

Das Beispiel Jonas

Zur kirchengeschichtlichen Bedeutung von Denkmälern frühchristlicher Grabeskunst zwischen Theologie und Frömmigkeit

Von Wolfgang Wischmeyer

I

Der Spannung, die in der Beziehung zwischen Frömmigkeit und theologischem Denken liegt, waren sich auch die vornehmsten Köpfe der altchristlichen Literatur, und niemand mehr als Origenes¹ und Augustin², bewußt. Und diese Spannung finden wir auch im Gesamtgefüge der patristischen Überlieferung selbst wieder, die doch immer noch beinahe exklusiv unser Bild von der Zeit der Alten Kirche prägt³. Unser theologischer Kanon, mit dem wir von unserer Tradition her an diese Literatur herantreten, hat das reiche literarische Erbe zur Frömmigkeitsgeschichte der Alten Kirche, das wir in der vielfältigen asketischen und praktisch-theologischen Überlieferung, in den Zeugnissen der Liturgie und in mannigfaltigen Notizen der Historiker besitzen, unverhältnismäßig zurücktreten lassen⁴. Unverhältnismäßig – einmal was die Quantität dieser Überlieferung angeht, die neben der eigentlich theologisch gerichteten Literatur den zweiten Pol der Väterüberlieferung bildet, aber ebenso unverhältnismäßig, was ihre Bedeutung angeht.

¹ Diese Spannung erscheint bei Origenes als eine solche zwischen exoterischem Gemeindeglauben und esoterischer christlicher Weisheitslehre, vgl. *F. H. Kettler*, Der ursprüngliche Sinn der Dogmatik des Origenes, *BhZNW* 31, 1965. Diese für die altkatholische Kirche anachronistische Lösung birgt ein gutes Teil der historischen Tragik der Origenesvita in sich.

² Beste Materialsammlung und Darstellung: *F. van der Meer*, Augustinus, der Seelsorger, Köln 1958.

³ Leider geht *H.-D. Altendorf* bei seinem kritischen Überblick über Gesamtdarstellungen der Alten Kirche in: Verkündigung und Forschung 1–2, 1980, 2–32, auf diesen Umstand nicht ein.

⁴ Für diesen Zweig der altkirchlichen Überlieferung sind im deutschsprachigen Raum u. a. *F. J. Dölger*, seine Schüler und die durch diese angeregten Arbeiten zu nennen (vgl. *F. J. Dölger*, *Leben und Werk*, 1956; *Th. Klausner*, *Franz Joseph Dölger, 1879–1940*, in: *Ges. Arbeiten*, *JbAC Erg.bd.* 3, 1974, 405–412; ders., *F.-J. Dölger*, *JbAC Erg.bd.* 7 1980), daneben auch *E. Peterson*, in *Italien F. Bolgiani*. Eine Zusammenfassung seiner Arbeiten, die den französischen Sprachraum stark beeinflussten, bot *H.-I. Marrou* in seiner letzten Schrift: *Décadence romaine ou antiquité tardive?*, Paris 1977. Daneben ist das seit 1937 erscheinende *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique* wichtig. – Ist es charakteristisch, daß in Deutschland die hier angesprochenen Probleme z. T. in der Religiösen Volkskunde ihren universitären Platz finden?

Das zeigen etwa die Ausführungen Augustins zu Begräbnisbräuchen, zuerst in *De civitate* vorgetragen⁵, die er dann in den Mittelpunkt der 421/2 abgefaßten Schrift *De cura pro mortuis gerenda* gestellt hat⁶. Im Problemzusammenhang von Tod – Begräbnis – Sorge um das Grab scheint ja überhaupt Frömmigkeit ein Eigenleben zu entwickeln, dem theologischen Denken vielleicht noch zugänglich, doch letztlich sich seiner Kritik entziehend. Gerade dieser gut und sorgfältig dokumentierte Bereich frühchristlicher Frömmigkeit soll in den Mittelpunkt der folgenden Ausführungen treten.

