

Christenfreude in schwerer Zeit.

Dem Rompilger, der die ehrwürdigen Gänge und Kammern der Katakomben durchwandert, bietet sich ein überraschendes Bild. Zur Stätte des Todes ist er hinabgestiegen, und von den Wänden grüßen ihn Bilder und Sprüche des Lebens. In pace — In refrigerio — Vivas in Christo, so lautet die Sprache der Inschriften; Weinlaub, Blumen-
gewinde, Fruchtgehänge umsäumen die Gräber. Vergessen ist da Qual und Marter; alles spricht von Sieg und ewigem Leben.

Schon Raoul Rochette hat in seinen *Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes* I (Paris 1838) 74 auf diese Eigenart der altchristlichen Seele hingewiesen:

„Mitten in den Prüfungen eines so bewegten Lebens, so oft von den Schrecken des Todes bedroht, sahen die alten Christen im Tode doch nur den Weg zu ewiger Seligkeit, und weit entfernt, diesem Gedanken die Erinnerung an die Qualen und Entbehrungen, die ihnen den Himmel öffneten, beizugesellen, gefielen sie sich darin, das Grab mit freundlichen Symbolen, mit Blumen und heitern Weinranken zu umgeben. Denn so erscheint uns das Asyl des Todes in den christlichen Katakomben. Es ist hier ein Nachklang der antiken Manier, den Tod darzustellen, unverkennbar. Auch die Alten liebten ja auf ihren Grabmonumenten stets frohe, heitere Symbole. Aber es kommt hier ein echt christlicher Zug hinzu: die Tatsache nämlich, daß während einer so langen Periode der Verfolgungen das unter dem Eindrucke so schmerzlicher Prüfungen in die Katakomben geflüchtete Christentum nirgends ein Bild der Trauer, ein Zeichen der Kränkung, einen Ausdruck der Rachbegierde hinterlassen hat. Im Gegenteile atmen alle seine Denkmäler den Geist der Sanftmut, des Wohlwollens, der Liebe. Wenn ich mich nicht ganz täusche, so läßt die Beobachtung dieser Tatsache das alte Christentum in einem Lichte erscheinen, das mehr als jeder andere Zug seiner Geschichte, als alle andern Denkmäler seines Geistes unsere Ehrfurcht und unsere Liebe herausfordert.“

Franz Xaver Kraus, der diese Worte in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ (I 197 f.) anführt, fügt hinzu: „Gewiß hat sich der französische Forscher in dieser Wahrnehmung nicht geirrt: hier ist einer der Punkte, wo die Kunstgeschichte uns den schönsten Blick in das Herz eines ganzen Volkes, in das innerste Empfinden der gesamten Gemeinde gewährt.“

Unsere Zeit mit ihren Wirren und ihrem Dunkel legt es nahe, jener so eigenartigen Frohstimmung der ersten christlichen Jahrhunderte besondere Beachtung zu schenken.

1. Überraschend ist zunächst die Tatsache, daß das junge Christentum überhaupt eine so lebhaftere Freude am Schmuck und an volkstümlicher Kunst besaß. Die Sprache der ältesten literarischen Quellen könnte ja das Gegenteil nahelegen. Christus hatte seine Zuhörer immer wieder gemahnt: „Suchet zuerst das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit, und alles andere wird euch dreingegeben werden“ (Matth. 6, 33). Er hatte sie hingewiesen auf die Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen: „Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt . . .“ (Matth. 16, 26); er hatte ihnen die Vögel des Himmels vorgehalten, die nicht säen und ernten, und die Lilien des Feldes, die nicht arbeiten und spinnen (Matth. 6, 26). Und St. Paulus hatte den Korinthern zugerufen: „Das sage ich euch, Brüder, die Zeit drängt. Hinfort gilt es, daß die, die Frauen haben, leben, als hätten sie keine, und die, die weinen, als weinten sie nicht; die sich freuen, als freuten sie sich nicht; die da kaufen, als besäßen sie nichts, und die, welche diese Welt genießen, als genossen sie sie nicht; denn die Gestalt dieser Welt vergeht“ (1 Kor. 7, 29—31).

