

U N T E R S U C H U N G E N

Erwägungen zur Entstehung der altchristlichen Kunst

Von Theodor Klauser

I

Nach verbreiteter Vorstellung ist die christliche Kunst so alt wie das Christentum selbst. Man scheint gewöhnlich anzunehmen, daß die christliche Kunst zugleich mit den ersten heidenchristlichen Gemeinden entstanden sei. Einer solchen Auffassung liegt wohl die Meinung zugrunde, daß die Christen in einer kunstfreudigen und von Kunstwerken erfüllten Umwelt, wie der hellenistischen, unmöglich umhin gekonnt hätten, selbst Kunst zu produzieren.

Aber die so dachten, haben doch wohl vorschnell geurteilt. Sie haben eine überaus wichtige Tatsache nicht in Rechnung gestellt: das Christentum ist aus der religiösen und kulturellen Welt des Judentums hervorgegangen; es bleibt mit diesem Mutterboden durch die Heilige Schrift des Alten Bundes und durch hundert Einzelzüge seiner Organisation, seiner Liturgie und seiner Disziplin bis auf den heutigen Tag unlösbar verbunden. Zu den für die jüdische Religion grundlegenden Gesetzen aber gehörte das zweite Gebot des Dekalogs: „Du sollst Dir kein Gottesbild anfertigen, noch irgendein Abbild von etwas, das im Himmel droben oder auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde ist“.¹

Kein Zweifel, heute rechnet die christliche Kirche dieses zweite Gebot – von Calvinisten strengster Observanz abgesehen – zu den überlebten Traditionen des Alten Bundes.² Aber hat die Kirche dieses Gebot nicht noch lange respektiert?³ Sicher ist jedenfalls, daß christliche Kunst nur entstanden sein kann in einem Bereich, in dem man das zweite Gebot aufgegeben hatte oder doch wenigstens nicht mehr ernst nahm. Am Beginn einer jeden Dar-

¹ Ex. 20, 4 (deutsche Übersetzung nach *E. Kautzsch*, Die Hl. Schrift des AT übersetzt 1⁴ [1922] 125). Vgl. Lev. 26, 1; Dtn. 4, 10; 27, 15. Zum Verständnis dieses Gebots s. *G. von Rad*, Theologie des AT 1⁴ (1962) 225/232 und die dort angeführte Literatur.

² Vom katholischen Standpunkt erklärt *W. Schöllgen*, Dekalog: LThK 3² (1959) 202: „Das Bilderverbot ist für uns gegenstandslos“. Luther hat das 2. Gebot in seinem Katechismus gestrichen, Calvin dagegen es beibehalten; zur Erklärung der Diskrepanzen zwischen den beiden Reformatoren *W. Dress*: ThLZ 79 (1954) 415/422.

³ Hierzu *R. M. Grant*, The decalogue in early christianity: Harv. Theol. Rev. 40 (1947) 1/17.

stellung der Geschichte der christlichen Kunst müßte also die Frage aufgeworfen werden: Wann hat die christliche Kirche das zweite Gebot endgültig über Bord geworfen? Soweit ich sehe, hat diese Fragestellung in der christlich-archäologischen und kunstgeschichtlichen Literatur bisher keine besondere Rolle gespielt. Hier ist Wichtiges nachzuholen.

Der erste christliche Autor, der die fortdauernde Gültigkeit des alttestamentlichen Bilderverbots unmißverständlich ausgesprochen hat, ist Tertullian. In seiner wohl um 210 entstandenen Schrift über den Götzendienst legt er dar, daß jede „forma“ oder „formula“, also jede Figur irgendwelcher Größe, die Menschen dazu verlocke, sie als Idol zu verehren.⁴ Eben deshalb habe Gott streng verboten, irgendein Bild anzufertigen: „Du sollst Dir kein εἶδωλον, kein Bildchen machen!“ Und verdeutlichend habe der göttliche Gesetzgeber hinzugefügt: „Keinerlei Nachbildung sollst Du anfertigen von dem, was im Himmel und auf der Erde und im Meere ist!“ Mit diesem Gesetz habe Gott seinen Dienern die ganze Welt für derlei künstlerische Nachgestaltungen verschlossen.⁵ Nach Tertullian können daher Bildhauer und Maler nur vom Teufel sein.⁶ Künstler, die zum Christentum übertreten, dürfen ihren Beruf nicht weiter ausüben. Das ist nicht schlimm, wenn auch Taufkandidaten aus Künstlerkreisen manchmal das Gegenteil behaupten; denn nach der Meinung Tertullians können die Künstler als Christen sich ihren Lebensunterhalt leicht mit dem Ausbessern von Dächern, mit dem Anstreichen von Wänden und Brettern, mit Schreinerarbeit usw. verdienen. Und solche Tätigkeit bringe bekanntlich mehr ein als die künstlerische, weil künstlerische Aufträge rar sind, handwerkliche aber häufig.⁷