Augustin betrachtet diesen Bereich als eine anthropologische Konstante, theologisch ein *Adiaphoron*, doch eine in der Goldenen Regel begründete Pflicht der Menschlichkeit, *officium humanitatis secundum affectum quo nemo umquam carnem suam odio habet* (Eph. 5, 29)⁷. So etwas tun selbstverständlich, ihrem natürlichen Affekt folgend, die Menschen, die nicht an die Auferstehung glauben. Für die Christen kommt nach Augustin höchstens hinzu, daß für sie diese Pflicht zugleich gewissermaßen ein Zeugnis der Auferstehung des Fleisches ist⁸. Daraus folgt ein Doppeltes: selbst von dem in Fragen der praktischen Frömmigkeit nicht sehr duldsamen Augustin⁹ wird dem sepulkralen Bereich hier von theologischer und – das darf gerade auch bei dem Bischof von Hippo nicht vergessen werden – von kirchenleitender Seite ein relativer Freiraum konzedierte¹⁰, und dieser Freiraum wird zudem anthropologisch begründet zu zeitgenössischer Totenfürsorge außerhalb der Kirche in Parallele gesetzt¹¹.

Eben dieser Zusammenhang mit der nichtchristlichen Umwelt in Bezug auf die Frömmigkeitsformen am Grabe und ihre Spiegelung in den archäologischen Zeugnissen tritt nun auch deutlich in bestimmten Genera der sepulkralen Denkmäler der Alten Kirche zutage, vor allem in den Inschriften, der

⁵ Augustin, *de civ Dei* 1, 12 f.

⁶ CSEL 41, 621–659 (Zycha). Vgl. die vorzügliche Einleitung von R. Arbesmann zu der von G. Schlachter besorgten deutschen Übersetzung: *Sankt Augustinus – Der Seelsorger*. Deutsche Gesamtausgabe seiner moraltheologischen Schriften, Die Sorge für die Toten, Würzburg 1975.

⁷ CSEL 41, 658. In „*de cura*“ begegnet Eph. 5, 29 noch p. 634, 9 f. und 639, 8 f.

⁸ *Ibd.* 659.

⁹ Nach dem Vorbild des Ambrosius: *Conf* 6, 2, 2. Vgl. auch allgemein TRE 1, 675 f. (A. Schindler).

¹⁰ Daß sich aber Nordafrika, wie oft behauptet, durch besondere Exzesse im Grabeskult im Allgemeinen und in der Märtyrerfrömmigkeit im Besonderen auszeichne, läßt sich nicht nachweisen, ist vielmehr ein Beispiel für naive Völkerpsychologie und daraus entstehende Fehltritte. Vielmehr wissen wir einfach über Nordafrika unverhältnismäßig viel – allgemein wie über die Bestattungsformen speziell – wegen der besonderen Dichte der literarischen, archäologischen und epigraphischen Quellen. Dies Material widerspricht der genannten These in einem Punkte direkt, nämlich in dem relativ zu den anderen Provinzen des Reiches sehr frühen Vorkommen der Bestattung im Kirchenraum *intra muros*.

¹¹ Ein Desiderat der Forschung besteht in der Aufarbeitung des entsprechenden nichtchristlichen archäologischen Materials seit Konstantin. Ein Anfang dazu: N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.* 1973.

Malerei und der Plastik. Man könnte diesen Zusammenhang in vielfältiger Weise verfolgen¹², etwa für die Bestattungsformen und ihren Umkreis¹³, um ihn dann in Beziehung zur altkirchlichen Frömmigkeit zu setzen, das Verhältnis der sich hier spiegelnden Frömmigkeit zur Theologie der Zeit zu untersuchen und den eigenen Ort dieser Grabesfrömmigkeit zu bestimmen zu suchen. Wir wollen uns für dieses Problemfeld auf ein ikonographisches Beispiel konzentrieren, auf das Jonasbild, die häufigste Darstellung der frühchristlichen Kunst¹⁴.