Bleibt bei einer solchen Lebensauffassung noch Raum für etwas, was über das unbedingt irdisch Notwendige hinausgeht? Bleibt noch Raum für die Pflege des Schönen? Die Praxis der alten Kirche, und zwar gerade der allerältesten Zeit, antwortet: Ja! Man braucht nur, um sich davon zu überzeugen, das prächtige Werk von Joseph Wilpert über die Malereien der römischen Katakomben zu durchblättern und bei den Bildern des ausgehenden 1. und des beginnenden 2. Jahrhunderts zu verweilen. Da schmückt ein prächtig gemalter Weinstock die Decke; in großen, klaren Linien, ohne Überladung, mit echt künstlerischer Maßhaltung ist er entworfen. Da spielen fröhliche Putten, da sitzen buntfarbige Vögel, da sind Vasen, Blumengewinde, Rankenwerk über die Fläche verteilt. Und alles das dient nicht unmittelbar einem religiösen Zweck; es hat noch keine symbolische oder lehrhafte Bedeutung; es will nur schmücken. Nicht dumpfe, drückende Trauer, sondern helle, lichte Freude soll herrschen am Grabe des Christen.

Ja, dieser Geist christlicher Freiheit und Weitherzigkeit ging noch weiter. Nicht bloß reine Ziermotive, wie auch die weltliche Kunst sie kannte, ließ man zu, sondern man übernahm auch einzelne bildliche Dar-

stellungen, deren ursprünglich heidnischen Sinn man christlich umdeutete. Dahin gehört der leierspielende Orpheus, dessen bezauberndem Gesange auch die wilden Tiere lauschten — für das Auge des Christen eine Erinnerung an den göttlichen Hirten mit seiner unwiderstehlichen Macht über die Seelen. Da sieht man ferner Amor und Psyche, jenes den Heiden so vertraute Märchen von der auf die Erde verstoßenen und durch vielerlei Mühsal gehezten Seele. Ziel das Auge des Christen auf dieses Bild, so dachte er wohl an die von ihrem Gott verbannte Seele, die ihn mit schmerzlicher Begierde das ganze Leben hindurch sucht, bis sie für immer mit der ewigen Liebe vereinigt wird.

Es liegt ein eigentümlicher Zug kindlich-naiver Freudigkeit über all diesen Bildern. Spätere Geschlechter betonten in der Kunst mehr das Lehrhafte; sie wollen Anschauungsunterricht geben, an christliche Wahrheiten und Geheimnisse erinnern. Der Christ um die Wende des 1. Jahrhunderts will vorerst nur schmücken; schön soll es sein! Einen Ausklang dieser reinen Freude am Schönen finden wir in einem berühmten Bauwerk der konstantinischen Zeit, dem Mausoleum der Konstantia. Sein reicher, farbiger Mosaikschmuck, der leider nur noch zum Teil erhalten ist, zeigte — ähnlich wie die oben erwähnten Katakombengemälde — das heiterste Spiel von Genien, Vögeln, Fischen. „Zwölf herrliche Raryatiden, die sich zwischen je zwei gewaltigen Tigern aus Antanthusscheiden erhoben, trennten dieses fröhliche Schauspiel in ebensoviele Felder; oben entsprang diesen Raryatiden wieder neues üppiges Laub, unter dessen Schutz kleine biblische Szenen geordnet waren.“ Franz Xaver Kraus, dem wir diese Beschreibung entnehmen (Geschichte der christlichen Kunst I 405), schließt sie mit den schönen Worten: „Die Mosaiken von S. Costanza, um deren kostbarsten Teil uns ja freilich ein unverantwortlicher Vandalismus gebracht hat, sind das glänzendste Dokument dessen, was man die konstantinische Renaissance genannt hat. Während die biblischen Sujets gewissermaßen ein Résumé der bisherigen Katakombenkunst bieten, muten uns die weltliche Dekoration der zerstörten Decke und die Vendemmien des Umgangs wie ein letzter Gruß der Antike an. Die ganze Heiterkeit der Welt, die dem sterbenden Römervolk nunmehr immer rascher entschwindet, spricht aus ihnen noch einmal zu uns; aber auch noch die große, tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft, die den Übergang zu dem ‚neuen Gesetz‘ nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was das Altertum überliefert hatte, ansah“ (ebd. 406).