War dieses schroffe Bekenntnis Tertullians zum zweiten Gebot nur seine reaktionäre Sondermeinung? Das hat man bisher aus einer späteren Äußerung des Afrikaners schließen wollen, die sich in seiner Schrift *De pudicitia* findet.⁸ Dort polemisiert Tertullian gegen die von der Großkirche neuerdings eingeführte milde Behandlung der Unzuchtsünder. Er erwähnt in diesem Zusammenhang, daß man in großkirchlichen Kreisen Becher mit dem Bild des schaftragenden Hirten verwende. Mit diesem Becher wolle man auf die Parabel vom verlorenen Schaf hinweisen, mit der man die neue milde Bußpraxis zu rechtfertigen versuche. Also – so wurde aus dieser Äußerung Tertullians gewöhnlich geschlossen – hat es um 220 in Nordafrika schon die bekannte Darstellung gegeben, die Jesus im Sinne von Joh. 10, 14 und in gleichzeitiger Anlehnung an die Parabel vom verlorenen Schaf Luc. 15, 4/7 als guten Hirten mit einem Schaf auf der Schulter zeigt. Es gab demnach, so wurde immer wieder behauptet, in Nordafrika damals schon Produkte christlicher Kunst.

Indessen glaube ich, vor einigen Jahren den Beweis dafür erbracht zu haben, daß das Bild auf den karthagischen Bechern, nach den derben Charakterisierungen, die Tertullian ihnen widmet, unmöglich das christliche Bild

⁴ Tert. idolol. 3, 4.

⁵ Ebd. 4, 1.

⁶ Ebd. 3, 2.

⁷ Ebd. 5, 1/4; 8, 2.

⁸ Tert. pud. 1, 6; 6, 18/9; 22; 10, 12.

des guten Hirten Jesus gewesen sein kann.⁹ Es muß sich um jenes seit Jahrhunderten schon von der heidnischen Kunst verbreitete Bild des „Widderträgers“ gehandelt haben, das in der hellenistischen Zeit zum Symbol der für die innermenschlichen Beziehungen entscheidenden Tugend der Philantropia geworden war.¹⁰ Zur Zeit Tertullians hat es ohne Zweifel in der ganzen Mittelmeerwelt in Massenfabrikation hergestellte Becher gegeben, die mit diesem beliebten Motiv geschmückt waren.

Immerhin, durch Tertullians Äußerung über die bei den Anhängern der Großkirche so beliebten Becher erfahren wir etwas für unser Thema sehr Wichtiges: Es gab in Karthago und auch wohl im übrigen Nordafrika Christen, die sich nicht scheuten, Becher mit einem profanen, wenn auch ethisch gemeinten Bildschmuck in ihrem täglichen Leben zu verwenden und durch demonstrativen Gebrauch solcher Becher ihre Sympathie für eine bestimmte innerkirchliche Richtung, die nachsichtige Behandlung von Unzuchtssündern forderte, zu bekunden. Danach wäre also die kompromißlose Befolgung des zweiten Gebots um 213 in christlichen Laienkreisen Karthagos bereits ein wenig gelockert gewesen.

Glücklicherweise sind wir nicht auf das Zeugnis des Rigoristen Tertullian allein angewiesen. Wenige Jahre vor ihm, wohl um 200, äußert sich der Alexandriner Klemens in seiner „Mahnrede an die Heiden“ folgendermaßen: „Uns ist es ganz deutlich verboten, trügerische Kunst auszuüben; denn der Prophet – damit meint Klemens Mose – sagt: ‚Du sollst kein Bildwerk von irgendetwas machen, was nur immer oben im Himmel oder unten auf der Erde ist‘.“¹¹

Etwas später muß freilich der gleiche Klemens den Christen das Recht einräumen, einen Siegelring zu tragen.¹² Dieser ist ja für die Menschen der Alten Welt nicht so sehr Schmuck wie unentbehrlicher Gebrauchsgegenstand.¹³ Deshalb hat auch der strenge Pythagoras, der keine Schmuckringe duldet, seinen Jüngern einen Siegelring konzederieren müssen.¹⁴ Natürlich ist ein Siegelring ohne Siegelbild unbrauchbar. Klemens kommt also um die Frage nicht herum, wie es der Christ mit den Siegelbildern zu halten habe. Er antwortete darauf zunächst mit dem von ihm bewunderten Pythagoras: „Ihr dürft auf Euren Ringgemmen kein Gottesbild gravieren lassen; denn man würdigt die Gottheit herab, wenn man sie in irdischem Stoff abbildet.“¹⁵ Außerdem sind aber nach Klemens auch alle Siegelbilder auszuschließen, die mit der christlichen Ethik nicht vereinbar sind.¹⁶ So bleiben schließlich nur religiös und ethisch neutrale Motive übrig. Als solche nennt Klemens Taube, Fisch, Fischer, Schiff,

⁹ *Th. Klauser*, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I: JbAC 1 (1958) 24/27.

