 53–111.

Marrou 1937 — I. Marrou, *Mousikos Aner*. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les funeraires romains (Paris 1937).

Martin 1973 — M. Martin, Le vergini prudenti e le vergini stole (Mt 25,1–13) nell'esegesi di Sant'Agostino, VeteraChr 10, 1973, 263–289.

Martin 1974 — M. Martin, Le vergini prudenti e le vergini stole (Mt 25,1–13) nell'esegesi di Sant'Agostino, VeteraChr 11, 1974, 31–63.

Martin 1975 — M. Martin, Le vergini prudenti e le vergini stole (Mt 25,1–13) nell'esegesi di Sant'Agostino, VeteraChr 12, 1975, 61–100.

Martorelli u. a. 2015 — R. Martorelli – A. Piras – P. G. Spanu, Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi, Atti XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cagliari 23–27 settembre 2014, 2 Bde. (Cagliari 2015).

Mau 1908 — A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst ^{2}(Leipzig 1908).

Mauropoulou-Tsioumi 2007 — Chr. Mauropoulou-Tsioumi, Susanna in einem frühchristlichen Grab von Thessaloniki, in: Breytenbach 2007, 91–111.

Mayer 2012 — E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE – 250 CE (Cambridge 2012).

Mazzei 1999 — B. Mazzei, Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri, RACr 75, 1999, 233–280.

Mazzei 2002 — B. Mazzei, Punti di contatto tra l'arte funeraria romana e le più antiche decorazoni degli edifici di culto, in: F. Guidobaldi (Hrsg.), *Ecclesiae Urbis*. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV–X secolo), Roma 4–10 settembre 2000 (Vatikanstadt 2002), Bd. 2, 1893–1909.

Mazzei 2006a — B. Mazzei, Storie di patriarchi del cubicolo B nell'ipogeo di via Dino Compagni, in: Andaloro 2006, 131–135.

Mazzei 2006b — B. Mazzei, Storie veterotestamentarie nel cubicolo C dell'ipogeo di via Dino Compagni, in: Andaloro 2006, 149–153.

Mazzei 2006c — B. Mazzei, I dipinti del cubicolo F detto di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni, in: Andaloro 2006, 154–157.

Mazzei 2010a — B. Mazzei (Hrsg.), Il cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta (Vatikanstadt 2010).

Mazzei 2010b — B. Mazzei, Riflessioni e approfondimenti su alcuni recenti interventi di restauro sulle pitture murali ipogee. Le premesse del cantiere del cubicolo dei *Pistores* in Domitilla, RACr 86, 2010, 81–97.

Mazzei 2015 — B. Mazzei, »Il Buon Pastore chiama le sue pecore per nome« (GV 10,3). A proposito di due arcosoli della regione dei *mensores* in Domitilla recentemente restaurati, RACr 91, 2015, 35–68.

Mazzei 2016 — B. Mazzei, Il cubicolo "dei fornai" nelle catacombe di Domitilla a Roma alla luce dei recenti restauri, in: Brandt u. a. 2016, Bd. 2, 1927–1942.

Mazzoleni – Pappalardo 2005	D. Mazzoleni – U. Pappalardo (Hrsg.), *Domus*. Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration (München 2005).
Meinecke 2014	K. Meinecke, *Sarcophagum posuit*. Römische Steinsarkophage im Kontext = Sarkophag-Studien 7 (Ruhpolding 2014).
Meggitt 2011	J. Meggitt, The Historical Jesus and Healing: Jesus' Miracles in Psychosocial Context, in: F. Watts (Hrsg.), Spiritual Healing: Scientific and Religious Perspectives (Cambridge 2011) 17–43.
Menna 2006	M. R. Menna, Cristo e i dodici apostoli nel cubicolo "dei pistores" nella catacomba di Domitilla, in: Andaloro 2006, 179–180.
Merkt 2012	A. Merkt, Das Schweigen und Sprechen der Gräber. Zur Aussagekraft frühchristlicher Epitaphe, in: Dresken-Weiland u. a. 2012, 13–69.
Mesnard 2009	C. Mesnard, Le sacrifice d'Isaak et le personnage d'Abraham. Un exemple de l'iconographie paléochrétienne, in: B. Goldlust – F. Ploton-Nicollet (Hrsg.), Le paiën, le chrétien, le profane. Recherches sur l'antiquité tardive (Paris 2009) 65–92.
Messner 2009	R. Meßner, Einführung in die Liturgiewissenschaft [2](Paderborn 2009).
Metzner 2000	R. Metzner, Das Verständnis der Sünde im Johannesevangelium = Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 122 (Tübingen 2000).
Meyboom – Moormann 2013	P. P. G. Meyboom – E. M. Moormann, Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma = Barbesch Suppl. 20 (Leuven 2013).
Miron 2000	A. Miron, Gräberforschung. Zentrale Fragestellung – Das Grab als kulturhistorische Quelle, in: A. Haffner – S. von Schnurbein (Hrsg.), Kelten, Germanen, Römer im Mittelgebirgsraum zwischen Luxemburg und Thüringen. Akten des Internationalen Kolloquiums zum DFG-Schwerpunktprogramm „Romanisierung" in Trier vom 28. bis 30. September 1998 = Kolloqien zur Vor- und Frühgeschichte 5 (Bonn 2000) 257–261.
Michaeli 2004	T. Michaeli, Iconography and Symbolism of Vaults and Ceilings in Painted Tombs in Israel, in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Budapest – Veszprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 79–87.
Michaeli 2009	T. Michaeli, Visual Representations of the Afterlife. Six Roman and Early Byzantine Painted Tombs in Israel (Leiden 2009).
Mielsch 2001	H. Mielsch, Die römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).
Minčev – Georgiev 1979	A. Minčev – P. Georgiev, The Tomb at Ossenovo, a Rare Monument of Late Antique Painting, Obzor 46, 1979, 72–81.
Mirković 1956	L. Mirković, La nécropole paléochrétienne de Niš, ArchJug 2, 1956, 85–100.
Mitchell 1994	W. J. T. Mitchell, Picture Theory (Chicago 1994).
Möhle 2006	V. Möhle, Déjà vu: Bildsysteme zum Klappen, in: Bogen u. a. 2006, 54–73.
Mohr 2015	D. Mohr, Die Jonas-Darstellungen auf den Bildfeldern B6 und B8 in Centcelles, in: Arbeiter 2015, 205–209.
Monfrin 1985	F. Monfrin, La guérison du Serviteur (Jn. 4,43–54). Une nouvelle interprétation des Sarcophages de Bethesda, MEFRA 97/2, 1985, 979–1020.
Morey – Ferrari 1959	R. Ch. Morey – G. Ferrari, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library. With Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections (Vatikanstadt 1959).
Müller 1990	TRE 19 (1990) 684–686 s. v. Krankheit III (U. B. Müller).
Müller 2012	A. Müller, Tauftheologie und Taufpraxis vom 2. bis zum 19. Jahrhundert, in: M. Öhler (Hrsg.), Taufe (Tübingen 2012) 83–135.
Muth 1998	S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998).
Muth 2001	S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus, in: F. Alto Bauer – N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter (Mainz/Rhein 2001) 95–116.
Nauerth 1980	C. Nauerth, Vom Tod zum Leben. Die christlichen Totenerweckungen in der spätantiken Kunst = II. Reihe: Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst (Wiesbaden 1980).
Nauerth 1982	C. Nauerth, Nachlese von Thekla-Darstellungen (Wiesbaden 1982).
Nauerth 1983	C. Nauerth, Heilungswunder in der frühchristlichen Kunst, in: Stutzinger – Beck 1983, 339–246.
Nauerth – Warns 1981	C. Nauerth – R. Warns, Thekla. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst = Göttinger

	Orientforschungen, 2. Reihe: Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst 3 (Wiesbaden 1981).
Nestori 1981	A. Nestori, Pitture cimiteriale romane inedite, RACr 57, 1981, 87–112.
Nestori 1993	A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane = RSC 5 [2](Vatikanstadt 1993).
Nestori 1994	A. Nestori, Qualche osservazione statistica sulla pittura cimiteriale romana, in: *Historiam pictura refert*. Miscellanea in onore di Padre A. Recio Veganzones O.F.M. = Studi di antichità cristiana 51 (Vatikanstadt 1994) 403–406.
Neudecker 1988	R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien = Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 9 (Mainz/Rhein 1988).
Newby 2002	Z. Newby, Reading Programs in Greco-Roman Art. Reflections on the Spada-Reliefs, in: D. Frederick (Hrsg.), The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body (Baltimore 2002) 110–148.
Nicoletti 198	A. Nicoletti, I sarcofagi di Bethesda (Mailand 1981).
Nieddu 1996	A. M. Nieddu, La pittura paleocristiana in Sardegna: nuove acquisizioni, RACr 72, 1996, 246–283.
Nieddu 2005/6	A. M. Nieddu, Una pittura "riscoperta" nella Platonia di San Sebastiano, RendPontAc 78, 2005/6, 275–320.
Niewöhner 2020	P. Niewöhner, The Significance of the Cross Before, During, and After Iconoclasm. Early Christian Aniconism in Constantinople and Asia Minor, DOP 74, 2020, 185–242.
Nilsson 1950	M. Nilsson, Lampen und Kerzen im Kult der Antike, OpArch 6, 1950, 96–111.
Noga-Banai 2007	G. Noga-Banai, *Loca Sancta* and the Bethesda Sarcophagi, in: H. Brandenburg – S. Heid – C. Markschies (Hrsg.), Salute e guarigione nella tarda antichità. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, Roma 20 maggio 2004 (Vatikanstadt 2007) 107–123.
Nuzzo 1991	D. Nuzzo, Cubicolo dipinto nella catacomba di S. Ippolito sulla via Tiburtina, RACr 67, 1991, 19–33.
Nuzzo 2000	D. Nuzzo, Tipologia sepolcrale delle catacombe romane. I cimiteri ipogei delle vie Ostiense, Ardeatina e Appia = BARIntSer 905 (Oxford 2000).
Öhler 2012	M. Öhler, Neues Testament: Einheit und Vielfalt, in: M. Öhler (Hrsg.), Taufe (Tübingen 2012) 39–81.
Ohm 2008	J. Ohm, Daniel und die Löwen. Analyse und Deutung nordafrikanischer Mosaiken in geschichtlichem und theologischem Kontext (Paderborn 2008).
Opel 2013	A. M. Opel, Hiob – Leid, Klage, Erkenntnis, Triumph. Facetten künstlerischer Darstellung vom Mittelalter bis in die Moderne, in: W. Schüßler (Hrsg.), HIOB – transdisziplinär. Seine Bedeutung in Theologie und Philosophie, Kunst und Literatur, Lebenspraxis und Spiritualität (Berlin 2013) 119–150.
Oppermann 2010	M. Oppermann, Das frühe Christentum an der Westküste des Schwarzen Meeres und im anschließenden Binnenland, Schriften des Zentrums für Archäologie und Kulturgeschichte des Schwarzmeerraumes (Langenweißbach 2010).
Orlandis– Ramos-Lissón 9	J. Orlandis – D. Ramos-Lissón (Hrsg.), Die Synoden auf der Iberischen Halbinsel bis zum Einbruch des Islam (711). Konziliengeschichte, Reihe A: Darstellungen (Paderborn 1981).
Otrano 1989	G. Otrano, Tra letteratura e iconografia: Note sul Buon Pastore e sull'Orante nell'arte cristiana antica (II–III secolo), VeteraChr 26, 1989, 69–87.
Paneli 2011	E. Paneli, Die Ikonographie der Opferung Isaaks auf den frühchristlichen Sarkophagen (Marburg 2011).
Pani Ermini 1968	L. Pani Ermini, Note su alcuni cubiculi dell'antico cimitero cristiano in Bonaria in Cagliari, StSard 20/4, 1968, 152–166.
Pani Ermini 1969	L. Pani Ermini, L'ipge o dei Flav in Domitilla. 1. Ossera zioni sulla sua origine e sul carattere della decorazione, RACr 45, 1969, 119–174.
Pani Ermini 1972	L. Pani Ermini, L'ipogeo dei Flavi in Domitilla. 2. Gli ambienti esterni, RACr 48, 1972, 235–269.
Pasi 2003	S. Pasi, Gli affreschi della catacomba di Karmuz presso Alessandria d'Egitto, Ocnus 11, 2003, 175–193.
Pasi 2008	S. Pasi, La pittura cristiana in Egitto. Dalle origini alla conquista araba (Ravenna 2008).
Partyka 1993	J. S. Partka , La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropl es

chrétiennes à Rome (Peintures, mosaiques et décors des épitaphes). Étude archéologique, iconographique et iconologique (Warschau 1993).

Patitucci Uggeri 2010 — S. Patitucci Uggeri, San Paolo nell'arte paleocristiana (Vatikanstadt 2010).

Pearson 2015 — S. Pearson, Bodies of Meaning. Figural Repetition in Pompeian Painting, in: S. Lepinski – S. McFadden, Beyond Iconography: Material, Methods and Meaning in Ancient Painting Studies. Selected Papers in Ancient Art and Architecture 1 (Bosten 2015) 149–167.

Pélékanidis 1963 — S. Pélékanidis, Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco (Ravenna 1963).

Pennesi 2006 — S. Pennesi, Le figure di Veneranda e di Santa Petronilla nell'arcosolio detto di Veneranda nella Catacomba di Domitilla, in: Andaloro 2006, 163–165.

Pergola 2016 — A. Pergola, Le pitture del cubicolo delle colonne nella catacomba dei SS. Marco e Marcelliano. Il rapporto con l'arte megalografica d'età constantiniana, in: Brandt u. a. 2016, Bd. 2, 1953–1973.

Pergola 1990 — P. Pergola, Mensores frumentarii Christiani et annone à la fin de l'antiquité (relecture d'un cycle de peintures), RACr 66, 1990, 167–184.

Pergola 2009 — P. Pergola, Le catacombe romane. Storia e topografia ²(Rom 2009).

Perraymond 1986a — M. Perraymond, L'emorroissa e la cananea nell'arte paleocristiana, Bessarione 5, 1986, 147–174.

Perraymond 1986b — M. Perraymond, L'iconografia di Giobbe nella catechesi dei primi secoli, Bessarione 5, 1986, 175–193.

Perraymond 2002 — M. Perraymond, La figura di Giobbe nella cultura paleocristiana tra esegsi patristica e manifestazioni iconografiche = Studi di antichità cristiana 58 (Vatikanstadt 2002).

Piccottini 1994 — G. Piccottini, Grabstelen. Reiter- und Soldatendarstellungen sowie dekorative Reliefs des Stadtgebietes von Virunum und Nachträge zu CSIR-Österreich II/14 (Wien 1994).

Piepenbrink 2005 — K. Piepenbrink, Christliche Identität und Assimilation in der Spätantike. Probleme des Christseins in der Reflexion der Zeitgenossen = Studien zur Alten Geschichte 3 (Frankfurt/Main 2005).

Pietri 1976 — C. Pietri, *Roma christiana*. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III (311–440), 2 Bde (Rom 1976).

Pietri 1996/2005 — L. Pietri, II Rom und Italien, in: C. Pietri – L. Pietri (Hrsg.), Die Geschichte des Christentums. Religion – Politik – Kultur. Bd. 2: Das Entstehen der einen Christenheit (250–430) (Freiburg im Br. 1996/2005) 129–130.

Pillinger 1978 — R. Pillinger, Noe zwischen zwei Tauben, RACr 54, 1978, 97–102.

Pillinger 1983 — R. Pillinger, Das Grabmal von Ossenovo (Bulgarien) im Rahmen des frühen Christentums der westlichen Schwarzmeerküste, AnzWien 120, 1983, 196–215.

Pillinger 1994 — R. Pillinger, Die Bedeutung frühchristlicher Denkmäler für die gegenwärtige Liturgie – veranschaulicht am Beispiel der Taufe, Heiliger Dienst 48, 1994, 292–306.

Pillinger 2000 — R. Pillinger, Neue Entdeckungen in der sogenannten Paulusgrotte von Ephesos, MiChA 6, 2000, 16–29.

Pillinger 2005 — R. Pillinger, Vielschichtige Neuigkeiten zur sog. Paulusgrotte in Ephesos (dritter vorläufiger Bericht, zu den Jahren 2003 und 2004), MiChA 11, 2005, 56–62.

Pillinger 2010 — R. Pillinger, Allegorische Darstellungen der Tugenden in der Dichtung des Prudentius und in der frühchristlichen Kunst, in: Zimmerl-Panagl – Weber 2010, 143–150.

Pillinger 2012 — R. Pillinger, Early Christian Grave Paintings in Niš Between East and West, in: M. Rakocija (Hrsg.), Niš i Vizantija (Niš & Byzantium Symposium) 10, 2012, 25–36.

Pillinger 2015 — R. Pillinger (Hrsg.), Neue Forschungen zum frühen Christentum in den Balkanländern = Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 484 (Wien 2015).

Pillinger u. a. 1989 — R. Pillinger – A. Minčev – P. Georgiev, Ein frühchristliches Grabmal mit Wandmalerei bei Ossenovo (Wien 1989).

Pillinger u. a. 1999 — R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann, Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens (Wien 1999).

Pinzia 1901 — G. Pinzia, Notizie sul cimitero cristiano di Bonaria, presso Cagliari e su di un ipogeo cristiano presso Bonorva, NBAC 7, 1901, 61–69.

Post 1990 — P. Post, Das Wort zum Bild. Probleme der Inhaltsdeutung in der frühchristlichen Kunst, in: A. Stock (Hrsg.), Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie (St. Ottilien 1990) 45–62.

Proverbio 2006 — C. Proverbio, Le pitture del cubicolo 'di Leone' nella catacomba di Commodilla, in: Andaloro 2006, 168–174.

Proverbio 2012	C. Proverbio, Martiri e potenti: a proposito del cubicolo di Leone in Commodilla, in: A. Coscarella – P. De Santis (Hrsg.), Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, 15–18 settembre 2010 (Arcavacata di Rende 2012) 425–436.
Proverbio 2013	C. Proverbio, Due lastre con scene di lettura dalla catacomba di Pretestato, in: Bisconti – Braconi 2013, 153–172.
Proverbio 2016	C. Proverbio, Le reppresentazioni di Cristo. L'ipogeo di via Dino Compagni come spunto per una riflessione sulle radici e gli sviluppi di un'evoluzione iconografica, in: Brandt u. a. 2016, 1975–1985.
Provoost 1970	A. Provoost, Les lampes à recipient allongé trouvées dans les catacombs romaines, BBelgRom 41, 1970, 2–55.
Provoost 1978	A. Provoost, Il significato delle scene pastorali del terzo secolo d. C., in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Bd. 1: I monumenti cristiani precostantiniani (Vatikanstadt 1978) 407–431.
Provoost 1986	A. Provoost, Das Zeugnis der Fresken und Grabplatten in der Katakombe S. Pietro e Marcellino im Vergleich mit dem Zeugnis der Lampen und Gläser aus Rom, Boreas 9, 1986, 152–172.
Provoost 2000	A. Provoost, Chronologisch repertorium van de schilderingen in de catacomben van Rome. Met inventaris, duiding en kwantitatieve verwerking van de thema's en motieven (Leuven 2000).
Rakocija 2011	M. Rakocija, Das Christentum in Naissus/Niš (Serbien), MiChA 17, 2011, 9–50.
Rambuschek 2009	U. Rambuschek (Hrsg.), Zwischen Diskursanalyse und Isotopenforschung: Methoden der archäologischen Geschlechterforschung, Bericht der 3. Sitzung der AG Geschlechterforschung auf der 78. Tagung des Nordwestdeutschen Verbandes für Altertumsforschung e.V. in Schleswig 2007 = Frauen, Forschung, Archäologie 8 (Münster 2009).
Ramieri 2013	A. M. Ramieri, Caratteri iconografici del sepolcro di Lazzaro nelle incisioni romane, in: Bisconti – Braconi 2013, 247–260.
Rassard-Debergh 1978	M. Rassard-Debergh, „Les trois Hébreux dans la fournaise" dans l'art paléochrétien. Iconographie, Byzantion 48, 1978, 430–455.
Rea 2004	R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e restauri (Vatikanstadt 2004).
Rebillard 2009	É. Rebillard, The Care of the Dead in Late Antiquity (New York 2009).
Rebillard 2012	É. Rebillard, Christians and Their Many Identities in Late Antiquity, North Africa, 200–450 CE. (Ithaca 2012).
Rebillard – Rüpke 2015	É. Rebillard – J. Rüpke (Hrsg.), Group Identity and Religious Individuality in Late Antiquity (Washington 2015).
Recio Veganzones 1986	A. Recio Veganzones, El „carmen" paulino de Damaso y la interpretacion de tres escenas pictoricas de la catacumba de Comodila, in: *Saecularia Damasiana*. Atti del Convegno internazionale per il XVI centenario della morte di papa Damaso I, (Vatikanstadt 1986) 323–358.
Reekmans 1984	L. Reekmans, Zur Problematik der römischen Katakombenforschung, Boreas 7, 1984, 242–260.
Reekmans 1964	L. Reekmans, La tombe du pape Corneille et sa région cémétériale (Vatikanstadt 1964).
Reinsberg 2006	K. Reinsberg, Die antiken Sarkophagreliefs. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Dritter Teil: Vita privata (Berlin 2006).
Rep. I	F. W. Deichmann (Hrsg.), Rep rtorium der christlich-antiken Sarkopha ge. 1. Rom und Ostia, 2 Bde. (Mainz/Rhein 1967).
Rep. II	J. Dresken-Weiland (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 2. Italien (Mainz/Rhein 1998).
Rep. III	B. Christern-Briesenick (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 3. Frankreich, Algerien und Tunesien (Mainz/Rhein 2003).
Rep. IV	N. Büchsenschütz, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 4. Iberische Halbinsel und Marokko (Wiesbaden 2018).
Rep. V	J. G. Deckers – G. Koch, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 5. Konstantinopel, Kleinasien – Thracia, Syria, Palaestina – Arabia (Wiesbaden 2018).
Reutter 2009	U. Reutter, Damasus, Bischof von Rom (366–384). Leben und Werk (Tübingen 2009).

Riccardi 2001	M. Riccardi, Nuove recherche sul battistero nella catacomba di Ponziano a Roma, in: D. Gandolfi (Hrsg.), L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova, Sarzana 21–26 settembre 1998 (Bordighera 2001) 957–974.
Ritti 1977	T. Ritti, Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale. Atti della Academia Nazionale dei Licei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche, Serie 8, Vol. 21/4, 1977, 257–397.
Rizzardi 1970	G. Rizzardi, I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passagio del Mar Rosso (Faenza 1970).
Robin 2000	P. Robin, Représentation iconographique de la faute d'Adam et Ève dans le premier art chrétien, in: Romanité et cité chrétienne. Permanences et mutations, intégrations et exclusion du Ier au VIe siècle. Mélanges en l'honneur d'Yvette Duval (Paris 2000) 19–30.
Roldanus 1989	J. Roldanus, Usages variés de Jonas par les premiers Pères, in: Figures de l'Ancien Testament chez les pères, Bd. II = CBP 2 (Strabourg 1989) 164–188.
Romizzi 2006	L. Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica = Quaderni di Ostraka 11 (Neapel 2006).
Rose 2007	H. Rose, Vom Ruhm des Berufs. Darstellungen von Händlern und Handwerkern auf römischen Grabreliefs in Metz, in: F. Hölscher – T. Hölscher (Hrsg.), Römische Bilderwelten: von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda-Henkel-Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15.–17. März 2004 (Heidelberg 2007) 145–179.
Rossler 2019	G. Roßler, Haben Bilder Handlungsmacht? Ein Beitrag zur Agency-Debatte anhand von Kunstwerken und Bildakten, in: C. Schubert – I. Schulz-Schaeffer (Hrsg.), Berliner Schlüssel zur Techniksoziologie (Cham 2019) 259–288.
Rostovtseff – Barbet 2004	M. I. Rostovtseff – A. Barbet, La peinture décorative antique en Russie méridionale (Paris 2004).
Rousseau 2014	V. Rousseau, Paradisiacal Tombs and Architectural Rooms in Late Roman Sardis: Period Styles and Regional Variants, in: Zimmermann 2014, 193–198.
Rumscheid u. a. 2018	F. Rumscheid – S. Schrenk – K. Kressirer (Hrsg.), Göttliche Ungerechtigkeit? Strafen und Glaubensprüfungen als Themen antiker und frühchristlicher Kunst. Begleitband zur Ausstellung vom 6. Mai bis 28. Oktober 2018 im Akademischen Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn – anlässlich des 200-jährigen Bestehens des Musems und der Universität (Petersberg 2018).
Russenberger 2015	C. Russenberger, Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen = Image & Context 13 (Berlin u. a. 2015).
Rutgers 2015	L. V. Rutgers, Catacombs and Health in Christian Rome, in: C. Laes – K. Mustakallio – V. Vuolanto (Hrsg.), Children and Family in Late Antiquity. Life, Death and Interaction = Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 15 (Leuven/Walpole 2015) 35–52.
Rüpke 2016	J. Rüpke, Pantheon. Geschichte der antiken Religionen (München 2016).
Sachs u. a. 2004	H. Sachs – E. Badstübner – H. Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie [8](Regensburg 2004).
Sachs-Hombach 1999	K. Sachs-Hombach, Bilder als wahrnehmungsnahe Zeichen, in: J. Mittelstraß (Hrsg.), Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie. Workshop-Beiträge in Konstanz 1999 (Konstanz 1999) 1351–1358.
Sachs-Hombach – Masuch 2007	K. Sachs-Hombach – M. Masuch, Können Bilder uns überzeugen?, in: J. Knapehr (Hrsg.), Bildrhetorik (Baden-Baden 2007) 49–70.
Saggiorato 1968	A. Saggiorato, I sarcofagi paleocristiani con scene di passione (Bologna 1968).
Saint-Roch 1999	P. Saint-Roch, Le cimetière de Basileus ou Coemeterium Sanctorum Marci et Marcelliani Damasique = RSC 11 (Vatikanstadt 1999).
Salvatore 1979	M. Salvatore, Note sull'iconografia del miracolo del cieco, VeteraChr 16, 1979, 77–85.
Salvadori 2002	S. M. Salvadori, *Per feminam mors, per feminam vita*. Images of Women in the Early Christian Funerary Art of Rome, Diss. Institute of Fine Arts New York University 2002.
Salvadori 2009	S. M. Salvadori, Sin and Redemption, Sexuality and Gender. Adam and Eve in the Funerary Art of Late Antique Rome, in: J. D. Alchermes – H. C. Evans – T. K. Thomas (Hrsg.), ANAVHMATA EORTIKA. Studies in Honor of F. Mathews (Mainz/Rhein 2009).

Santagata 1980 G. Santagata, Su due discusse figurazioni conservate nel cimitero di S. Tecla, Esercizi 3, 1980, 7–14.

Saxer 1984 V. Saxer, Vie liturgique et quotidienne à Carthage vers le milieu du IIIe siècle : le témoignage de saint Cyprien et de ses contemporains d'Afrique = Studi di antichità cristiana 29 (Vatikanstadt 1984).

Schefold 1952 K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn- und Ideengeschichte (Basel 1952).

Schefold 1962 K. Schefold, Vergessenes Pompeji: Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge (Bern 1962).

Schelske 1997 A. Schelske, Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation (Wiesbaden 1997).

Schirren 2009 T. Schirren, „Bewegte Bilder". Die rhetoriktheoretischen Grundlagen der Ekphrasis in den Eikones des älteren Philostrat. Zur Entstehung des Kunstwerks bei dessen Beschreibung, in: C. Reinhold – P. Scherrer – W. Wohlmayer (Hrsg.), *Aiakeion*. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten (Wien 2009) 129–142.

Schlosser 1966 H. Schlosser, Die Daniel-Susanna Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit, in: Schumacher 1966, 243–246.

Schmidt 2000 W. Schmidt, Spätantike Gräberfelder in den Nordprovinzen des römischen Reiches und das Aufkommen christlichen Bestattungsbrauchtums, SaalbJb 50, 2000, 23–41.

Schmidt 2002 T.-M. Schmidt, Die verzweifelte Zweiflerin Salome auf dem Sarkophag in Boville Ernica. Ein Beitrag zur Geste der verschränkten Hände, in: Koch 2002, 207–227.

Schmidt 2004 T.-M. Schmidt, La straordinaria iconografia della natività sul sarcofago di Boville Ernica, in: F. Bisconti – H. Brandenburg (Hrsg.), Sarcofaghi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali = Monumenti di antichità cristiana 18 (Vatikanstadt 2004) 97–110.

Schnackenburg 1980 R. Schnackenburg, Das Johannesevangelium. II. Teil: Kommentar zu Kap 5–12 [3](Freiburg im Br. u. a. 1980).

Schnackenburg 1981 R. Schnackenburg, Das Johannesevangelium. I. Teil. Einleitung und Kommentar zu Kap. 1–4 [5](Freiburg u. a. 1981).

Schneider 1927 A. M. Schneider, *Mensae oleorum* oder Totenspeisetische, RömQSchr 35, 1927, 287–301.

Schneider 1983 L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983).

Schneider 2001 RAC Suppl. I (2001) 895–962 s. v. Barbar II (ikonographisch) (R. M. Schneider).

Schöllgen 2018 G. Schöllgen, Das Abrahmsopfer in der Deutung patristischer Quellen, in: Rumscheid u. a. 2018, 193–198.

Schrenk 1995 S. Schrenk, Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst = JbAC Ergbd. 21 (Münster 1995).

Schrenk 2002 S. Schrenk, Das sogenannte Erstlingsopfer von Kain und Abel auf den spätantiken Sarkophagen, in: Koch 2002, 231–238.

Schrenk 2012 S. Schrenk, Die Dalmatika zwischen funerärer Selbstdarstellung und kirchlichem Ornat, in: S. Schrenk (Hrsg.), Kleidung und Identität in religiösen Kontexten der römischen Kaiserzeit, Mannheimer Geschichtsblätter = Sonderveröffentlichung 4 (Regensburg 2012) 197–218.

Schrumpf 2006 S. Schrumpf, Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen (Göttingen 2006).

Schubert 1974 U. Schubert, Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst, Studia Judaica Austriaca 2, 1974, 11–34.

Schulz 2005 M. Schulz, Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft (München 2005).

Schultze 1880 V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente (Wien 1880).

Schumacher 1966 W. N. Schumacher (Hrsg.), *Tortulae*. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, RömQSchr Suppl. 30 (Rom 1966).

Schumacher 1971 W. N. Schumacher, *Reparatio vitae*. Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom, RömQSchr 66, 1971, 125–153.

Schumacher 1977 W. N. Schumacher, Hirt und „Guter Hirt". Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja = RömQSchr Suppl. 34 (Freiburg im Br. 1977).

Schurr 1997 — E. Schurr, Die Ikonographie der Heiligen. Eine Entwicklungsgeschichte ihrer Attribute von den Anfängen bis zum achten Jahrhundert (Dettelbach 1997).

Schwebel 2002 — H. Schwebel, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts (München 2002).

Seeliger 1983 — R. Seeliger, ΠΑΓΑΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ. Die Drei Jünglinge im Feuerofen als Typos in der spätantiken Kunst, Liturgie und patristischen Literatur, in: H. Becker – R. Kaczynski (Hrsg.), Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium II. Interdisziplinäre Reflexion (St. Ottilien 1983) 257–334.

Seeliger 1986 — R. Seeliger, Christliche Archäologie und Mentalitätsgeschichte, RACr 62, 1986, 299–313.

Sichtermann 1983 — H. Sichtermann, Der Jonaszyklus, in: Stutzinger – Beck 1983, 241–248.

Sielhorst 2015 — B. Sielhorst, Hellenistische Agorai. Gestaltung, Rezeption und Semantik eines urbanen Raumes = Urban Spaces 3 (Berlin u. a. 2015).

Smith 2003 — D. E. Smith, From Symposium to Eucharist. The Banquet in the Early Christian World (Minneapolis 2003).

Smitmans 1966 — A. Smitmans, Das Weinwunder von Kana. Die Auslegung von Joh 2,1–11 bei den Vätern und heute (Tübingen 1966).

Sörries 1998 — R. Sörries, Josef Wilpert (1857–1944). Ein Leben im Dienste der christlichen Archäologie (Würzburg 1998).

Sörries 2005 — R. Sörries, Daniel in der Löwengrube. Zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie (Wiesbaden 2005).

Sotomayor 1962 — M. Sotomayor, S. Pedro en la iconografia paleocristiana. Testimonios de la tradicion cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconograficos anteriores al siglo sexto (Granada 1962).

Sotomayor 1983 — M. Sotomayor, Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie, in: Stutzinger – Beck 1983, 199–210.

Speigl 1978 — J. Speigl, Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben, RömQSchr 73, 1978, 1–15.

Spera 2004 — L. Spera, Il complesso di Pretestato sulla via Appia. Storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma = RSC 12 (Vatikanstadt 2004).

Spera 2005 — L. Spera, Riti funerari e "culto dei morti" nella tarda antichità: un quadro archeologico dai cimiteri paleocristiani di Roma, Augustinianum 45, 2005, 5–34.

Speyart van Woerden 1961 — I. Speyart Van Woerden, The Iconography of the Sacrifice of Abraham, VigChr 15, 1961, 214–255.

Spier 2007 — J. Spier, The Earliest Christian Art: From Personal Salvation to Imperial Power, in: J. Spier – M. Charles-Murray (Hrsg.), Picturing the Bible. The Earliest Christian Art. Ausstellungskatalog Kimbell Art Museum, Fort Worth, 18 November 2007 – 30 March 2008 (New Haven 2007) 1–24.

Spieser 1998 — J.-M. Spieser, The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches, Gesta 37, 1998, 63–73.

Spieser 2007 — J.-M. Spieser, Die Anfänge der christlichen Ikonographie, in: R. Hoeps (Hrsg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte (Paderborn 2007) 139–170.

Spieser 2009a — J.-M. Spieser, Les représentations du Baptême du Christ à l'époque paléochrétienne, in: I. Foletti – S. Romano (Hrsg.), *Fons Vitae*. Baptême, baptistères et rites d'initation (IIe–VIe siècle). Actes de la journée d'études, Université de Lausanne 1er décembre 2006 (Rom 2009) 65–88.

Spieser 2009b — J.-M. Spieser, Des images eucharistiques dans l'art paléochrétien ? in: N. Bériou u. a. (Hrsg.), Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique (1997–2004) = EAMA 45/6 (Paris 2009), Bd. 2, 649–670.