2. Mit dem Mausoleum der Konstantia sind wir der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, den Tagen Domitians und Trajans, allerdings um mehr als zwei Jahrhunderte vorausgeeilt. War es in jenen Tagen der Apostelschüler mehr die bloße Zier der Grabstätten, die von der Christenfreude sprach, so offenbart sich diese nämliche Christenfreude in der nun folgenden Zeit, also etwa von 130 an, immer reicher auch im Gegenständlichen. Wollen wir einen Blick in die Seele der damaligen Christenheit tun, so fragen wir uns: Was haben sie bildlich dargestellt? Denn wovon das Herz voll ist, davon geht nicht bloß der Mund über, sondern das wird auch die Hand nicht müde zu malen und zu zeichnen.

Fassen wir die Frage erst negativ: Welche Darstellungen sind vermieden? Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß sich weder in den Inschriften noch in den Werken der Kunst irgendein Hinweis auf Schmerz oder Qual findet. Und doch hätte es anscheinend nahegelegen, von Marter und Tod zu sprechen bei einem Geschlechte, das zu jeder Stunde bereit sein mußte, das Leben für den Glauben zu lassen. Spätere Zeiten haben sich nicht genug tun können in möglichst graufiger Ausmalung der furchtbarsten Qualen; es war, so möchte man glauben, manchen Geschlechtern ein Genuß, sich in der breit ausgeführten, draßigen Schilderung von Martyrien zu ergehen. Anders das junge Christentum. Rächelnd blickt es über alles Erdenleid hinweg; sein Blick geht in eine wonnige, goldige Ferne, nach einem ewigen, unberlihbaren Glück. Hat es je Veranlassung, auf ein Martyrium hinzuweisen, wie bei den drei Jünglingen im Feuerofen, so ist es nicht die Qual, sondern der Sieg und Triumph, den es uns vor Augen führt.

Mit dieser Beobachtung hängt eine andere eng zusammen: Gedanken des Hasses oder der Erbitterung fehlen in den altchristlichen Bildern und Inschriften vollständig. Ja noch mehr: Henker und Verfolger werden, soviel wie möglich, überhaupt nicht dargestellt. Es ist, als ob sie für den Christen gar nicht da seien. Man weiß, welche Rolle in spätern Martyrerkationen der „Tyrann“ spielt. In den ältesten christlichen Bildern ist davon nichts zu finden. Selbst das gerechte Gericht Gottes über die Frevel tritt zurück. Wohl sehen wir z. B. in den Susanna-Bildern den Sieg der Unschuld; wohl stehen auch die beiden schamlosen Ankläger da; aber weiter geht die Darstellung nicht; über ihre Strafe erfahren wir nichts.

Auch den Teufel werden wir auf altchristlichen Bildwerken im allgemeinen vergebens suchen. Auf den Bildern des Sündenfalles der ersten Eltern sehen wir freilich die Schlange; doch nur, weil sie zur biblischen Erzählung notwendig gehört. Ähnliches gilt von den Strafen der Hölle. Gewiß kannten auch die ersten Christen das Wort des Herrn: „Fürchtet den, der Leib und Seele in die Hölle stürzen kann“; aber noch lieber, so dürfen wir aus den Denkmälern schließen, erinnerten sie sich des Heilandeswortes: „Habt Vertrauen! Ich habe die Welt überwunden.“