¹⁰ Nachweise ebd. 27/32.

¹¹ Clem. Alex. protr. 4, 62, 2; vgl. paed. 3, 12, 1.

¹² Ebd. 3, 57, 1; 3, 58, 1.

¹³ Vgl. Plin. n. h. 33, 26; Theophr. char. 18 u. a.

¹⁴ *Mullach*, Fragm. philos. Graec. 1, 506 nr. 27 f.; dazu Clem. Alex. strom. 5, 28, 4.

¹⁵ Clem. Alex. paed. 3, 59, 2; strom. 5, 28, 4 f.

¹⁶ Clem. Alex. paed. 3, 59, 2/3; 60, 1.

Leier und Anker.¹⁷ Derartige neutrale Bilder aber gestatten dem Christen, so meint Klemens, eine Beziehung zu seinem Glauben herzustellen. So könne etwa ein Fischerbild auf dem Siegelring den Christen an die menschenfischenden Apostel und an ihre Täuflinge erinnern.¹⁸ Hier zeigt sich, nebenbei gesagt, deutlich, daß es in den Tagen des Klemens noch keine fertige christliche Bildsymbolik gegeben hat. Aber Klemens gibt jetzt einen Anstoß zu ihrer Ausbildung.

Um 200 wird also von der Kirche in Ost und West das zweite Gebot noch für gültig angesehen, wenn auch erste leise Lockerungen durch Tertullians Hinweis auf die karthagischen Bildbecher und durch die Symbolbild-Diskussion des Klemens bezeugt werden. Daß man auch im späten 3. Jahrhundert grundsätzlich am zweiten Gebot festgehalten hat, bezeugt insbesondere Origenes, der die Unverträglichkeit der immateriellen Gottheit mit materieller Abbildung besonders eindringlich herausgearbeitet hat.¹⁹ Aber gehen wir nun gleich zum 4. Jahrhundert über.

Um 306 erklärt das gesamtspanische Reformkonzil von Elvira in seinem Kanon 36: „Es wurde beschlossen, daß es im Gotteshause keine Malereien geben soll; denn das, was verehrt und angebetet wird, darf nicht auf Wänden gemalt erscheinen.“²⁰ Die Reformsynode von Elvira hätte diese Anordnung nicht getroffen, wenn nicht damals irgendwo in Spanien schon gegenteilige Versuche gemacht worden wären. Es muß also damals Laien oder sogar Bischöfe gegeben haben, die in ihren Gotteshäusern Personen und Ereignisse der christlichen Religion bildhaft dargestellt zu sehen wünschten. Solchen Tendenzen wird nunmehr Einhalt geboten. Die Materialisierung des Heiligen im Bild erscheint den Konzilsvätern von Elvira noch ebenso unzulässig wie vorher Klemens und Origenes.

Der Kirchenhistoriker Eusebius kann uns zeigen, daß es noch um 327 im Osten nicht anders aussieht. Constantins Schwester Constantia bittet den Bischof brieflich, ihr ein Bild Christi – es ist wohl ein handliches, auf Holz gemaltes Bild gemeint – zu verschaffen.²¹ Dieses Verlangen ist ein wichtiges Symptom. Eine führende Frau des Laienstandes sehnt sich nach einem reli-

¹⁷ Ebd. 3, 59, 2. Daß Klemens neben den leblosen Dingen auch den Fischer nennt, hat *L. Eizenhöfer*, Die Siegelbildvorschläge des Clem. v. Alex.: *JbAC* 3 (1960) 51 f. nachzuweisen sich bemüht. Die Zulassung des Fischerbildes wäre verwunderlich, weil die jüdische Symbolik, die sich noch vor der christlichen gegen das zweite Gebot durchsetzen mußte – man brauchte sie für die Münzprägungen – und die vermutlich für die christlichen Versuche richtungweisend war, nur unbelebte Dinge herangezogen hat; vgl. den Überblick bei *B. Kanael*, *Ancient Jewish Coins: The Biblical Archaeologist* 26 (1963) 38/62.

¹⁸ Clem. Alex. paed. 3, 59, 2.

¹⁹ Vgl. *H. Koch*, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen (1917) 19/22; *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern (1930) 41/47.