Spieser 2010 — J.-M. Spieser, Le Christ est-il représenté en Juge dans l'art paléochrétien ? in: T. Nagel (Hrsg.), Der Koran und sein religiöses und kulturelles Umfeld (München 2010) 75–95.

Spieser 2012 — J.-M. Spieser, Bildprogramm und Raumerlebnis in frühchristlichen und byzantinischen Kirchen, Boreas 35, 2012, 97–112.

Spieser 2015 — J.-M. Spieser, Images du Christ : des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme (Genf 2015).

Splitter 1987 — R. P. Spittler, The Testament of Job: A History of Research and Interpretation, in: M. A. Knibb – O. W. van der Horst (Hrsg.), Studies on the Testament of Job (Cambridge 1987) 7–32.

Steigerwald 2016	G. Steigerwald, Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom (Regensburg 2016).
Stöckl 2014	H. Stöckl, Rhetorische Bildanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.): Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft (Köln 2014) 379–392.
Stommel 1958	E. Stommel, Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen, JbAC 1, 1958, 112–115.
Strocka 1997	V. M. Strocka, Mars und Venus in Bildprogrammen pompejischer Häuser, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C.–IV sec. d. C.), Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna 20–23 settembre 1995 (Bologna 1997) 129–134.
Studer-Karlen 2012	M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen = BAT 21 (Turnhout 2012).
Studer-Karlen 2015	M. Studer-Karlen, Illness and Disability in Late Antique Christian Art (Third to Sixth Century), in: C. Laes u. a. (Hrsg.), Children and Family in Late Antiquity. Life, Death and Interaction = Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 15 (Leuven/Walpole 2015) 53–78.
Studer-Karlen 2020	M. Studer-Karlen, Beobachtungen zu den Porträtdarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, in: Tsamakda – Zimmermann 2020, 59–68.
Stuhlfauth 1925	G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst (Berlin 1925).
Stuiber 1957	A. Stuiber, *Refrigerium interim*. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst (Bonn 1957).
Stutzinger – Beck 1983	D. Stutzinger – H. Beck (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog Liebieghaus, Frankfurt/Main 16. Dezember 1983 – 11. März 1984 (Frankfurt/Main 1983).
Styger 1927	P. Styger, Die altchristliche Grabeskunst. Versuch der einheitlichen Auslegung (München 1927).
Sühling 1930	F. Sühling, Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum (Freiburg im Br. 1930).
Tengström 1974	E. Tengström, Bread for the People. Studies of the Corn-Supply of Rome During the Late Empire (Stockholm 1974).
Testini 1985	P. Testini, Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana, in: L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Altomedioevo 7–13 aprile 1983 Spoleto (1985), Bd. 2, 1107–1179.
Thompson 1960	M. L. Thompson, Programmatic Painting in Pompeii. The Meaningful Combination of Mythological Pictures in Room Decoration (New York 1960).
Thompson 1961	M. L. Thompson, The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity, Marsyas 9, 1961, 36–77.
Tolotti 1970	F. Tolotti, Il cimitero di Priscilla (Vatikanstadt 1970).
Toynbee 1971	J. M. C. Toynbee, Death and Burial in the Roman World (Ithaca u. a. 1971).
Toynbee 1983	J. M. C. Toynbee, Tierwelt der Antike. *Bestiarium romanum* (Mainz/Rhein 1983).
Trendelenburg 1876	A. Trendelenburg, Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei, AZ 34, 1876, 1–8. 79–93.
Tronzo 1986	W. Tronzo, The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Paintings (Pennsylvania 1986).
Tsamakda 2009	V. Tsamakda, Eine ungewöhnliche Darstellung der Heilung des Paralytikers in der Domitilla-Katakombe. Zur Verwendung des Wunderstabes in der frühchristlichen Kunst, MiChA 15, 2009, 24–46.
Tsamakda – Zimmermann 2020	V. Tsamakda – N. Zimmermann (Hrsg.), Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, 14.–15. Februar 2013 = AForsch 30 (Wien 2020).
Tulloch 2006	J. H. Tulloch, Women Leaders in Family Funerary Banquets, in: C. Osiek – M. Y. MacDonald – J. H. Tulloch, A Woman's Place. House Churches in Earliest Christianity (Augsburg Fortress/Minneapolis 2006) 164–193.
Turcan 1971	R. Turcan, Les guirlandes dans l'antiquité classique, JbAC 14, 1971, 92–139.
Ulrich 1999	J. Ulrich, Euseb von Caesarea und die Juden: Studien zur Rolle der Juden in der Theologie des Eusebius von Caesarea (Berlin 1999).

Usai 2015	N. Usai, Il ciclo pittorico nel cubicolo di Giona a Cagliari. Un'iconografia a confronto tra isole e terraferma, in: Martorelli u. a. 2015, 565–569.
Valeva 1998	J. Valeva, Les tombeaux ornés de croix et chrismes peints, in: Acta XIII Congressus internationalis archaeologia christianae, Split – Poreč 25.09.–01.10.1994, Bd. 3 (Vatikanstadt 1998) 761–786.
Valeva 2001	J. Valeva, La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive, Hortus Artium Medievalium 7, 2001, 167–208.
Van Dael 1978	P. C. J. Van Dael, De dode: een hoofdfigur in de oudchristelijke kunst. Een iconografisch studie over de aafbeelding van de dode in de oudcristelijke grafkunst (Amsterdam 1978).
Van Moorsel 1964	P. P. V. van Moorsel, Il miracolo della roccia nella letteratura e nell'arte paleocristiane, RACr 40, 1964, 221–251.
Van Moorsel 1965	P. P. V. van Moorsel, Rotswonder of doortocht door de Rode Zee. De rol en betekenis van beide in de vroegchristelijke letteren en kunst (‚s-Gravenhage 1965).
Von Hesberg 1992	H. von Hesberg, Römische Grabbauten (Darmstadt 1992).
Venit 2002	M. S. Venit, Monumental Tombs of Ancient Alexandria. The Theater of the Dead, (Cambridge 2002).
Vieillefon 2003	L. Vieillefon, La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien (Paris 2003).
Visy 2013	Z. Visy, Pécs története I. Az őskortól a püspökség alapításáig (Pécs 2013).
Vitale 2018	E. Vitale (Hrsg.), Ricerche nella catacomba di Villagrazia di Carini = Quaderni digitali di archeologia postclassica (Palermo 2018).
Volp 2002	U. Volp, Tod und Ritual in den christlichen Gemeinden der Antike = Suppl. VigChr 65 (Leiden 2002).
Voss 1962	H. Voss, Die Bedeutung des Lichts in der frühchristlichen privaten und kultischen Totenverehrung (Münster 1962).
Wallace-Hadrill 1988	A. Wallace-Hadrill, The Social Structure of the Roman House, BSR 56, 1988, 43–97.
Wallace-Hadrill 1994	A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994).
Wallace-Hadrill 2008	A. Wallace-Hadrill, Housing the Dead: The Tomb as House in Roman Italy, in: Brink – Green 2008, 39–77.
Warland 1986	R. Warland, Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte = RömQSchr Suppl. 41 (Freiburg im Br. 1986).
Warland 2002	R. Warland, Spätantike Repräsentation im biblischen Paradigma. Beobachtungen zu Sarkophagen in Verona, Saint-Maximin, Barletta und Perugia, in: Koch 2002, 247–253.
Weber 1978	W. Weber, Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. (Rom 1978).
Wegner 1980	M. Wegner, Das Nabuchodonosor-Bild. Das Bild im Bild, in: E. Dassmann (Hrsg.), *Pietas*. Festschrift für Bernhard Kötting (Münster 1980) 528–538.
Weiland 1994	A. Weiland, Zum Stand der stadtrömischen Katakombenforschung, RömQSchr 89, 1994, 173–198.
Weimar 2009	P. Weimar, Eine Geschichte voller Überraschungen. Annäherungen an die Jonaserzählung (Stuttgart 2009).
Weissbrod 2003	U. Weißbrod, „Hier liegt der Knecht Gottes …“: Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert) = Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik 5 (Wiesbaden 2003).
Weissenrieder – Wendt 2005	A. Weissenrieder – F. Wendt, Images as Communication. The Methods of Iconography, in: A. Weissenrieder – P. von Gemünden (Hrsg.), Picturing the New Testament = Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2. Reihe Bd. 193 (Tübingen 2005) 3–49.
Weitzmann 1979	K. Weizmann (Hrsg.), Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York: The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978 (New York 1979).
Wickhoff 1895	F. Wickhoff, Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung, in: W. von Hartel – F. Wickhoff (Hrsg.), Die Wiener Genesis (Wien 1895) 1–98.
Wilckens 1980	U. Wilckens, Der Brief an die Römer, Bd. 2 = Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament VI, 2 (Zürich u. a. 1980).

Wilpert 1884	J. Wilpert, Wichtige Funde in der „Cappella Greca“, RömQSchr 8, 1884, 122–130.
Wilpert 1887	J. Wilpert, Ein unbekanntes Gemaelde aus der Katakombe der hl. Domitilla und die coemeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben, RömQSchr 1, 1887, 20–40.
Wilpert 1891	J. Wilpert, Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus (Freiburg im Br. 1891).
Wilpert 1892	J. Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern (Freiburg im Br. 1892).
Wilpert 1895	J. Wilpert, *Fractio panis*. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Cappella Greca“ (Freiburg im Br. 1895).
Wilpert 1897	J. Wilpert, Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus (Freiburg im Br. 1897).
Wilpert 1903	J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg im Br. 1903).
Wilpert 1929	J. Wilpert, I sarcophagi cristiani antichi, 2 Bde. (Rom 1929).
Wischmeyer 1978	W. Wischmeyer, Die Entstehung der christlichen Archäologie im Rom der Gegenreformation, ZKG 89, 1978, 136–149.
Wischmeyer 1982	W. Wischmeyer, Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom: Studien zur Struktur, Ikonographie und Epigraphik (Wien 1982).
Wischmeyer 1983	W. Wischmeyer, Das Beispiel Jonas. Zur kirchengeschichtlichen Bedeutung von Denkmälern frühchristlicher Grabeskunst zwischen Theologie und Frömmigkeit, ZKG 92, 1981, 161–179.
Wollheim 1987	R. Wollheim, Painting as an Art (London 1987).
Wurmbrand Stuppach 1927	K. Wurmbrand Stuppach, Die Jägerkatakombe an der via Appia, Belvedere 3, 1927, 289–294.
Yamada 2008	J. Yamada, Due nuove pitture del cubicolo „dei sei santi“ nel cimitero di Domitilla, RACr 84, 2008, 473–504.
Yasin 2005	A. M. Yasin, Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community, ArtB 87, 2005, 433–457.
Zanker 1979	P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, JDAI 94, 1979, 460–523.
Zanker 1987	P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987).
Zanker 1995	P. Zanker, Die Maske des Sokrates: Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995).
Zanker 1997	P. Zanker, In Search of the Roman Viewer, Studies in the History of Art 49, 1997, 178–191.
Zanker 1999	P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam July 12–17 1998, Classical Archaeology Towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives (Amsterdam 1999) 40–48.
Zanker 2000a	P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom, in: Borbein u. a. 2000, 205–226.
Zanker 2000b	P. Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter, SB München, phil.-hist. Kl. 2 (München 2000).
Zanker – Ewald 2004	P. Zanker – B. Ch. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).
Zimmer 1982	G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen = Archäologische Forschungen 12 (Berlin 1982).
Zimmerl-Panagl – Weber 2010	V. Zimmerl-Panagl – D. Weber (Hrsg.), Text und Bild = Tagungsbeiträge, Sb Wien 813, Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der lateinischen Kirchenväter 30 (Wien 2010).
Zimmermann 1993	B. Zimmermann, Der sogenannte kontinuierende Stil in der frühchristlichen Kunst Roms: Die Darstellungsweise in Funktion der intendierten Bildaussagen, RACr 64, 1993, 315–350.
Zimmermann 2001	N. Zimmermann, Ausstattungspraxis und Aussageabsicht. Beobachtungen an Malereien römischer Katakomben, MiChA 7, 2001, 43–59.
Zimmermann 2002	N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei = JbAC Ergbd. 35 (Münster 2002).
Zimmermann 2007a	N. Zimmermann, Die Wandmalerei, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Große. Imperator Caesar Flavius Constantinus. Ausstellungskatalog Trier (Trier 2007) 376–381.

Zimmermann 2007b	N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.
Zimmermann 2009	RAC 23 (2009) 1106–1135 s. v. Mahl VI (Räume und Bilder) (N. Zimmermann).
Zimmermann 2010	N. Zimmermann, Nuove immagini da Roma. Una rappresentazione di S. Tecla nella catacomba di Domitilla, in: I. Bragantini (Hrsg.), Atti del X Congresso Internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) Napoli, 17–21 settembre 2007 (Neapel 2010), Bd. 2, 671–681.
Zimmermann 2011	N. Zimmermann, Zur Wiederentdeckung des Fossors Diogenes, BMonMusPont 29, 2011, 119–151.
Zimmermann 2012	N. Zimmermann, Zur Deutung spätantiker Mahlszenen. Totenmahl im Bild, in: G. Danek – I. Hellerschmid (Hrsg.), Rituale – Identitätsstiftende Handlungskomplexe. 2. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2.–3. November 2009 (Wien 2012) 171–185.
Zimmermann 2013a	N. Zimmermann, The Healing Christ in Early Christian Funeral Art: The Example of the Frescoes at Domitilla Catacomb/Rome, in: S. Alkier – A. Weissenrieder (Hrsg.), Miracles Revisited. New Testament Miracle Stories and their Concepts of Reality = SBR 2 (Berlin 2013) 251–274.
Zimmermann 2013b	N. Zimmermann, Die Alltagswelt der römischen Katakomben, in: P. Eich – E. Faber (Hrsg.), Religiöser Alltag in der Spätantike (Stuttgart 2013) 169–200.
Zimmermann 2014	N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014).
Zimmermann 2015	N. Zimmermann, Bilder zwischen Erwartungshaltung und Seherfahrung. Zur Frage einer übergeordneten Aussage von Bildkombinationen in Centcelles und der spätantiken Kunst allgemein, in: Arbeiter 2015, 325–334.
Zimmermann 2016	N. Zimmermann, Das START-Projekt zur Domitilla-Katakombe. Neue Methoden und neue Ergebnisse in Vorbereitung des Repertoriums der Malereien, in: Brandt u. a. 2016, 1993–2009.
Zimmermann 2017	N. Zimmermann, Inhalte und Intentionen bildlicher Kunst in Sakralräumen zwischen Damasus und Sixtus III. in Rom, in: N. Zimmermann – T. Michalsky (Hrsg.), Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter. Formen päpstlicher Machtentfaltung (Regensburg 2017) 115–138.
Zimmermann 2020	N. Zimmermann, Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike, in: Tsamakda – Zimmermann 2020, 69–89.
Zimmermann – Ladstätter 2010	N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).
Zimmermann – Salvadori 2017	N. Zimmermann – M. Salvadori, Vom Geschichtenerzählen zum Erzählen von Geschichte. Historische Friese und ihre Verwendung in der römischen Sepulkralkunst vor und nach der Trajanssäule, in: F. Mitthof – G. Schörner (Hrsg.), *Columna Traiani.* Traianssäule – Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern = Tyche Sonderbd. 9 (Wien 2017) 179–190.
Zimmermann – Tsamakda 2007	N. Zimmermann – V. Tsamakda, Das START-Projekt „Domitilla". Arbeitsbericht über die Dokumentation und Erforschung einer römischen Katakombe unter Einsatz des 3D-Laserscanners, MiChA 13, 2007, 9–30.
Zimmermann – Tsamakda 2009a	N. Zimmermann – V. Tsamakda, Wilpert's Forschungen in der Domitillakatakombe auf dem Prüfstand, in: Heid 2009, 409–434.
Zimmermann – Tsamakda 2009b	N. Zimmermann – V. Tsamakda, Pitture sconosciute della catacomba di Domitilla, RACr 85, 2009, 601–640.
Zubar – Pillinger 2000/1	V. M. Zubar – R. Pillinger, New Tombs with Early Christian Murals from the Necropolis of Tauric Chersonesus (Preliminary Note), Talanta 32/3, 2000/1, 123–130.

4. Abbildungsnachweis

Tafeln

Titelbild: nach Wilpert 1903, Taf. 229
Abb. 1: Foto V. Fugger (su concessione del Parco Archeologico dell'Appia Antica – Ministero della Cultura)
Abb. 2: nach Wilpert 1903, Taf. 171
Abb. 3: nach Wilpert 1903, Taf. 246
Abb. 4: nach Wilpert 1903, Taf. 247
Abb. 5: nach Bianchini 1728, Taf. XXV
Abb. 6: nach Deckers u. a. 1991, Farbtaf. 14a (© PCAS)
Abb. 7: nach Deckers u. a. 1991, Farbtaf. 19b (© PCAS)
Abb. 8: nach Deckers u. a. 1991, Farbtaf. 19a (© PCAS)
Abb. 9: nach Wilpert 1903, Taf. 203
Abb. 10: nach Wilpert 1903, Taf. 202
Abb. 11: nach Bisconti 2013a, p. 41 fig. 3 (© PCAS)
Abb. 12: nach Wilpert 1903, Taf. 78,2
Abb. 13: nach Wilpert 1903, Taf. 78,1
Abb. 14: nach Bisconti 2000b, 97 Abb. 107 (© PCAS)
Abb. 15: nach Bisconti 2013a, 41 fig. 2 (© PCAS)
Abb. 16: nach Wilpert 1903, Taf. 44,1
Abb. 17: nach Bisconti u. a. 2013, Tav. XII (© PCAS)
Abb. 18: nach Bisconti u. a. 2013, Tav. XIII (© PCAS)
Abb. 19: nach Wilpert 1903, Taf. 15,1
Abb. 20: nach Bisconti 2000b, 88 Abb. 97 (© PCAS)
Abb. 21: nach Dieci anni di restauro nelle catacombe romane 2000, carta 10 fig. 2 (© PCAS)
Abb. 22: nach Braconi 2018, 313 Fig. 11 (© PCAS)
Abb. 23: nach Braconi 2018, 299 Fig. 4 (© PCAS)
Abb. 24: nach Wilpert 1903, Taf. 220
Abb. 25: nach Wilpert 1903, Taf. 172,2
Abb. 26: nach Wilpert 1903, Taf. 168
Abb. 27: nach Wilpert 1903, Taf. 169,2
Abb. 28: nach Wilpert 1892, Taf. II
Abb. 29: nach Wilpert 1903, Taf. 207
Abb. 30: nach Wilpert 1903, Taf. 164,1
Abb. 31: nach Wilpert 1903, Taf. 205
Abb. 32: nach Wilpert 1903, Taf. 241
Abb. 33: nach Wilpert 1903, Taf. 104
Abb. 34: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 14b (© PCAS)
Abb. 35: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 16a (© PCAS)
Abb. 36: nach Deckers u. a. 1987, Taf. 28c (© PCAS)
Abb. 37: nach Wilpert 1903, Taf. 133,2 (Bearbeitung V. Fugger)
Abb. 38: nach Wilpert 1903, Taf. 159,2
Abb. 39: nach Wilpert 1903, Taf. 133,3
Abb. 40: nach Wilpert 1903, Taf. 186,1
Abb. 41: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 30b (© PCAS)
Abb. 42: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 31a (© PCAS)
Abb. 43: nach Wilpert 1903, Taf. 98;
Abb. 44: nach Bisconti 2017b, 31 Fig. 13 (© PCAS)
Abb. 45: nach Bisconti 2017b, 29 Fig. 9 (© PCAS)
Abb. 46: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 44b (© PCAS)
Abb. 47: nach Bisconti 2017b, 33 Fig. 15 (© PCAS)
Abb. 48: nach Bisconti 2017b, 36 Fig. 20 (© PCAS)
Abb. 49: nach Bisconti 2003, 70 fig. 69 (© PCAS)
Abb. 50: nach Deckers u. a. 1987, Farbtaf. 50b (© PCAS)
Abb. 51: nach Wilpert 1903, Taf. 59,2
Abb. 52: nach Wilpert 1903, Taf. 61
Abb. 53: nach Wilpert 1903, Taf. 60
Abb. 54: nach Wilpert 1903, Taf. 45,1
Abb. 55: nach Fink – Asamer 1997, 48 Abb. 69 (© PCAS)
Abb. 56: nach Deckers u. a. 1987, Taf. 63 (© PCAS)
Abb. 57: nach Bisconti 2003, 71 Abb. 70 (© PCAS)
Abb. 58: nach Fink – Asamer 1997, 49 Abb. 71 (© PCAS)
Abb. 59: Foto: © Foto Archivio PCAS
Abb. 60: nach Bisconti 2003, 40 fig. 31 (© PCAS)
Abb. 61: nach Bisconti 2003, 50 fig. 48 (© PCAS)
Abb. 62: nach Bisconti 2003, 29 fig. 18 (© PCAS)
Abb. 63: nach Grabar 1968, Abb. 28 (© PCAS)
Abb. 64: nach Bisconti 2013b, 63 Fig. 8c (© PCAS)
Abb. 65: nach Bisconti 2003, 90 fig. 93 (© PCAS)
Abb. 66: nach Bisconti 2003, 89 fig. 92 (© PCAS)
Abb. 67: nach Ferrua 1991, 92 Abb. 79 (© PCAS)
Abb. 68: nach Ferrua 1991, 85 Abb. 72 (© PCAS)
Abb. 69: nach Ferrua 1991, 85 Abb. 74 (© PCAS)
Abb. 70: nach Ferrua 1991, 91 Abb. 77 (© PCAS)
Abb. 71: nach Ferrua 1991, 92 Abb. 78 (© PCAS)
Abb. 72: F. Mancinelli, Römische Katakomben und Urchristentum (Florenz 1981), 36 Abb. 70 (© PCAS)
Abb. 73: nach Bisconti 2000b, 139 Abb. 149 (© PCAS)
Abb. 74: nach Bisconti 2013b, 77, fig. 22 (© PCAS)
Abb. 75: nach Ferrua 1991, 146 Abb. 147 (© PCAS)
Abb. 76: nach Ferrua 1991, 148 Abb. 149 (© PCAS)
Abb. 77: nach Ferrua 1991, 144 Abb. 144 (© PCAS)
Abb. 78: nach Ferrua 1962, 11 fig. 4 (© PCAS)
Abb. 79: nach Wilpert 1903, Taf. 20
Abb. 80: nach Wilpert 1903, Taf. 251
Abb. 81: nach Bisconti 2009a, 42 fig. 32 (© PCAS)
Abb. 82: nach Wilpert 1903, Taf. 25
Abb. 83: nach Wilpert 1903, Taf. 27,1
Abb. 84: nach Wilpert 1903, Taf. 39,2
Abb. 85: nach Fiocchi Nicolai 2000, 21 Abb. 15 (© PCAS)
Abb. 86: nach Wilpert 1903, Taf. 41,1
Abb. 87: nach Wilpert 1903, Taf. 41,2
Abb. 88: nach Wilpert 1903, Taf. 41,3

Abb. 89: nach Wilpert 1903, Taf. 27,3
Abb. 90: nach Bisconti 2009a, 20 fig. 9 (© PCAS)
Abb. 91: nach Wilpert 1903, Taf. 29,2
Abb. 92: Dieci anni di restauro nelle catacombe romane 2000, carta 6 fig. 1 (© PCAS)
Abb. 93: nach Wilpert 1903, Taf. 134,1
Abb. 94: nach Wilpert 1903, Taf. 110
Abb. 95: nach Fink – Asamer 1997, 36 Abb. 56 (© PCAS)
Abb. 96: nach Fink – Asamer 1997, 36 Abb. 57 (© PCAS)
Abb. 97: nach Wilpert 1903, Taf. 215
Abb. 98: nach Saint-Roch 1999, 100 fig. 39 (© PCAS)
Abb. 99: nach Wilpert 1903, Taf. 213
Abb. 100: nach Fasola 1989, 50 Abb. 14 (© PCAS)
Abb. 101: nach Wilpert 1903, Taf. 154,1
Abb. 102: Dieci anni di restauro nelle catacombe romane 2000, carta 2 fig. 2 (© PCAS)
Abb. 103: nach Wilpert 1903, Taf. 181,2
Abb. 104: nach Wilpert 1903, Taf. 219,2
Abb. 105: nach Wilpert 1903, Taf. 54,1
Abb. 106: nach Wilpert 1903, Taf. 54,2
Abb. 107: nach Bosio 1632, Abb. auf S. 239
Abb. 108: nach Bosio 1632, Abb. auf S. 243
Abb. 109: nach Wilpert 1903, Taf. 231,2
Abb. 110: nach Wilpert 1903, Taf. 231,1
Abb. 111: nach Wilpert 1903, Taf. 225,1
Abb. 112: nach Yamada 2008, 480 fig. 4a (Foto: J. Yamada; © PCAS)
Abb. 113: nach Wilpert 1903, Taf. 125
Abb. 114: nach Zimmermann – Tsamakda 2009a, 429 Abb. 14 (Foto: N. Zimmermann; © PCAS)
Abb. 115: nach Wilpert 1903, Taf. 124
Abb. 116: nach Wilpert 1903, Taf. 127,2
Abb. 117: nach Wilpert 1903, Taf. 227
Abb. 118: nach Fasola 1989, 63 Abb. 23 (© PCAS)
Abb. 119: nach Zimmermann – Tsamakda 2009a, 434, Abb. 28 (Foto: N. Zimmermann; © PCAS)
Abb. 120: nach Wilpert 1903, Taf. 140
Abb. 121: nach Wilpert 1903, Taf. 139,1 (Bearbeitung V. Fugger)
Abb. 122: nach Wilpert 1903, Taf. 196
Abb. 123: nach Wilpert 1903, Taf. 197,1
Abb. 124: nach Fasola 1989, 69 Abb. 26 (© PCAS)
Abb. 125: nach Bisconti 2000b, 86 Abb. 95 (© PCAS)
Abb. 126: nach Bisconti 2000b, 87 Abb. 96 (© PCAS)
Abb. 127: nach Wilpert 1903, Taf. 142,2
Abb. 128: nach Wilpert 1887
Abb. 129: nach Wilpert 1903, Taf. 199
Abb. 130: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 23 (© PCAS)
Abb. 131: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 22a (© PCAS)
Abb. 132: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 26a (© PCAS)
Abb. 133: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 27a (© PCAS)
Abb. 134: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 28 (© PCAS)
Abb. 135: nach Deckers u. a. 1994, Farbtaf. 31a (© PCAS)
Abb. 136: nach Mazzei 2010a, Tav. 40 (© PCAS)
Abb. 137: nach Mazzei 2010a, Tav. 39 (© PCAS)
Abb. 138: Foto: © The Metropolitan Museum of Art, New York (API Open Access)
Abb. 139: Foto: © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati
Abb. 140: Foto: © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati
Abb. 141: Foto: © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati
Abb. 142: Foto: © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati
Abb. 143: nach Wilpert 1929, Taf. CXXIX, 2 (Bearbeitung V. Fugger)
Abb. 144: https://arachne.dainst.org/entity/740538
Abb. 145: nach Achelis 1936, Taf. 7
Abb. 146: nach Achelis 1936, Taf. 38
Abb. 147: nach de Rossi 1892
Abb. 148: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 1 Abb. 2 (Umzeichnung: R. Pillinger – A. Minčev) (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 149: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 10 Abb. 41a (Foto: P. Georgiev; © ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 150: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 13 Abb. 50 (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 151: nach Hudák – Nagy 2009, 42 Abb. 19 (© Zsolnay Heritage Management Non-profit Ltd.)
Abb. 152: nach Hudák – Nagy 2009, 55 Abb. 27 (© Zsolnay Heritage Management Non-profit Ltd.)
Abb. 153: nach Hudák – Nagy 2009, 49 Abb. 24 (© Zsolnay Heritage Management Non-profit Ltd.)
Abb. 154: nach Hudák – Nagy 2009, 47 Abb. 24 (© Zsolnay Heritage Management Non-profit Ltd.)
Abb. 155: nach Hudák – Nagy 2009, 52 Abb. 26 (© Zsolnay Heritage Management Non-profit Ltd.)
Abb. 156: nach Pillinger 2012, 29 Fig. 12 (Foto: Niš, Narodni Muzej; mit freundlicher Genehmigung von R. Pillinger)
Abb. 157: nach Pillinger u. a. 1989, Taf. 9 Abb. 26 (nach einem Foto des Museums; mit freundlicher Genehmigung von R. Pillinger)
Abb. 158: nach Pillinger 2012, 29 Fig. 11 (Foto: Niš, Narodni Muzej; mit freundlicher Genehmigung von R. Pillinger)
Abb. 159: Zeichnung: © Miša Rakocija
Abb. 160: Foto: © Miša Rakocija
Abb. 161: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 35 Abb. 142 (Umzeichnung N. Math nach K. Tačev und K. Šalganov) (© ÖAW-Verlag Wien)

Abb. 162: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 53 Abb. 12 (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 163: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 31 Abb. 116 (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 164: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 37 Abb. 154 (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 165: nach Pillinger u. a. 1999, Taf. 26 Abb. 102 (© ÖAW-Verlag Wien)
Abb. 166: nach Marki 2006, Taf. 5a (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 167: nach Marki 2007a, 143 Abb. 45 (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 168: nach Mauropoulou-Tsioumi 2007, 120 Farbtafel (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 169: nach Marki 2006, Taf. 7 Abb. a (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 170: nach Marki 2006, Taf. 7b (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 171: Zeichnung nach Laskaris 2000, 704, Fig. D, 25
Abb. 172: nach Marki 2006, Taf. 11 Abb. b (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 173: nach Marki 2006, Taf. 8 Abb. c (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 174: nach Marki 2006, Taf. 9 Abb. a (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 175: nach Marki 2006, Taf. 10 Abb. a (© Hellenic Ministry of Culture and Sports. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki)
Abb. 176: nach Firatli 1974, 923 fig. 130
Abb. 177: nach Barbet 2006, 140 Pl. A1 (Foto: V. M. Strocka; mit freundlicher Genehmigung von A. Barbet)
Abb. 178: nach Butler 1922, pl. 4 (a)
Abb. 179: nach Butler 1922, pl. 4 (b)
Abb. 180: Foto: © V. Fugger
Abb. 181: nach Rep. V, 103 Abb. 5 (Foto: J. G. Deckers; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 182: nach Rep. V, 103 Abb. 4 (Foto: J. G. Deckers; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 183: nach Rep. V, 104 Abb. 10–11 (mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 184: nach Rep. V, 105 Abb. 15 Kat. 35 (Foto: H. E. Goette; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 185: nach Rep. V, 105 Abb. 16 Kat. 31 (Foto: H. E. Goette; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 186: nach Rep. V, 105 Abb. 14 Kat. 143 (Foto: J. G. Deckers; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 187: nach Rep. V, 105 Abb. 17 Kat. 22 (Foto: H. E. Goette; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)
Abb. 188: nach Rep. V, 105 Abb. 18 Kat. 71 (Foto: H. E. Goette; mit freundlicher Genehmigung von J. G. Deckers)

Figuren

Fig. 1a: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 1b: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 2a: nach Deckers u. a. 1987 / Bearbeitung V. Fugger
Fig. 2b: nach Deckers u. a. 1987 / Bearbeitung V. Fugger
Fig. 3: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 4: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 5a: nach Deckers u. a. 1987
Fig. 5b: nach Deckers u. a. 1987
Fig. 6: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 7: nach Deckers u. a. 1987
Fig. 8: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 9: nach Deckers u. a. 1987
Fig. 10: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 11: nach Deckers u. a. 1987
Fig. 12: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 13: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 14: nach Yamada 2008, 503
Fig. 15: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper nach Zimmermann 2002 (mit freundlicher Genehmigung von N. Zimmermann)
Fig. 16: nach Deckers u. a. 1994
Fig. 17 Bearbeitung V. Fugger
Fig. 18: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper
Fig. 19: V. Fugger / Zeichnung N. Pieper

5. Index

I. Ikonografischer Index

Abraham:
– Abrahamsopfer 70–73. 95 Anm. 423. 108 Anm. 466. 152. 153. 176 Anm. 792. 188. 192. 193 Anm. 880. 194 Anm. 887. 212. 214. 216. 217. 218. 220. 266 Anm. 1195. 272 Anm. 1213. 274. 276. 282 Anm. 1239. 306–307
Adam und Eva:
– Sündenfall 76–78. 95 Anm. 423. 141. 146. 152. 153. 168 Anm. 749. 173 Anm. 773. 190–192. 199–201. 203. 204 Anm. 936. 211. 253. 261. 267. 270–271. 272 Anm. 1213. 280. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1240. 307
– hören das Verbot Gottes 267
Adauktus, Märtyrer 246–249. 251
Agape 130–131
Agnes, Märtyrerin 247. 249. 251
Andreas, Apostel 260 Anm. 1163
Anker 263–264
Apostelversammlung 42. 45 Anm. 196. 46. 50. 51–52. 54–56. 149–151. 229. 243. 273. 245–246. 249. 273. 276. 277 Anm. 1225. 229–230
Auferweckung:
– Lazarus 41. 47. 81–84. 86. 108. 140. 149. 152. 153. 167–172. 174. 178. 182. 183–184. 186 Anm. 846. 187–190. 191. 196. 200. 206 Anm. 951. 216. 220. 221. 224 Anm. 1027. 229 Anm. 1046. 230. 232. 233. 234. 236–237. 238. 239–240. 251–252. 253. 257 Anm. 1149. 266. 269 Anm. 1206. 270. 271. 272 Anm. 1206. 270. 271. 272 Anm. 1213. 262 Anm. 1239. 283. 286. 326–327
– Tochter des Jairus 183. 184. 205 Anm. 946
Aurelia Procla, Verstorbene 263
Bileam 38 Anm. 168
Bekehrung 247. 249. 250. 251. 252
Bergpredigt 64 Anm. 285
Berufsdarstellung 65 Anm. 292. 125–129. 154. 259. 279. 282 Anm. 1239. 334
Brotvermehrung 41. 46. 47. 65. 81. 84–87. 94 Anm. 419. 140. 150. 152. 153. 168 Anm. 746. 173–177. 183. 184 Anm. 823. 187–190. 206–208. 218. 230. 232. 233. 234. 236. 237. 240. 243. 244. 247. 249. 252. 253. 268. 271. 282 Anm. 1239. 283. 286. 327–328
Cominia und Nicatiola, Verstorbene 258
Christogramm 147. 149. 230. 260. 262. 263. 264. 265. 268. 272. 273. 279
Christus:
– Brustbild 45 Anm. 196. 49. 50. 51. 52 Anm. 218. 53. 125. 330. 116
– thronend 45 Anm. 196. 56. 50. 51. 52 Anm. 218. 53–54. 55. 56. 138. 139. 211. 229. 237. 239. 243. 245–246. 277 Anm. 1225. 331
– zwischen Petrus und Paulus 53. 54. 56 Anm. 240. 251. 257 Anm. 1149. 274. 275. 277 Anm. 1225
Codex 53. 119 Anm. 523. 121 Anm. 524. 122. 123 Anm. 535. 137. 211. 215 Anm. 989. 273. 274. 276. 277 Anm. 1225
Heilung:
– Paralytiker (Lahmenheilung) 47. 72. 95 Anm. 423. 107–110. 180 Anm. 802. 153. 168 Anm. 749. 183–187. 216. 218. 219. 222. 223. 224. 226 Anm. 1037. 227 Anm. 1042. 229 Anm. 1047. 238. 239. 240. 266. 269. 270. 271. 272 Anm. 1213. 283 Anm. 1244. 291. 324–325
– Blutflüssige 81. 95 Anm. 423. 97–99. 152. 154. 183–184. 185. 186 Anm. 846. 201–202. 205. 222. 223. 226. 227. 228 Anm. 1043. 230. 232. 258. 279. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1247. 324
– Blinder 81. 92–94. 95 Anm. 423. 99. 152. 154. 183–187. 226. 227. 228 Anm. 1043. 229 Anm. 1047. 266. 269. 271. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1242. Anm. 1247. 323
– Sonstige Heilungswunder 183
Daniel:
– in der Löwengrube 37. 41. 46. 66. 69. 81 Anm. 367. 100–102. 110. 122. 141. 144. 153. 159. 173 Anm. 773. 179. 181. 188. 192–195. 203. 206. 224 Anm. 1027. 231. 232. 238. 240. 247. 249. 252. 254. 257. 258. 259 Anm. 1159. 261. 266. 267. 269. 271. 272 Anm. 1213. 279. 280. 283. 285. 286. 308–309
– verurteilt die beiden Ältesten 78 Anm. 353. 79
– Daniel und Susanna 79–80
Die drei hebräischen Jünglinge:
– im Feuerofen 73–76. 95 Anm. 423. 152. 153. 159. 189 Anm. 860. 192–199. 200. 203. 238. 240. 253. 254. 261 Anm. 1170. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1240. Anm. 1241. Anm. 1245. 286. 310
– vor Nebukadnezar 75. 195. 196 Anm. 893. 197 Anm. 905. 198. 252
Diener 31 Anm. 131. 75 Anm. 337. 126 Anm. 549. 131. 141 Anm. 632. 207. 212. 228. 263 Anm. 1176. 266.
Einzug in das Gelobte Land 212–213
Elijas Himmelfahrt 38 Anm. 170. 95 Anm. 423
Erzengel 163 Anm. 721. 260 Anm. 1163
Felix, Märtyrer 53 Anm. 225. 137 Anm. 612. 246–249. 251
Feuersäule 212–213
Flavius Eutychius, Verstorbener 277 Anm. 1225
Eustorgios, Verstorbener 169 Anm. 894. 262. 263 Anm. 1176
Fossor
– Diogenes (Domitilla 19) 39 Anm. 174. 64 Anm. 285. 83 Anm. 371. 127 Anm. 553. Anm. 556. 128. 149. 167. 206 Anm. 948. 305. 327. 330. 333. 334
– Trofimus (via Anapo 18) 139. 198 Anm. 907
Frau vor Christus 90 Anm. 399
Gerichtsszene 139. 198 Anm. 907
Girlande 140. 211. 212. 214. 216. 238. 247. 264 Anm. 1181. 265. 268. 280
Gordianus und Epimachus, Märtyrer 54
Grabherr 65. 86. 128. 149. 150. 151. 174. 244. 246 Anm. 1098
Hauptmann von Kapernaum 185 Anm. 840. 226. 227. 228. 229 Anm. 1047
Herme 262
Hiob 72. 95 Anm. 423. 100. 102–105. 146. 153. 165 Anm.