Am auffallendsten offenbart sich die geschilderte Seelenstimmung in dem Verhalten der alten Christen gegenüber der Darstellung des Gekreuzigten. Uns ist das Bild des Heilandes am Kreuze von Jugend auf lieb und vertraut; in jeder Kirche, auf jedem Altar, in jeder christlichen Familie und Schule nimmt es den Ehrenplatz ein. Und doch ist es eine Tatsache, daß wir bis ins fünfte christliche Jahrhundert kein einziges derartiges Bild von christlicher Hand finden. Gewiß spielte hierbei auch die Scheu, das Heilige den Uneingeweihten preiszugeben, eine Rolle. Wie berechtigt diese Scheu war, beweist das bekannte Spottkruzifix aus dem palatinischen Kaiserpalast, die Krizelei eines Heiden, die den Gekreuzigten mit einem Eselskopfe darstellt, daneben einen anbetenden Christen und darunter die Worte: Alexamenos verehrt seinen Gott! — Aber es waren doch nicht nur Gründe der Arkandisziplin, die es den Christen nahelegten, von einer Darstellung des Herrn in seiner tiefsten Erniedrigung Abstand zu nehmen. Denn diese Gründe fielen fort, als die Zeit des Triumphes anbrach. Aus dem Dunkel und der Verborgenheit stieg da die Kirche empor ans helle Tageslicht; das Kreuz, ehemals das Zeichen der Schmach, wurde jetzt zum Sinnbild des Sieges. Aber welches Kreuz? Nicht der Kruzifixus, nicht der Herr in seiner Todesnot am Marterpfahl, sondern das Gemmenkreuz, das von Strahlen umgebene, mit den kostbarsten Steinen geschmückte Zeichen. So sieht man es in der Katakomben des Ponzian auf einem Gemälde, das dem Ende des 5. Jahrhunderts entstammt (Wilpert, Malereien der röm. Katakomben, Taf. 255, 1). Es ist reines Symbol, keine Darstellung der furchtbaren Wirklichkeit von Golgatha; es ist ein lautes, feierliches Bekenntnis: „Das ist der Sieg, unser Glaube!“

Nur langsam und zögernd ging die christliche Kunst daran, das Leiden des Herrn selbst darzustellen. Und wo sie die ersten Ansätze macht, da ist sie fast ängstlich darauf bedacht, jedem Bild der Erniedrigung sofort

einen Hinweis auf die Erhöhung beizugeben. Bedeutsam ist in dieser Hinsicht ein Sarkophag im Lateranmuseum, der dem 4. oder 5. Jahrhundert angehört. Korinthische Pilaster teilen die Vorderseite in fünf Felder. In dem mittleren erblicken wir das Kreuz, doch ohne den Gekreuzigten; Christi Gestalt wird vertreten durch das von einem Kranze umschlossene Monogramm $\chi\rho$. Auf den Querbalken des Kreuzes sitzen zwei Tauben, die an dem Kranze picken. Das schöne Bild sagt uns in seiner symbolischen Sprache: „Christus hat durch sein Kreuz den Sieg errungen, und die Gläubigen, die sich zu diesem Zeichen flüchten, haben Anteil an der Krone der Unsterblichkeit“ (vgl. Fr. X. Kraus, *Roma sott.*, 2. Aufl., S. 361).

In den Feldern rechts und links von diesem Mittelbilde sieht man Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, die Dornenkrönung. Bei den beiden erstgenannten Darstellungen schwebt jedesmal ein Siegeskranz über dem Haupte des Herrn, und in der Dornenkrönung gleicht der Kranz, den ein Soldat Christus aufs Haupt setzt, einer Siegeskrone. Alle Anzeichen des Leidens und der Schmach sind in den vier Bildern vermieden. Es war dem Künstler offenbar darum zu tun, einmal das Leiden in einer gedämpften, gemilderten Form darzustellen, sodann die Gedanken des Betrachters immer wieder auf den Sieg und den Lohn hinzulenken.

Greifen wir aus der Zahl der altchristlichen Denkmäler, die in ähnlicher Weise Kreuz und Sieg nebeneinanderstellen, nur noch eins heraus: die berühmten Monzeseer Ölfleischchen, die Papst Gregor d. Gr. an die Langobardenkönigin Theodolinde schickte. Auf einem (Garrucci, *Storia dell' arte crist.*, Taf. 434, Nr. 4) sieht man oben Christus zwischen den Schächern, doch ohne das Kreuz, unten die frommen Frauen und den Engel am leeren Grabe. Ein anderes Exemplar (ebd. Nr. 5) zeigt auf der Vorderseite das Kreuz, darüber das Haupt des Herrn mit dem Kreuznimbus, rechts und links die Schächer; auf der Rehrseite wieder das leere Grab mit dem Engel und den Frauen. Noch mehrmals kehrt diese Gegenüberstellung mit kleinen Unterschieden wieder, und um den Sieg noch lauter zu betonen, sind der Grabesszene mehrmals die Worte hinzugefügt: *Ἀνέστη ὁ κύριος* — Der Herr ist auferstanden!

