

Die Darstellung der Kreuzigung Christi in der Katakombe von Neapel.

Von Johannes Reil

Chemnitz, Am Schillerplatz 13.

H. Achelis hat die Fresken der Katakombe von Neapel im Laufe der letzten Jahre auf das sorgfältigste aufgenommen und legt soeben das stattliche, von der Frühzeit der christlichen Malerei bis in das 10. Jahrhundert reichende Material der Öffentlichkeit vor. Unter den Fresken befindet sich auch eine Darstellung der Kreuzigung Christi. Sie hat leider derart Schaden gelitten, daß sie sich heute nur als ein kümmerliches Bruchstück darstellt. Gleichwohl rechtfertigt es unsere Aufmerksamkeit. Schon deshalb, weil es offensichtlich dem 5. Jahrhundert angehört, der Werde- und Frühzeit des Kreuzigungsbildes. Hier aber beschränkt sich die Zahl überlieferter zweifelsfreier Darstellungen dieses Themas auf zwei Beispiele der Kleinkunst — Londoner Passionstafel und Sabinatür in Rom —, die zudem szenisch sehr verschieden und nach ihrer Herkunft lebhaft umstritten sind. So wird die Beachtung auch des spärlichsten Restes zur Pflicht, zumal wenn er bei aller Zerstörung inhaltlich und kompositionell Eigenartiges und Wesentliches erkennen läßt.

Ich gebe zunächst Lage und Umgebung des Bildes an, stelle die noch erkennbaren Einzelmerkmale heraus und suche die Gesamtkomposition des Bildes zu gewinnen. Dann wird sich eine zeitliche Festlegung und eine Einordnung in szenisch und gedanklich verwandte Darstellungen ermöglichen lassen. Schließlich möchte ich dem Ideengehalt des Bildes gerecht werden.

In der 2. Katakombe von Neapel gelangt man durch den „Vor-saal“ in den Raum H. Zur Rechten des Eingangs befindet sich am Fuß der Treppe zur 1. Katakombe ein Arkosol. In der Lunette sieht man eine weibliche Gestalt im Purpurgewand,

rechts und links von ihr je einen Heiligen. Über dem Haupte der Frau schwebt ein offener Kranz mit Bändern an den Enden¹). Das Grab selbst wird auf der Frontwand von zwei weiteren Heiligen in größerer Gestalt flankiert. Gleich in der Ecke der Wand links vom Eingang des Raumes finden sich zwei Brustbilder von Bischöfen in einem nischenförmigen Rahmen, zwischen ihnen ein mit Gemmen besetztes Kreuz am Ansatz der Decke, das Ganze der Rest einer Reihe von Bischofsgemälden. Auf der Rückwand des Raumes, unmittelbar unter der Decke, erblickt man die Kreuzigungsszene. Das älteste dieser drei Bilder wird das des Arkosolgrabes sein. Es gehört dem Anfang des 5. Jahrhunderts an. Die beiden anderen wird man ebenfalls noch in dieses Jahrhundert setzen dürfen. Es ist anzunehmen, daß allen drei Szenen des Cubiculum das gleiche Motiv zugrunde liegt der Errettung vom Tode und der Aufnahme in den Himmel, sei es durch die Fürsprache der Heiligen, sei es durch die Todesüberwindung Christi.

Die Kreuzigung nimmt ein oben durch die Wölbung des Raumes begrenztes Rechteck ein; die Szene ist also in Breitformat gegeben. Von wirklichen Malereispuren sind nur erhalten: Flecken des Gesichtes Christi, das Wesentliche eines großen Kreuznimbus und ein darüber schwebender, mit zahnähnlichen Zacken besetzter Ring. Dazu einzelne Umrisslinien des Kreuzquerarmes, während wohl der obere Balken fehlte wie auf den ältesten der erhaltenen Kreuzesbilder²). Endlich unter dem Kreuz, jedoch ein geraumes Stück außerhalb des linken Querarmes, ein Frauenkopf mit Kopftuch und großem Nimbus, der zur Rechten noch sichtbar ist. An Grundierungen hingegen tritt fast die ganze Christusgestalt noch schattenhaft heraus.