740. 168 Anm. 749. 179. 187. 204 Anm. 938. 206. 212. 214. 215. 270. 283 Anm. 1241. Anm. 1246. 309
Hirte (melkend) 44 Anm. 190
Ianuarius, Märtyrer 259
Irene 131
Jahreszeiten 46. 158 Anm. 696. 222. 223. 224. 225. 227 Anm. 1040. 235. 243
Jakob segnet Ephraim und Menasse 267
Jona:
– Meerwurf 47. 58. 61. 69. 152. 164 Anm. 724. 178 Anm. 795. 179. 180 Anm. 805. 181. 216. 220. 222. 234–235. 243. 267. 311–312. 340–342
– Ausspeiung 58–63. 152. 164 Anm. 724. 178 Anm. 795. 179. 180 Anm. 805. 181. 193 Anm. 880. 211. 216. 220. 222. 238. 240. 243. 261 Anm. 1169. 267. 312–213. 340–342
– Ruhe 41. 57–64. 66. 152. 164 Anm. 724. 165. 179–182. 212. 216. 217. 220. 222. 223. 238. 245. 261 Anm. 1169. 267. 279. 283 Anm. 1243. Anm. 1244. 313–315. 340–342
– Trauer 58–59. 60. 61. 62. 63 Anm. 283. 222. 223. 225. 238. 243. 258. 279. 283 Anm. 1243. 315. 340–342
– von der Sonne geblendet 58. 179. 342
– auf Felsenklippe 58. 342
Josef:
– Der Schwur Josefs 267
Josua 211–213
Kandelaber 90 Anm. 402. 222. 258. 259 Anm. 1155. 273
Kantharos 211. 226. 264
Kelch 215. 216. 222. 231. 238
Kerze 259 Anm. 1155
Kreuz 74 Anm. 334. 170. 217 Anm. 998. 228 Anm. 1043. 260. 263. 265–266. 273–275. 276. 279. 280. 288
Lamm Christi 81. 85. 176. 200. 247. 249 Anm. 1106
Lehrversammlung 56. 225. 229
Maria:
– Verkündigung 46. 47. 95 Anm. 423. 165. 226. 227. 229
– mit Kind 110 Anm. 482. 136. 146–147. 195. 198 Anm. 893. 205. 261 Anm. 1170
Magier:
– auf einen Stern weisend 165. 196. 226
– Anbetung 46. 47. 72. 95 Anm. 423. 107. 100–113. 153. 165. 195–201. 205 Anm. 945. 234. 235. 236. 252. 253. 258. 261. 279. 283 Anm. 1246. 322–323
Mahldarstellung 29. 30. 31. 116. 126 Anm. 549. 130–134. 138. 140. 141 Anm. 632. 153. 154. 175. 176. 203. 207. 208. 210 Anm. 972. 216–218. 220. 233. 238. 240. 263 Anm. 1176. 279. 282 Anm. 1239. 284. 334–335
Märtyrer 48. 53. 54. 134. 135. 136. 137. 139 Anm. 623. 151 Anm. 677. 193. 194. 195. 249. 260 Anm. 1163. 262
Mensor 128. 150. 242. 243. 244. 245. 174
Modius 128. 150. 174. 243. 244. 259 Anm. 1156
Mose:
– Durchzug durch das Rote Meer 165. 172. 212. 213. 287
– Gesetzesübergabe 165. 212. 213. 243. 245. 269. 271. 273. 276
– Quellwunder 41. 64–67. 69. 77. 81. 86. 87. 101. 105. 108 Anm. 472. 150. 152. 165. 167–180. 182. 184. 187–191. 193. 196. 199. 200. 205 Anm. 945. 206 Anm. 947. 211. 213. 216. 218 Anm. 1004. 219. 222. 223. 224 Anm. 1027. 225. 230. 232–233. 234. 235. 236. 237. 238. 240. 243–245. 251. 252. 253. 269. 271. 282 Anm. 1239. 283. 286. 316–317
– sandalenlösend (am brennenden Dornbusch) 95 Anm. 423. 100. 105–107. 150. 153. 165. 212. 213. 238. 240. 269. 271. 275. 283 Anm. 1243. Anm. 1245
– Weigerung 275–276
Musen (Polyhymnia und Kalliope) 277 Anm. 1225
Noah:
– in der Arche 41. 67–70. 77. 95 Anm. 423. 106. 141. 143–144. 145. 150. 152. 153. 168 Anm. 749. 177–182. 187. 206. 222. 223. 224. 225. 231–238. 240. 243. 244. 253. 261. 266–267. 272 Anm. 1213. 279. 280. 282 Anm. 1213. 279. 280. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1240. Anm. 1244. 286. 318–319
– Trunkenheit 133 Anm. 587
Orans/Orant (Orantenbildnis) 32. 42. 44 Anm. 190. 47. 75. 80. 81 Anm. 367. 106 Anm. 465. 114–119. 121. 135–136. 137–138. 139. 140. 143. 145. 146. 147. 148–149. 153. 154. 169 Anm. 749. 188. 189 Anm. 859. 193. 199. 201. 202–203. 204. 210 Anm. 972. 211. 215. 216. 222. 223. 225. 230–231. 233. 234. 235. 236. 238. 239. 247. 249 Anm. 1106. 258. 259 Anm. 1155. 279. 282 Anm. 1239. 284. 285. 286. 335–337
Orpheus zwischen den Tieren 39 Anm. 171. 46. 57. 222. 224. 225. 331–332
Parabel der Zehn Jungfrauen 201–205
Paradies 76. 78 Anm. 350. 80. 117. 118. 119. 135. 136. 137. 140. 145. 153. 159. 203. 223 Anm. 1025. 247. 258. 259 Anm. 1155. Anm. 1158. 262. 264. 265. 280
Paulus, Apostel:
– Paulus und Thekla 110 Anm. 482. 205
Petronilla, Märtyrerin 136
Petrus, Apostel:
– Quellwunder 33 Anm. 148. 64. 149. 167. 169. 171. 173. 174. 218 Anm. 1004. 248. 250–252. 258. 279. 286
– Verleugnungsansage 203. 228 Anm. 1043. 248. 250
– Gefangenführung 205 Anm. 944. 250. 252
Pinhas spießt Simri und Kosbi auf 163 Anm. 721. 204 Anm. 938
piscatores hominum (Menschenfischer) 219 Anm. 1005
Pferd 78 Anm. 350. 212. 239. 241. 242
Philosoph (Philosophenbildnis) 53. 119–123. 153. 154. 219 Anm. 1009. 226. 229. 231. 233. 282 Anm. 1239. 284. 337–338
Rotulus 53. 119 Anm. 523. 121 Anm. 524. 122. 125. 140. 211. 213. 215. 219 Anm. 1009. 226. 230. 237. 269. 277 Anm. 1225
Schafträger (Guter Hirt/Hirt) 36 Anm. 161. 39 Anm. 171. 42–50. 56. 57. 62 Anm. 281. 66. 69. 81. 91. 112. 118. 119. 122 Anm. 535. 138. 140. 148. 149 Anm. 668. 150. 152. 153. 166 Anm. 744. 180 Anm. 802. 181 Anm. 806. 188–189. 187. 188. 189 Anm. 859. 203. 206 Anm. 947. 210 Anm. 972. 211. 214. 216. 219 Anm. 1009. 221. 222. 223. 224–225. 229 Anm. 1046. 230. 233. 235 Anm. 1061. 235. 236. 237. 238. 240. 243. 246. 257. 258. Anm. 1153. 268. 270. 271. 272 Anm. 1213. 279. 284. 285. 320–322
Samariterin am Jakobsbrunnen 81. 92 Anm. 416. 95–97.

141. 147. 152. 154. 172. 185 Anm. 840. 201–202. 205. 206. 216. 219. 226. 227. 228. 229 Anm. 1047. 230. 232. 258. 279. 282 Anm. 1239. 283 Anm. 1242. Anm. 1247. 325
Sieben Weise 54
Sitis, Frau des Hiob 103. 146. 165 Anm. 740. 204. 206. 212. 214. 270
Soldat, Verstorbener 129 Anm. 568. 259
Streublumen, -blüten 12. 140. 234. 260. 262. 263. 264. 265. 266. 268. 271. 280. 288
Susanna:
– Susanna zwischen den beiden Ältesten 78–81. 137. 145. 154. 202. 204. 260
– Susanne und Daniel 80
Taufe 46. 81. 87–92. 94 Anm. 419. 95 Anm. 423. 154. 165. 171–172. 175. 176. 178. 197. 182. 185. 191–192. 200. 201. 202. 218. 2019. 220. 221. 224. 225. 226. 227. 229 Anm. 1047. 230. 232. 233. 240. 244 Anm. 1090. 250. 251. 252. 253. 283 Anm. 1247. 286. 287. 329
Thekla, Heilige:
– Thekla und Paulus 110 Anm. 482. 205
– Martyrium der Thekla 272 Anm. 1213
Tobias mit dem Fisch 38 Anm. 168. 163 Anm. 721. 179
Turmbau (Hirte des Hermas) 258
Veneranda, Verstorbene 136–137
Verkaufsszene 127 Anm. 551. 133
Wagenfahrt 247. 248 Anm. 1103. 249. 251 Anm. 1117
Weinranken, -reben 260. 264. 280
Weinwunder (Hochzeit zu Kanaan) 86. 174 Anm. 778. 183. 189. 206–208. 230. 232. 233. 240. 268. 271. 328

II. Topografischer Index

Alexandrien:
– Wescherkatakombe 257
Chersonesus 265 Anm. 1184
Chissar (Diocletianopolis):
– Spätantikes Grab 266
Constanţa (Tomis):
– Grab des Banketts 265 Anm. 1184
Ephesos:
– Sieben-Schläfer-Zömeterium, Apsidensaal 265
– Grabkammer Nr. 43427 265 Anm. 1185
Gargaresh (Tripolis):
– Adam und Eva-Hypogäum 257
İznik, Frühchristlichen Hypogäum 264
Konstantinopel:
– Hypogäum beim Silivri-Kapı 272–277. 280. 288
– Hypogäum Istanbul-Taşkasap 277 Anm. 1225
Naissus (Niš)
– Petrus und Paulus-Grabkammer 257. 262
– Grabkammer mit Anker 263–264
Neapel, Katakomben:
S. Gennaro:
– Grab der Cominia und Nicatiola 258–259
– Oberes Vestibül 256 Anm. 1135. 258
S. Efebo:
– Cubiculum B5 258 Anm. 1153
Cimitile/Nola:
– Mausoleum 13 257
– Mausoleum 14 257. 267
Sardinien:
– Bonaria/Cagliari, sog. Cubicolo di Giona 267
Sizilien:
– Syrakus (S. Diego, S. Maria di Gesù, S. Lucia) 257 Anm. 1149. 258
Rom, Grab der Pancratii (via Latina) 44
Rom, Katakomben:
Anonima di Via Anapo:
– Nr. 8 54 Anm. 231. 55 Anm. 235. 56. 61 Anm. 267. Anm. 272. 63 Anm. 283. 73. 75. 102. 118 Anm. 520. 165 Anm. 731. 192. 340
– Nr. 10 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 66. 67 Anm. 301. 101 Anm. 439. 165 Anm. 728. 229 Anm. 1046. 305. 308. 311. 313. 316. 320. 340
– Nr. 11 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 61. Anm. 267. 66. 67 Anm. 301. 101 Anm. 439. 165 Anm. 728. 189 Anm. 859. 229 Anm. 1046. 305. 308. 311. 313. 316. 320. 340
– Nr. 14 47 Anm. 205. 67. 69 Anm. 313. 70 Anm. 320. 84. 87. 102. 118 Anm. 520. 167. 173. 187. 188. 285. 340
Aproniano 63 Anm. 284. 165 Anm. 730
Balbina 25 Anm. 98. 39 Anm. 174. 48. Anm. 207. 75 Anm. 340. 102 Anm. 443. 107 Anm. 470. 112 Anm. 491. 118 Anm. 518. 137. 195. 197. 305. 321
S. Callisto:
– Nr. 1 (Lucina-Krypta x) 39 Anm. 171. 88 Anm. 393. 90. 91 Anm. 406. 305. 329
– Nr. 2 (Lucina-Krypta y) 39 Anm. 171. 46 Anm. 197. 61 Anm. 264. 63 Anm. 282. 84. 89–90. 101. 144 Anm. 646. 229 Anm. 1046. 305. 309. 313. 314. 322. 342
– Nr. 6 49 Anm. 211. 61 Anm. 264. 63 Anm. 283. 102 Anm. 443. 118 Anm. 518. 342
– Nr. 9 39 Anm. 171. 46. 332
– Nr. 15 (sog. Okeanos-Kammer) 125
– Nr. 21 (Sakramentskapelle A2) 31. 39 Anm. 171. 48 Anm. 207. 60 Anm. 255. Anm. 258. 61 Anm. 268. 62 Anm. 274. Anm. 276. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 83 Anm. 371. 90. 91 Anm. 406. 121. 122. 130 Anm. 572. 159 Anm. 703. 165 Anm. 728. 184 Anm. 823. 217 Anm. 992. 220. 258. 305. 312. 313. 314. 317. 321. 327. 329. 333. 335. 338. 342
– Nr. 22 (Sakramentskapelle A3) 39 Anm. 171. 48 Anm. 207. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 72 Anm. 327. 88. 91 Anm. 406. 97 Anm. 427. 109 Anm. 477. 127 Anm. 557. 130. 159 Anm. 703. 165 Anm. 728. 215–221. 254. 258. 305. 309. 312. 313. 314. 318. 321. 325. 329. 333. 335. 342
– Nr. 23 (Sakramentskapelle A4) 39 Anm. 171. 48 Anm. 207. 60 Anm. 254. 60 Anm. 257. 61 Anm. 267. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 117 Anm. 506. Anm. 514. 165 Anm. 728. 217 Anm. 992. 229 Anm. 1046. 305. 313. 314. 321. 333. 336. 342
– Nr. 24 (Sakramentskapelle A5) 39 Anm. 171. 61 Anm.

264. 63 Anm. 282. 130 Anm. 572. 217 Anm. 992. 229 Anm. 1046. 305. 315. 335. 342
– Nr. 25 (Sakramentskapelle A6) 39 Anm. 171. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 83 Anm. 371. 130 Anm. 572. 164. 165 Anm. 728. 167. 168. 184 Anm. 823. 217 Anm. 992. 305. 312. 313. 315. 317. 327. 335. 342
– Nr. 28 49 Anm. 211. 67 Anm. 302. 78 Anm. 353. 81
– Nr. 30 44 Anm. 185
– Nr. 37 305. 307
– Nr. 44 (sog. Cubicolo dei Cinque Santi) 14 Anm. 18. 39 Anm. 172. 117. 118 Anm. 515. 305. 336
– Nr. 46 49 Anm. 211. 87 Anm. 387. 112 Anm. 491. 118 Anm. 518. 139 Anm. 618. 140. 167. 169 Anm. 751. 173 Anm. 773. 235 Anm. 1064
– Nr. 45 39 Anm. 174. 48 Anm. 207. 64 Anm. 285. 67 Anm. 301. 86 Anm. 385. 107 Anm. 469. 174. 305. 321. 328
– Nr. 51 (Arkosol der Kräuterverkäuferin) 67 Anm. 303. 84 Anm. 375. 126. 129. 167. 169 Anm. 751. 173. 316
Cava della rossa 25 Anm. 98. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 70 Anm. 314. 86 Anm. 385. 101 Anm. 439. 118 Anm. 516. 165 Anm. 728. 183 Anm. 821. 305. 309. 311. 313. 314. 315. 319. 321. 325. 328. 336. 342
Circo di Massenzio 25 Anm. 98. 39 Anm. 172. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 121 Anm. 524. 165 Anm. 728. 305. 311. 313–314. 342
Ciriaca:
– Nr. 2 49 Anm. 211. 56 Anm. 240. 61 Anm. 264. 63 Anm. 283. 107 Anm. 470. 118 Anm. 518. 139. 165. 341
– Nr. 4 201. 203
Commodilla:
– Nr. 5 (sog. Cubiculum Leonis) 39 Anm. 174. 45 Anm. 196. 49. 53 Anm. 225. 64 Anm. 285. 85. 86 Anm. 385. 101 Anm. 438. Anm. 439. Anm. 442. 144 Anm. 646. 164 Anm. 727. 176. 246–251. 254. 305. 309. 328. 330
Domitilla:
– Nr. 3/11 (Flaviergalerie) 67 Anm. 305. 101 Anm. 442. 102 Anm. 446. 130 Anm. 572. 133 Anm. 593. 144 Anm. 646
– Nr. 15 (Veneranda und Petronilla) 39 Anm. 174. 116 Anm. 505. 136. 305. 336. 338
– Nr. 18 (Arkosol der Kleinen Apostel) 39 Anm. 174. 55 Anm. 235. 118 Anm. 517. 136. 239 Anm. 1075. 305. 330. 336. 338
– Nr. 19 (Fossor Diogenes) 39 Anm. 174. 64 Anm. 285. 83 Anm. 371. 127 Anm. 553. Anm. 556. 128. 149. 167. 206 Anm. 948. 305. 327. 330. 333. 334
– Nr. 27 39 Anm. 171. 47. 48 Anm. 207. 61 Anm. 264. 63 Anm. 282. 305. 315. 322. 342
– Nr. 28 67 Anm. 304. 81 Anm. 367. 84 Anm. 377. 145. 167
– Nr. 31 (sog. Cubicolo di re Davide) 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 58. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 65 Anm. 288. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 75 Anm. 339. 83 Anm. 371. 86. 92. 94. 96. 97 Anm. 427. 101 Anm. 439. 103 Anm. 455. 104 Anm. 460. 108. 109 Anm. 477. 112 Anm. 490. 118 Anm. 515. 121–122. 160 Anm. 705. 165 Anm. 728. 167. 179. 183. 224 Anm. 1027. 305. 309. 310. 316. 317. 319. 322. 323. 325. 327. 328. 330. 331. 336. 338. 342
– Nr. 33 33. 39 Anm. 174. 45 Anm. 196. 46. 53 Anm. 223. 54. 75 Anm. 337. Anm. 339. 77 Anm. 347. 83 Anm. 371. 195. 197. 199. 200. 235 Anm. 1064. 239 Anm. 1075. 305. 307. 310. 323. 327. 334
– Nr. 38 56 Anm. 240. 118 Anm. 518
– Nr. 39 (sog. Cubicolo dei sei Santi) 39 Anm. 174. 48 Anm. 207. 124 Anm. 540. 127 Anm. 553. 129. 305. 322. 330. 332. 336
– Nr. 40 108. 109. 187. 253. 305. 325
– Nr. 43 70 Anm. 317. 78 Anm. 349. 84 Anm. 375. 167. 169. 177. 190 Anm. 866
– Nr. 45 (sog. Cubicolo di Orfeo) 39 Anm. 174. 45 Anm. 196. 46. 53 Anm. 223. 61 Anm. 264. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 83 Anm. 371. 101 Anm. 439. 103 Anm. 455. 104. 107 Anm. 469. 110 Anm. 482. 112 Anm. 490. 118 Anm. 517. 165 Anm. 738. 205. 235 Anm. 1064. 305. 309. 315. 316. 317. 319. 323. 327. 330. 331. 336. 342
– Nr. 46 56 Anm. 239. 84 Anm. 374. 87 Anm. 387. 187
– Nr. 47 54 Anm. 231. 56
– Nr. 50 56 Anm. 240. 67 Anm. 303. 84 Anm. 375. 167. 239 Anm. 1075
– Nr. 51 49 Anm. 78 Anm. 350. 125 Anm. 546. 146
– Nr. 52 39 Anm. 174. 53. 54. 86 Anm. 385. 183 Anm. 821. 305. 322. 325. 328. 331
– Nr. 57 78 Anm. 350
– Nr. 60 61 Anm. 267. 63 Anm. 284. 165 Anm. 730. 342
– Nr. 62 39 Anm. 173. 46 Anm. 197. 61 Anm. 266. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 72 Anm. 327. 75 Anm. 339. 86. 88. 90. 101 Anm. 439. 103 Anm. 456. 104 Anm. 460. 118 Anm. 516. 176. 206 Anm. 948. 218–219. 220 Anm. 1013. 305. 307. 309. 310. 313. 319. 328. 329. 336. 342
– Nr. 69 39 Anm. 173. 45 Anm. 196. 65 Anm. 289. 67 Anm. 301. 69 Anm. 308. 72 Anm. 327. 75 Anm. 339. 77 Anm. 347. 86 Anm. 382. Anm. 385. 101 Anm. 439. 109 Anm. 477. 118 Anm. 517. 122 Anm. 533. 138 Anm. 617. 139. 173. 177. 305. 307. 309. 310. 317. 319. 325. 328. 331. 336. 338. 339
– Nr. 70 49 Anm. 212. 67 Anm. 302. 84 Anm. 375. 118 Anm. 518. 139 Anm. 618. 140 Anm. 628. 167. 168 Anm. 747
– Nr. 71 67 Anm. 302. 87 Anm. 387. 118 Anm. 518. Anm. 519. 129. 173. 174
– Nr. 74 (sog. Cubiculum der *mensores*) 39 Anm. 173. 43 Anm. 188. 45 Anm. 196. 46. 48 Anm. 207. 56. 61 Anm. 269. 62. 63 Anm. 282. 65. 67 Anm. 301. 69. 70 Anm. 314. 86. 106. 107 Anm. 469. 127 Anm. 553. 128. 129. 159 Anm. 703. 164 Anm. 725. 165 Anm. 728. Anm. 738. 173. 174. 176. 206 Anm. 948. 241–246. 254. 283 Anm. 1240
– Nr. 77 67 Anm. 303. 78 Anm. 349. 84 Anm. 375. 87 Anm. 387. 88 Anm. 393. 91. 110 Anm. 479. 112 Anm. 492. 167. 168 Anm. 747. 169 Anm. 752. 183. 235 Anm. 1064
– Nr. 79 77 Anm. 347. Anm. 348. 307. 330
Ermete:
– Nr. 3 61 Anm. 267. Anm. 272. 84 Anm. 374. 91. 110. 167. 183 Anm. 821. 329. 340

– Nr. 4 75 Anm. 339. 84 Anm. 374. 102 Anm. 443. 139. 167. 192. 239 Anm. 1075
– Nr. 5 49 Anm. 213. 67 Anm. 304
– Nr. 6 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 55. 74. 75 Anm. 339. 305. 310. 320. 333
– Nr. 9 39 Anm. 172. 97 Anm. 427. 101 Anm. 439. 107 Anm. 469. 108 Anm. 471. 109 Anm. 477. 124 Anm. 540. 305. 308. 316. 324. 325. 332
– Nr. 10 39 Anm. 127. 48 Anm. 207. 72 Anm. 327. 75 Anm. 339. 86 Anm. 385. 101 Anm. 439. 118 Anm. 515. 192. 305. 306. 308. 310. 320. 327. 335
Giordani:
– Nr. 3 49 Anm. 211. 67 Anm. 302. 73 Anm. 328. 118 Anm. 518
– Nr. 6 61 Anm. 268. 63 Anm. 284. 67 Anm. 304. 70 Anm. 318. 84 Anm. 377. 87 Anm. 388. 102 Anm. 446. 103 Anm. 455. 110. 112 Anm. 493. 118. Anm. 519. 165 Anm. 730. 167. 173. 177. 183. 235 Anm. 1064. 340
– Nr. 7 (sog. Cubicolo dell'Esodo) 39 Anm. 174. 45 Anm. 196. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 71 Anm. 327. 77 Anm. 347. 83 Anm. 371. 101 Anm. 439. 107 Anm. 469. 109 Anm. 477. 164 Anm. 727. 165. 167. 168. 179. 305. 306. 307. 308. 312. 313. 316. 318. 324. 326. 331. 340
– Nr. 11 61 Anm. 267. 67 Anm. 304. 118 Anm. 519. 165 Anm. 730. 340
– Nr. 12 49 Anm. 213. 102 Anm. 446
Gordiano ed Epimaco:
– Nr. 1 33. 39 Anm. 174. 53. 54. 60 Anm. 249. 61 Anm. 265. 62 Anm. 274. 65 Anm. 288. 67 Anm. 301. 77 Anm. 347. 83 Anm. 371. 159 Anm. 701. 239 Anm. 1075. 305. 309. 311. 317. 326. 331. 341
Ippolito:
– Nr. 3 39 Anm. 172. 67 Anm. 301. 92–93. 94. 305. 317. 324
Maius:
– Nr. 3 (sog. Cubicolo del Docente) 39 Anm. 172. 53. 67 Anm. 301. Anm. 303. 83 Anm. 371. 86 Anm. 382. Anm. 385. 130 Anm. 572. 132–133. 140. 167. 173. 187. 188. 189. 305. 316. 326. 327. 328. 331. 334. 339
– Nr. 4 44 Anm. 190. 48 Anm. 211. 61 Anm. 264. 63 Anm. 283. 102 Anm. 443. 118 Anm. 518. 139 Anm. 618. 340
– Nr. 5 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 60 Anm. 248. Anm. 255. 61 Anm. 268. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 75 Anm. 339. 83 Anm. 371. 165 Anm. 728. 305. 310. 311. 312. 313. 320. 326. 340
– Nr. 7 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 67 Anm. 301. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 83 Anm. 371. 118 Anm. 516. 167. 177. 305. 316. 318. 320. 326. 335
– Nr. 8 49 Anm. 211. 70 Anm. 315. 73 Anm. 328. 78 Anm. 349. 84 Anm. 376. 101 Anm. 442. 102 Anm. 444. 103 Anm. 455. 105. 107 Anm. 470. 110 Anm. 478. 112 Anm. 491. 118 Anm. 518. 139 Anm. 618. 140. 144 Anm. 646. 168 Anm. 749. 199. 200. 201 Anm. 921. 235 Anm. 1064
– Nr. 9 49 Anm. 211. 67 Anm. 303. 70 Anm. 315. 87 Anm. 387. 101 Anm. 442. 102 Anm. 444. 110 Anm. 478. 112 Anm. 491. 118 Anm. 518. 168 Anm. 749. 199. 200. 235 Anm. 1064
– Nr. 12 39 Anm. 173. 47. 48 Anm. 204. Anm. 205. 48 Anm. 207. 60 Anm. 248. Anm. 253. Anm. 259. 61 Anm. 269. 62 Anm. 274. Anm. 278. 63 Anm. 282. 70 Anm. 314. 72. 75 Anm. 339. 80 Anm. 363. 104. 109 Anm. 477. 112 Anm. 490. 143 Anm. 639. 145. 146. 195. 197. 235 Anm. 1064. 305. 306. 309. 310. 311. 312. 314. 315. 318. 319. 320. 322. 324. 326. 339. 340
– Nr. 13 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 264. 63 Anm. 282. 70 Anm. 314. 112. 112 Anm. 490. 143. 144 Anm. 644. 179. 235 Anm. 1064. 305. 314. 318. 320. 322. 339. 340
– Nr. 16 39 Anm. 173. 45 Anm. 196. 48 Anm. 207. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 75 Anm. 339. 83 Anm. 371. 85. 86 Anm. 385. 101 Anm. 439. 109 Anm. 469. 109 Anm. 477. 130 Anm. 572. 132. 133 Anm. 591. 164 Anm. 727. 165 Anm. 728. 167. 179. 181. 183. 192. 206 Anm. 950. 237–341. 254. 305. 308. 310. 312. 314. 315. 316. 318. 320. 324. 326. 327. 328. 331. 334. 340
– Nr. 17 39 Anm. 173. 44–45. 48 Anm. 207. 55 Anm. 235. 60 Anm. 258. 61 Anm. 264. 62 Anm. 274. 275. 63 Anm. 282. 65 Anm. 291. 67 Anm. 301. 77 Anm. 347. 118 Anm. 516. 150 Anm. 671. 190. 305. 307. 314. 317. 320. 329. 335. 340
– Nr. 19 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 74. 75 Anm. 339. 77 Anm. 347. 101 Anm. 439. 118 Anm. 516. 144 Anm. 646. 165 Anm. 728. 189 Anm. 859. 201. 202. 203. 204 Anm. 936. 305. 307. 308. 310. 311. 312. 314. 316. 320. 336. 340
– Nr. 20 49 Anm. 211. 118 Anm. 518. 127. 129
– Nr. 22 (sog. Arkosol der Madonna) 39 Anm. 174. 116. 124. 143 Anm. 639. 205. 305. 330. 332. 336. 339
Marcellino e Pietro:
– Nr. 1 337
– Nr. 4 49 Anm. 213. 67 Anm. 304. 84 Anm. 337. 105. 112 Anm. 493. 118 Anm. 519. 167
– Nr. 7 116 Anm. 505
– Nr. 10 31 Anm. 131. 130 Anm. 572. 133. 335. 337
– Nr. 11 39 Anm. 172. 101 Anm. 439. 229 Anm. 1046. 305. 308. 333
– Nr. 12 39 Anm. 172. 67 Anm. 301. 72. 126 Anm. 549. 167. 305. 306. 317. 326
– Nr. 14 44 Anm. 189. 116 Anm. 505. 127 Anm. 553. 130 Anm. 572. 133. 335
– Nr. 15 39 Anm. 173. 48. 60 Anm. 255. 61 Anm. 267. 62 Anm. 274. Anm. 276. 63 Anm. 282. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 94 Anm. 420. Anm. 421. 121. 122 Anm. 533. 165 Anm. 728. 179. 180. 184 Anm. 826. 305. 312. 314. 318. 320. 323. 337. 341
– Nr. 16 39 Anm. 173. 46 Anm. 197. 47. 48 Anm. 207. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 86. 109 Anm. 477. 165 Anm. 728. 305. 312. 314. 320. 324. 327. 336. 341
– Nr. 17 20 Anm. 63. 39 Anm. 173. 45 Anm. 196. 48. 54 Anm. 231. 88. 90 Anm. 399. 91. 92. 94 Anm. 420. Anm. 421. 97 Anm. 427. 99 Anm. 435. 112 Anm. 490. 119 Anm. 523. 162. 164 Anm. 727. 165. 183. 185. 225–229. 235 Anm. 1064. 254. 287. 305. 322. 323. 324. 325. 329
– Nr. 21 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 69 Anm. 308. 70