3. Können wir den hochgemuten, frohen Sinn der ersten Christen schon aus dem erkennen, was ihre Kunst verschweigt, so läßt uns das, was die Bildwerke und Inschriften ausdrücklich sagen, einen nicht minder herzerquickenden Blick in ihre Seele tun. Alle diese steinernen Zeugen

rufen mit lauter Stimme: Confidite! Habt Vertrauen! Unser ist der Sieg, unser das ewige Leben! — Auf Schritt und Tritt begegnen dem Wanderer in den römischen Katakomben wie dem Besucher des Lateran-museums die Darstellungen: Jonas, vom Fische verschlungen und wieder aus Land gespien, wo er sich unter der grünen Staude sonnt: ein Bild des vom Tode hinweggerafften, aber zu einem bessern Leben wiedererstandenen und in der Paradieseseligkeit ausruhenden Gläubigen. Sodann Noe in der Arche, Daniel in der Löwengrube, die gerettete Susanna in betender Haltung zwischen ihren Anklägern, die drei Jünglinge unverfehrt in den Flammen des Glutofens — alles Bilder, die von der wunderbaren Macht und Treue Gottes gegenüber seinen bedrängten Kindern sprechen. Dem Auge und dem Herzen des gläubigen Christen redeten diese oft nur mit wenigen Strichen angedeuteten Vorgänge eine deutliche Sprache: Mögen auch die ganze Welt und alle ihre Gewalthaber gegen uns aufstehen, der Herr ist mächtiger als sie alle.

Besonders schön ist dieser Gedanke ausgeführt in einem Bilde der Kallistuskatakombe, das der Zeit von etwa 150 bis 200 angehört (Wilpert, Malereien, Taf. 39). Ein Schiff kämpft mit den vom Sturme aufgepeitschten Wellen; schon schlagen die Wogen über Bord, aber lustig flattert noch die Flagge am Bug. Mitten im Schiffe steht ein Mann aufrecht in betender Haltung. Vom Himmel her erscheint ein von einem Strahlenkranz umgebener Kopf und eine Hand, die sich segnend und schützend auf das Haupt des Betenden legt. — Der Sinn des Bildes ist leicht verständlich: der gläubige Christ, der im Schiff der Kirche fährt, braucht keine Gewalt irdischer Stürme zu fürchten; Gottes mächtige Hand hält und schirmt ihn und wird ihn hinüberführen in die ewigen Wohnungen. Vielleicht schwebte dem Maler die Psalmstelle vor Augen: „Strecke deine Hand vom Himmel her aus, entreiße mich und rette mich aus mächtigen Wassern!“ (Ps. 143, 7.)

Und was will das häufigste aller Katakombenbilder, der gute Hirt, anders sagen und bedeuten? Er, der Gotthirte, der mächtige und gütige, nimmt die scheidende Seele des Christen auf und trägt sie sicher aus den Fährnissen des Erdenlebens in die grünen Gefilde des Paradieses.

Dieses Paradies selbst, die Aufnahme und Krönung des dahingeschiedenen Gläubigen, seine himmlischen Freuden sind wiederum Gegenstand vieler altchristlicher Darstellungen. Manchmal sind es nur zwei Bäume, je einer rechts und links von dem Oranten, die den Gedanken

an den Wonnegarten weiden; bisweilen aber erfreut uns auch eine reicher ausgeführte Landschaft. Ein Gemälde der Kallistuskatakomba in der Cripta delle pecorelle verbindet den guten Hirten mit dem Paradiesesbilde (Wilpert, Malereien, Taf. 236): inmitten eines Gartens mit grünen Bäumen steht der gute Hirt; ein Schäflein ruht auf seiner Schulter, sechs andere Schafe umgeben ihn. Die Reihe dieser Tiere wird unterbrochen durch die Gestalten zweier Männer; begierig fangen sie mit ihren Händen Wasser auf, das von Bergen herabströmt. Eine schöne bildliche Erläuterung zu dem Psalmworte: „Mit dem Strom deiner Borne wirst du sie stärken“ (Ps. 35, 9)! — An andern Stellen sehen wir Tauben, gewöhnlich zwei, die am Rande des eucharistischen Kelches sitzen und von seinem Inhalte nippen. Auch diese Darstellung ist ein Sinnbild der himmlischen Labung durch den Wonnetränk, den der Herr den Seinen bereitet hat.