In der Verdeutlichung der einzelnen Merkmale des Freskenrestes beginne ich mit dem Haupte Christi. Wenn auch sein Umriss nicht mehr erkennbar ist, die Nimbuskrümmung einerseits, die Raumlänge von diesem bis zur oberen Brust anderer-

1) Nach Garruccis Zeichnung wird der Kranz der Frau von einem der Heiligen aufgesetzt.

2) Die Darstellungen mit der *crux immissa* habe ich zusammengestellt im ΑΓΓΕΛΟΣ II, 1926, S. 65.

seits lassen mit einiger Sicherheit auf ein längliches, schmaleres Antlitz schließen. Diese Gesichtsform aber ist den Fresken der Katakombe des 4. und 5. Jahrhunderts ebenso eigentümlich wie die ausnahmslose Vorderansichtsstellung. So ist ein Anhalt zur zeitlichen Festlegung unsers Bildes gegeben, der freilich über bloße Wahrscheinlichkeit nicht hinausführt, solange er keine weitere Stützung erhält.

Über dem breiten Nimbus des Hauptes, das im Verhältnis zu den Körperproportionen etwas zu groß ist, vielleicht absichtlich betont werden soll, schwebt jener zackenbesetzte Ring, der dem Torso einen Sonderwert verleiht, weil er im altchristlichen Kreuzigungsbild seinesgleichen nicht hat. Ich vermutete zunächst, es handle sich auch hier um ein Kranzgeflecht, ähnlich dem über der verstorbenen Frau im Arkosol desselben Cubiculum. Aber das Gebilde ist nicht nur weit kleiner an Umfang als jenes, es hebt sich vor allem trotz der Verdorbenheit der Malfläche klar als Ringform ab. Wäre ein Kranz über dem Nimbus Christi sichtbar, so würde hier ein Vorläufer der häufigen Bilder der karolingischen Periode auf fränkischem, angelsächsischem und deutschem Boden an das Tageslicht getreten sein, auf denen dem Kranzsymbol über dem Haupte Christi fast ausnahmslos das der Schlange zu seinen Füßen entspricht. Doch wird in diesen Beispielen der Kranz in der Regel von der Hand Gottes gehalten wiedergegeben; für sich allein erscheint er sehr selten, so im Utrecht-Psalter. Unser Fresko bestärkt mich in der Vermutung, daß die Übertragung des in italischen Mosaiken und Malereien vom 4. Jahrhundert an so häufig dem Herrn in der himmlischen Herrlichkeit verliehenen Kranzsymbols auf den Gekreuzigten einer erst der Karolingerzeit eigenen Weiterbildung der Golgathaszene angehört.

In der Bedeutung freilich können Kranz und Ring nicht weit auseinander liegen. Es handelt sich um sinnbildliche Kennzeichnung des Himmels, der sich dem Sieger über den Tod erschließt. Wieviel sicherer ließe sich unser Symbol fassen und erklären, stünden uns irgendwelche Parallelen auf Bildwerken zur Verfügung. So aber kann ich für unsern Ring mit den aufsitzenen Lichtzacken nur Zeichnerisches anziehen, wie etwa den

linearen Zackenkranz, der sich auf einer christlichen Grabinschrift von 363 des Lateranmuseums neben deren 2. Zeile findet: ... tuus spiritus a carne recedens / est sociatus sanctis...³⁾ Dölger, der die Inschrift behandelt, hat das Zeichen zunächst als Sonne des Heils gedeutet, verschließt sich freilich auch der Möglichkeit nicht, es könne bloß ein schlichter Siegeskranz sein, neigt aber schließlich doch dem „Sonnenkranz“ als einer antiken Vorstellung zu⁴⁾. Das scheint mir Sinn und Absicht auch unsers Bildmerkmals zu sein: Christi Haupt ist umspielt vom Sonnenlicht, ragt in den Glanz des Himmels hinein.