²⁰ *Mansi* 2, 11. – Über die Datierung des Konzils wird bis heute gestritten; darüber zuletzt *V. C. De Clercq*, *Ossius of Cordova* (Washington 1954) 87/102; *J. Gaudemet*, *Elvira: Dict. Hist. Géogr. Eccl.* 5 (1963) 317/320. *Terminus a quo* ist das Jahr 295, *terminus ad quem* 314.

giösen Bild und scheut sich nicht, dieser Sehnsucht Ausdruck zu verleihen, von der sie doch wissen muß, daß sie der kirchlichen Tradition zuwiderläuft. Andererseits kann Constantia selbst, so prominent sie ist, sich ihren Wunsch noch nicht aus eigener Kraft erfüllen. Bilder solcher Art sind also noch Raritäten. Ein führender Bischof, der wegen seiner hohen Bildung und seines Interesses an kalligraphischen Handschriften berühmt ist, soll ihr helfen. Dieser antwortet auffallend schroff, vermutlich, weil ihm derartige Bitten öfters vorgetragen werden und ihm zu schaffen machen: „Ist es denn – so schreibt er irritiert – nicht allgemein bekannt, daß uns verboten ist, derartiges herzustellen!“

Nun ist dieser Brief öfters als unecht verdächtigt worden, weil er angeblich nur im Zusammenhang des byzantinischen Bilderstreits als Teil des von den Bilderfeinden verwendeten Dossiers eine Rolle gespielt habe.²² Doch ist die Verdächtigung unbegründet; denn der Inhalt des Briefes paßt vollkommen zu dem, was Eusebius in seiner über jeder Kritik erhabenen Kirchengeschichte zu einer ihm selbst bekannten Bronzegruppe von Caesarea Philippi bemerkt.²³ Dieses Kunstwerk soll wohl nach Auskunft christlicher Bewohner Caesareas die wunderbare Heilung der blutflüssigen Frau durch Jesus darstellen. Eusebius bezweifelt keineswegs – wie wir es heute tun²⁴ –, daß es sich um die Wiedergabe des Wunders Jesu handelt. Aber nach ihm können es nur dankbare Heiden gewesen sein, die eine solche Bronzegruppe geschaffen und errichtet haben; Christen kommen für ihn als Schöpfer eines solchen Bildwerks einfach nicht in Betracht.

Im Widerspruch zu dem, was aus Brief und Kirchengeschichte des Eusebius zu entnehmen ist, steht nun freilich, was in seinem Panegyricus auf Kaiser Constantin zu lesen ist. Hier wird von Constantin rühmend gesagt, daß er seine neue Residenz Konstantinopel mit den bronzenen Symbolfiguren des guten Hirten sowie des Propheten Daniel inmitten der Löwen dekoriert habe.²⁵ Es fällt schwer zu glauben, daß Eusebius und mit ihm die gesamte Kirche in der Zeit zwischen der Abfassung der Kirchengeschichte und des Briefes einerseits und des Panegyricus andererseits, also innerhalb von zehn Jahren, den Standpunkt in der Bilderfrage so völlig geändert haben soll. Die betreffenden Sätze im Pynegyricus müssen also wohl zu den nicht wenigen Interpolationen gerechnet werden, die der Text am Ende des 4. Jahrhunderts erfahren hat.²⁶

²² Die Echtheit des Briefes hat zuerst der bilderfreundliche Patriarch Nikephoros v. Konstantinopel bezweifelt; vgl. *J. Pitra*, *Spicilegium Solesmense* 1, 371 ff. Über spätere Bezweifer *A. v. Harnack*, *Geschichte der christl. Literatur* 2, 2 (1904) 115; zu Nikephoros *A. J. Visser*, *Nikephoros und der Bilderstreit* (1952).

²³ *Eus. h. e.* 7, 18.

²⁴ Vermutlich ist die Bronzegruppe die Votivstiftung einer von Asklepios geheilten heidnischen Frau gewesen; vgl. *A. v. Harnack*, *Mission* 1 (1924) 145 f. Bekanntlich erzählte man von Asklepios viele Heilwunder, die teilweise auch in Votivbildern festgehalten waren; vgl. *U. Hausmann*, *Kunst und Heilum* (1948) 181/183.

²⁵ *Eus. v. Const.* 3, 48 f.

²⁶ Literatur zur Diskussion über den Panegyricus bei *B. Altaner* – *A. Stuiber*, *Patrologie* ⁶(1958) 208 f.

Immerhin, bald nach Eusebius hat sich der denkwürdige Stellungswechsel der Kirche sicher vollzogen. Ein kleiner Ausschnitt aus der Auseinandersetzung, die diesen Schritt begleitet, wird uns in der Lebensgeschichte des Epiphanius von Salamis auf Zypern greifbar. Auf einer Reise durch Palästina nimmt dieser Bischof Ärgernis an einem Vorhang, den er im Vorbeigehen an einem Kirchenportal erblickt hat. Der Vorhang ist mit einem Christus- oder Heiligenbild geschmückt. So etwas ist nach der Auffassung des zyprischen Bischofs Götzendienst und läuft der heiligen Religion zuwider. Er reißt den Vorhang ab und bittet nach seiner Heimkehr in einem mit noch anderen Beschwerden gefüllten Brief den Bischof von Jerusalem, dafür zu sorgen, daß in seinem palästinensischen Sprengel solch ein götzdienenischer Brauch sich nicht weiter ausbreitet.²⁷ Aber Epiphanius muß in der Folge feststellen, daß Bilder in und an christlichen Kirchen auch anderswo schon existieren. Er versucht, durch ein dogmatisches Rundschreiben und durch eine Flugschrift das Umsichgreifen der neuen Sitte aufzuhalten; er appelliert schließlich an den Kaiser Theodosius I. Noch in seinem Testament aus dem Jahre 403 beschwört Epiphanius seine Gemeinde, keine Bilder in den Kirchen und in den Zömeterien anzubringen.²⁸ Er hat auch damit den Lauf der Dinge nicht aufhalten können.

