

Daniel Caner und Wendy Mayer in ihren von Tloka leider nicht beachteten Beiträgen gezeigt haben.

Zu Recht unterstreicht die Verfasserin den integrativen Grundimpuls des als Diakon und Priester vermutlich schon früh durch seinen Bischof in Leitungsaufgaben eingebundenen Johannes Chrysostomos im Spannungsfeld zwischen Großstadtgemeinde und entstehendem Mönchtum. Gerade im Fall des Chrysostomos konnte die Christianisierung durchaus mit der Einführung eines „egalitären Ideals“ einhergehen, wie die Verfasserin belegt. Doch konnte Johannes, anders als die an einer einheitlichen Position des Johannes interessierte Verfasserin meint, im Schlussabschnitt der 21. Matthäushomilie durchaus auch das Konzept einer Zwei-Stufen-Ethik übernehmen. In jenem umfangreichen, keineswegs nur auf die Kontrastierung eines Mönchs mit einem Trinker begrenzten, Abschnitt stellt Chrysostomos mit Blick auf die „consilia evangelica“ der Bergpredigt nämlich eindeutig fest, die Befolgung der „evangelischen Räte“ bedeute gegenwärtig eine Überforderung seiner Gemeindeglieder. Dass Johannes zugleich betont, die Vollkommenheit bleibe langfristig das Ziel aller Christen, beweist keineswegs eine Distanzierung von der Zwei-Stufen-Ethik, wie ein Vergleich mit dem syrischen Liber Graduum zeigt, welcher einerseits ganz wie Johannes fordert, „ein jeder möge durch die enge Pforte zur Vollkommenheit streben“, andererseits aber für die Gegenwart an der Zwei-Stufen-Ethik festhält. In ihrem Bestreben nach Systematisierung schenkt Tloka derartigen inneren Widersprüchen und Spannungen der Texte kaum Aufmerksamkeit. Dies mag mit Blick auf die „philosophischen“ Werke des Origenes ein durchaus nachvollziehbarer Ansatz sein. Zur Behandlung der Werke des christlichen Rhetors Johannes Chrysostomos ist das systematische Denken allerdings denkbar ungeeignet.

Hamburg

Martin Illert

Zimmermann, Norbert: *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*. (=Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 35), Münster (Aschendorff Verlag) 2002, 309 S. geb. ISBN 3-402-08118-0.

Die aus der Schule von J. Engemann und J.G. Deckers hervorgegangene Dissertation behandelt Werkstattzusammenhänge der spätantiken Katakombenmalerei Roms. Es hieße diese Zielsetzung misszuverstehen, wollte man dahinter nur die

Neuaufgabe der alten Diskussion um Topografie, Stilgeschichte und Bildüberlieferung erkennen, die allein auf eine Datierung einzelner Katakombenregionen ausgerichtet ist. Zimmermann geht es vielmehr um die Rekonstruktion des Werkprozesses der Malerei und aller objektivierbaren materiellen Bedingungen, unter denen die Dekorationssysteme und Bildfelder der Grabkammern entstanden sind. Auch wenn er die Grundlegung einer neuen Methodik für sich beansprucht und minutiös Differenzierungen der Vorgehensweise begründet, so leistet er dennoch keine neuartige Theoriebildung, sondern bedient sich der in der Stilforschung seit Wirth (1934) etablierten Unterscheidung von Zeitstil, Personenstil und – weniger schlüssig – Lokalstil. Kriterien der Händescheidung sind Figurenaufbau, Konturierung, Lichtführung und Hintergrundbehandlung.

Zimmermann legt Fallstudien zu 50 ausgewählten Raumeinheiten in fünf Katakomben vor, die mit größtem Einsatz vor Ort erarbeitet wurden und die ein beeindruckendes Zeugnis der Zusammenschau der Katakombenforschung bieten. Die Ergebnisse der Werkstattfragen betreffen vor allem die Katakomben Via Latina, Domitilla und besonders Marcellino e Pietro. Der bleibende Wert der Arbeit besteht in den zahlreichen Einzelstudien, etwa zum Areal der Mensorens (der sog. Bäckergruft = Domitilla 43), zum kulturraumartig strukturierten Cubiculum Domitilla 68, 69 und 74 oder zum Hypogäum der Via Latina. Diese Studien eröffnen eine „Mikroistoria“ zwischen Auftraggebern, Malern und Bildvorlagen und betreffen vor allem Areale aus der zweiten Hälfte des 4. Jh., die seit langem nicht mehr Gegenstand der Forschung waren.

Mit immensem Einsatz hat Zimmermann seine Beobachtungen vor Ort erarbeitet, Malerei verglichen, Typologien und Putzschichten definiert. Im Hypogäum an der Via Latina sind ihm Putzkannten und Überlappungen aufgefallen, aus denen sich zwingend ergibt, dass die Ausmalung der Raumfolge D-O vom Ende her – also von O aus – erfolgte. Zwei Maler haben sich die Arbeit geteilt, ein Figurenmaler und ein Ornamentmaler, die man wohl auch als Meister und Geselle ansprechen kann. Für die so eigenartige Mischung der Bildthemen christlicher und mythologischer Thematik bedeutet das, dass diese in einem geschlossenen Arbeitsvorgang entstanden sind. Das Nebeneinander der unterschiedlichen Jenseitsparadigmen muss also konsequent in seiner Zeitgenossenschaft und Kohärenz erschlossen werden. Die Kammern A, B und C dagegen

sind von verschiedenen Werkstätten ausgemalt worden, wobei Kammer B eine für die Katakombenmalerei insgesamt ebenso singuläre wie auch konzise Bildverknüpfung zur christlichen Heilsgeschichte bietet.