Die bedeutungsvollsten und auch berühmtesten von allen derartigen Bildern aber sind jene, die uns das himmlische Freudenmahl vor Augen führen. Christus selbst hatte dieses Bild gebraucht: „Ihr habt mit mir in meinen Bedrängnissen ausgeharrt; so vermahe ich euch denn das Reich . . ., auf daß ihr in meinem Reiche an meinem Tische esset und trinket“ (Luk. 22, 28—30). Die gleiche Vorstellung wird uns durch das Gleichnis von den treuen Knechten nahegelegt: „Selig die Knechte, die der Herr bei seiner Ankunft wachend findet; wahrlich, ich sage euch: er wird sein Kleid schürzen, sie zu Tische sitzen heißen, herumgehen und sie bedienen“ (Luk. 12, 37). Und der Seher auf Patmos ruft jubelnd aus: „Selig, die geladen sind zum Hochzeitsmahle des Lammes!“ (Offb. 19, 9.)

Neben dem Wonnegarten ist es darum der vom Herrn bereitete wonnige Tisch, der dem Christen die Freuden des Himmels ins Gedächtnis rief. In der äußeren Form lehnen sich diese Mahlbilder an die auch den Heiden geläufigen Darstellungen des Symposion an. „Eine ideale Gruppe von Speisenden beiderlei Geschlechts lagert sich in wechselnder Zahl um den antiken Polstertisch von der Form des Sigma (Σ); meist ist eine dienende Person hinzugesügt, die ihnen Speise oder Trank kredenzt“ (vgl. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäol., 2. Aufl., S. 269 f.). Der Unterschied der christlichen und heidnischen Darstellungen liegt in dem tiefen, rein religiösen Sinn der christlichen Gemälde. Er offenbart sich vor allem durch die stets wiederkehrende geheimnisvolle Speise: Fisch und Brot. Hier auf Erden war ja schon der IXOYC des Christen himmlische Speise, wie die schöne Grabchrift des Pectorius sagt:

„Des himmlischen Fisches gottentflammtes Geschlecht, mit heiliger Begierde
tritt hinzu

Und trinke, noch unter Sterblichen weiland, vom immerströmenden, himm-
lischen Quell!

Ja, teurer Freund, erquicke deine Seele mit den ewigen Wassern,

Mit dem Trank der Weisheit, die wahren Reichtum gibt!

Nimm die wonnige Speise des Heilands aller Gerechten,

Ich mit heiliger Begier, in den Händen trägst du den ‚Fisch‘.

Mit dem Fisch also nähre die Deinen, ich bitte dich, Herr und Erlöser!

Laß in Frieden ruhen die Mutter; so flehe ich, Vicht der Gestorbenen!

Und auch du, mein Vater Aschandios, so überaus wert meinem Herzen,

Mit unserer süßen Mutter und den lieben Brüdern:

Setz, wo du weißt im Frieden des ‚Fisches‘, vergiß nicht deinen
Pectorius!“

Das Brot aber weist den Christen auf den hin, der von sich gesagt hatte: „Ich bin das Brot des Lebens.“ Und so verkündet die doppelte Speise, Fisch und Brot, die trostvolle Wahrheit: der Dahingegangene ist selig in der Vereinigung mit Jesus Christus.