Trug damals und in der Folgezeit niemand sonst mehr Bedenken, ein wesentliches Stück des Dekalogs zum alten Eisen zu werfen? Mir scheint vieles darauf hinzudeuten, daß die Skrupel gegen eine christliche Bildproduktion im Kreise der Frommen auch während des 5., 6. und 7. Jahrhunderts nie ganz aufgehört haben.²⁹ Wenn ich recht sehe, ist der sogenannte Byzantinische Bilderstreit des 8. Jahrhunderts nichts anderes als das Wiederzutreten und Virulentwerden einer unterirdischen kirchlichen Strömung, die sich mit der Nichtachtung des zweiten Gebots nicht abfinden kann. Aber diese Frage soll hier nicht weiter verfolgt werden. Für unser gegenwärtiges Thema genügt der Nachweis, daß die Kirche in Ost und West offiziell bis mindestens 350 noch am alttestamentlichen Bilderverbot festgehalten hat.

II

An die soeben formulierte Feststellung sollen zwei wichtige Erwägungen und Folgerungen angeschlossen werden.

Erstens: Wenn die Kirche bis rund 350 das zweite Gebot allgemein als verbindlich angesehen hat, könnte eine von der Kirche sanktionierte und ge-

²⁷ Epiphanius v. Salamis bei Hieron. ep. 51, 9. Ein griechisches Fragment des von Hieronymus manchmal ziemlich frei übersetzten Briefs bei G. Ostrogorsky, Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites (1929) 73 f.

²⁸ Die Fragmente der vier Schriften des Epiphanius bei K. Holl: Gesammelte Schriften zur Kirchengeschichte 2 (1928) 351/387; ihre von G. Ostrogorsky a.a.O. 61/113 teilweise bestrittene Echtheit verteidigte überzeugend F. Dölger: Göttinger Gel. Anz. 191 (1929) 257/372. Ostrogorsky konnte durch Heranziehung weiterer Handschriften der Fragmentensammlung Holls einige Stücke hinzufügen.

²⁹ Hierzu Material aus dem Osten bei F. Diekamp, *Analecta patristica* = *Orientalia christ. analecta* 117 (1938) 118/120. 127/129; N. H. Baynes, *The icons before*

förderte Kunst eigentlich erst nach der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Wenn es aber gleichwohl schon vorher einzelne christliche Bildschöpfungen gegeben haben sollte, müßte sie entweder gegen den Willen der offiziellen Kirche von Laienchristen oder aber von häretischen Gruppen ins Leben gerufen worden sein. Wir wissen ja zum Beispiel von den Karpokratianern, von den Simonianern, von den Manichäern und anderen Gnostikern, daß sie lange vor 300 zum Ärgernis der Rechtgläubigen schon Bilder Christi und der großen Männer ihres Glaubens besessen haben.³⁰

Nun gibt es aber in der Tat schon in der Zeit vor 350 Malereien und Reliefs mit unbezweifelbar christlichem Gehalt. Man findet sie in einigen besonders alten Teilen der römischen Katakomben, auf einigen frühen Sarkophagen des Westens und in der Hauskirche von Dura am Euphrat. Die Malereien der letzteren müssen spätestens um 240 entstanden sein.³¹ Die ältesten römischen Katakombenmalereien und die frühesten Sarkophagreliefs dürften ungefähr auf die gleiche Zeit zurückgehen.³² Die Datierung der Malereien der Hauskirche in Dura ist dadurch gesichert, daß das betreffende Gebäude schon um 256 zerstört und verschüttet worden ist. Die Zeitansätze für die westlichen Denkmäler sind in jahrzehntelanger Forschungsarbeit auf dem Wege der Stilvergleichung gewonnen worden.

Nicht ganz von der Hand zu weisen ist die Vermutung, daß die Hauskirche in Dura einer Täufersekte gehört hat.³³ Aber für die westlichen Denkmäler kommt eine häretische Herkunft nicht in Betracht. Es ist also sicher: orthodoxe Kreise, und zwar – da die Kirchenführung durch die traditionelle Doktrin gebunden war – aus dem Laientum, haben schon vor der offiziellen Preisgabe des alttestamentlichen Bilderverbots christliche Bilder geschaffen und damit die christliche Kunstgeschichte eingeleitet. Da unter den römischen Katakombenbildern solche sind, die sich in einem damals sicher der Gemeinde gehörigen Zömeterium, dem von S. Callisto, befinden,³⁴ kommen wir um die Schlußfolgerung nicht herum, daß die römische Gemeindeleitung schon hundert Jahre vor der Aufgabe des alttestamentlichen Bilderverbots eine gegen- teilige Praxis mehr oder weniger offen toleriert hat.