Weiter wage ich nicht zu gehen, so schwer ich mich auch von der verlockenden These trenne, eine dichterische Einkleidung Christi in antike Vorstellungen könnte sich in dem Fresko zum bildlichen Ausdruck verdichtet haben. Ich meine den Osterhymnus⁵⁾ des 5. Jahrhunderts, der den „Crucifixus victor“ als drachenüberwindenden Apoll preist, indem Mythos und Glanz einer schwindenden Gottheit auf Christus übertragen und in die christlichen Ideen eingewoben werden. Aber diese These hätte nur dann Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, wenn man, was nicht mehr möglich ist, feststellen könnte, daß sich auf unserem Bild zu den Füßen Christi eine Schlange ringelte. Auch sollte man bei Christus-Apoll die üblichen großen Lichtzacken seines Strahlennimbus erwarten, nicht die winzigen Zähnen oder Flämmchen wie hier⁶⁾.

3) F. J. Dölger, *Antike und Christentum I*, 1929, S. 504, Taf. 16.

4) *Antike und Christentum III*, 1932, S. 74.

5) F. J. Dölger, *Sol Salutis* 1925, S. 378 f. — Ders., *Antike und Christentum III*, S. 227.

6) Allerdings hat auch der Sonnengott des Berliner Amuletts nur einen Nimbus. Er steht als bekleidete Halbfigur auf dem Querbalken eines breiten Kreuzes, vor ihm links eine Fackel, hinter ihm rechts ein Kreuz. Zur Seite des Kreuzstammes unter dem Querbalken links ein Α, rechts ein Ω. W. F. Volbach, *Ein palästinensisches Amulett*. *Amtl. Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen* 59, 1918, Nr. 6, Sp. 123, Abb. 41. Andere Darstellungen von Christus-Apoll am Kreuz sind mir nicht bekannt. — Außerhalb der Kreuzigung tritt vom 9. Jahrhundert an die gedankliche oder wirkliche Ineinsetzung Christus-Sol öfter auf, namentlich in der Psalterillustration. Die Beispiele des Sonnengottes in der Ostermorgenszene im Utrecht- und Albani-Psalter, aber auch im Uta-Evangeliar und auf der Altartafel Ottos III. in Aachen hat H. Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, Die Auferstehung Christi, 1932, S. 59 f., zusammengestellt. —

Der Deutung näher scheint eine Zeichnung zu führen, die das gleiche oder ähnliche Sinnbild auf dem Haupte des Gekreuzigten zeigt. Es ist die von M. Kropp ⁷⁾ besprochene Darstellung eines koptischen Papyrus. Über Christus, der bartlos, im Ärmelgewand, völlig ausgestreckt ist, schwebt ein kleines ovales Gebilde, das drei Punkte enthält; über dem Kreuzende steht die Inschrift: der König. Ich teile nicht die Auffassung Kropps, der darin eine Krone sieht; halte das vielmehr für eine Andeutung des Himmels und seiner Sterne. Der Zeichner verbildlicht den *Sternenkranz*, wie ihn etwa die Drohworte des Magus in einem von Kropp ebenfalls angezogenen koptischen Zaubertext erwähnen: „Ich werde... den Sternenkranz auf dem Haupte Christi zurückhalten.“ Der schwebt hier über ihm als dem „König der Unsterblichkeit“. „Erhöht euch, ihr Tore des Himmels, einziehen will der König der Unsterblichkeit ⁸⁾!“ Ein Gegenstück zu diesem Gebilde ist das von Sternen und Mondichel erfüllte Oval über dem zum Himmel fahrenden Herrn auf dem Permer Silberteller, dessen Kruzifixus durch sein Langgewand, dessen Schächer durch das hohe Kreuzesfußgestell Ähnlichkeiten mit dieser Zeichnung aufweisen ⁹⁾. Man darf auch daran erinnern, daß in dem noch symbolischen Kreuzesbild, so im Manosque-Sarkophag ¹⁰⁾, sich die volle Himmelspracht mit Sonne, Mond und Sternen über dem Monogramm und den Aposteln ringsum breitet, der Vorgang am Kreuz also als Erhöhung zum Himmel veranschaulicht wird, während späterhin nur Sonne

Im Chludoff-Psalter ist zu ψ 49, 1 die im Zenith stehende Sonnenscheibe als Christushaupt mit Kreuznimbus wiedergegeben. J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, S. 22, Fig. 17. — In einem spanischen Apokalypsen-Kommentar trägt der Menschensohn mit der Sichel (Apoc. 14, 14) die Scheibenkrone über dem Nimbus, W. Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und althristlichen Bibelillustration II, 1951, Abb. 165.