II

Zunächst sind nun aber einige methodische und hermeneutische Überlegungen voranzustellen. Wir setzen für die frühchristlichen Kunstwerke meist eine religiöse Bedeutung voraus und vergleichen sie mit Zeugnissen der nichtchristlichen antiken Grabeskunst. Diese paganen Grabdenkmäler: Mausoleen, Hypogäen und Sarkophage, gelten gern als Ausdruck paganer Grabesfrö-

¹² Vorzügliche Beispiele solcher Arbeiten aus den letzten Jahren: *J. Engemann*, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, *JbAC* Ergbd. 2, 1973, und *W. N. Schumacher*, Hirt und „Guter Hirt“, *RömQ* Suppl 34, 1977.

¹³ Vgl. etwa *Th. Klauser*, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike, *Liturgiewiss. Quellen und Forschungen* 21, 1971². In diesem Zusammenhang fehlt etwa eine Arbeit über die Kontinuität aufwendiger Mausoleumsausstattungen, ihrer Speisetische, Brunnen und hortulus-Ausstattungen, vgl. dazu *W. F. Jashemski*, *Class. Journal* 66, 1970/71, 97 ff.; *H. I. Marrou*, Une inscription chrétienne de Tipasa et le refrigerium, *AntAfr* 14, 1979, 261–269. Weitere Literatur zum Totenmahl: *J. Quasten*, *Vetus superstitio et nova religio*, *HThR* 33, 1940, 253–266; *A. Ferrua*, Il refrigerio dentro la tomba, *CivCatt* 1941, II, 373 ff. 477 ff.; *ders.*, Pie zeszes per i defunti, *Forma Futuri*, FS M. Pellegrino, 1975, 1115–1124; *R. Lattimore*, Themes in Greek and Latin Epitaphs, *Illinois Studies in Language and Literature* 28, 1/2, 1942, 134; *A. Stüber*, *Refrigerium interim*, *Theophaneia* 11, 1957; *L. de Bruyne*, *RivAC* 34, 1958, 87–118; 35, 1959, 105 ff.; *M. Dury*, Réhabilitation des „funerariae“, *REL* 47 bis, 1969, 255–264; *F. Brauner*, Les transformations des thèmes du banquet dans les provinces occidentales de l'empire romain, *Ann. Arch. Arab. Syr.* 21, 1971, 51–54; *J. M. Deutzer*, L'iconographie iranienne du souverain couché et le motif du banquet, *ibid.* 39–50; *N. Himmelmann*, 24 f. (vgl. Anm. 11); *R. Pillinger*, *Wiener Studien*, Bh. 8, 1977, 215–223. – Ein Beispiel für Vollplastik am Grabe, vielleicht auch im Zusammenhang einer Brunnenanlage, stellen die sog. Clevelandstatuetten dar, bei denen wir auch vier Darstellungen aus der Jonageschichte finden, vgl. dazu *E. Kitzinger*, *The Cleveland Marbles*, *Atti 9. Congresso Int. Arch. Crist. Rom* 1975 (1978), 1, 653–675; *Verf.*, Die vorkonstantinische christliche Kunst in neuem Lichte: die Clevelandstatuetten, *VigChrist* 35, 1981, 253–287.

¹⁴ Grundlegend noch immer *O. Mitius*, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums, 1897; vgl. weiter: *A. Ferrua*, *Paralipomena di Giona*, *RivAC* 38, 1962, 7–69; *J. Speigl*, Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben, *RömQ* 73, 1978, 1–15; *E. Stommel*, Zum Problem der frühchristlichen Jonasdargestellungen, *JbAC* 1, 1958, 112–115; *Verf.*, Zur Entstehung und Bedeutung des Jonasbildes (erscheint in den Akten 10. Int. Kongr. Christ. Arch. Thessaloniki 1980).