Zweitens: Wenn die christlichen Kunstschöpfungen dieser Frühzeit nicht

Iconoclast: *Harv. Theol. Rev.* 44 (1951) 93/106; *S. der Nersessian*, Une apologie des images du VII^e s.: *Byzantion* 17 (1944/45) 58/87. Daß auch im Westen sich nicht alle bedenkenlos mit der Preisgabe des zweiten Gebots abfanden, zeigen Texte wie *Aug. cons. ev.* 1, 10, 16 (PL 34, 1049); *mor. eccl. cath.* 1, 34, 75 (PL 32, 1342); *Greg. M. ep.* 9, 208; 11, 10.

³⁰ Vgl. *Acta Joh.* 26 (Gnostiker); *Iren. haer.* 1, 23, 4; 1, 25, 6 (Karpokratianer); *Eus. ep. ad Constantiam*: PG 20, 1549 (Simonianer u. Manichäer).

³¹ Vgl. *O. Eissfeldt*, Dura: RAC 4 (1959) 361/368.

³² Nachweise bei *Tb. Klauser*, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I: *JbAC* 1 (1958) 20 f.

³³ Für diese Möglichkeit wurden bei einem Colloquium über die Hauskirche von Dura, das im Anschluß an einen Vortrag von C. Kraeling vom F. J. Dölger-Institut in Bonn veranstaltet wurde, beachtenswerte Gesichtspunkte beigebracht.

³⁴ Zur Entstehungsgeschichte der Kallistus-Katakombe s. *A. M. Schneider*, Die ältesten Denkmäler der römischen Kirche: Festschrift zur Feier des 200jähr. Bestehens der Akademie d. Wiss. in Göttingen 2 (1951) 177 f.

von der offiziellen Kirche ausgegangen sind, sondern vom Laienvolk, müssen sie aus den Vorstellungen des christlichen Laienvolkes heraus gedeutet und verstanden werden. Es ist also nicht zugänglich, bei ihrer ikonographischen Interpretation die Schriften der gleichzeitigen oder gar der späteren Kirchenväter, die ja meistens Bischöfe sind, zu befragen. Das ist die bisherige Praxis gewesen. Ein solches Verfahren kann nach den oben gewonnenen Erkenntnissen nur zu fragwürdigen Schlüssen führen.³⁵ Wir müssen, soweit das noch möglich ist, herauszufinden suchen, welche religiösen Vorstellungen und Empfindungen das schlichte gläubige Volk damals gehegt hat. Schon heute scheint mir sicher zu sein, daß die volkstümliche Kunstproduktion der Frühzeit nicht den bildlichen Reflex der offiziellen kirchlichen Dogmatik wiedergibt, wie das noch Joseph Wilpert angenommen hat. Eine Kunst solcher Art hätte nur zustandekommen können, wenn die Theologen der Kirche, also vor allem die Bischöfe, selbst sie angeregt und gelenkt hätten.³⁶

III

Wenn man die Entstehung der christlichen Kunst noch genauer erfassen will, muß man die älteste christliche Kunstproduktion, also die vor 350 entstandenen Schöpfungen der Malerei und Plastik näher studieren. Von dieser Erkenntnis geleitet, habe ich 1961 eine Art Inventur der frühesten christlichen Kunsterzeugnisse vorgenommen, habe mich aber dabei auf die sepulkralen Denkmäler beschränkt.³⁷ Diese erste Inventarisierung müßte also wohl noch vervollständigt werden.

Sieht man sich dieses Inventurverzeichnis an, so stellt man zunächst fest, daß in der Frühzeit der christlichen Kunst die Motive aus dem AT zahlreicher sind als die Motive aus dem NT. Von Motiven des AT begegnen besonders häufig das Bild von Adam und Eva am Paradiesesbaum, die Arche Noahs, das Opfer Abrahams, das Quellwunder des Mose, die Auswerfung, Ausspeijung und Ruhe des Jona, die Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube. Von Motiven des NT begegnen häufiger die Taufe Jesu, der mit seinem Bett davongehende Gichtbrüchige, die Samaritanerin am Jakobsbrunnen und die Auferweckung des Lazarus. Das Übergewicht der Szenen aus dem AT kann, wenn andere Anhaltspunkte hinzukommen, wohl die Hypothese rechtfertigen, daß das gleichzeitige Diasporajudentum an den ersten

³⁵ Eine von den Kirchenvätern ausgehende Auslegung der wohl ältesten und beliebtesten Darstellung der christlichen Kunst, der Darstellung des unter der Kürbisaube ruhenden Jonas, würde darin mit Mt. 12, 40 einen Hinweis auf die Auferstehung Jesu sehen. Aber *A. Stüber*, *Refrigerium interim* (1957) 138/141 hat gezeigt, daß dem Bilde vielmehr die volkstümliche Vorstellung von der Ruhe des Verstorbenen am Zwischenort („Abrahams Schoß“) zugrunde liegt.