Anm. 314. 72 Anm. 327. 90 Anm. 399. 91. 101 Anm. 439. 305. 306. 308. 318. 320. 329. 333
– Nr. 22 49. 61 Anm. 267. 179. 181. 341
– Nr. 24 39 Anm. 173. 72 Anm. 327. 94 Anm. 420. 101 Anm. 439. 103 Anm. 455. 104 Anm. 460. 109 Anm. 477. 305. 308. 309. 323. 324
– Nr. 27 39 Anm. 172. 46 Anm. 197. 60 Anm. 250. Anm. 252. Anm. 257. 61 Anm. 268. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 101 Anm. 439. 118 Anm. 515. Anm. 516. 165 Anm. 728. 179. 180. 181 Anm. 806. 206 Anm. 948. 229 Anm. 1046. 305. 308. 311. 312. 315. 318. 336. 341
– Nr. 28 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 60 Anm. 250. Anm. 254. Anm. 256. 61 Anm. 268. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 69 Anm. 312. 70 Anm. 314. 72 Anm. 327. 92. 94 Anm. 420. Anm. 421. 99 Anm. 435. 109 Anm. 477. 118 Anm. 516. 162. 165 Anm. 728. 183. 184 Anm. 825. Anm. 826. 305. 306. 311. 312. 315. 318. 320. 323. 324. 341
– Nr. 34 39 Anm. 172. 46 Anm. 197. 47. 48 Anm. 207. 60 Anm. 251. Anm. 260. 62 Anm. 274. Anm. 280. 65 Anm. 288. 67 Anm. 301. 83 Anm. 371. 86 Anm. 382. Anm. 385. 109 Anm. 477. 112 Anm. 490. 173. 206 Anm. 950. 235 Anm. 1064. 305. 311. 315. 317. 320. 323. 324. 326. 327. 328. 341
– Nr. 38 39 Anm. 172. 83 Anm. 371. 103 Anm. 455. 104 Anm. 460. 305. 309. 326. 333
– Nr. 41 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 101 Anm. 439. Anm. 442. 118 Anm. 516. 125 Anm. 542. 143 Anm. 639. 144. 305. 308. 321. 336. 339
– Nr. 43 39 Anm. 173. 67 Anm. 301. 86 Anm. 382. Anm. 385. 88. 91. 173. 177 Anm. 794. 220 Anm. 1013. 305. 327. 329. 333
– Nr. 44 39 Anm. 173. 77 Anm. 347. 83 Anm. 371. 167. 190. 305. 307. 318. 326. 336
– Nr. 45 30. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 130 Anm. 572. 132. 133 Anm. 591. 165 Anm. 728. 229 Anm. 1046. 245. 305. 312. 315. 321. 341
– Nr. 46 67 Anm. 302. 84 Anm. 376. 118 Anm. 518
– Nr. 49 72 Anm. 327. 118 Anm. 516. 305. 306. 312. 315. 333. 336. 341
– Nr. 50 131 Anm. 582. 335. 337
– Nr. 51 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 60 Anm. 250. Anm. 255. Anm. 257. Anm. 260. 61 Anm. 269. 62 Anm. 274. Anm. 278. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 77 Anm. 347. 80 Anm. 363. 83 Anm. 371. 101 Anm. 439. Anm. 442. 143. 144. 165 Anm. 728. 168 Anm. 746. 177. 190. 305. 307. 308. 311. 315. 318. 319
– Nr. 52 78 Anm. 349. 84 Anm. 374. 118 Anm. 518. 130 Anm. 572. 133 Anm. 592. 167. 168 Anm. 746. Anm. 748. 190
– Nr. 53 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 264. 83 Anm. 371. Anm. 385. 150 Anm. 671. 305. 314. 315. 317. 321. 326. 327. 336. 341
– Nr. 54 27 Anm. 105. 93 Anm. 173. 109. 118 Anm. 516. 124 Anm. 540. 305. 324. 336
– Nr. 56 121. 337
– Nr. 57 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 67 Anm. 301. 77 Anm. 347. 101 Anm. 439. 112 Anm. 490. 118 Anm. 515. 135–136. 138 Anm. 617. 140. 190. 199. 235 Anm. 1064. 305. 307. 308. 317. 322. 336. 338. 339
– Nr. 58 39 Anm. 172. 54 Anm. 231. 56. 60 Anm. 248. Anm. 255. Anm. 258. Anm. 260. 61 Anm. 269. 62 Anm. 278. 77 Anm. 347. 83 Anm. 371. 121. 122 Anm. 533. 305. 307. 311. 312. 314. 315. 322. 326. 330. 337. 341
– Nr. 59 116 Anm. 505. 130 Anm. 572. 338
– Nr. 62 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 69 Anm. 308. 83 Anm. 371. 90 Anm. 399. 91 Anm. 406. 94 Anm. 421. 118 Anm. 516. 130 Anm. 572. 133 Anm. 591. 206 Anm. 950. 207. 305. 322. 323. 326. 328. 329. 333. 334. 336
– Nr. 63 39 Anm. 173. 305. 317. 318. 323. 326
– Nr. 64 28 Anm. 114. 39 Anm. 172. 46. 48 Anm. 207. 60 Anm. 249. Anm. 255. Anm. 258. Anm. 260. 61 Anm. 269. 62 Anm. 274. Anm. 278. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 69 Anm. 312. 70 Anm. 314. 99 Anm. 435. 109 Anm. 477. 162. 165 Anm. 728. 177. 183. 184 Anm. 825. 221–225. 254. 305. 312. 314. 315. 317. 318. 321. 324. 331. 341
– Nr. 65 (sog. Cubiculum des Nicerius) 28 Anm. 114. 39 Anm. 173. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 81. 83 Anm. 371. 86 Anm. 382. Anm. 385. 90. 91 Anm. 406. 97 Anm. 427. 99. 101 Anm. 439. 118 Anm. 516. 121. 122 Anm. 533. 167. 173. 188. 189. 201. 202. 206. 230–233. 254. 305. 308. 317. 318. 321. 324. 325. 326. 327. 329. 336. 338
– Nr. 67 48 Anm. 207. 60 Anm. 249. Anm. 254. Anm. 256. Anm. 259. Anm. 262. 61 Anm. 269. 62 Anm. 274. Anm. 278. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 69 Anm. 312. 70 Anm. 314. 86 Anm. 385. 103 Anm. 455. 104 Anm. 460. 165 Anm. 728. 173. 177. 178. 309. 311. 312. 314. 315. 317. 318. 321. 327. 341
– Nr. 69 (sog. Madonnenkrypta) 28 Anm. 114. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 60 Anm. 248. Anm. 253. Anm. 259. Anm. 260. 61. 62 Anm. 274. Anm. 278. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 83 Anm. 371. 86 Anm. 385. 112 Anm. 490. 118 Anm. 516. 165 Anm. 728. 168 Anm. 746. 177. 187. 188. 206 Anm. 948. 233–237. 254. 287. 305. 311. 313. 314. 317. 318. 321. 323. 326. 327. 333. 336. 341
– Nr. 71 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 75 Anm. 339. 80 Anm. 362. Anm. 363. 86 Anm. 382. Anm. 385. 97 Anm. 427. 99 Anm. 435. 101 Anm. 439. 108. 109 Anm. 477. 117. 118 Anm. 516. 192. 193. 201. 202. 258–259. 305. 308. 310. 317. 318. 319. 321. 322. 324. 325. 327. 333. 336
– Nr. 77 28 Anm. 114. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 60 Anm. 251. Anm. 257. Anm. 260. 61 Anm. 268. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 69. 70 Anm. 314. 80. 101 Anm. 439. 117 Anm. 506. 118 Anm. 516. 165 Anm. 728. 179. 181. 229 Anm. 1046. 305. 308. 311. 314. 315. 318. 319. 321. 336. 341
– Nr. 78 28 Anm. 114. 32. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 65 Anm. 291. 67 Anm. 301. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 83 Anm. 371. 86 Anm. 382. Anm. 385. 90 Anm. 399. 91. 101 Anm. 439. 103 Anm. 455. 104 Anm. 460. 109 Anm. 477. 117. 118 Anm. 516. 130 Anm. 572. 131 Anm. 582. 133 Anm. 591. 141 Anm. 632. 160 Anm. 705. 167. 173 Anm. 773. 177. 187. 210 Anm. 972. 305. 308. 309. 317.

325. 326. 327. 329. 335. 336
– Nr. 79 46. 64 Anm. 285. 67 Anm. 303. 102 Anm. 445. 167
Marco e Marcelliano:
– Nr. 3 (sog. Cubicolo delle Colonne) 39 Anm. 174. 53 Anm. 224. 64 Anm. 285. 72 Anm. 327. 86 Anm. 385. 106–107. 136. 173. 174. 176 Anm. 789. 218 Anm. 1004. 305. 307. 316. 328. 330. 338
– Nr. 4 39 Anm. 174. 48 Anm. 207. 55 Anm. 236. 305. 321. 330
– Nr. 5 49 Anm. 211. 61 Anm. 272. 63 Anm. 283. 75 Anm. 340. 112 Anm. 491. 118 Anm. 518. 125 Anm. 542. 165 Anm. 729. 195. 235 Anm. 1064. 342
– Nr. 7 39 Anm. 174. 55 Anm. 236. 67 Anm. 301. 305. 317. 330
Minus:
– Nr. 1 67 Anm. 304. 84 Anm. 377. 118 Anm. 519
Nunziatella:
– Nr. 4 39 Anm. 172. 45 Anm. 196. 70 Anm. 314. 86. 109 Anm. 477. 119 Anm. 523. 183. 184 Anm. 826. 305. 319. 325. 328. 331
Panfilo:
– Nr. 1 68 Anm. 307
– Nr. 2 39 Anm. 174. 305
– Nr. 3 39 Anm. 173. 40 Anm. 179. 48 Anm. 207. 70 Anm. 314. 229 Anm. 1046. 305. 318. 320
Ponziano:
– Nr. 3 39 Anm. 173. 67 Anm. 301. 69 Anm. 311. 70 Anm. 314. 177. 305. 317. 319
– Nr. 4 56. 75 Anm. 341
– Nr. 6 39 Anm. 174. 88 Anm. 393. 91. 305. 329
– Nr. 9 127 Anm. 553. 128 Anm. 562
Priscilla:
– Nr. 5 (sog. Cubicolo dei Bottai) 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 62 Anm. 274. Anm. 277. 63 Anm. 282. 69 Anm. 308. 70 Anm. 314. 127 Anm. 553. 128. 129. 165 Anm. 728. 179. 180. 229 Anm. 1046. 305. 312. 313. 318. 320. 334. 340
– Nr. 7 (sog. Cubicolo del Velatio) 32. 39 Anm. 172. 48 Anm. 207. 61 Anm. 266. 72 Anm. 327. 75 Anm. 339. 118 Anm. 515. 147–148. 193 Anm. 880. 305. 306. 310. 312. 320. 335. 340
– Nr. 15 (sog. Cubicolo dell'Annunciazione) 47. 48 Anm. 207. 61 Anm. 268. 63 Anm. 282. 83 Anm. 371. 165 Anm. 728. 305. 312. 313. 320. 326. 340
– Nr. 23 (sog. Cubicolo di Lazzaro) 39 Anm. 174. 83 Anm. 371. 116. 124 Anm. 540. 137. 305. 326. 332. 335. 338
– Nr. 25 (sog. Cubicolo di Crescenzione) 39 Anm. 173. 83 Anm. 371. 183. 184. 305. 326
– Nr. 32 (sog. Arcosolio di Adamo ed Eva) 61 Anm. 264. 63 Anm. 283. 94. 184 Anm. 826. 340
– Nr. 39 (sog. Cappella Greca) 30 Anm. 128. 39 Anm. 172. 66. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 72 Anm. 327. 75 Anm. 339. 80. 83 Anm. 371. 101 Anm. 439. Anm. 442. 109 Anm. 477. 110. 112 Anm. 490. 119 Anm. 523. 130. 133 Anm. 590. 144 Anm. 646. 164 Anm. 727. 235 Anm. 1064. 305. 306. 308. 310. 316. 318. 319. 322. 324. 326. 334
Pretestato:
– Nr. 3 39 Anm. 171. 48 Anm. 207. 83 Anm. 371. 97–98. 99. 183. 184 Anm. 827. 229 Anm. 1046. 305. 321. 324. 325. 327
– Nr. 5 53 Anm. 223. 56 Anm. 239. 78 Anm. 353. 80–81
– Nr. 6 56 Anm. 240. 67 Anm. 302
– Nr. 7 39 Anm. 171. 48 Anm. 207. 305. 321. 331
– Nr. 8 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 265. 66. 67 Anm. 301. 229 Anm. 1046. 305. 311. 317. 321. 343
– Nr. 13 49 Anm. 211
– Nr. 15 49 Anm. 211
– Nr. 17 49 Anm. 211. 61 Anm. 267. 63 Anm. 283. 102 Anm. 445. 165 Anm. 729. 343
– Nr. 19 49 Anm. 211
Quattro Oranti:
– Nr. 2 25 Anm. 98. 39 Anm. 173. 45 Anm. 196. 60 Anm. 251. Anm. 253. Anm. 258. Anm. 260. 61 Anm. 269. 62 Anm. 276. Anm. 278. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 83 Anm. 371. 87 Anm. 387. 101 Anm. 439. 165 Anm. 728. 168 Anm. 746. 206 Anm. 950. 305. 309. 311. 313. 314. 315. 316. 327. 330. 342
S. Sebastiano:
– Nr. 3 39 Anm. 172. 58. 61 Anm. 269. 63 Anm. 282. 70 Anm. 314. 165 Anm. 728. 179. 181. 305. 311. 313. 314. 319. 342
– ex-Vigna Chiaraviglio Nr. 2 56 Anm. 240. 125 Anm. 542
– ex-Vigna Chiaraviglio, Arkosol des Primenius und der Severa 27 Anm. 105. 84 Anm. 374. 87 Anm. 387. 125 Anm. 542. 139 Anm. 623. 206
Tecla:
– Nr. 2 39 Anm. 174. 83 Anm. 371. 101 Anm. 439. 109 Anm. 477. 118 Anm. 517. 305. 309. 325. 327. 331. 337
– Nr. 3 39 Anm. 174. 48 Anm. 207. 55. 61 Anm. 269. 63 Anm. 282. 64 Anm. 285. 72. 101 Anm. 439. 112 Anm. 490. 116 Anm. 505. 136. 165 Anm. 728. 235 Anm. 1064. 239 Anm. 1075. 260 Anm. 1163. 305. 307. 309. 312. 313. 315. 322. 323. 330. 332. 337. 338. 342
Via Latina (Via Dino Compagni):
– Nr. 1 (Kammer A) 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 54 Anm. 231. 55. 61 Anm. 269. 63 Anm. 282. 64 Anm. 285. 67 Anm. 301. 75. 77 Anm. 347. 80 Anm. 363. 101 Anm. 439. 112 Anm. 490. 130 Anm. 572. 133. 159 Anm. 703. 164 Anm. 725. Anm. 727. 166–167. 235 Anm. 1064. 305. 307. 308. 310. 311. 313. 314. 315. 317. 319. 321. 323. 330. 335. 342
– Nr. 2 (Kammer B) 38 Anm. 168. 39 Anm. 173. 70 Anm. 314. 76. 163 Anm. 721. 229 Anm. 1046. 271 Anm. 1212. 305. 318
– Nr. 3 (Kammer C) 39 Anm. 173. 45 Anm. 196. 48 Anm. 207. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 66 Anm. 293. 67 Anm. 301. 72 Anm. 327. 77 Anm. 347. 103 Anm. 456. 104. 107 Anm. 469. 118 Anm. 516. 143 Anm. 639. 146. 150 Anm. 671. 164 Anm. 727. 165. 210. 211–215. 243. 244. 254. 286. 287. 305. 306. 307. 309. 313. 314. 316. 317. 321. 331. 336. 339. 352
– Nr. 4 (Kammer D) 127 Anm. 557. 333
– Nr. 6 (Kammer F) 39 Anm. 173. 96–97. 143 Anm. 639. 147. 305. 322. 325. 339

– Nr. 9 (Kammer I) 39 Anm. 173. 103 Anm. 456. 104 Anm. 460. 107 Anm. 469. 118 Anm. 516. 119 Anm. 523. 146. 307. 309. 316. 336
– Nr. 10 (Kammer L) 39 Anm. 174. 72 Anm. 327. 305. 306
– Nr. 11 (Kammer M) 39 Anm. 174. 48 Anm. 207. 61 Anm. 269. 63 Anm. 282. 77 Anm. 347. 165 Anm. 728. 305. 307. 311. 313. 314. 315. 321. 342
– Nr. 13 (Kammer O) 39 Anm. 176. 70 Anm. 314. 75 Anm. 339. 83. 86 Anm. 385. 101 Anm. 439. 118 Anm. 517. 124 Anm. 540. 140 Anm. 625. 143. 144. 305. 309. 310. 319. 327. 328. 332. 336. 339
Via Paisiello, Hypogäum 25 Anm. 98. 39 Anm. 173. 48 Anm. 207. 61 Anm. 267. 63 Anm. 282. 67 Anm. 301. 70 Anm. 314. 75 Anm. 339. 83 Anm. 371. 109 Anm. 477. 165 Anm. 728. 177. 179. 180. 305. 310. 311. 313. 316. 318. 320. 324. 326. 340
Vibia:
– Nr. 1 130 Anm. 572. 133 Anm. 592
– Nr. 3 127 Anm. 551. Anm. 553. 128 Anm. 562
Sardis:
– Grab 2007.3 265
– Grab 76.1 265
– Painted Tomb 165
Serdica (Sofia):
– Grab 1 265
– Grab 2/1989 (sog. Grab des Honorius) 266
– Erzengel-Grab 260 Anm. 1176
Silistra:
– spätantike Grabkammer 263 Anm. 1176
Sopianae (Pécs):
– Petrus und Paulus-Grabkammer 257. 260. 261. 262 Anm. 1171. 267
– Frühchristliches Mausoleum 257
Thessaloniki:
– Grab 1 (= Grab 52) in der Dimosthenous-Straße 7 261 Anm. 1164. 266 Anm. 1195. 267–272
– Grab 15 am Universitätscampus /Theologische Fakultät 261 Anm. 1164. 266 Anm. 1195. 272
– Grab 29 am Universitätscampus 264 Anm. 1181
– Grabes 49 an der Apolloniados-Straße 18 261 Anm. 1164. 266 Anm. 1195. 272
– Eustorgios-Grab 262–263. 265
– Susanna-Grab 259–260
Westgaliläa, Kibbutz Lohamey ha-Getaoth 257



Abb. 1 Rom, Via Latina, Grab der Pancratii, Detail der Deckenmalerei



Abb. 2 Coemeterium Maius, Cubiculum 17, Decke



Abb. 3 Ermete, Arkosol 3, Lünette mit Paralytiker, Taufe und Daniel in der Löwengrube



Abb. 4 Ermete, Arkosol 4, Lünette mit Gerichtsszene

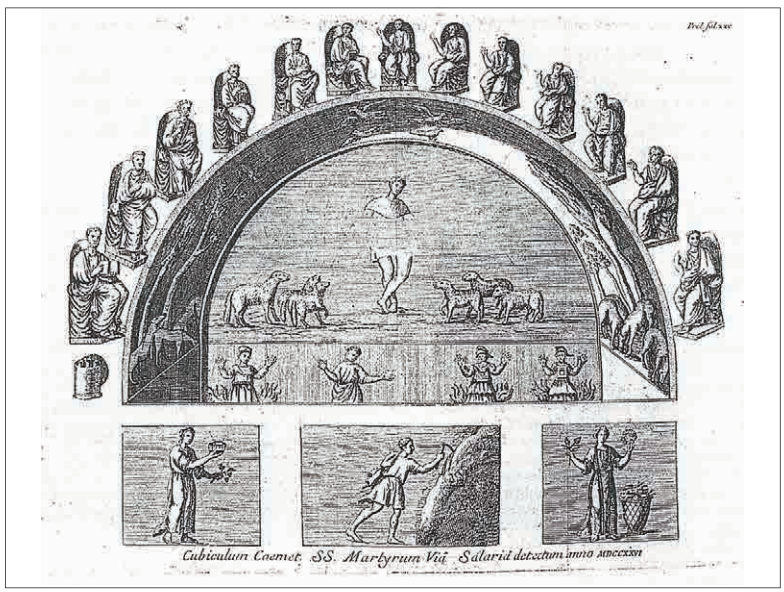


Abb. 5 Ermete, Cubiculum 6, Wand -2- (nach BIANCHINI 1728)



Abb. 6: Anonima di via Anapo, Cubiculum 10, Arkosol -2-



Abb. 7 Anonima di via Anapo, Wandnische 14



Abb. 8: Anonima di via Anapo, Wandnische 14, Decke



Abb. 9 Priscilla, Cubiculum 5 (‚Cubicolo dei Bottai'), Decke



Abb. 10 Priscilla, Cubiculum 5 (‚Cubicolo dei Bottai'), Wand -2-



Abb. 11 Priscilla, Cubiculum 7 (‚Cubicolo della Velata'), Wand -2- mit Verstorbenenporträt



Abb. 12 Priscilla, Cubiculum 7, Wand -3-



Abb. 13 Priscilla, Cubiculum 7, Wand -4-

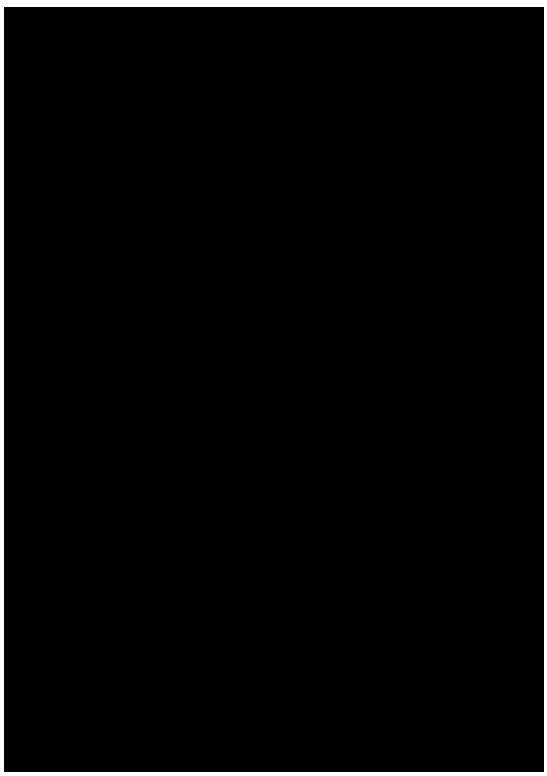


Abb. 14 Priscilla, Cubiculum 7, Decke

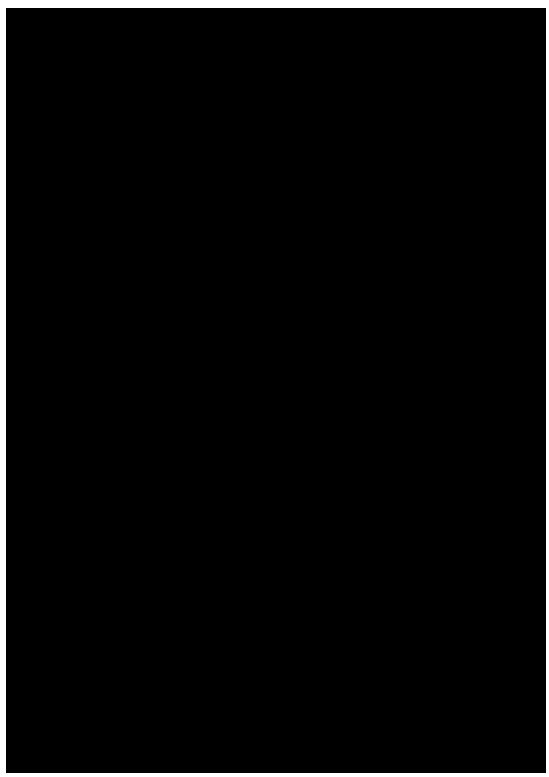


Abb. 15 Priscilla, Cubiculum 15, Decke



Abb. 16 Priscilla, Cubiculum 15 (‚Cubicolo dell'Annunciazione'), Wand -2- mit Darstellung des Guten Hirten



Abb. 17 Priscilla, Cubiculum 23, Deckenabschnitt der Loculuswand



Abb. 18 Priscilla, Cubiculum 23, Deckenabschnitt, Detail Büste der Verstorbenen



Abb. 19 Priscilla, Cubiculum 39 (sog. Cappella Greca), Detail Mahlszene (*'fractio panis'*)



Abb. 20 Priscilla, Cubiculum 39 (sog. Cappella Greca), Blick in die Kammer



Abb. 21 Priscilla, Cubiculum 39 (sog. Cappella Greca), Blick auf die Türwand



Abb. 22 Coemeterium Maius, Cubiculum 3 (‚Cubicolo del Docente'), Wand -2-, Christusbild



Abb. 23 Coemeterium Maius, Cubiculum 3 (‚Cubicolo del Docente'), Wand -3-, Mahldarstellung



Abb. 24 Coemeterium Maius, Cubiculum 12, Wand -2-, Arkosol



Abb. 25 Coemeterium Maius, Cubiculum 12, Wand -2-, Arkosollaibung

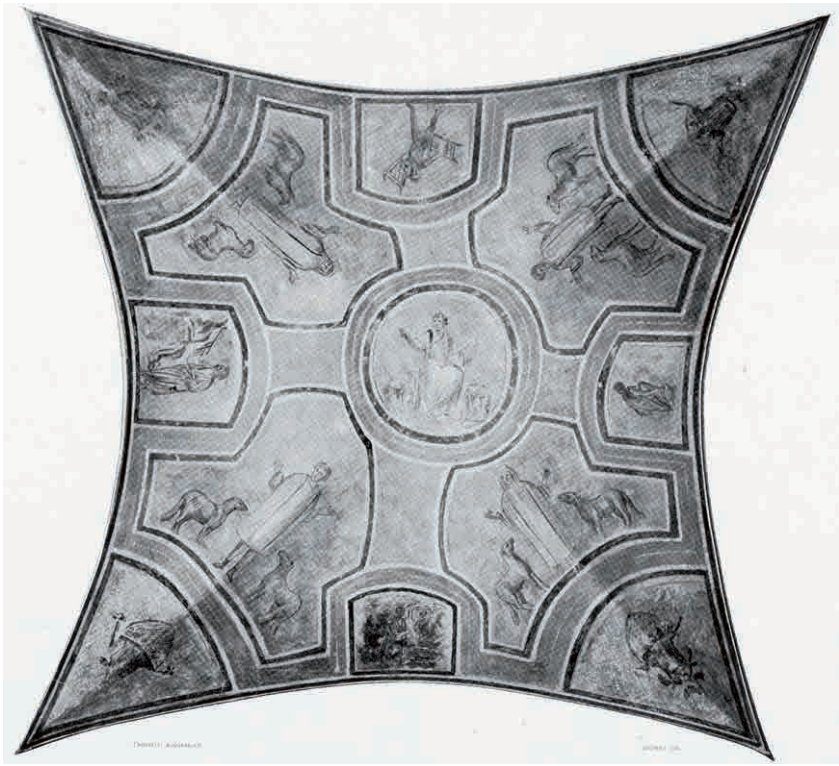


Abb. 26 Coemeterium Maius, Cubiculum 16, Decke



Abb. 27 Coemeterium Maius, Cubiculum 16, Wand -4-, Arkosollaibung



Abb. 28 Coemeterium Maius, Cubiculum 19, Wand -4-, Arkosol



Abb. 29 Coemeterium Maius, Cubiculum 22, Wand -2-, Arkosollünette



Abb. 30 Coemeterium Maius, Cubiculum 22, Wand -2-, Arkosollaibung



Abb. 31 Ciriaca, Arkosol 2



Abb. 32 Ciriaca, Arkosol 4, Kluge und törichte Jungfrauen



Abb. 33 Marcellino e Pietro, Cubiculum 27, Decke

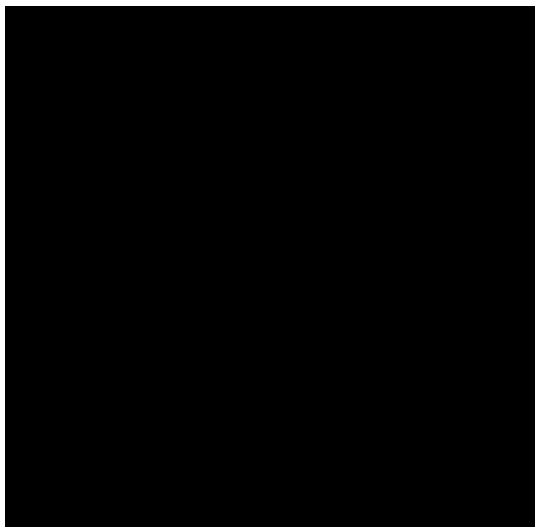


Abb. 34 Marcellino e Pietro, Cubiculum 41, Wand -4-



Abb. 35 Marcellino e Pietro, Cubiculum 43, Decke

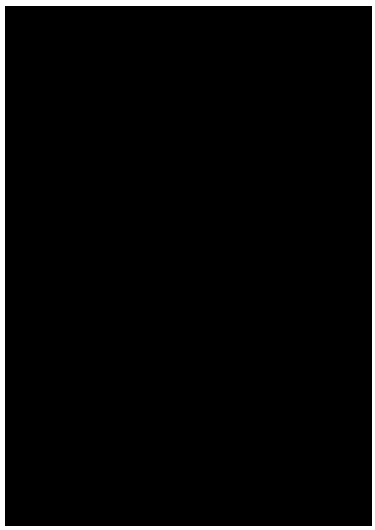


Abb. 36 Marcellino e Pietro, Cubiculum 43, Decke, Taufe Jesu



Abb. 37 Marcellino e Pietro, Cubiculum 45, Wand -2-, Mahldarstellung



Abb. 38 Marcellino e Pietro, Cubiculum 45, Wand -3-, Verstorbener



Abb. 39 Marcellino e Pietro, Cubiculum 48, Wand -2-, Arkosollünette mit Mahldarstellung



Abb. 40 Marcellino e Pietro, Cubiculum 48, Wand -2-, Arkosollaibung



Abb. 41 Marcellino e Pietro, Cubiculum 51, Wand -2-, Arkosollünette



Abb. 42 Marcellino e Pietro, Cubiculum 51, Wand -2-, Lünette, Detail Susanna

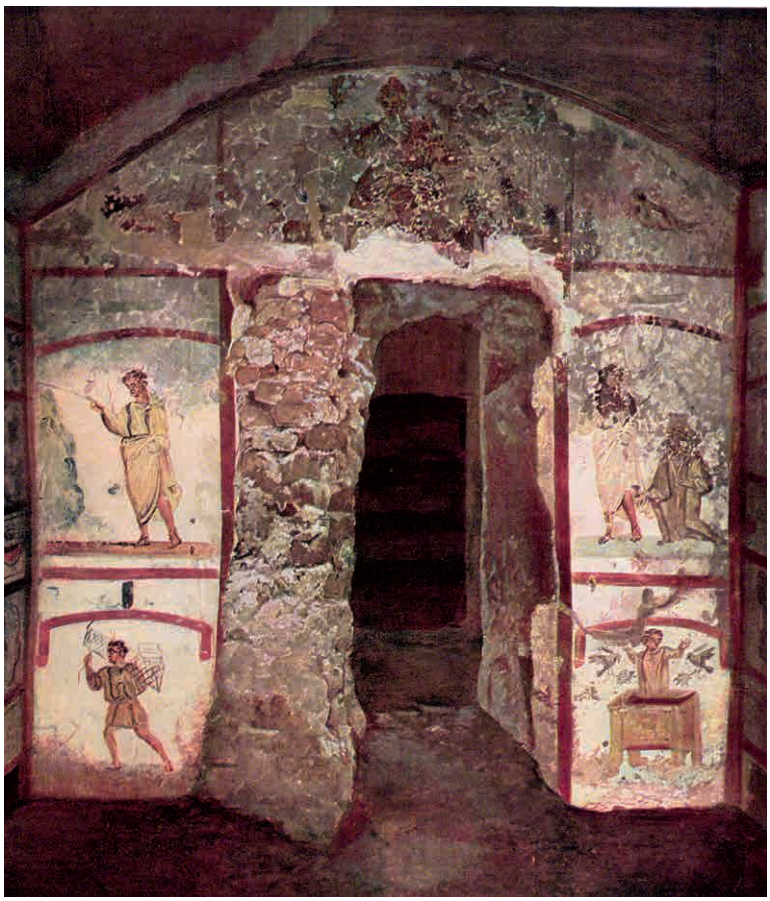


Abb. 43 Marcellino e Pietro, Cubiculum 64, Türwand -5-



Abb. 44 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65 (‚Cubiculum des Nicerius'), Blick in die Kammer



Abb. 45 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65, Wand -2-, Arkosol



Abb. 46 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65, Wand -2-, Arkosollaibung, Taufe einer Frau



Abb. 47 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65, Wand -3-, Arkosol



Abb. 48 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65, Wand -4-, Arkosol



Abb. 49 Marcellino e Pietro, Cubiculum 67, Wand -5-

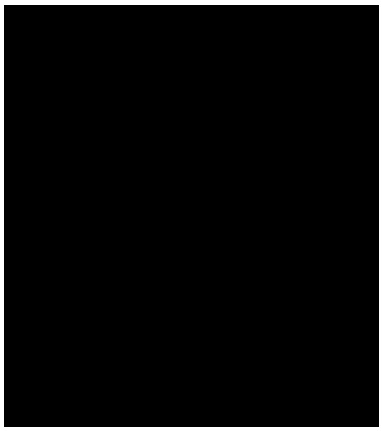


Abb. 50 Marcellino e Pietro, Cubiculum 67, Wand -5-, Detail Noah in der Arche



Abb. 51 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69, Wand -5-, Fossoren