migkeit. Die Beziehung zwischen paganen und frühchristlichen Sarkophagen ist in der Tat schon dadurch besonders eng, daß die christlichen Sarkophage Produkte derselben Werkstätten sind, in denen auch die paganen Sarkophage hergestellt wurden¹⁵. Dennoch birgt der Vergleich zwischen christlichen und nichtchristlichen Grabdenkmälern auf nichtchristlicher Seite eine dreifache Problematik. In welchem Maße die Bildaussage eines mythologischen Sarkophages z. B. religiöses Bekenntnis ist¹⁶, ob etwa ein dionysisches Bildprogramm als Ausdruck der Zugehörigkeit des Verstorbenen zu einem dionysischen Kultverein interpretiert werden darf¹⁷, ist in der neuesten Literatur zur kaiserlichen Kunst höchst umstritten¹⁸. Ebenso ist Gegenstand der gelehrten Diskussion, ob die Bildthemen der Grabeskunst überhaupt eine religiöse Bedeutung besitzen¹⁹, die von uns methodisch kontrolliert eruiert werden kann, da dieselben mythologischen Szenen und Darstellungen aus dem täglichen Leben, dieselben Personifikationen, dieselben Meeres- und Bukolikszenen auch auf den Mosaikböden offizieller Paläste und privater Häuser und vor allem in der Malerei der Wände begegnen. Beide genannten Schwierigkeiten beim interpretierenden Umgang mit Werken der nichtchristlichen Grabeskunst²⁰ verbinden sich mit einer dritten, die in der neuesten Literatur zur Frage überzeugend formuliert worden ist²¹: Trotz einer Fülle von Manifestationen des Religiösen in der Antike, die uns ja die religionsgeschichtliche Arbeit seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in breitester Weise ins Bewußtsein gehoben hat, wissen wir eigentlich wenig davon, was antike Frömmigkeit gewesen sei. Zugleich sind wir gefragt, ob dasjenige, was wir historisch unreflektiert als konstitutiv für einen Archetyp „Frömmig-

¹⁵ Zu dieser leider noch immer nicht Allgemeingut gewordenen Erkenntnis vgl. etwa *F. W. Deichmann*, *ByzZs* 63, 1970, 46 f.

¹⁶ Klassische Darstellung der religionsgeschichtlichen Schule zu diesem Problem: *F. Cumont*, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 1942; *A. D. Nock*, *Sarcophagi and Symbolism*, *American Journ. Arch.* 50, 1946, 140–170.

¹⁷ Vgl. zu den Sarkophagen etwa *R. Turcan*, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, 1966, und *A. Geyer*, *Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit*, Würzburg 1977.

¹⁸ Siehe etwa *H. Wiegartz und Mitarbeiter*, *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs*, *ArchAnzeiger* 1971, 86–122, und dort bes. *F. Matz*, *Stufen der Sepulchralsymbolik in der Kaiserzeit*, 102–116; vgl. auch *ders.*, *Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag Badminton* – New York, *JdI* 19. Erg.heft, 1958, und *N. B. Kampen*, *Meaning and Social Analysis of a late Antique Sarcophagus*, *Bull. Ant. Beschaving (= Babesch)* 52/53, 1977/78, 221–228.

¹⁹ So *H. Brandenburg*, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv*, *JdI* 82, 1967, 195–245; kritisch dazu u. a. *H. Sichtermann*, *Deutung und Interpretation der Meerwesensarkophage*, *JdI* 85, 1970, 224–238, und besonders *Engemann pass.* (vgl. *Ann.* 12).

²⁰ Grundsätzlich zur Methode vgl. die exemplarische Arbeit von *E. Panofski*, *Grabplastik*, 1964.

²¹ Vgl. vor allem jetzt *H. Dörrie*, *Überlegungen zum Wesen antiker Frömmigkeit, Pietas*, *FS B. Kötting*, *JbAC Erg.bd.* 8, 1980, 3–14; *ders.*: *Die Religiosität des Platonismus im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr.*, *Entr. Fond. Hardt* 21, 1975, 257–286.

keit“ ansehen, dessen Strukturen am ehesten mit individueller Erfahrung²², Innerlichkeit und Erbauung zu bestimmen wären, nicht erst das Ergebnis eines christlichen, vielleicht auch erst reformatorischen Verständnisses von Frömmigkeit darstellt.