³⁶ Man wird daher auch nicht ohne Vorbehalt die ganze altchristliche Kunst als *locus theologicus* betrachten können, wie das in der Linie des Aufsatzes von *Y. M. C. Congar*, *Le „don de la loi“ dans l'art paléochrétien: Nouv. Rev. Théol.* 84, 2 (1962) 914, zu liegen scheint.

³⁷ *Th. Klauser*, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV: JbAC 4* (1961) 128/131.

christlichen Kunstprodukten nicht ganz unbeteiligt gewesen ist; denn dafür, daß das Diasporajudentum auch seinerseits ungefähr um die gleiche Zeit das zweite Gebot nicht mehr streng beobachtet hat, dafür gibt es viele Anhaltspunkte.³⁸ Wir kommen auf die Frage der Abhängigkeit der ältesten christlichen Kunst von der jüdischen sogleich zurück.

Prüft man sodann das Verhältnis, in dem die von der christlichen Kunstpraxis gewählten Motive aus dem AT und dem NT zueinander stehen, so ergibt sich, daß die Motive aus den verschiedensten Büchern der Heiligen Schrift ausgewählt sind und daß sie sich nicht unter ein Generalthema einordnen lassen. Der ganze Motivschatz der frühesten christlichen Kunst erweist sich als willkürliche, auf Zufällen beruhende Auswahl.³⁹ Das ist eine Erkenntnis, die für weitere Schlußfolgerungen wichtig ist.

Aber noch bedeutsamer ist das Studium der Bildprägungen selbst. Es fällt auf, daß die gemeinten biblischen Vorgänge in einer bis zum äußersten konzentrierten Form dargeboten werden; nur das entscheidende Minimum von Elementen ist jeweils ins Bild aufgenommen. So wird die Errettung Noahs und der Seinigen aus der Sintflut nur durch einen Kasten angedeutet, in dem er betend, d. h. für seine Rettung dankend, zu sehen ist. Die wunderbare Heilung des Gichtbrüchigen wird nur dadurch dargestellt, daß ein Mann ein leichtes Bett davonträgt.⁴⁰

Diese äußerste Konzentration der ältesten christlichen Kunstprodukte zeigt zunächst, daß diese Kunst nicht erzählen und nicht illustrieren will, also auch nicht aus illustrierten Büchern übernommen sein kann. Die Bilder, deren biblische Unterlage nur der gründliche Bibelkenner erraten kann, wollen über sich hinaus weisen, sie wollen an etwas anderes erinnern.⁴¹ Dieses andere aber herauszufinden, ist für uns Heutige keineswegs leicht.

Aber die knappe, fast heraldisch anmutende Fassung der ältesten christlichen Bilder zeigt außerdem, daß sie ursprünglich nicht für eine große Wand bestimmt waren, sondern für einen Bildträger von geringen Ausmaßen. Nun wissen wir durch Klemens, daß die Christen früh vor die Notwendigkeit gestellt waren, wenigstens in diesem einen Punkt das alttestamentliche Bilder-
verbot zu übertreten: sie brauchten Siegelringe und darum auch Siegelbilder. Klemens konzedierte ihnen neutrale Siegelbilder; der Ringträger könne ihnen ja, wenn er wolle, eine christliche Sinnbildlichkeit beilegen.⁴² Einen schönen Beleg für diese christliche Ausdeutung eines neutralen Siegelbildes kennen wir durch eine heute leider verlorene Gemme, die das Signet aller Veröffentlichungen des Bonner Dölger-Instituts bildet: hier ist dem aus der heidnischen Glyptik übernommenen Fischerbild die Aufschrift $IX\Theta Y \Sigma$ beigefügt. Der Besitzer des Ringes hat sich also durch den Fischer auf seinem Ringe an Jesus erinnern lassen wollen.⁴³

³⁸ A. Baumstark, Bild (jüdisch): RAC 2 (1954) 288/299. Vgl. auch oben Anm. 17.

³⁹ Vgl. Th. Klauser a.a.O. 133 f.

⁴⁰ Vgl. die Analysen ebd. 135/137.

⁴¹ Ebd. 136.

⁴² Vgl. oben S. 4.

⁴³ Th. Klauser, F. J. Dölger, Leben und Werk (1956) 23 f.