7) Die Kreuzigungsgruppe des koptischen Papyrus Brit. Mus. Ms. Or. 6796, Oriens Christianus, 3. Ser., 3. u. 4. Band, 1928/29, S. 64 ff.

8) Firmicus Maternus, nach Schrade a. a. O. S. 8.

9) Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, 1904, Taf. II. Vgl. die Sternaureole in der Himmelfahrtszene der Fresken von Bawit. S. H. Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, 1934, S. 106 f.

10) O. Wulff, Altchristl. und Byzantinische Kunst I, Taf. VI, 2.

und Mond als Zeugen des historischen Aktes abgebildet werden¹¹⁾. So bereits in den Monzeseer Ampullen, in denen die Tendenz zum Geschichtsbild überwiegt, während in den Fläschchen von Bobbio des Kreuz mehr noch Sinnbild der Erhöhung in den Himmel sein will. Deshalb kann hier das Christushaupt in der Kreuzesmitte von einem sternbesäten Kreisrund, der Lebensbaum oder der erhöhte Herr über ihm von einer stern erfüllten Mandorla umgeben sein¹²⁾.

Gleichviel, ob Sonnen- oder Sternenkranz, das bleibt unentschieden, auf jeden Fall geht es um Andeutung des Himmels, in den der Herr emporragt. Den Himmel selbst, und zwar in absichtsvoller Betonung des lichterfüllten Weltraumes, sehen wir in der wenig beachteten Beispielgruppe koptischer Gewandreste aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Kaum eins der von Forrer veröffentlichten Beispiele entbehrt des lichtflammenden Himmelsbogens über dem Herrn¹³⁾. Es ist Veranschaulichung desselben Gedankens, wenn hier an Stelle des Lichtkranzes der volle Himmel wiedergegeben wird, wie gerade auch in unserer Katakombe regelmäßig über dem Herrn in der Herrlichkeit das Himmelsrund sich wölbt. Das Hinausschreiten über das Sinnbild deutet auf eine nach unserm Fresko liegende Zeit. In der Tat lassen sich die Webereien nicht vor das 6. Jahrhundert datieren.

So werden wir wiederum auf die Zeit zurückverwiesen, in der sich die Darstellung der Kreuzigung noch im Symbolismus hielt. Achelis merkt an¹⁴⁾, daß, wie für andere Typen der Katakombe Neapel, so auch für die Kreuzigungsszene Urbilder und Motive in der Sarkophagplastik zu finden sein müßten. Im Mittelstück des Passions Sarkophages im Lateran-

11) Reil, ΑΓΓΕΛΟΣ S. 67.

12) G. Celi, Cimeli Bobbiesi, 1925, Fig. 12, 8, 1. — Die Darstellungen des Kreuzes auf gestirntem Himmelsgrund in der Kirchenmalerei hat zusammengefaßt und beleuchtet: O. Wulff, Ein Rückblick auf die Entwicklung der altchristlichen Kunst, Byz.-Neugriech. Jahrbücher II, 1924, S. 159.

13) R. Forrer und A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, 1894, Taf. III, Fig. 5, 5, 9.

14) Die Bedeutung der Katakomben von Neapel für die christliche Kunstgeschichte. Rektorwechsel an der Univ. Leipzig 1932, S. 37.

museum¹⁵⁾ spannt der Adler, der Licht- und Himmelsvogel, seine Schwingen über dem Monogrammkreuz und faßt von oben dessen Kranz, um den im Sinnbild verhüllten Herrn zur Höhe zu ziehen. Daß Gemeinsames diese und unsere Szene verbindet, leuchtet ein. Dem Kranz um das Monogramm dort entspricht der große Nimbus Christi hier, dem Adler dort der Lichtring hier! Und für die umstrittene Frage, ob die Sarkophagszene Kreuzigung oder Auferstehung versinnbildliche, ergibt sich eine neue Wahrscheinlichkeit für die erstere Deutung. Das Bild hat den entscheidenden Schritt zur Lösung vom Symbolismus getan; Christus selbst hängt am Kreuz; nur das Sinnbild des Lichtringes ist geblieben. Zugleich verstärkt sich damit die Wahrscheinlichkeit unserer Datierung. Sinn und Tendenz beider Szenen aber sind dieselben: der Lichtglanz des Himmels erschließt sich dem Todesüberwinder Christus¹⁶⁾.