Am Beispiel der Ausmalungen der Cubicula Domitilla 77 und Callisto 48 kann Zimmermann aufweisen, dass ein und dieselbe Werkstatt in zwei verschiedenen Katakomben tätig war. Vorstellungen von einer festen Bindung der Maler an eine Katakombe sind also zu revidieren. Der Ausbau der Grabareale geschah nicht in größeren Einheiten, die sich aus dem Zusammenhang von Treppen und Korridoren nahe legen, sondern viel kleinteiliger und jeweils bedarfsweise in Gruppen von zwei oder drei, selten vier zusammenhängenden Grabkammern. Eine solche Ausbauphase liegt auch in der Region der Mensores in der Domitilla Katakombe vor (Cub. 68, 69, 74). Es handelt sich um den separaten Friedhof einer Korporation. In der Katakombe der hll. Marcellino e Pietro unterscheidet er fünf Gruppen einheitlicher Werkstatterschließung:

Die Cubicula 10, 27, 28 am Rand von Regio X gehören der vorkonstantinischen Zeit an. Auf je drei Seiten des Grabraumes sind Loculi angebracht, so dass sich die Ausmalung auf Eingangswand und Decke beschränkt. In der dritten Gruppe im Südsektor von Korridor Y treten erstmals auch Arkosolien auf. Zu dieser Gruppe gehören die Malereien Cub. 65, 66, 67. Mit der letztgenannten Gruppe korrespondiert eine Gruppe der Cub 69, 46, 48 und 62 im Nordsektor von Y. Schließlich gehören auch die weit auseinanderliegenden Cubicula 79 (Orpheus) und 43 derselben Werkstatt an. Die Übersicht auf Fig. 13 fasst diese Beobachtungen zur Katakombe Marcellino e Pietro zusammen.

Gemessen am Aufwand ist das Ergebnis ernüchternd. Offensichtlich wechseln die spätantiken Werkstätten ihre Zusammensetzung beständig und arbeiten in arbeitsteiligen Verfahren so neben- und vor allem miteinander, dass sich die Spuren von Individualität der Hände verschleifen. Überraschen kann dieses Ergebnis nicht, wenn man bedenkt, dass es selbst in den Häusern von Pompeji nicht gelungen ist, Hände der Wandmalerei zu scheiden und ein- und denselben Maler in anderen Häusern wiederzufinden, obwohl doch dort die Bedingungen für derartige Beobachtungen viel besser waren.

Die Problematik und Grenzen des Ansatzes von Zimmermann lassen sich an einem signifikanten Beispiel verdeutlichen. In den Kammern 65 (Frauenwunder oder Cub. des Nicerius) und den be-

nachbarten Cubicula 66 (Kammer der Athleten) und 67 (Jahreszeitenkammer) herrscht ein Individualstil von besonderer Prägnanz vor. Jedem Besucher stechen in Cub. 65 die markanten blauen Schatten ins Auge, die die Figuren konturieren, die Standungen markieren, Figuren freisetzen und Licht-Schatten-Effekte einsetzen. Doch angesichts der Qualitätseinbußen sieht Zimmermann bereits im Cub. 66 nur den schwächeren Gesellen am Werk, der den Meister „zu imitieren versucht“ (S. 204). Der Individualstil des Meisters wechselt hier somit in den verbindlichen Werkstattstil mehrerer Hände. Doch die Recherche nach den Händen wird noch komplizierter, da eine der Figurengruppen von Kammer 65 wörtlich in Kammer 71 wiederkehrt, hier aber in einem völlig verschiedenen Rahmengerüst (vgl. den viel zu knappen Hinweis bei Zimmermann S. 203 mit Anm. 682). Wären da nicht die Unterschiede in der Malweise der Frau, so würde die Christusfigur allein eine Werkstattgemeinschaft nahe legen. Es scheint demnach, dass die spätantiken Maler durch die Verpflichtung auf eine konkrete Vorlage und ein spezifisches Repertoire in einem so starken Maß gebunden waren, dass der individuelle Malstil unterdrückt wurde. Der Methode der Händescheidung sind dann deutliche Grenzen gesetzt.

Wenn sich die Lektüre des Buches insgesamt – mit 48 Tafeln, davon ein großer Teil in Farbe, die Einzelszenen allerdings in lupengerechter Briefmarkengröße – mehr als mühevoll gestaltet, so ist dies auch der Aufmachung des Buches zuzurechnen, die Gediegenheit mit Leserefreundlichkeit verwechselt. Ständig ist der Leser auf der Suche nach den kommentierenden Textabbildungen (am Ende des Buches angehängt), und den 222 kleinteiligen Bildbelegen und tapfer hält er durch bei der Kopfarbeit der Vergleichsnummern der Cubicula. Ist die textintegrierte Illustration nicht bereits eine Errungenschaft des spätantiken Buches?

Freiburg

Rainer Warland

*Baldwin, Matthew C.: Whose Acts of Peter?*

Text and Historical Context of the Actus Vercellenses, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 2. Reihe, Bd. 196, Tübingen, Mohr Siebeck, 2005, XVI, 339 S., Kart., 3–16–148408–8.

Die am Ende des 19. Jh. in der Kapitelsbibliothek des oberitalienischen Vercelli gefundenen und 1891 durch R. A. Lipsius veröffentlichten lateinischen Actus Ver-