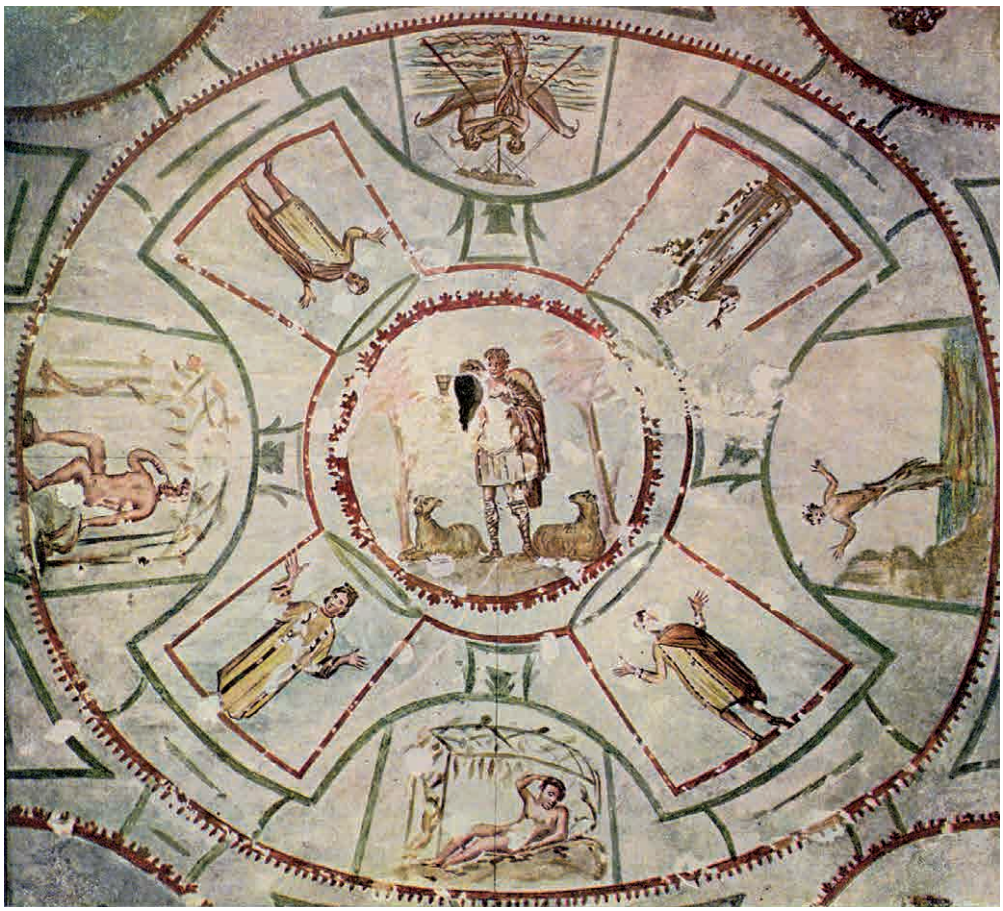


Abb. 52 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69, Decke



Abb. 53 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69, Wand -2-



Abb. 54 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69, Arkosollaibung



Abb. 55 Marcellino e Pietro, Arkosol 75, Lünette mit Mahlszene

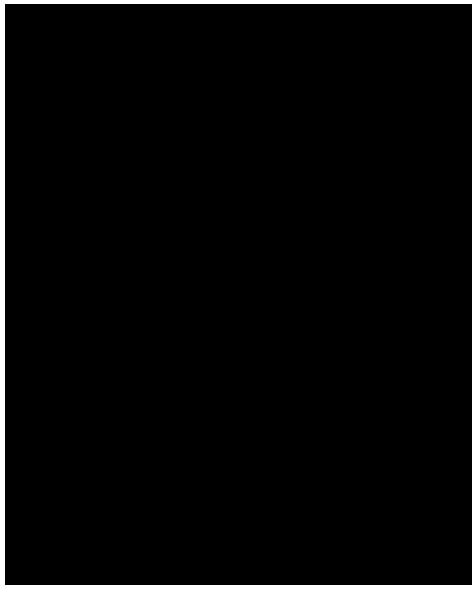


Abb. 56 Marcellino e Pietro, Cubiculum 78, Wand -2-



Abb. 57 Marcellino e Pietro, Cubiculum 78, Decke



Abb. 58 Marcellino e Pietro, Cubiculum 78, Decke, Detail Taufszene



Abb. 59 Gordiano ed Epimaco 1, Blick auf Wand -2-, Christus zwischen Petrus und Paulus



Abb. 60 Via Latina, Kammer A, Wand -2-



Abb. 61 Via Latina, Kammer A, Wand -4-, Arkosollaibung, Die drei Jünglinge im Feuerofen



Abb. 62 Via Latina, Kammer A, Wand -5-



Abb. 63 Via Latina, Kammer C, Wand -2-, Arkosollünette

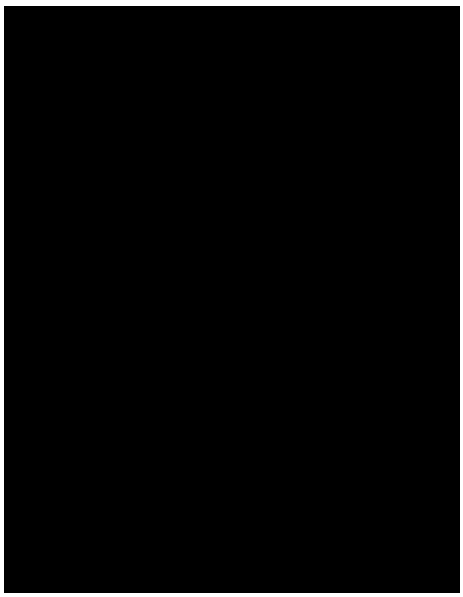


Abb. 64 Via Latina, Kammer C, Wand -2-, Arkosollünette Detail Orantin



Abb. 65 Via Latina, Kammer C, Wand -3-, Einzug in das gelobte Land



Abb. 66 Via Latina, Kammer C, Wand -4-, Durchzug durch das Rote Meer

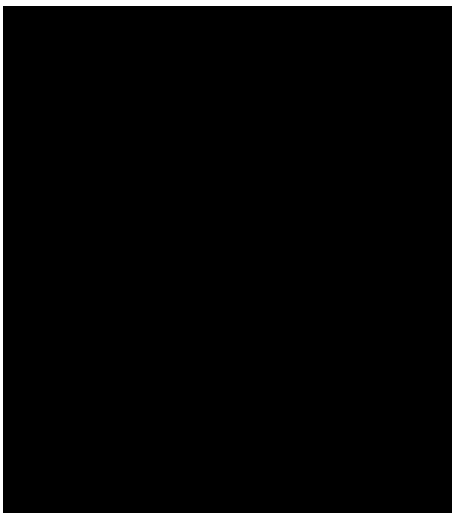


Abb. 67 Sandalenlösender Mose

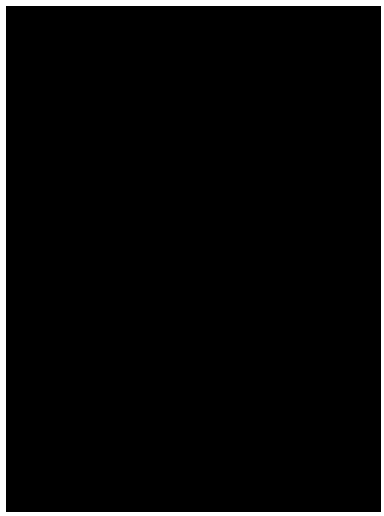


Abb. 68 Quellwunder des Mose

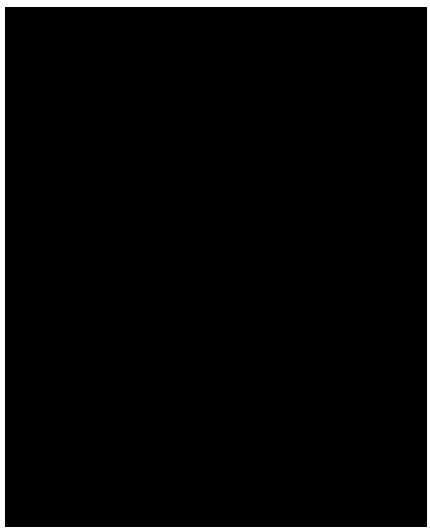


Abb. 69 Josua mit Rotulus

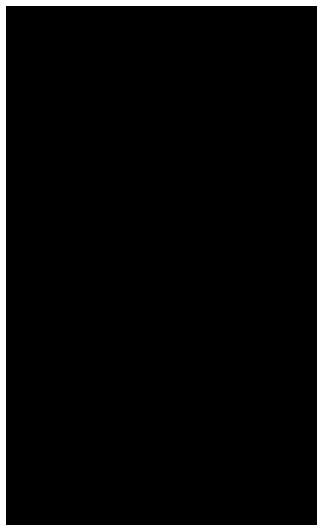


Abb. 70 Abrahamsopfer

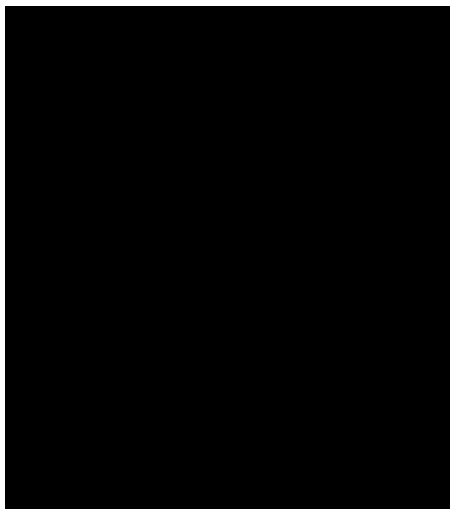


Abb. 71 Hiob und Sitis



Abb. 72 Via Latina, Kammer F, Wand -3-, Arkosollünette

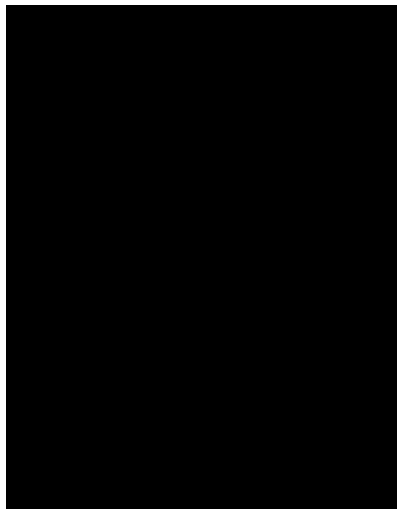


Abb. 73 Kammer F, Detail Samariterin



Abb. 74 Via Latina, Kammer O, Wand -2-, Arkosol

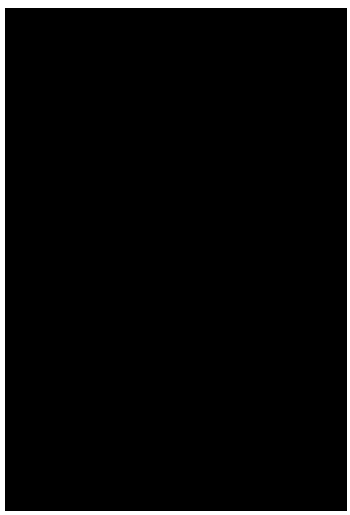


Abb. 75 Kammer O, Orantin

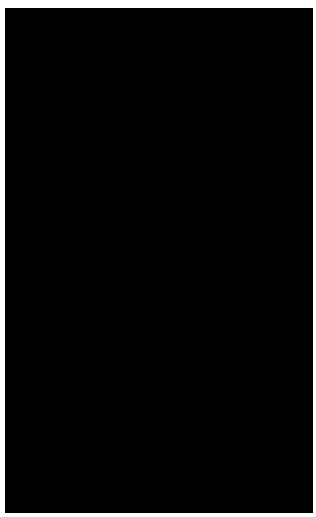


Abb. 76 Kammer O, Noah in der Arche



Abb. 77 Via Latina, Kammer O, Wand -3-, Lazarus-Auferweckung



Abb. 78 Sebastiano, Cubiculum 3, Wand -2-,
Jona klettert auf Klippe



Abb. 79 Pretestato, Cubiculum 3, Wand -4-,
Heilung der blutflüssigen Frau



Abb. 80 Pretestato, Arkosol 5

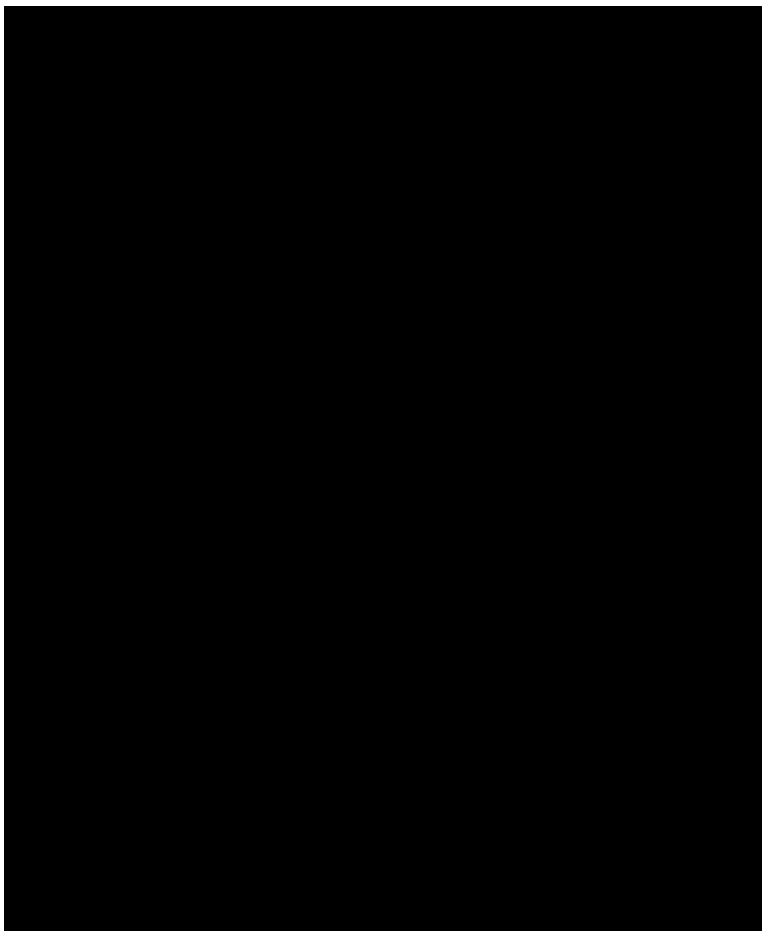


Abb. 81 Callisto, Cubiculum 1 (Lucina-Krypta Kammer x), Wand -2- mit Taufszene



Abb. 82 Callisto, Cubiculum 2 (Lucina-Krypta Kammer y), Decke



Abb. 83 Callisto, Cubiculum 2 (Lucina-Krypta Kammer y), Wand -2-, sog. eucharistische Fische



Abb. 84 Callisto, sog. Sakramentskapelle A2, Wand -2-



Abb. 85 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Blick in die Kammer



Abb. 86 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -2-, sog. *impositio manuum*



Abb. 87 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -2-, Abrahamsopfer



Abb. 88 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -2-, Mahlszene



Abb. 89 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -3-, Fischer, Taufe, Lahmenheilung



Abb. 90 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -5-, Samariterin am Brunnen und Quellwunder des Mose



Abb. 91 Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Wand -5-, Detail Samariterin am Brunnen



Abb. 92 Callisto, sog. Sakramentskapelle A6, Wand -5-, Quellwunder des Mose und Lazarus-Auferweckung



Abb. 93 Callisto, Cubiculum 15 (sog. Okeanos-Kammer), Lichtschacht mit Brustbild



Abb. 94 Callisto, Cubiculum 44 (‚Cinque Santi'), Wand -2- mit Orantenbildnissen



Abb. 95 Marco e Marcelliano, Arkosol 5, Laibung



Abb. 96 Marco e Marcelliano, Arkosol 5, Laibung



Abb. 97 Marco e Marcelliano, Cubiculum 3 (‚Cubicolo delle Colonne'), Wand -3- (nach Wilpert 1903)



Abb. 98 Marco e Marcelliano, Cubiculum 3 (‚Cubicolo delle Colonne'), Wand -3- mit Säulenarchitektur



Abb. 99 Domitilla, Cubiculum 15, Wand -2-, Arkosollünette, Veneranda und Petronilla



Abb. 100 Domitilla, Cubiculum 18, Wand -4-, Arkosol



Abb. 101 Domitilla, Cubiculum 18, Lünette



Abb. 102 Domitilla, Cubiculum 19, Wand -2-, Arkosollünette mit Bildnis des Fossors Diogenes

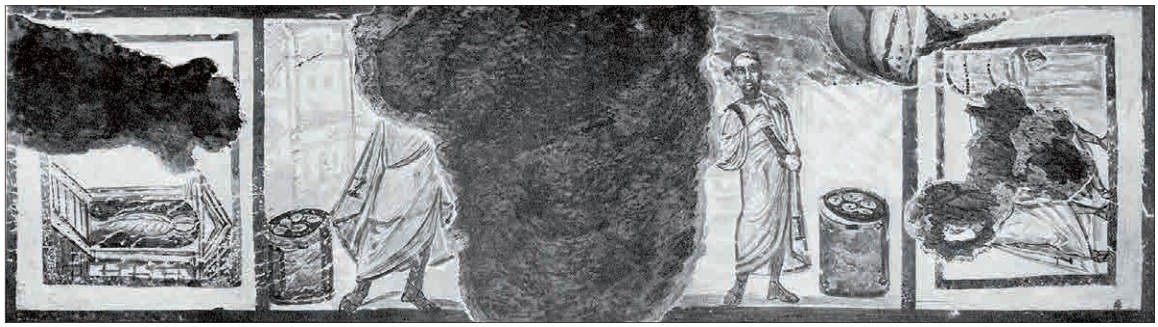


Abb. 103 Domitilla, Cubiculum 19, Wand -2-, Arkosollaibung



Abb. 104 Domitilla, Loculuswand 28



Abb. 105 Domitilla, Cubiculum 31, Wand -2-



Abb. 106 Domitilla, Cubiculum 31, Wand -4-

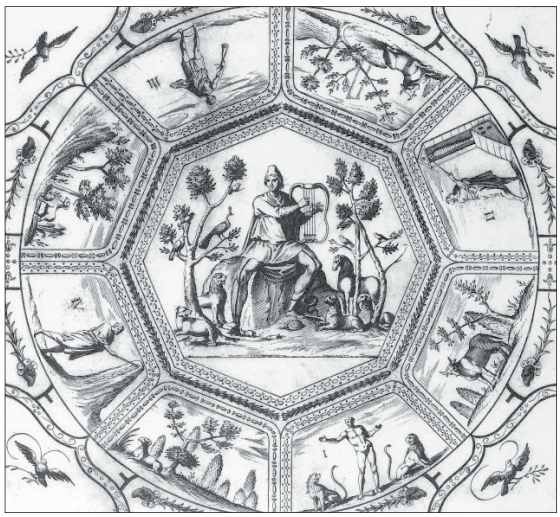


Abb. 107 Domitilla, Cubiculum 31, Decke (nach Bosio 1632)



Abb. 108 Domitilla, Cubiculum 31, Wand -2-, Arkosollaibung, Jona von Sonne geblendet (nach Bosio 1632)



Abb. 109 Domitilla, Cubiculum 33, Fries über Wand -3-, Sündenfall und Magieranbetung



Abb. 110 Domitilla, Cubiculum 33, Fries über Wand -4-, Lazarus-Auferweckung und die drei Jünglinge im Feuerofen



Abb. 111 Domitilla, Cubiculum 33, Wand -2-, Stirnwand mit Apostelversammlung

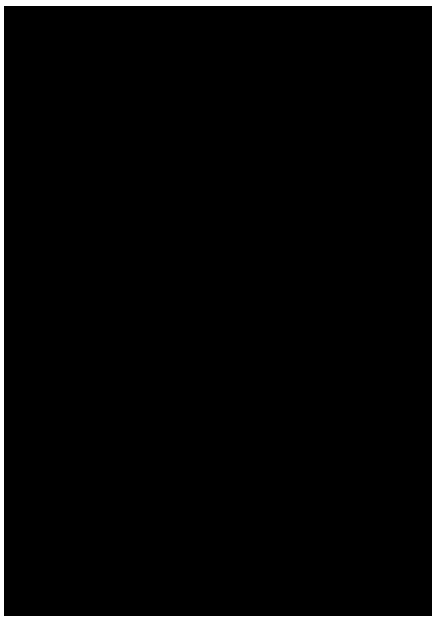


Abb. 112 Domitilla, Cubiculum 39 (‚Cubicolo dei Sei Santi'), Lichtschacht mit Bildnis des Grabherrn



Abb. 113 Domitilla, Cubiculum 39 (‚Cubicolo dei Sei Santi'), Wand -2-, Stirnwand Arkosol



Abb. 114 Domitilla, Cubiculum 39, Wand -2-, Arkosollünette mit den Brustbildern Verstorbener



Abb. 115 Domitilla, Cubiculum 39 (‚Cubicolo dei Sei Santi'), Wand -3-

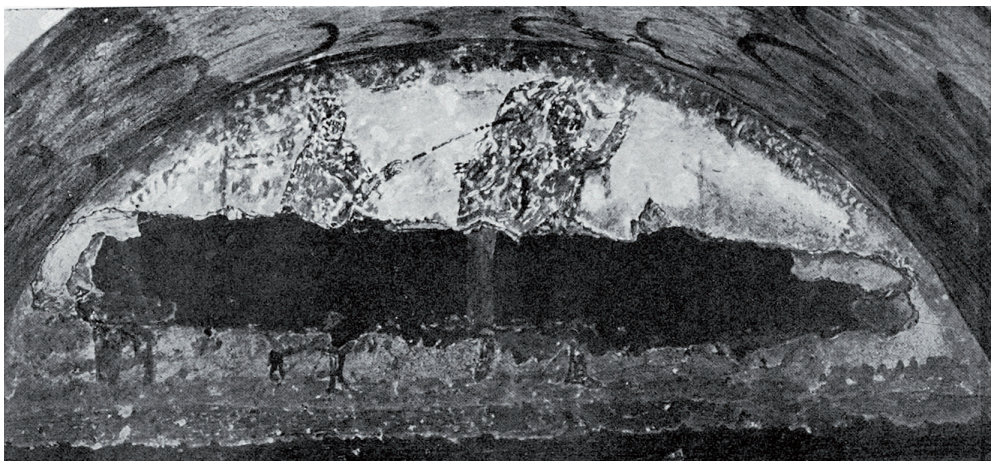


Abb. 116 Domitilla, Cubiculum 40, Wand -4-, Arkosollünette, Lahmenheilung



Abb. 117 Domitilla, Arkosol 43, Stirnwand



Abb. 118 Domitilla, Cubiculum 45 (‚Cubicolo di Orfeo‘), Blick in die Kammer



Abb. 119 Domitilla, Cubiculum 45, Wand -2-, Arkosolstirnwand, Detail Paulus und Thekla



Abb. 120 Domitilla, Cubiculum 62, Decke mit Taufszene im Zentrum



Abb. 121 Domitilla, Cubiculum 62, Wand -4-

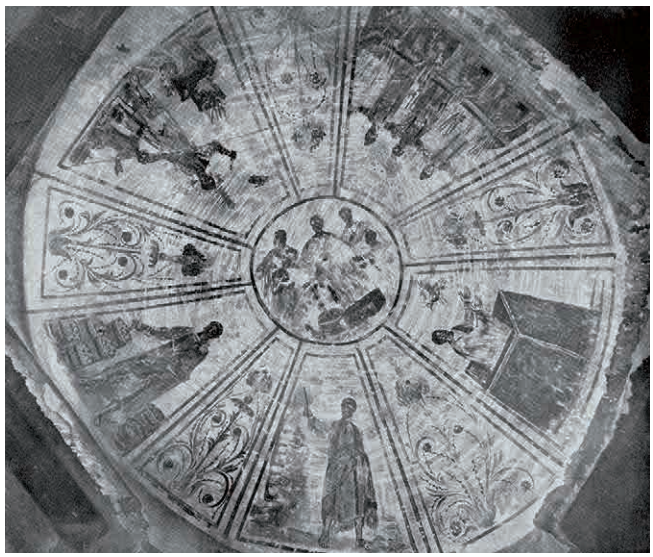


Abb. 122 Domitilla, Cubiculum 69, Decke



Abb. 123 Domitilla, Cubiculum 69, Wand -3-, Arkosollaibung



Abb. 124 Domitilla, Cubiculum 74 (sog. Cubiculum der *mensores*), rechte Konche, Detail Apostelversammlung

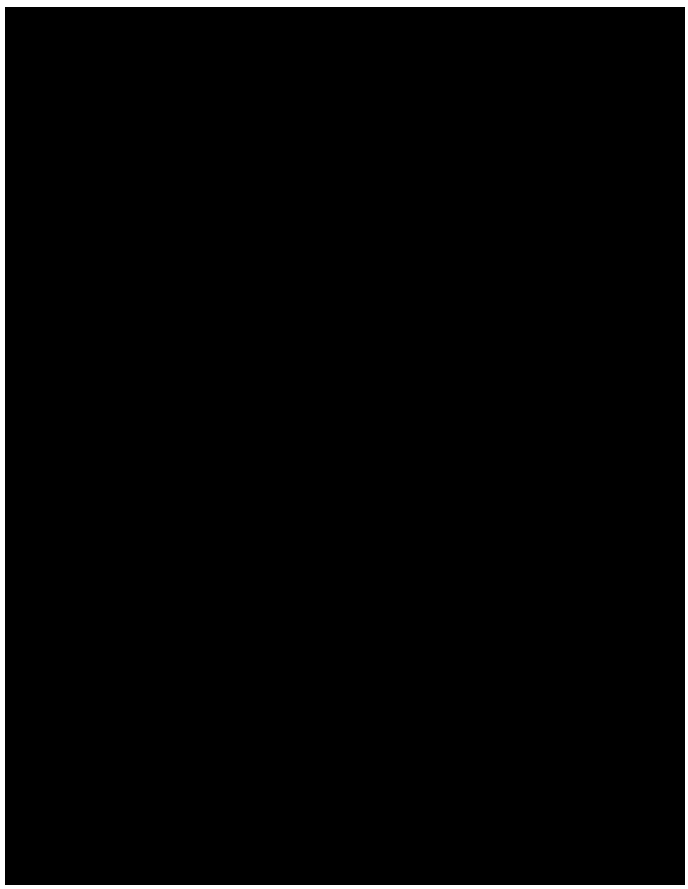


Abb. 125 Domitilla, Cubiculum 74, rechte Raumhälfte



Abb. 126 Domitilla, Cubiculum 74, linke Raumhälfte



Abb. 127 Domitilla, Cubiculum 74, Wand -2-, Grabherr zwischen Quellwunder Mose und Brotvermehrung

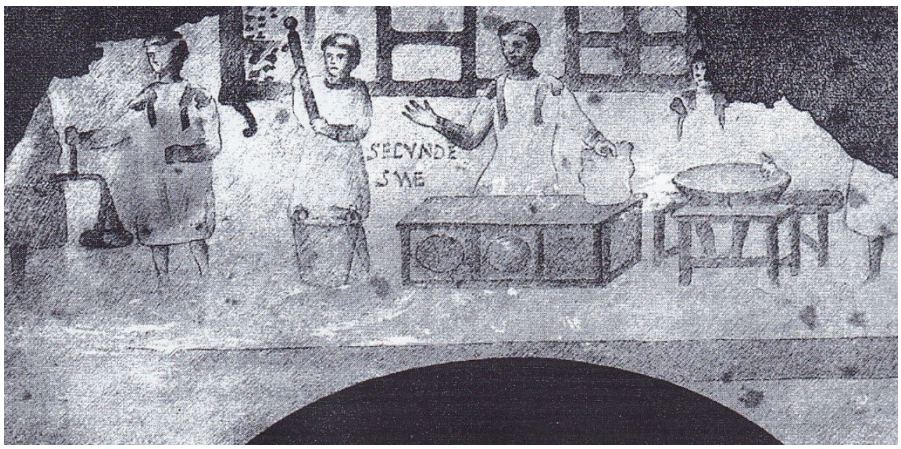


Abb. 128 Domitilla, Arkosol 71 (Zeichnung nach Wilpert 1887)



Abb. 129 Domitilla, Arkosol 71, Arkosollaibung

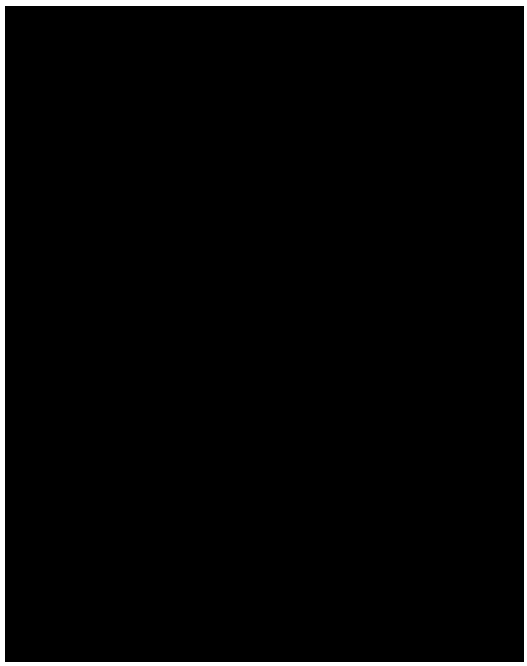


Abb. 130 Commodilla, Cubiculum 5 (‚Cubiculum Leonis‘), Decke mit Christusbüste



Abb. 131 Commodilla, Cubiculum 5 (‚Cubiculum Leonis'), Blick in die Kammer



Abb. 132 Commodilla 5, Wand -3-, Quellwunder Petri



Abb. 133 Commodilla 5, Wand -4-, Verleugnungsansage

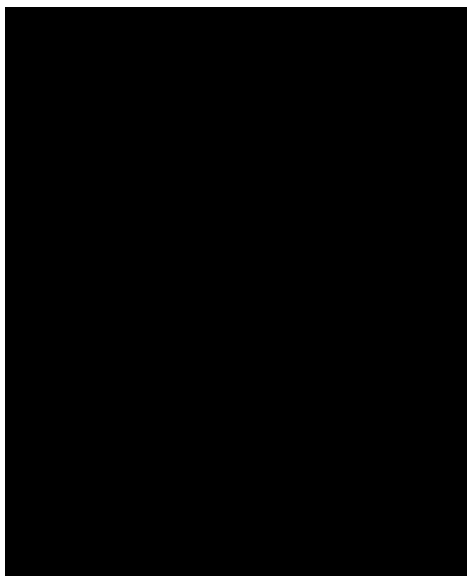


Abb. 134 Commodilla 5, Wand -2- linke Nischenwand

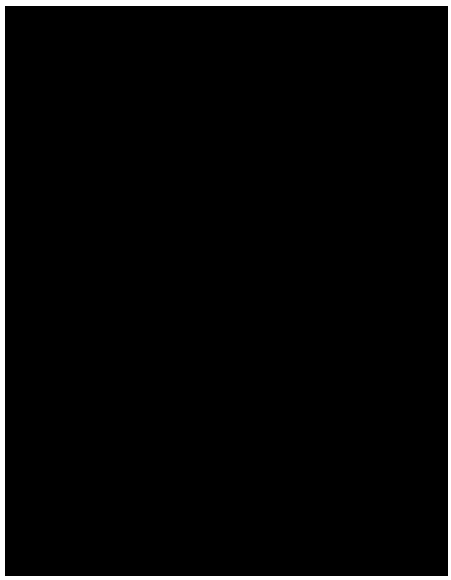


Abb. 135 Commodilla 5, Wand -2- rechte Nischenwand

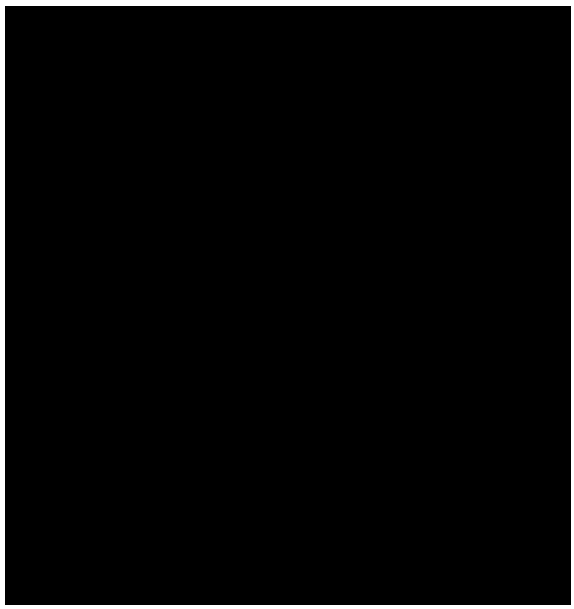


Abb. 136 Tecla, Cubiculum 3, Decke



Abb. 137 Tecla, Cubiculum 3, Wand -4-, Arkosollünette mit Verstorbenenporträt



Abb. 138 Zwischengoldglas (Metropolitan Museum of Art New York, Inv. Nr. 18.145.2)



Abb. 139 Vatikan, Museo Pio Cristiano, Sarkophag des Sabinus (Inv. 31509; Rep. I Nr. 6)



Abb. 140 Vatikan, Museo Pio Cristiano, Jonasarkophag (Inv. 31448; Rep. I Nr. 35)



Abb. 141 Vatikan, Museo Pio Cristiano, Jonasarkophag (Inv. 31448; Rep. I Nr. 35),
Detail Noah in der Arche zwischen Jonaszenen



Abb. 142 Vatikan, Museo Pio Cristiano (Inv. 31551; Rep. I Nr. 40)



Abb. 143 Rom, Katakombe SS. Marco e Marcelliano, Sarkophag (Rep. I Nr. 625; nach Wilpert 1929)



Abb. 144 Boville Ernica, Sarkophag (Rep. II 63; D-DAI-ROM-60.1363R)

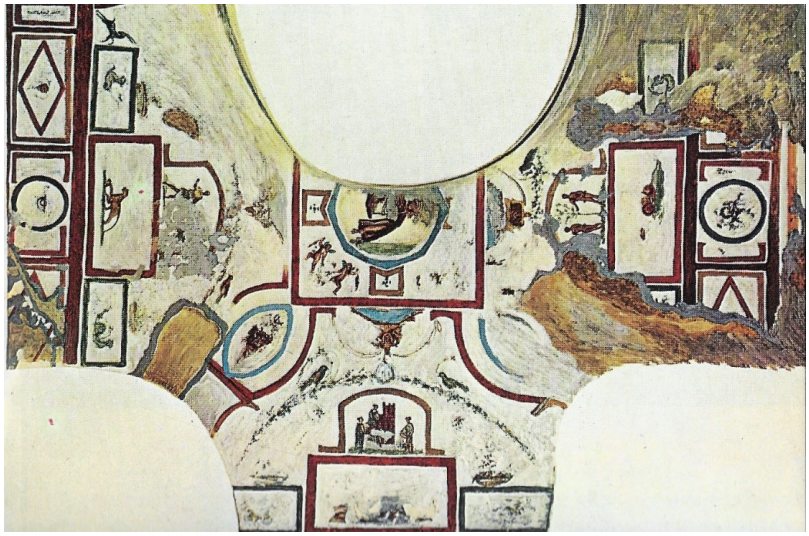


Abb. 145 Neapel, S. Gennaro, Oberes Vestibül, Deckenmalerei



Abb. 146 Neapel, S. Gennaro, Arkosol der Cominia und Nicatiola

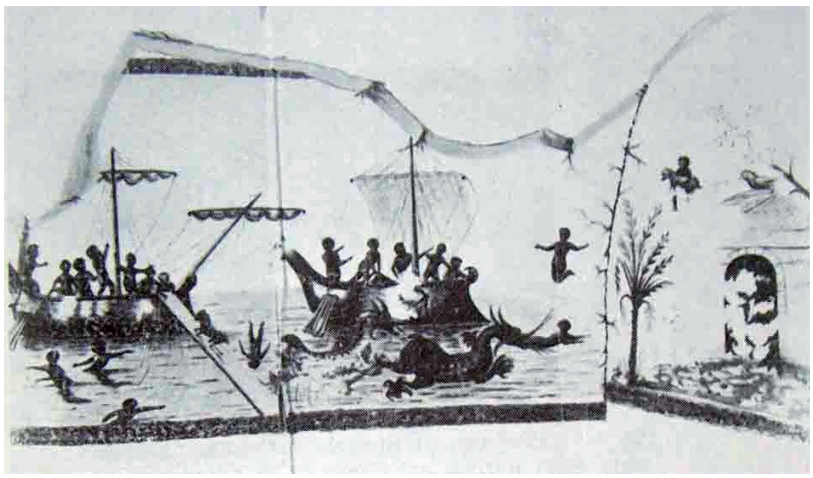


Abb. 147 Sardinien, Zömeterium von Bonaria/Cagliari, sog. Cubicolo di Giona (nach De Rossi 1892)

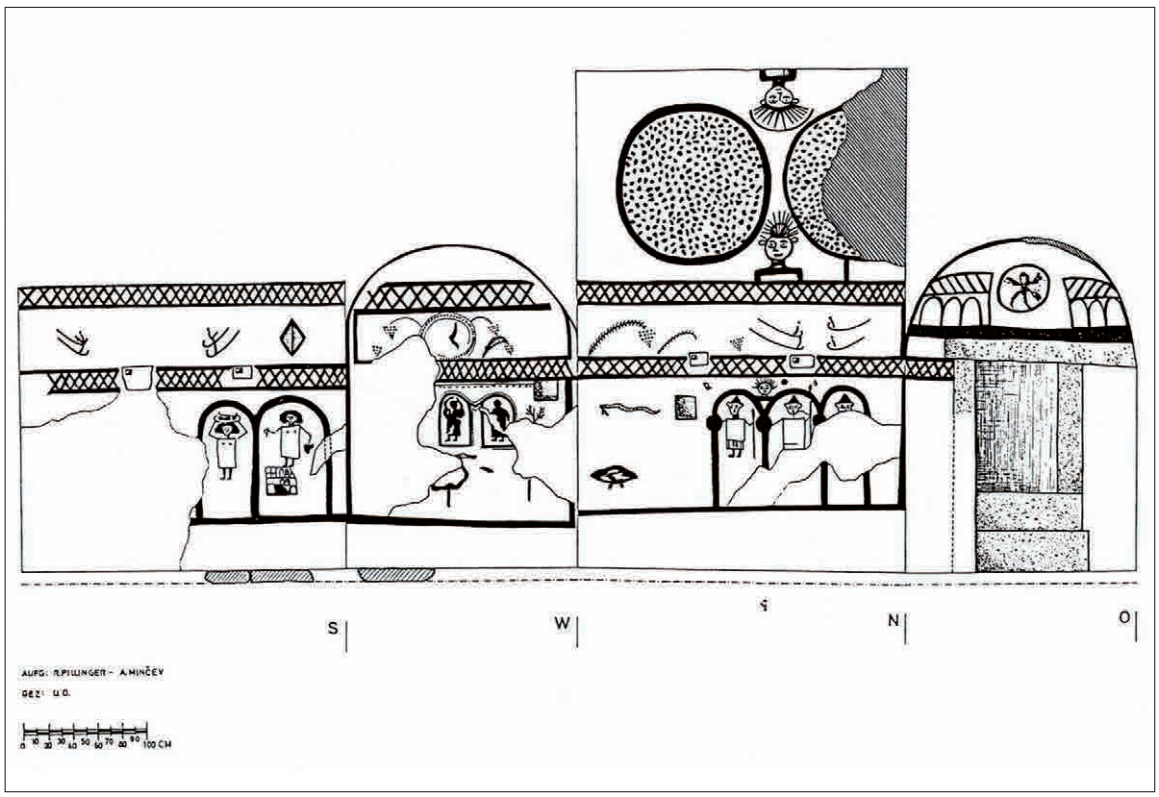


Abb. 148 Ossenovo, Spätantikes Grab (Umzeichnung)



Abb. 149 Detail Nordwand,
Darstellung eines Kriegers



Abb. 150 Ossenovo, Spätantikes Grab, Detail Westwand,
Darstellung eines Ehepaares (?)