Weniges nur läßt sich über die Gestalt des durchschimmernden Christus sagen. Unterhalb der nackten Brust ist ein Rest des Schurzes erhalten; nur der Oberteil, von dem ein Band deutlich sichtbar wird. Alle bis zum Bilderstreit einwandfrei erhaltenen Kreuzigungsszenen weisen das Colobium als Gewand des Herrn auf bis auf fünf Ausnahmen: die beiden frühen Gemmen im Britischen Museum und im römischen Privatbe-

15) G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, I. 1929, Taf. 146, 5.

16) Wenigstens gedankliche Zusammenhänge werden bestehen zwischen dem Adler über dem Monogrammkreuz Christi und dem Adler, der auf der Schulter des wolftötenden Christus im Grabmonument der Insel Man (R. Reitzenstein, *Die nordischen, persischen und christlichen Vorstellungen vom Weltuntergang. Vorträge der Bibliothek Warburg 1923/24*, S. 163 f.) oder zu Häupten des Gekreuzigten auf irländischen Steinkreuzen sitzt (Kreuz von Clonmacnoise, Abb. bei W. Seymour, *The Cross in Tradition, History and Art*, 1898, S. 269. Das Durrow-Kreuz, Abb. in „*Die Christengemeinschaft*“, April 1932. Das Patrik-Columba-Kreuz in Kells, Reil a. a. O. S. 120 f. Zuweilen auch auf dem Haupte des kreuztragenden oder abgeführten Christus, so in Monasterboice, Seymour S. 275; in Muiredach, Reil S. 121). Reitzenstein sieht darin Nachbildung einer frühchristlichen Vorlage, die Christus als Träger des göttlichen Siegesglanzes schildert, den nach persischer Vorstellung ein Adler oder Rabe dem Gotterwählten bringt. Ein Holzkruzifix im Koptischen Museum zu Kairo hat über der Inschrifttafel den Adler (Herzog Johann Georg, *Neueste Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*, 1951, S. 4 f., Abb. 2).

sitz¹⁷⁾, das Londoner Passionstafelchen, die Sabinatür und das Wandgemälde der Hauptapsis von S. Maria Antiqua in Rom. Außer dem Schurz hat unser Fresko mit dem Britischen Elfenbein und der Sabinatür kein anderes Merkmal, soweit erkennbar, gemeinsam. Es unterscheidet sich von ihnen durch den deutlich heraustretenden abgespreizten Daumen der Hand, während jene ihn an den anderen Fingern anliegen lassen. Dieses Kennzeichen hat unser Bild mit dem Gemälde in S. Maria Antiqua gemeinsam. Von allen dreien aber weicht es entschieden ab in der Gesamthaltung der Christusfigur. Sie ist leicht bewegt, die Arme sind etwas geschwungen, auch die Knie scheinen etwas nach links ausgebogen: eine Gestalt, die in ausgesprochenem Gegensatz zu dem gedrungenen Körper der Holztür- und Elfenbeinplastik und zu der ausgestreckten Gliederhaltung der späteren Kruzifixe steht, obwohl man bei den Beispielen aus der Freskomalerei, wie in S. Maria Antiqua, unsere Gestalt von mehr malerischem Kontur erwarten sollte. Nur zwei der ältesten Darstellungen, das Spottkruzifix auf dem Palatin und die erwähnte Londoner Gemme¹⁸⁾, haben eine ähnlich geschwungene Armhaltung. Es muß doch wohl ein alter Typ zugrunde liegen, für den die Beispiele aus den Zwischenjahrhunderten verloren gegangen sind. Er taucht erst wieder in der karolingischen Elfenbeinschnitzerei und Miniaturmalerei auf, namentlich in der Liuthard-Richtung, deren Christus in der Regel den Siegeskranz aus Gottes Hand über dem Haupt und den Drachen zu den Füßen hat¹⁹⁾. Die Gestaltformung Christi nötigt zur Feststellung eines nicht mehr erkennbaren Zusammenhanges dieser karolingischen Szenen mit einer Prägung wie der unsern.