Wir dürfen vermuten, daß Einzelne mit den neutralen Siegelbildern bald nicht mehr zufrieden waren und zu biblischen Motiven übergegangen sind. Jedenfalls können die erhaltenen christlichen Gemmen mit biblischen Bildern zeigen, wie vorzüglich die ältesten Bildmotive der christlichen Kunst in das Oval einer Ringgemme hineinpassen.

Nimmt man nun aber an, daß die christliche Kunst bei der Anfertigung von Gemmenbildern entstanden ist, so würde sich manches Rätsel lösen. Wir würden verstehen, warum die Motive der frühen christlichen Kunst jeden Zusammenhang vermissen lassen. Die Besteller der Siegelringe hatten eben das jeweilige biblische Motiv je nach ihren Neigungen gewählt. Die von den Gemmen herübergenommenen Motive der frühchristlichen Malerei und Plastik müssen daher notwendigerweise diese Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Ringbilder reflektieren.

Außerdem würde unsere Annahme, daß die christliche Kunst im Bereich der Glyptik eingesetzt hat, endlich auch die merkwürdige Tatsache erklären, daß die Bilder gleich von Anfang an überall in der gleichen Fassung auftreten. Gewiß kann man daran denken, daß auch in der Glyptik ähnlich wie in der Malerei und Plastik mit Musterbüchern gearbeitet wurde. Aber ehe Musterbücher entstehen und sich ausbreiten, ist ein längerer Zeitraum erforderlich. Der Umstand, daß die Ringgemmen mit ihren Besitzern, soweit diese Händler, Beamte oder Soldaten waren, durch die ganze damalige Welt wanderten, kann die rasche Verbreitung der Kompositionen um vieles leichter erklären.

Die Arche Noahs gehört, wie wir schon hörten, zu den frühesten christlichen Kompositionen. Auch sie wird immer in der gleichen knappen Weise dargestellt. Nun gibt es im phrygischen Apameia im frühen 3. Jahrhundert, vielleicht auch schon im 2., eine Münzprägung mit dem gleichen Motiv.⁴⁴ Freilich sind gewisse Abweichungen nicht zu übersehen: im Kasten ist neben Noah auch sein Weib sichtbar; und links neben dem Kasten ist das Ehepaar noch einmal in ganzer Figur mit betend erhobenem rechten Arm dargestellt. Man sieht sofort, wodurch sich die christliche Darstellung von dieser Darstellung auf den heidnischen Münzen unterscheidet: sie ist noch mehr vereinfacht dadurch, daß Noahs Frau beiseitegelassen und das Dankgebet für die Errettung aus der Sintflut schon in den Kasten selbst verlegt ist. Wie aber sollen wir das Aufkommen des biblischen Motivs auf den Münzen einer heidnischen Stadt erklären? Es gibt nur eine einzige befriedigende Erklärung: Die starke jüdische Bevölkerung von Apameia hat den Mitbürgern klargemacht, daß nach den Angaben des heiligen Buches der Juden bei ihrer Stadt die Landung der Arche Noahs erfolgt sei. Für die Lokalisierung bot der Beinamen der Stadt – Kibotos – einen Anhaltspunkt. Dann kann aber das Münzbild nur Wiedergabe einer bei den Diasporajuden in Apameia selbst verbreiteten Darstellung gewesen sein.⁴⁵ Die knappe Fassung des Münzbildes legt die Ver-

⁴⁴ Zum folgenden *Th. Klauser*, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV: *JbAC* 4 (1961) 142 f.

⁴⁵ Vgl. ebd. 143 und *A. Grabar*, Images bibliques d'Apamée: *Cah. archéol.* 5 (1951) 9/14.

mutung nahe, daß die Vorlage auch in diesem Falle ein Gemmenbild war. Die Diasporajuden waren ja in der Siegelbildfrage in der gleichen schwierigen Situation wie ihre christlichen Zeitgenossen; auch sie konnten also trotz des zweiten Gebots Siegelbilder nicht entbehren. Aufgrund dieser Erwägungen habe ich schon 1961 die Arbeitshypothese aufzustellen gewagt, daß die ältesten Motive der christlichen Kunst, soweit sie dem AT entnommen sind, der Gemmenkunst der Diasporajuden abgeschaut sind.⁴⁶

Ich möchte diese Arbeitshypothese am Schluß dieser Erwägungen zur Entstehung der christlichen Kunst erneut zur Diskussion stellen. Es sei unumwunden zugegeben, daß die Basis für diese Hypothese bisher noch sehr schmal ist. Außerdem würde sie ja zunächst nur für die Motive aus dem AT gelten. Woher hat die älteste christliche Kunst die Kompositionen aus dem NT? Genügt es zu sagen, daß diese nach dem Muster der alttestamentlichen von den christlichen Gemmenschneidern selbständig erfunden worden sind?

⁴⁶ *Th. Klauser* a.a.O. 140/144.

⁴⁷ *Ebd.* 142.