Abb. 151 Pécs/*Sopianae*, Petrus und Paulus-Grabkammer



Abb. 152 Pécs/*Sopianae*, Petrus und Paulus-Grabkammer, Decke



Abb. 153 Pécs, Petrus und Paulus-Grabkammer, Westwand, Magieranbetung



Abb. 154 Pécs, Ostwand, Jonazyklus

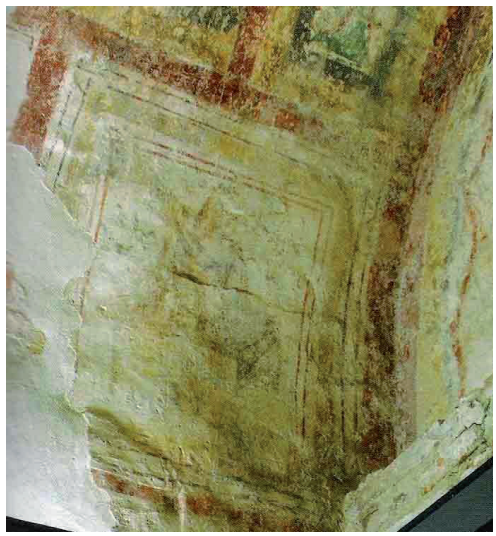


Abb. 155 Pécs, Westwand, Noah in der Arche



Abb. 156 Niš/*Naissus*, Petrus und Paulus-Grabkammer, Westwand

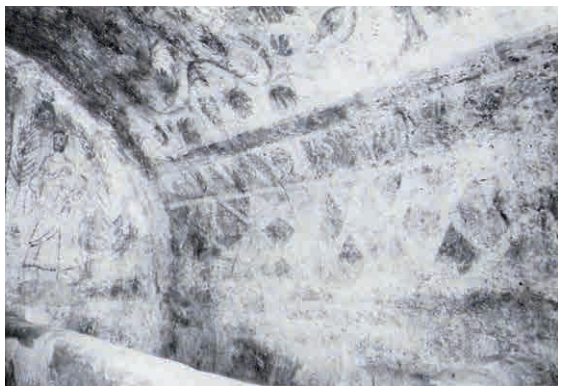


Abb. 157 Niš, Petrus und Paulus-Grabkammer, Südwand



Abb. 158 Niš, Petrus und Paulus-Grabkammer, Ostwand

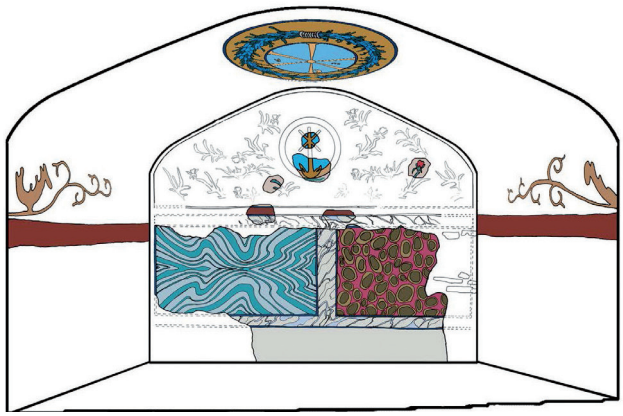


Abb. 159 Niš/*Naissus*, Grabkammer mit Anker



Abb. 160 Grabkammer mit Anker, Decke

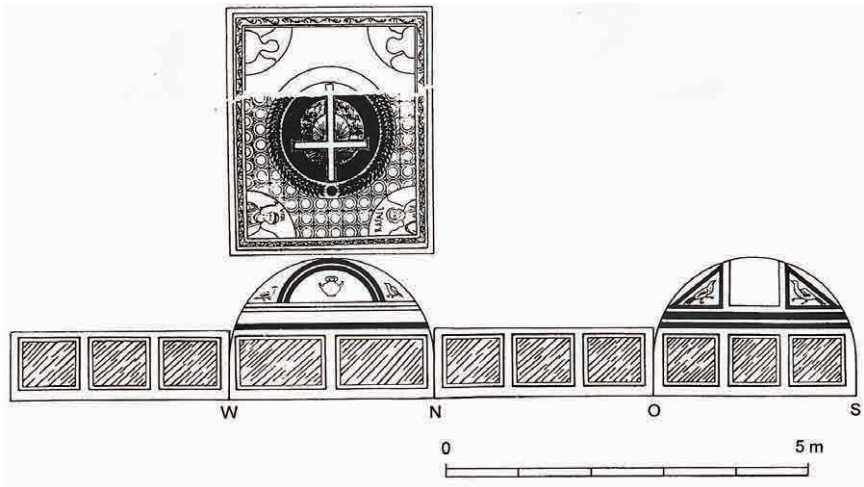


Abb. 161 Sofia/*Serdica*, Grab 9, sog. Erzengelgrab (Umzeichnung)

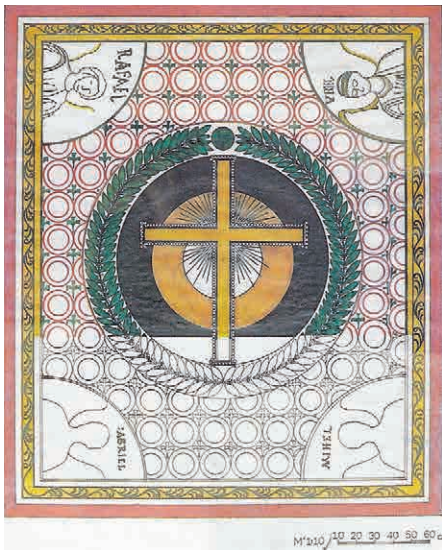


Abb. 162 Sofia/*Serdica*, Grab 9, sog. Erzengelgrab, Decke

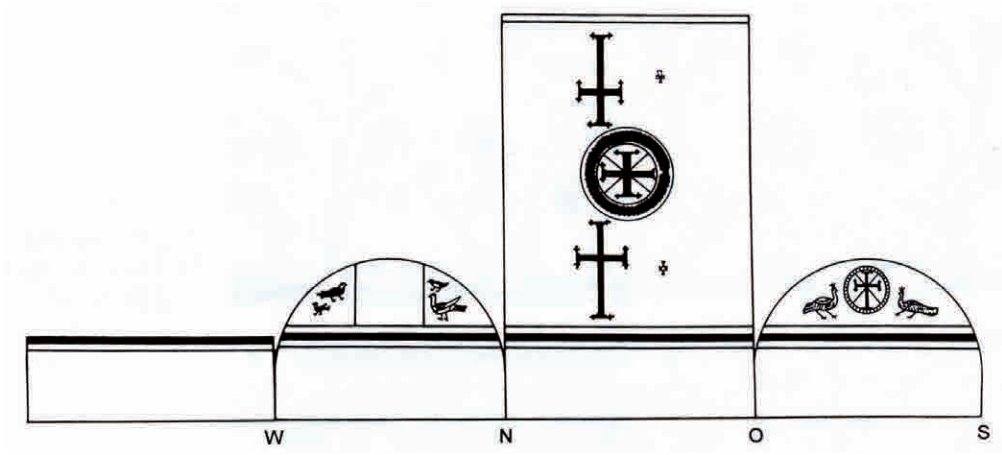


Abb. 163 Sofia/*Serdica*, Grab 1 (Umzeichnung)

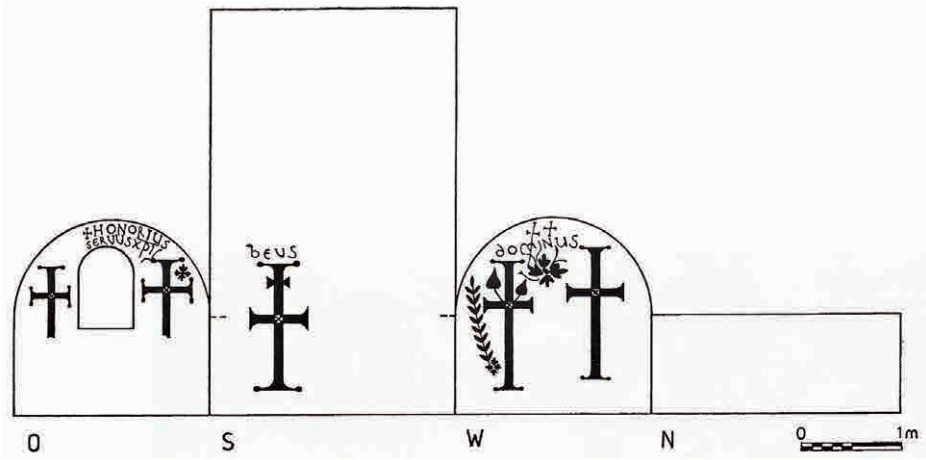


Abb. 164 Sofia/*Serdica*, Grab 2/89, sog. Grab des Honorius (Umzeichnung)

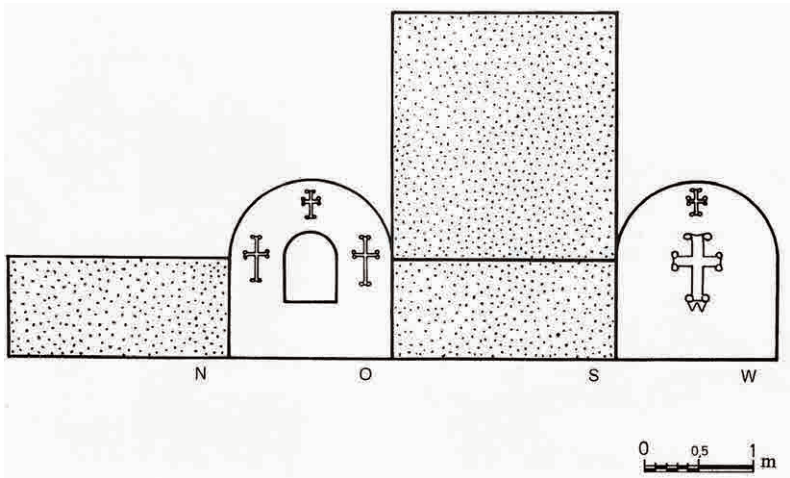


Abb. 165 Chissar, spätantikes Grab (Umzeichnung)



Abb. 166 Thessaloniki, Grab des Flavius und der Aurelia Eustorgios (Grab 46), Ostwand

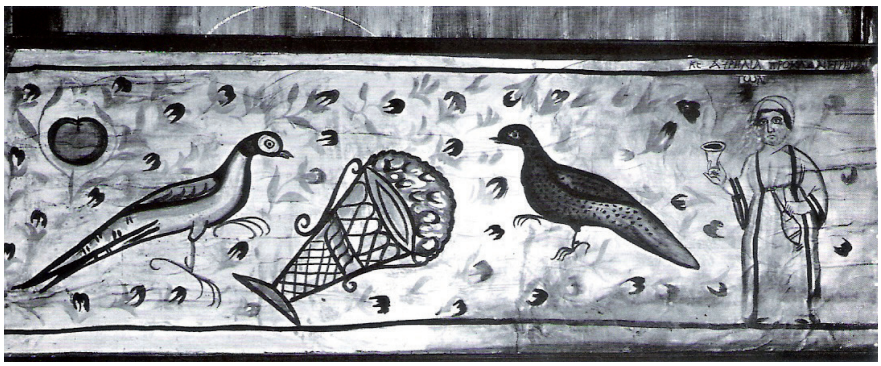


Abb. 167 Thessaloniki, Grab des Flavius und der Aurelia Eustorgios (Grab 46), Südwand



Abb. 168 Thessaloniki, sog. Susannagrab



Abb. 169 Thessaloniki, Grab 1 (bzw. Grabkammer 52) in der Dimosthenous-Straße 7



Abb. 170 Thessaloniki, Dimosthenous-Straße 7, Grab 1, Detail Schafträger

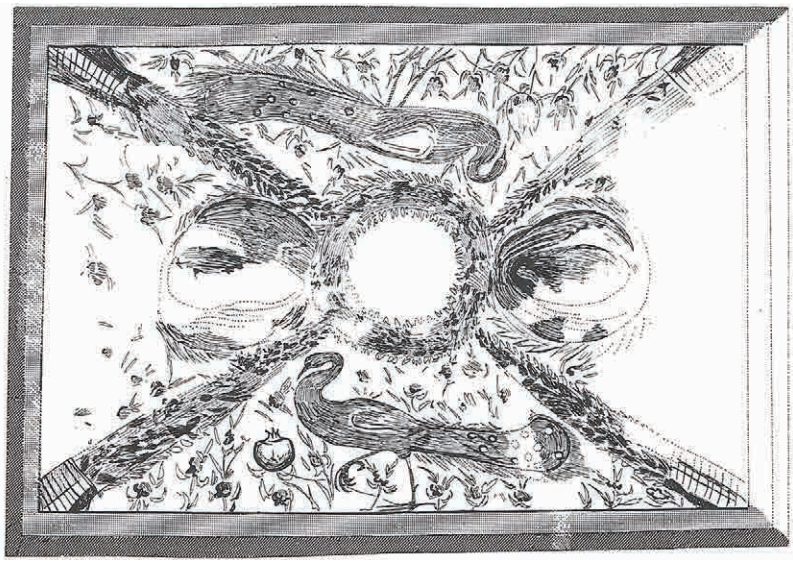


Abb. 171 Thessaloniki, Dimosthenous-Straße 7, Grab 1, Decke (Umzeichnung)

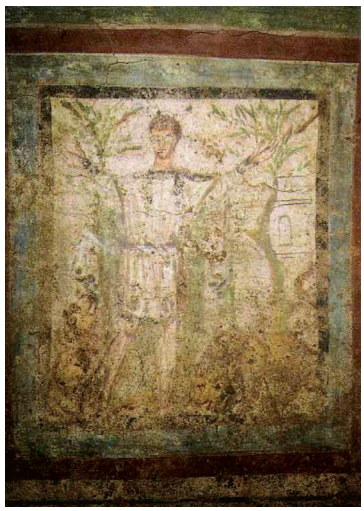


Abb. 172 Daniel in der Löwengrube



Abb. 173 Hiob und Sitis



Abb. 174 Lazarus-Auferweckung



Abb. 175 Thessaloniki, Dimosthenous-Straße 7, Grab 1, Wand -5-, Sündenfall

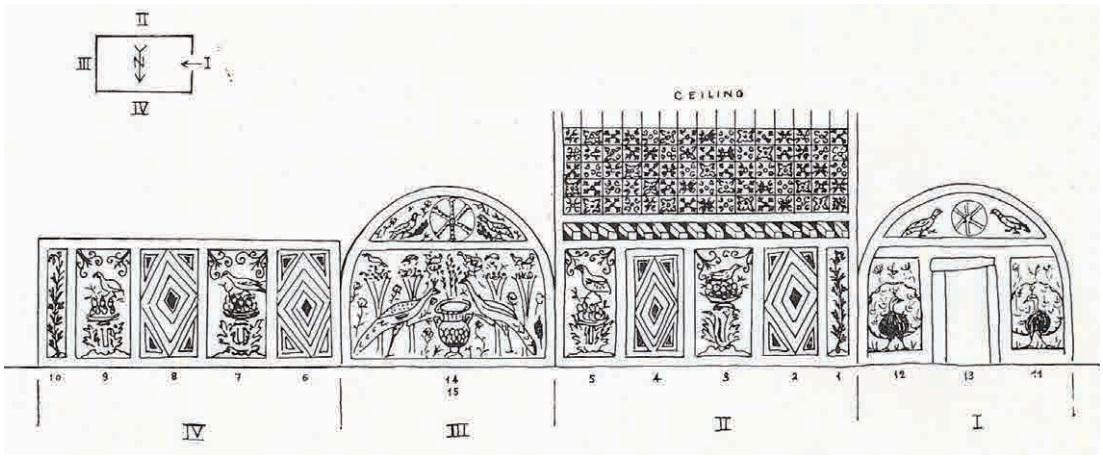


Abb. 176 İznik, Frühchristliches Hypogäum (Umzeichnung)

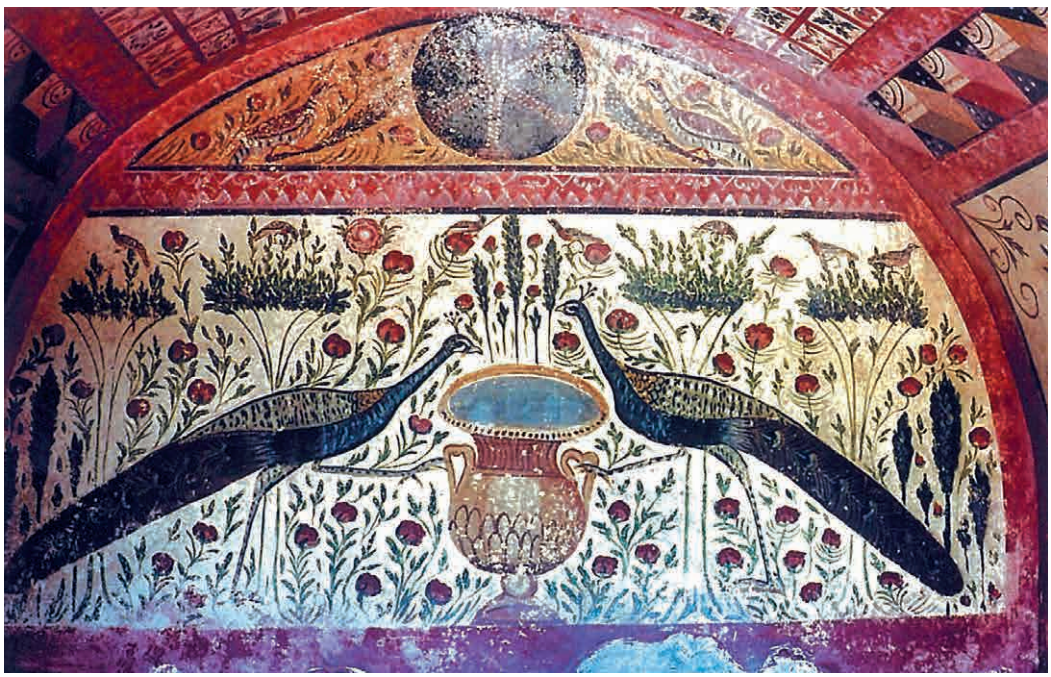


Abb. 177 İznik, Frühchristliches Hypogäum, Ostwand



Abb. 178 Sardis, ‚Painted Tomb', Westwand

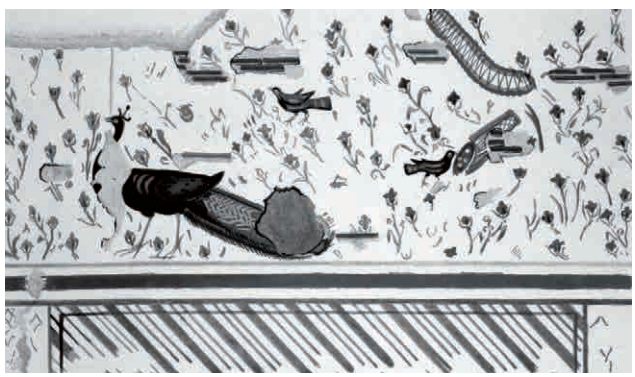


Abb. 179 Sardis, ‚Painted Tomb', Südwand



Abb. 180 Ephesos, Sieben-Schläfer-Zömeterium, Apsidensaal, Gewölbe mit Streublumendekor

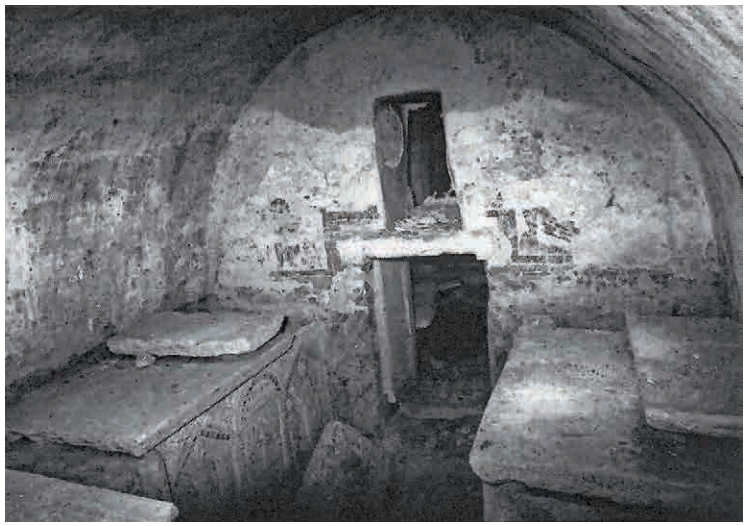


Abb. 181 Istanbul, Hypogäum beim Silivri-Kapı, Südwand

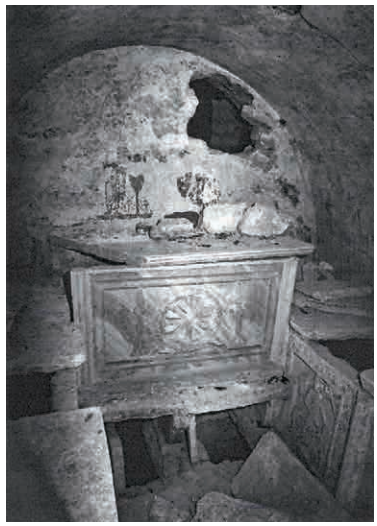


Abb. 182 Istanbul, Hypogäum beim Silivri-Kapı, Nordwand

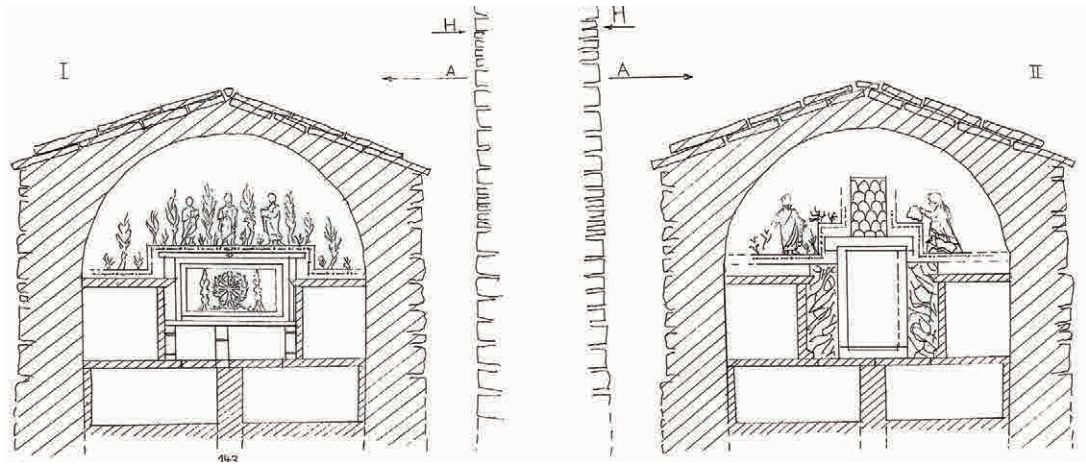


Abb. 183 Istanbul, Hypogäum beim Silivri-Kapı, Umzeichnung der Nord- und Südwand



Abb. 184 Westwand, Sarkophag 2, Gesetzesübergabe



Abb. 185 Ostwand, Sarkophag 2, Abrahamsopfer



Abb. 186 Hypogäum beim Silivri-Kapı, Sarkophag an der Nordwand, Christogramm



Abb. 187 Hypogäum beim Silivri-Kapı, Sarkophag an der Westwand, Apostelversammlung



Abb. 188 Istanbul, Hypogäum beim Silivri-Kapı,Sarkophag an der Ostwand, Verstorbenendarstellung

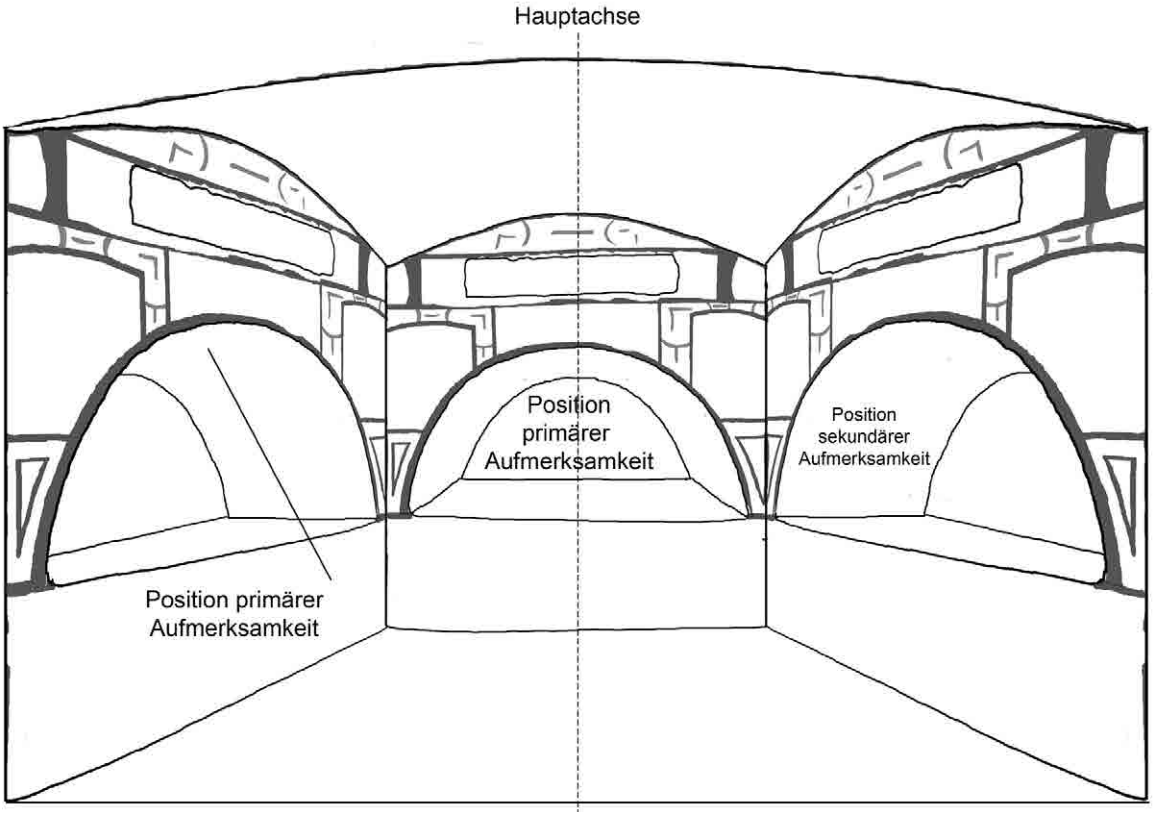


Fig. 1a Raumschema mit Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit

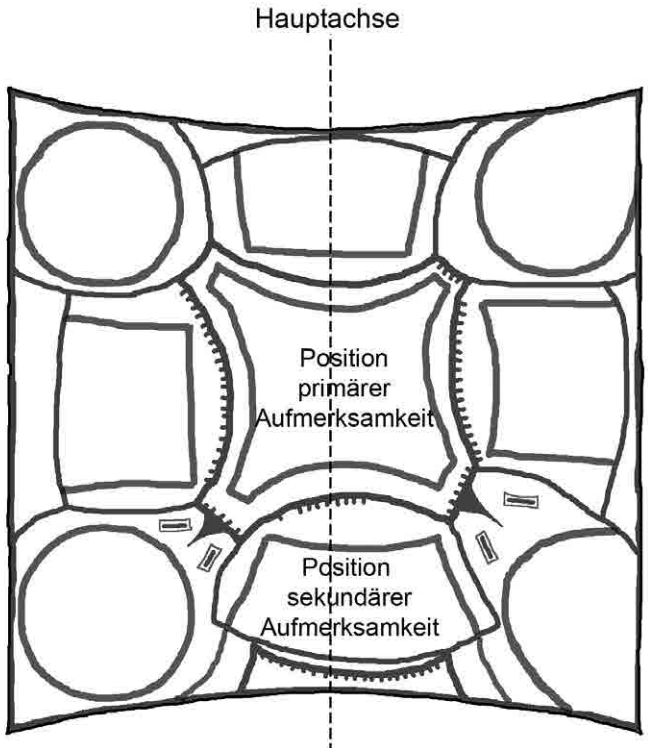


Fig. 1b Deckenschema mit Positionen primärer und sekundärer Aufmerksamkeit

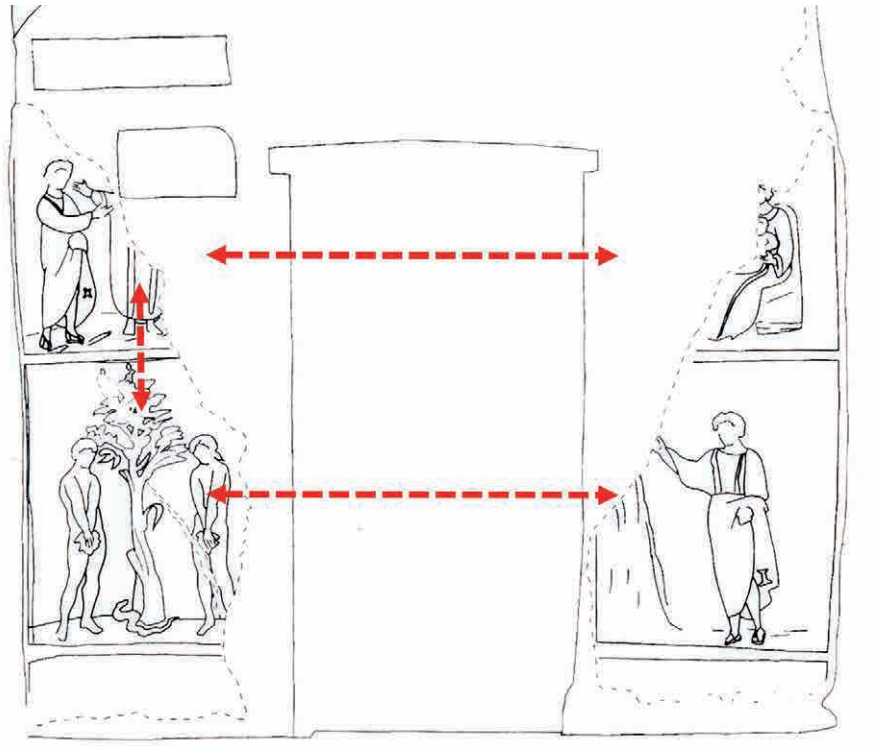


Fig. 2a Marcellino e Pietro, Cubiculum 57, Eingangswand (nach DECKERS u. a. 1987)