Auch die *Komposition* läßt sich nicht leicht im Überlieferungsgut der späten Antike unterbringen. Von den unter dem Kreuz stehenden Personen ist nur noch das mit Kopftuch versehene Gesicht einer weiblichen Figur vorhanden, die weit links nach dem Ende der Bildfläche zu, schon außerhalb des

17) Reil, Christus am Kreuz in der bildenden Kunst der Karolingerzeit, 1930, S. 4.

18) ΑΓΓΕΛΟΣ, Taf. 5.

19) Reil a. a. O. S. 80 ff.

Kreuzquerarmes, zu finden ist. Da der Kopf einen stattlichen Nimbus trägt, kann er nur als Rest der Marienfigur angesprochen werden. Ihr dürfte an der gleichen Stelle der rechten Bildfläche Johannes als Abschlußgestalt der Szene entsprochen haben. Nach dem vorhandenen Raume könnten nun noch je zwei Personen neben Christus rechts und links Platz gehabt, insgesamt also je drei Gestalten unter jedem Kreuzesarm gestanden haben. Die beiden Figuren unmittelbar neben dem Herrn sind vielleicht der Speerträger und Schwammhalter gewesen, doch ist Sicheres auch hier nicht zu sagen; erst recht nicht über die beiden mittleren Personen, falls sie überhaupt da waren. Ebenso fragwürdig ist die Rauffüllung über den beiden Querarmen des Kreuzes. Für die Schächer, das Attribut des alten jerusalemischen und orientalischen Kreuzigungsbildes, ist kein Platz vorhanden. Nimmt man eine Komposition von sechs Gestalten unter dem Kreuz an, wofür ja immerhin die Wahrscheinlichkeit spricht, so sucht man auch hierin in der Spätantike vergeblich nach Parallelen, während sie wiederum in den Elfenbeinen der Liuthard-Richtung zu finden sind ²⁰).

Schließlich ein Wort zum Ideengehalt unsers Bildes! Britische Tafel und Sabinatur wollen, jede in ihrer Art, den geschichtlichen Vorgang abbilden. Dieser historische Charakter ist weiterhin der Mehrzahl der Szenen bis in das 8. Jahrhundert zu eigen geblieben. Doch haben sich daneben Motive der Frömmigkeit geltend gemacht und die Bildgestaltung wesentlich beeinflußt. In den Ampullen von Monza und Bobbio beobachten wir eine schöpferische Fähigkeit der Gedanken und der Gemütsgriffenheit der um das Votivkreuz in Jerusalem versammelten Pilgerscharen: die Ideen des Lebensbaumes und Lichtkreuzes sind bildformend geworden. Wenn weiterhin, wie im Bilde von S. Valentino in Rom, Maria und Johannes allein neben dem Gekreuzigten belassen werden, so ist eine Wandlung vom Geschichts- zum Andachtbilde unverkennbar. Die stärkste

20) Vgl. den Braunschweiger Elfenbeinkasten. Reil, Taf. XII. Über Christus der Kranz mit Engeln, unter ihm die Schlange. Links vom Kreuzstamm aus: Ecclesia, Speerträger, Maria. Rechts: Schwammhalter, Hauptmann, Johannes.

Lösung aus dem historischen Rahmen hat das Apsisbild von S. Maria Antiqua vollzogen: Das Erlebnis des Messsegottesdienstes hat hier eine einzigartige, den ursprünglichen Akt in eine gegenwärtige erhabene Schau umbildende Komposition geschaffen. Und noch anderes ließe sich herausstellen, wollte man der von religiösen Motiven verursachten Wandlung der Szene nachgehen. Unser Bild gehört, wie deutlich geworden ist, einer frühen, durch die Stätte des Todes und ihre Einwirkungen bedingten Formung an. Es ist die vom Christussymbol des Passionssarkophages zur Gestalt vorgeschrittene Wiedergabe der Herrn, der den Tod überwindend zur lichten Herrlichkeit des Himmels gewandt ist, wie ihn der Glaube an der Ruhstatt der Toten zu schauen begehrt. Inwieweit dabei der Rahmen der geschichtlichen Darstellung beibehalten oder abgestreift ist, würde sich nur feststellen lassen, wenn wir die Begleitfiguren zu erkennen vermöchten.

Abgeschlossen am 28. November 1934.