Den tiefen, religiösen Sinn der Mahlbilder bekunden auch die Idealnamen, die in einigen Fällen, besonders bei den schönen Fresken in S. Pietro e Marcellino, den dienenden Personen beige geschrieben sind. Auf allen vier Bildern, die wir dort sehen, haben „Agape“ und „Irene“, Liebe und Friede, das Amt, den Wein zuzurichten und zu reichen: Irene, da calda! d. h. „Irene, reiche feurigen Wein!“ und: Agape, misce mi! d. h. „Agape, mische mir den Wein!“ (Wilpert, Malereien, Taf. 157; 133₂). Im Frieden des Herrn und in der Liebe des ewigen Gottes ruhen die Seelen aus von ihren Mühen — das ist der Sinn auch dieser Darstellungen.

In ihre ergreifende Sprache stimmen die Inschriften ein: In pace! — Pax tecum, pax tibi! — In refrigerio! Deus tibi refrigeret! — Aeterna tibi lux in Christo! — Wie klingen diese Anrufungen dem Katholiken so vertraut, der auch heute noch bei der heiligen Messe mit dem Priester betet: Ipsis, Domine, et omnibus in Christo quiescentibus locum refrigerii, lucis et pacis, ut indulgeas, deprecamur.

Wir können also auf Grund der Denkmäler, der Bilder wie der Inschriften, von unsern Brüdern und Schwestern aus jenen alten Zeiten in Wahrheit sagen: Ihr Wandel war im Himmel! Die äußere Not und Drangsal brachte es ihnen stets von neuem zum lebendigen Bewußtsein,

daß wir hienieden keine bleibende Stätte haben, und darum suchten sie mit der Kraft ihrer Seele die zukünftige. Sie hatten sich die schönen Worte Cyprians ins Herz geschrieben: „Laßt uns mit Freuden den Tag begrüßen, der einen jeden von uns seiner ewigen Wohnung zuführt, der uns von dieser Erde wegnimmt, den Stricken der Welt entreißt und uns die Herrlichkeit des Paradieses schenkt! Wer, in der Fremde weisend, möchte nicht gern eilends in die Heimat zurückkehren? Wer wollte nicht auf der Fahrt zu den Seinen sich einen günstigen Wind wünschen, um seine Lieben um so schneller umarmen zu können? Als unsere Heimat gilt uns das Paradies; in den Patriarchen sehen wir unsere Vorfahren. Was eilen und laufen wir also nicht, unsere Heimat zu schauen, unsere Vorfahren zu begrüßen? Eine große Zahl von Lieben erwartet uns dort: Eltern, Geschwister, Kinder; eine gewaltige Schar, die, der eigenen Seligkeit gewiß, um unser Heil noch besorgt ist. Was für eine Freude wird es für sie und uns sein, sie zu sehen, sie zu umarmen! Welche Wonne, dort im himmlischen Reiche zu thronen, ohne Furcht vor dem Tode und in der Gewißheit, ewig zu leben! Welch hohe, immerwährende Seligkeit!“ (De mortalitate 26; ed. Hartel 313.)

* * *

Freude ist also der Grundton, der durch die Gebete und Bilder der ersten Christenheit hindurchklingt; Hoffnung, Vertrauen, Siegeszuversicht ist die Grundstimmung, die die Seele des Christen beherrscht. Lange bevor das *In hoc signo vinces* am Himmel aufleuchtete, hatte die Kraft und der Trost dieses Wortes in den Herzen der Christen geleuchtet. Darum steht der Erlöser auch vor ihrem Auge und in ihren Bildern als Jüngling da, mit bartlosem, lockenumrahmtem Antlitz. Es ist derselbe jugendfrische, siegesfrohe Geist, der die älteste deutsche Christenkunst durchweht; auch da schauen wir den Herrn in den Bildern als jugendlichen Helden, auch da erscheint er in der ältesten Dichtung, im *Heliand*, als froher, starker Heerführer. Und wo die Kunst des frühen Mittelalters es unternimmt, den Heiland am Kreuze darzustellen, da ist es der *Triumphator*, der in lang herabwallendem Gewande, mit wagerecht ausgestreckten Armen und geöffneten Augen lebendig und sieghaft am Kreuze steht, die Königskrone auf dem Haupte.

Diesen Geist der Christenfreude brauchen wir auch heute in den Stürmen, die uns umtoben. *Confidite, ego vici mundum!*

Wilhelm Leblanc S. J.