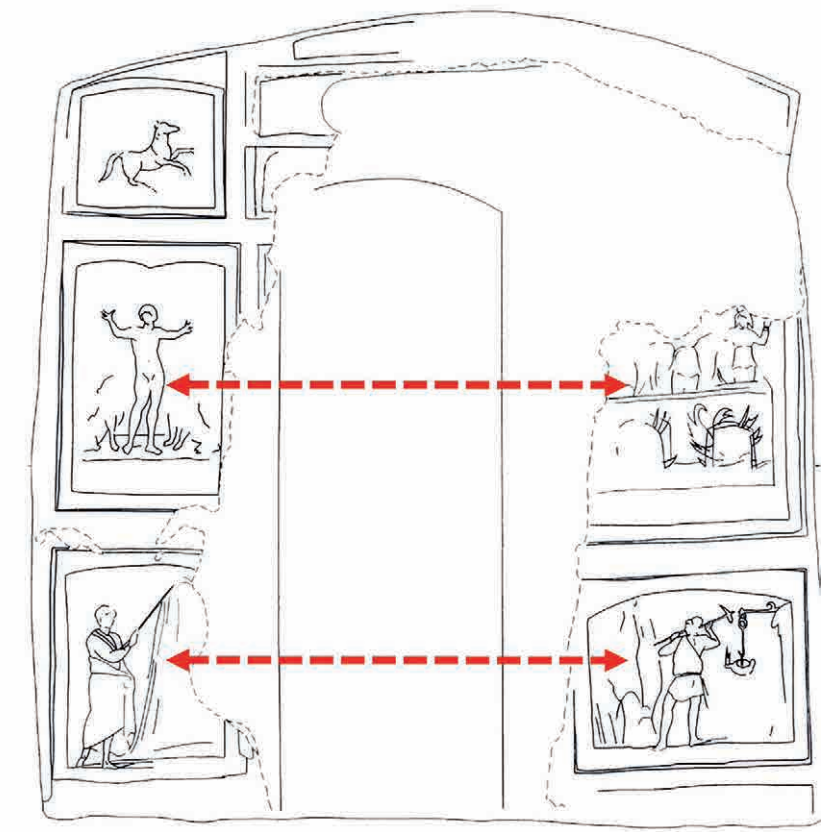


Fig.2b Marcellino e Pietro, Cubiculum 71, Eingangswand (nach DECKERS u. a. 1987)

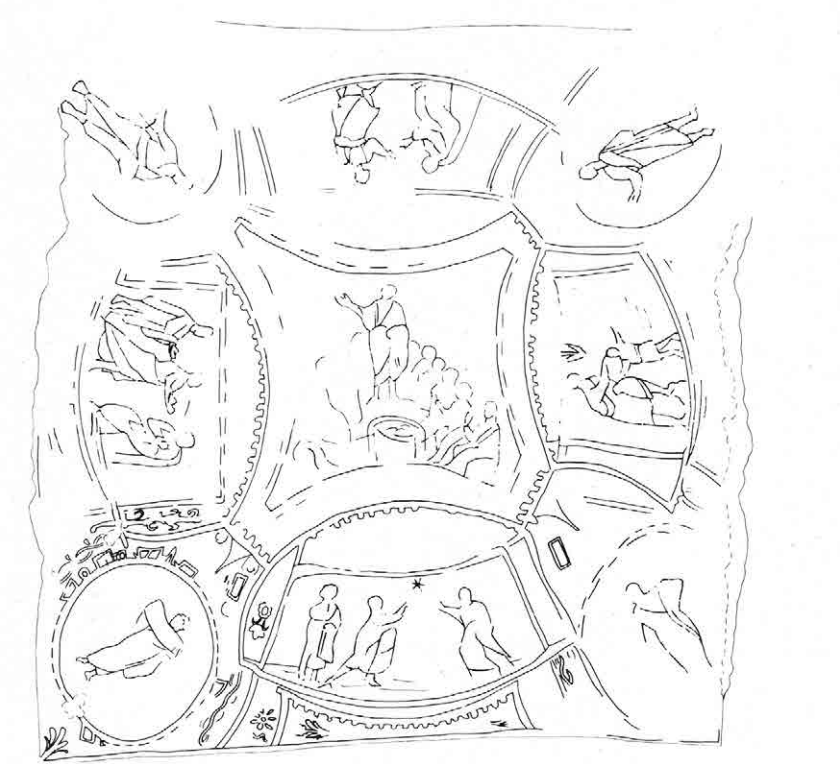


Fig. 5a Marcellino e Pietro, Cubiculum 17, Decke (nach DECKERS u. a. 1987)

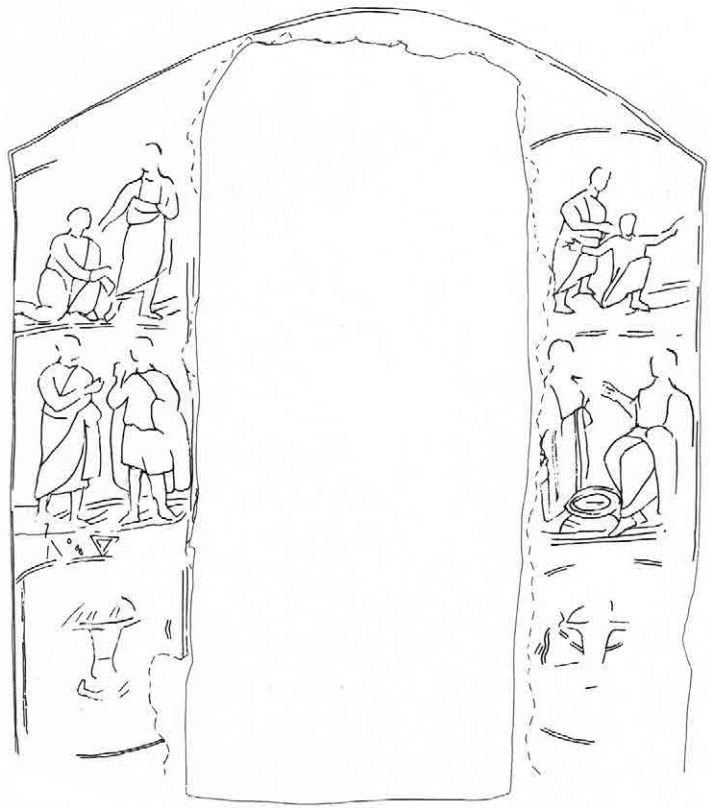
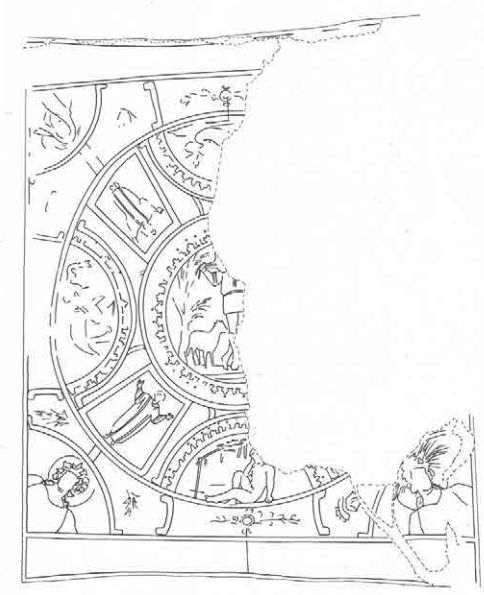
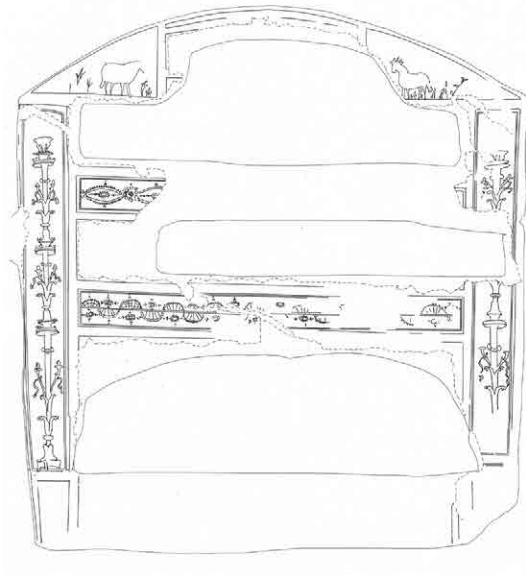


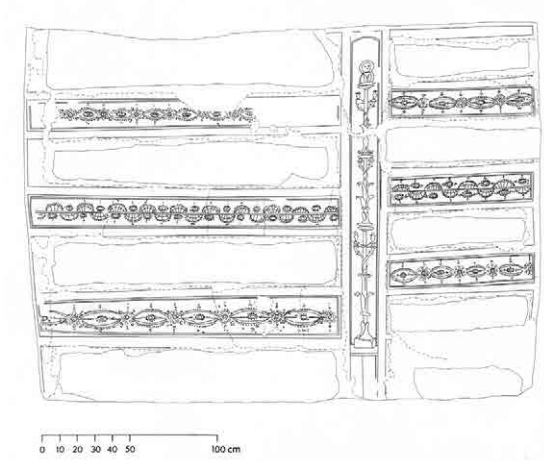
Fig. 5b Marcellino e Pietro, Cubiculum 17, Eingangswand (nach DECKERS u. a. 1987)



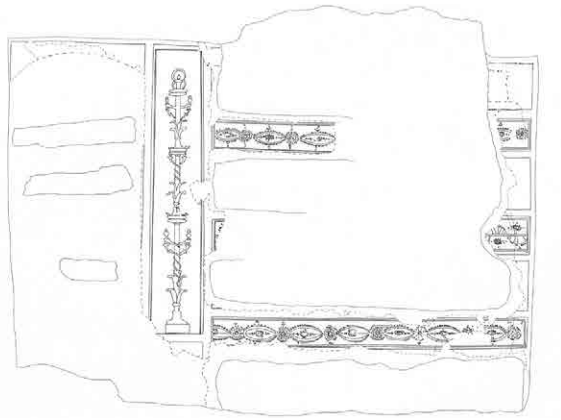
Decke -1-



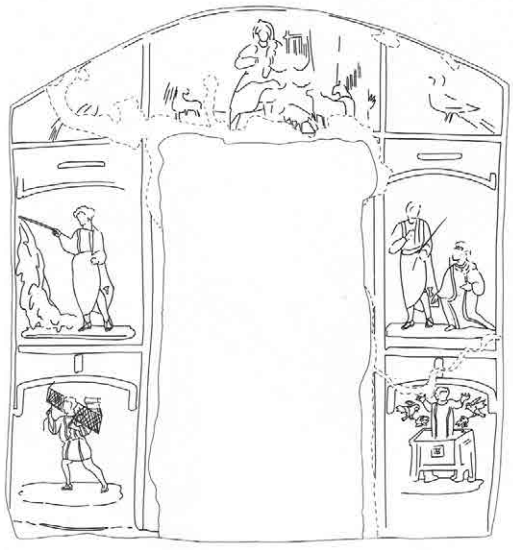
Wand -2-



Wand -3-

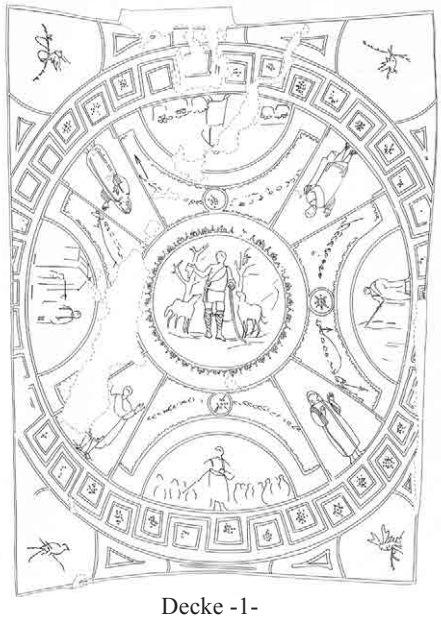


Wand -4-

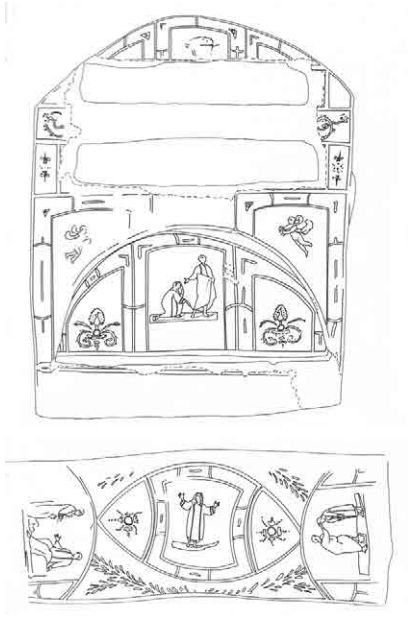


Wand -5-

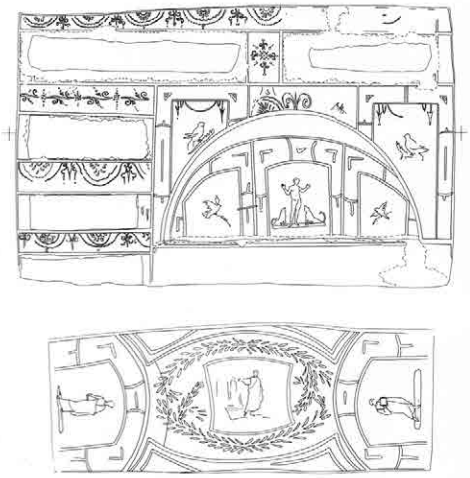
Fig. 7 Marcellino e Pietro, Cubiculum 64 (nach DECKERS u. a. 1987)



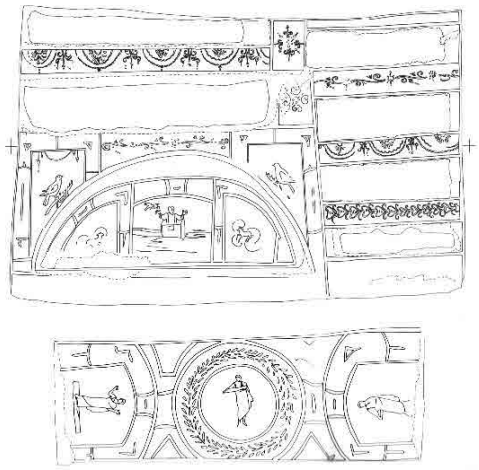
Decke -1-



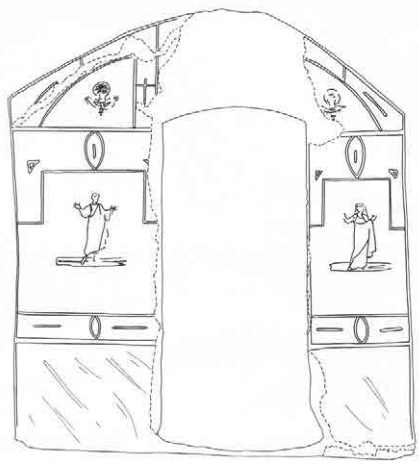
Wand -2-



Wand -3-

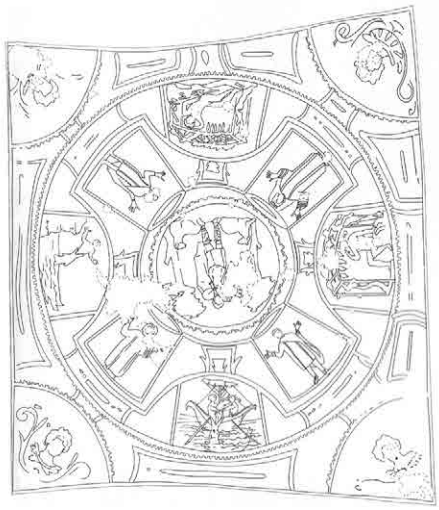


Wand -4-

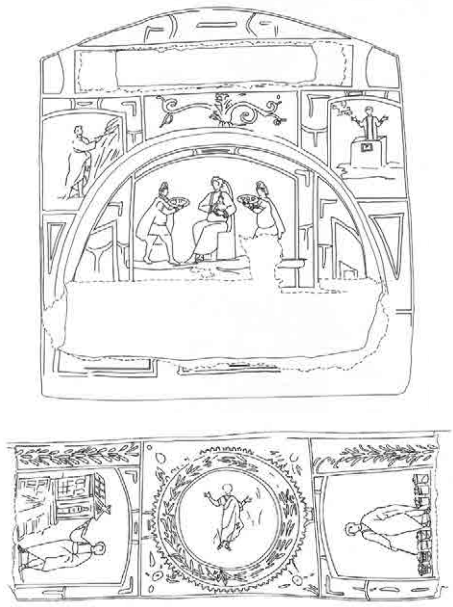


Wand -5-

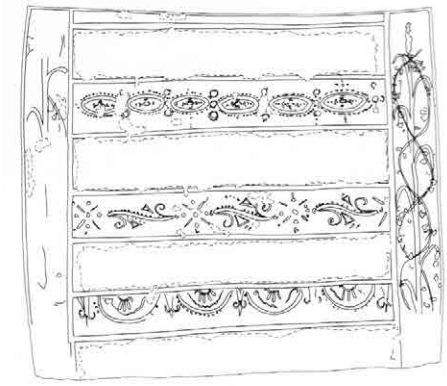
Fig. 9 Marcellino e Pietro, Cubiculum 65 (nach DECKERS u. a. 1987)



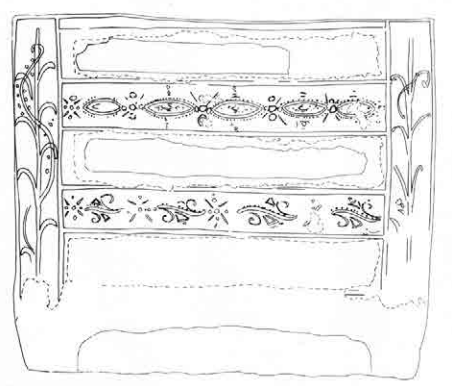
Decke -1-



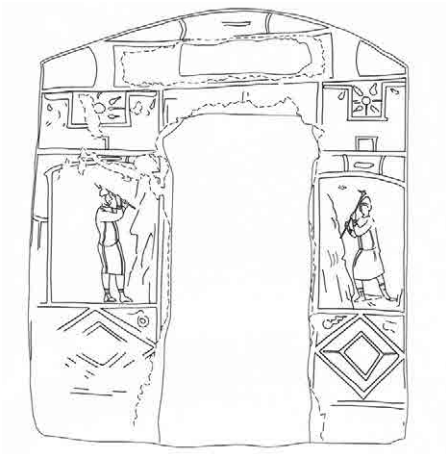
Wand -2-



Wand -3-



Wand -4-



Wand -5-

Fig. 11 Marcellino e Pietro, Cubiculum 69 (nach DECKERS u. a. 1987)

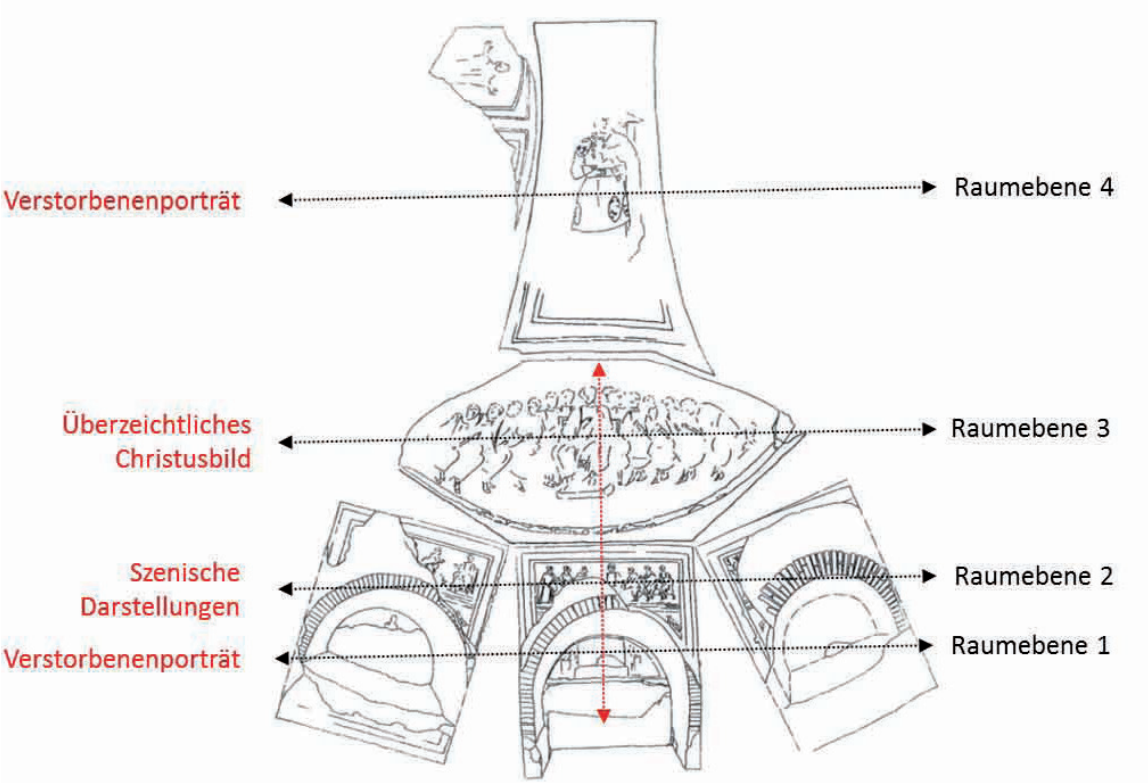
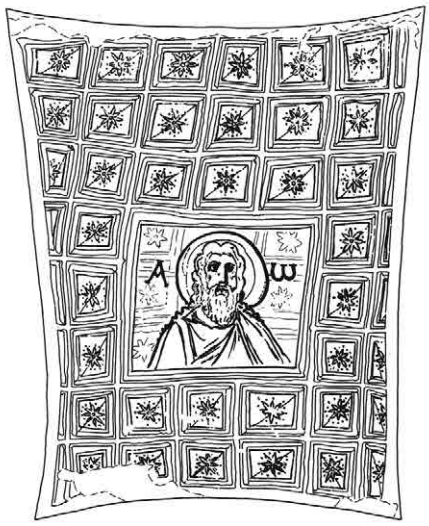
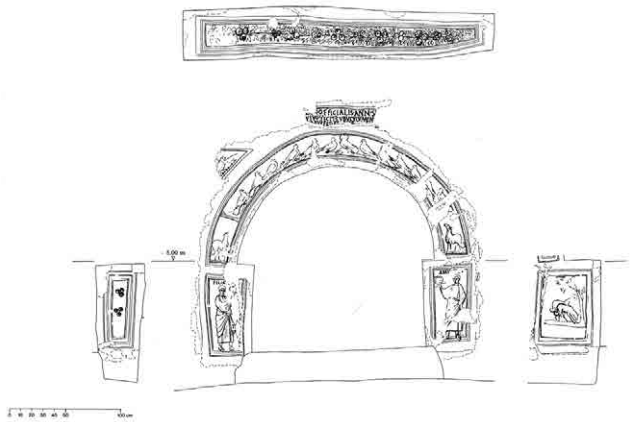


Fig. 14 Domitilla, Cubiculum 39 (Zeichnung nach YAMADA 2008 mit Ergänzungen V. Fugger)

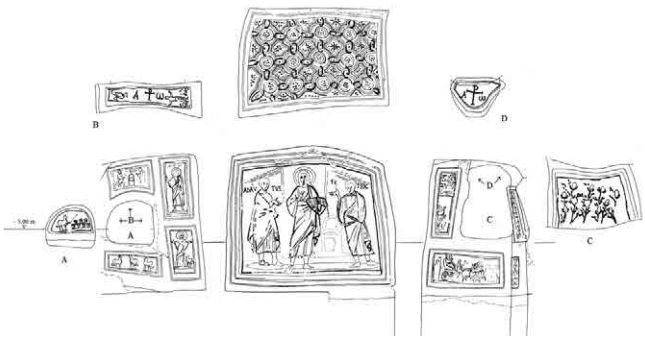


Decke -1-



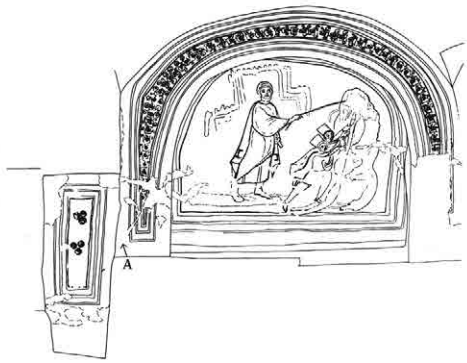
Wand -5-



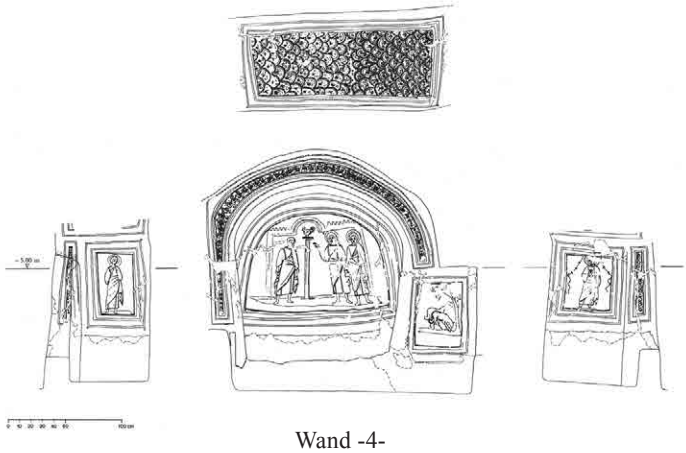


Wand -2-





Wand -3-



Wand -4-

Fig. 16 Commodilla, Cubiculum 5 (nach DECKERS u. a. 1994)

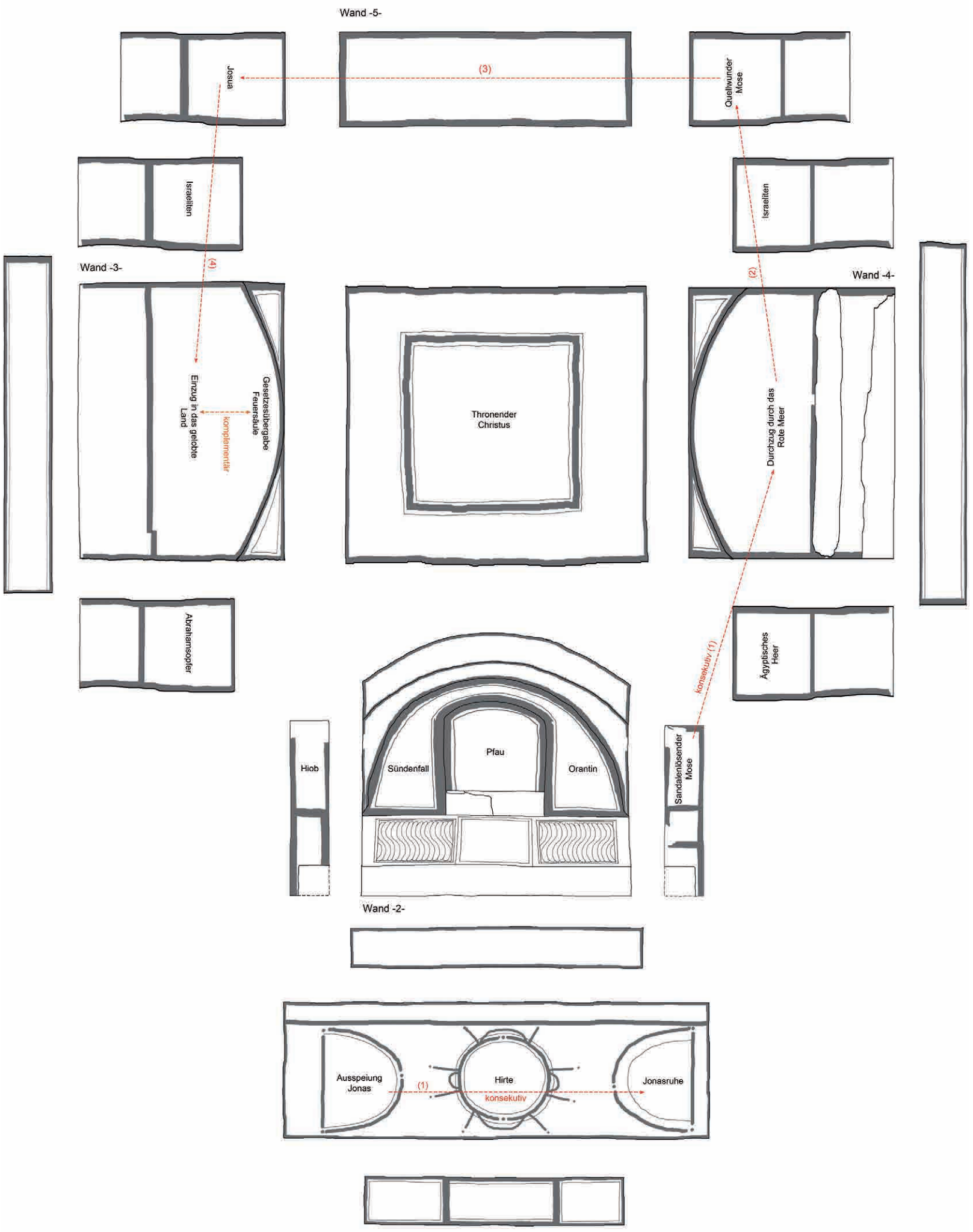


Fig. 3 Rom, Via Latina-Katakombe, Kammer C, Bildbezüge

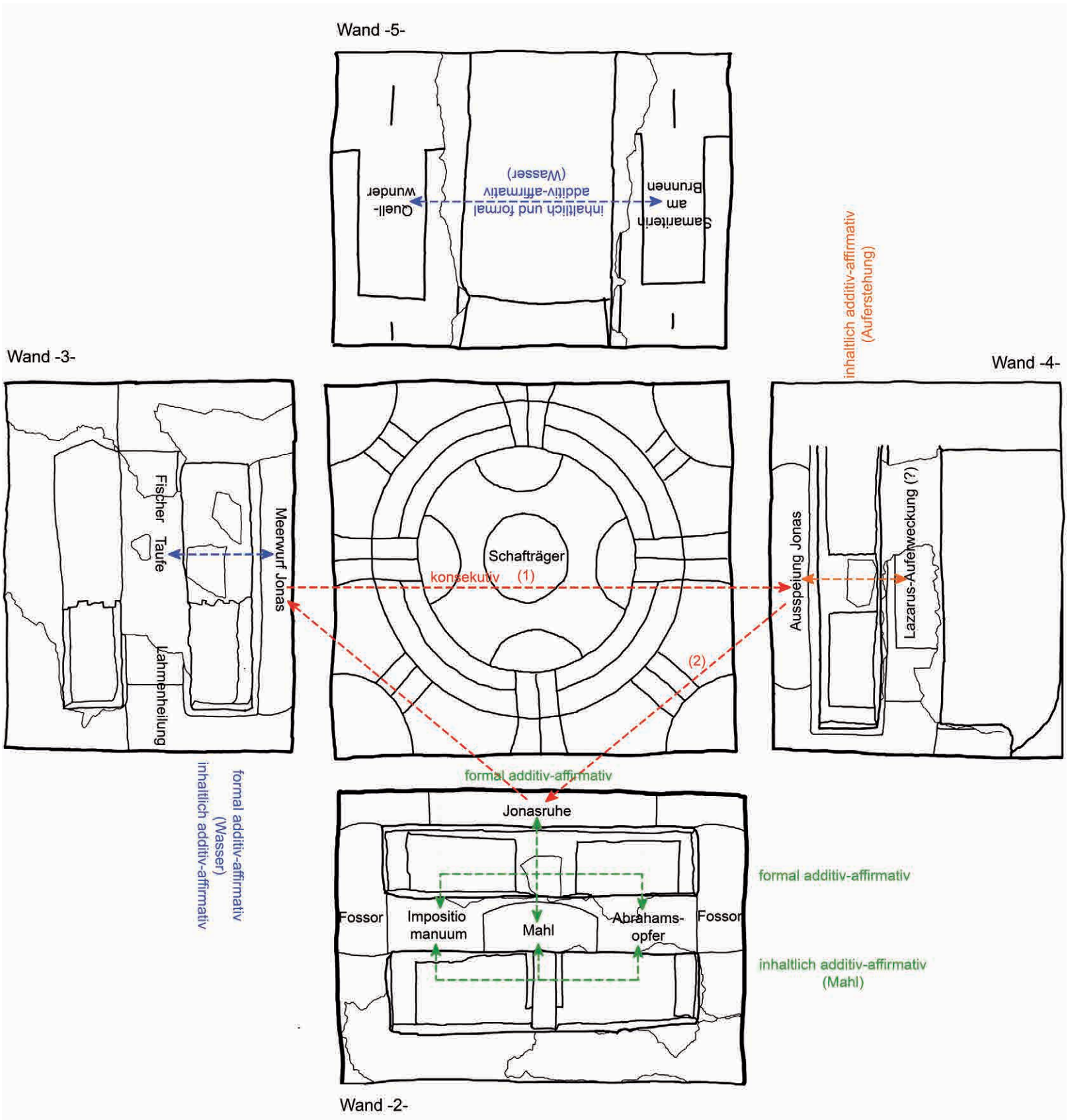


Fig. 4 Rom, Callisto, sog. Sakramentskapelle A3, Bildbezüge

Figur 6

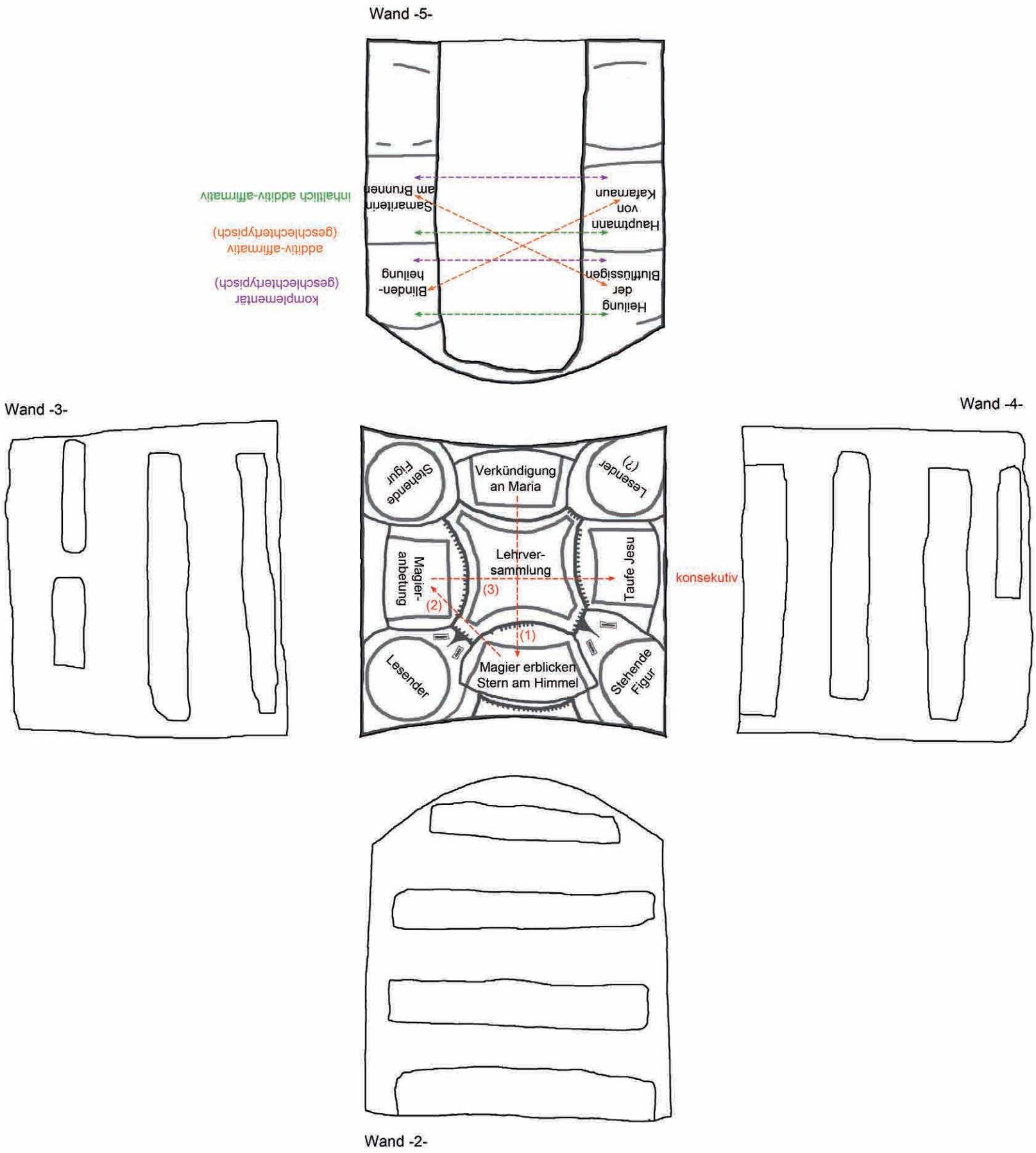


Fig. 6 Rom, Marcellino e Pietro, Cubiculum 17, Bildbezüge

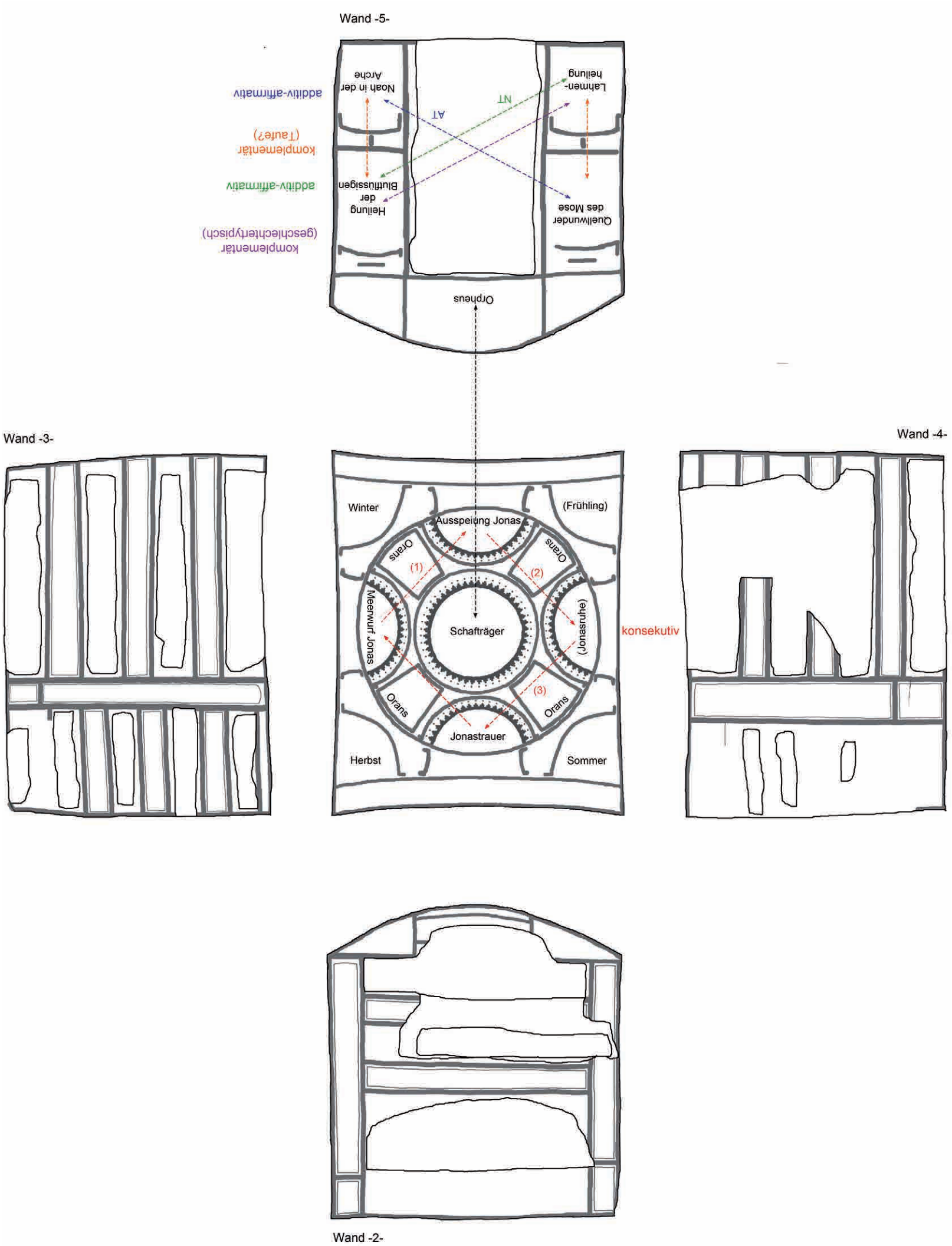


Fig. 8 Rom, Marcellino e Pietro, Cubiculum 64, Bildbezüge

Figur 10

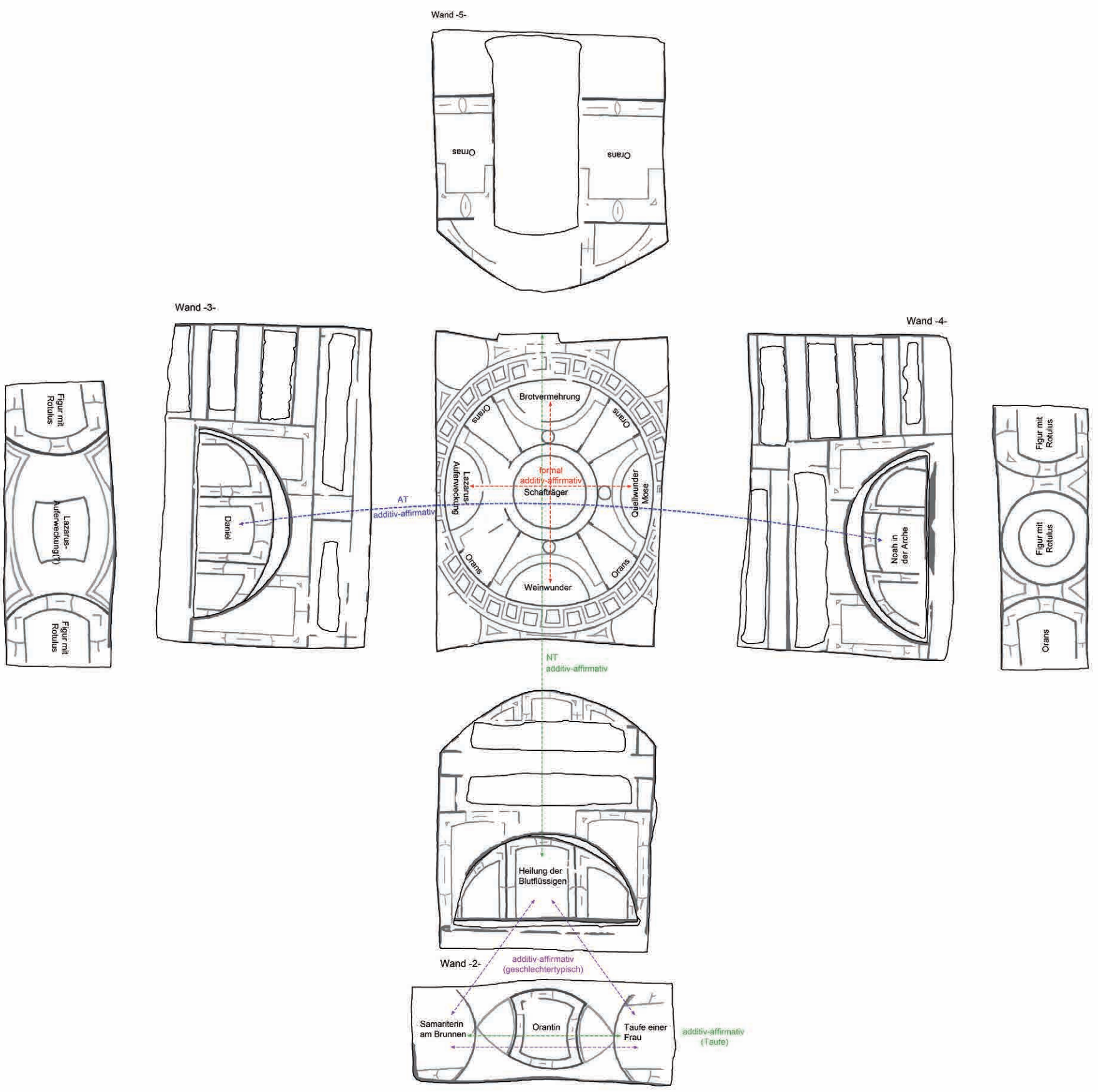


Fig. 10 Rom, Marcellino e Pietro, Cubiculum 65, Bildbezüge

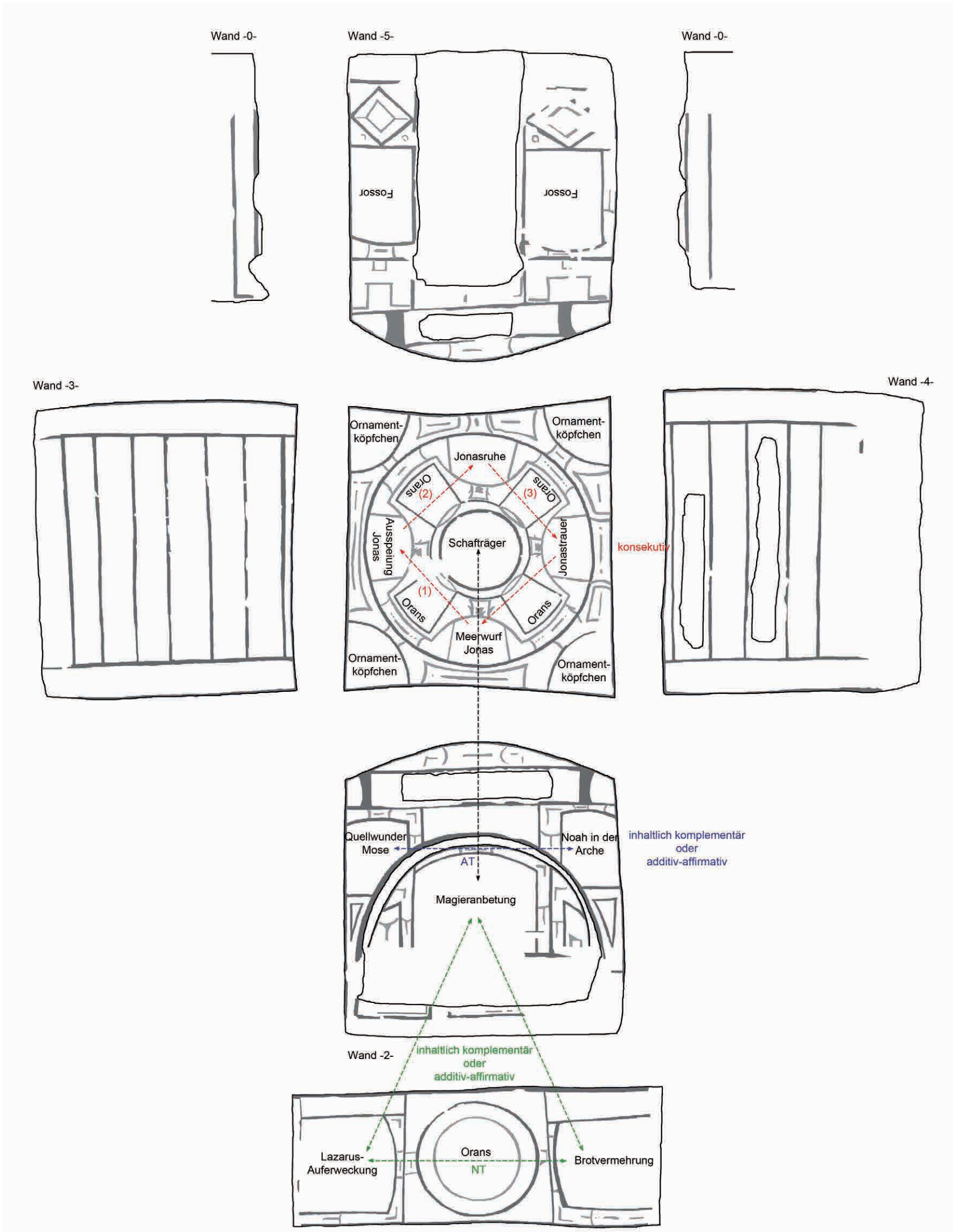


Fig. 12 Rom, Marcellino e Pietro, Cubiculum 69, Bildbezüge

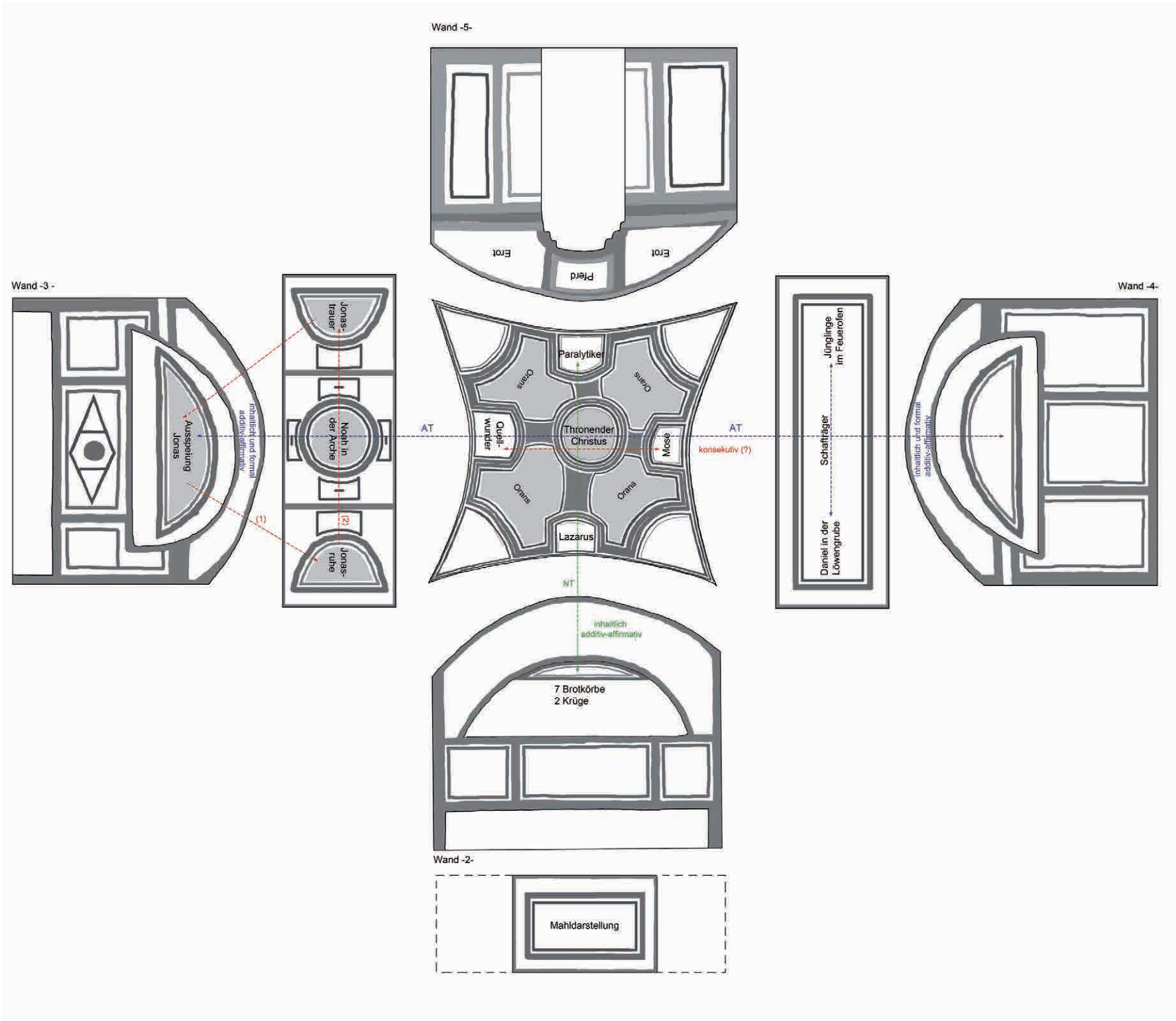


Fig. 13 Rom, Coemeterium Maius, Cubiculum 16, Bildbezüge

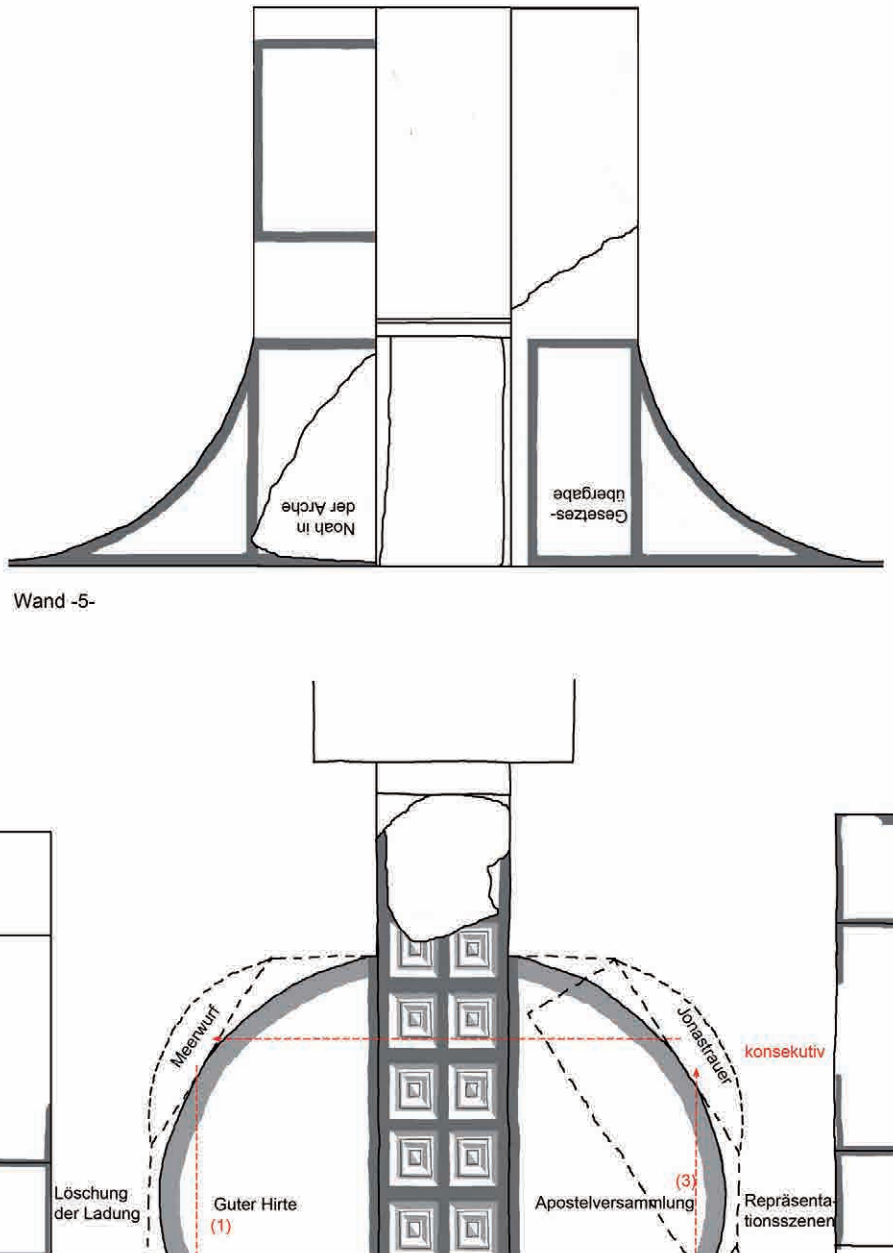




Fig. 15 Rom, Domitilla, Cubiculum 74 (nach ZIMMERMANN 2002 mit Ergänzungen V. Fugger / N. Pieper), Bildbezüge

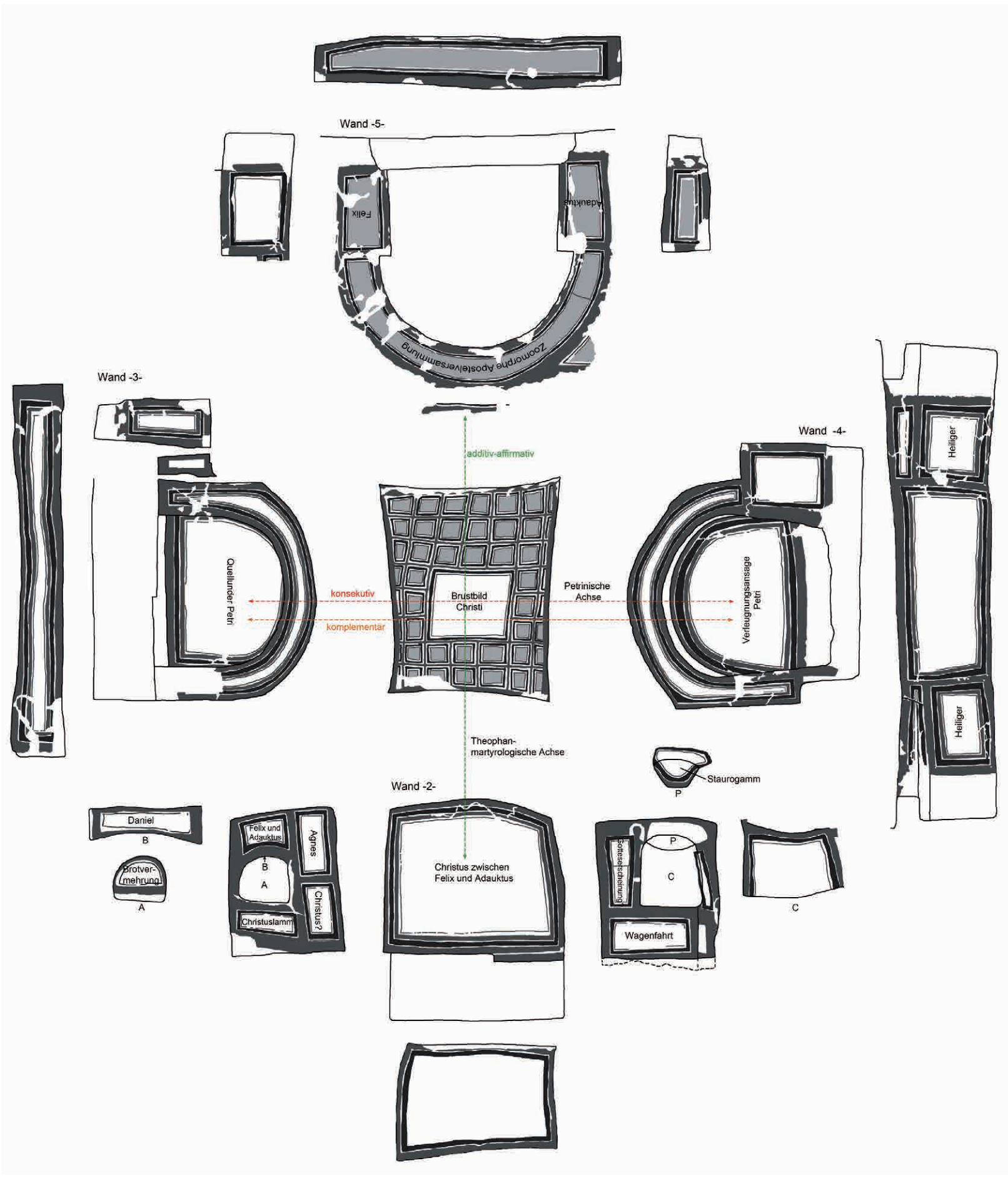


Fig. 17 Rom, Commodilla, Cubiculum 5 (sog. Cubiculum Leonis), Bildbezüge

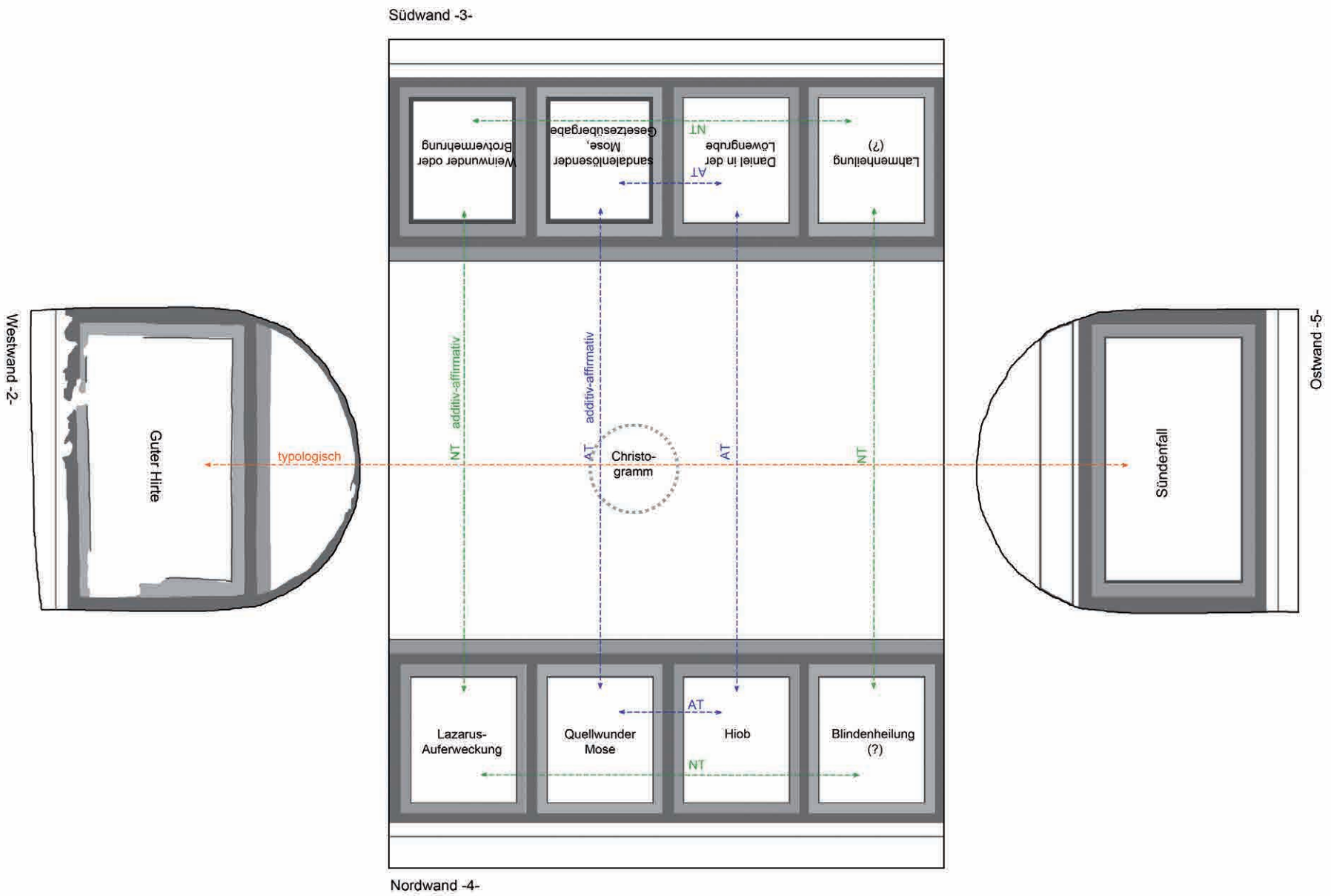


Fig. 18 Thessaloniki, Grab 1 in der Demosthenous-Straße 7, Bildbezüge

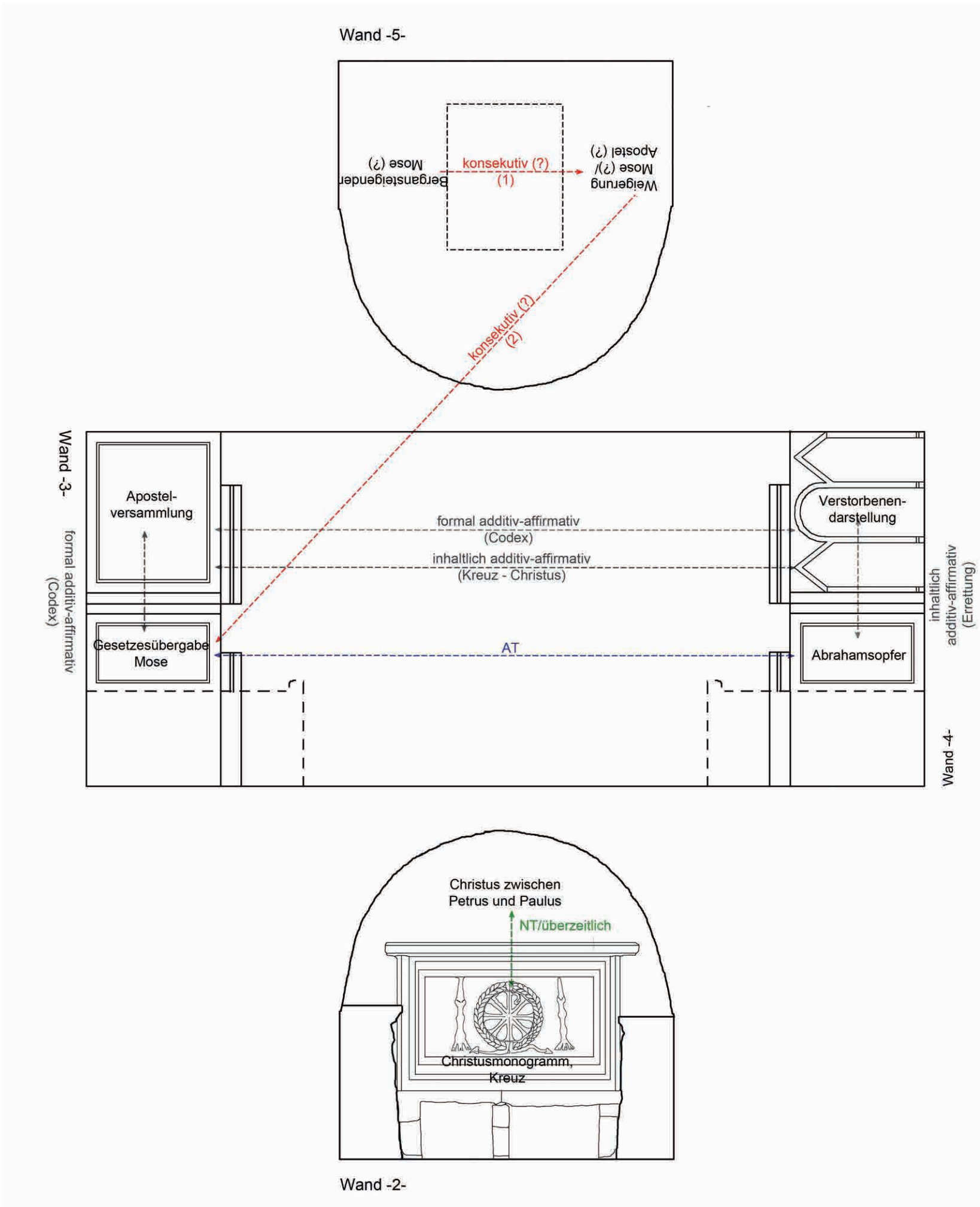


Fig. 19 Istanbul, Hypogäum beim Silivri-Kapı, Bildbezüge