Sind diese Einschränkungen und Fragen erst einmal ausgesprochen, so wirken sie auch verfremdend auf das Verständnis der christlich-antiken Frömmigkeit und ihrer Manifestationen. Das gilt zumal dort, wenn etwa wie in nichtchristlichen und christlichen Epitaphien mit denselben literarischen Topoi dieselben Themen behandelt werden. *Σεμνὸν ἔβη Διὸς οἶκον* und *it ad deum*²³ scheinen vorstellungsmäßig ebenso nahe beieinander zu liegen wie in *deorum numero recepta est*²⁴ und *receptus ad deum*²⁵. Und eine bloße traditionsgeschichtliche Herleitung oder ein Hinweis auf allgemeine Topik vermögen den Umstand des teilweise extremen Dualismus christlicher Inschriften ebensowenig hinreichend plausibel zu machen wie den sehr häufig anzutreffenden Gedanken einer christlichen Privatapotheose, wobei beides oft verbunden nebeneinander steht: *γῆ σῶμα κρύπτει τῆδέ γ', ἀλλ' ἐς αἰθέρα / ψυχὴ διέπτη, καὶ σύνεστιν οἷς τὸ πρῖν. / τὸ γὰρ γέρας τρόπου γε τοῦ χρηστοῦ λάχεν*²⁶ und *εὔπτερος ἢ πίστ[ῆ] ψυχὴ ἰς οὐρανὸν ἔπτην*²⁷.

Zwei lateinische Beispiele aus der Fülle des Materials lauten: *contemnens fragilem ter[ren]i corporis usum, / hic carnis spolium liquit a[d] astra volans*²⁸ – so im Epigramm auf dem Arleser Sarkophag des 449/50 verstorbenen *sacrosanctae legis antestis Hilarius* – und: *corpus habet tellus, animam caelestia regna: sic sedes proprias singula rite tenent*²⁹ – so für den römischen Presbyter Augustus. Ist es „nur“ Bildungsanspruch, wenn es im Jahre 524 von einem defunctus in Christo heißt: *non Tartara sentit / Cymeriosque lacus . . . astra tenet nescitque mori sic luce relicta*³⁰, wenn ein Verstorbener gerühmt wird: *sed pollens anima praeclaro manebit Olympo*³¹, wobei dies Epigramm für einen *pontificum primus vestiarius* von seinem Freunde, dem Akolyth *Decorosus*, gefertigt wurde? So muß man auch fragen, ob hinter Formulierungen wie der folgenden: *οὔνεκε ἐν παραδίῳ σὺν ἀθανάτοις λάχε κλήρος*³² und *τούνεκα τῶν ἐπὶ γῆς ἀγαθῶν πλησθεῖσα μετῆλθεν / ἐκ βροτέης*

²² Zur Offenheit des Religionsbegriffs und vor allem der Kategorie der Erfahrung im Zusammenhang mit Religion vgl. *U. Köpf*, *Wesen und Funktion religiöser Erfahrung – Überlegungen im Anschluß an Bernhard von Clairvaux*, *NZsSystTheol* 22, 1980, 150–165 (Lit.).

²³ EG 594 (Rom) und Diehl 90 (Rom).

²⁴ CIL 6, 30552.

²⁵ ICUR 17246.

²⁶ EG 175, 3–5 (Athen).

²⁷ EG 736, 4 (Rom).

²⁸ Diehl 1062, 4 f.

²⁹ Diehl 1135, 3 f.

³⁰ Diehl 326 b, 2 f. 5 (Gropello).

³¹ Diehl 1325, 2 (Rom).

³² EG 545 c, 3 (Plataiai).

δόξης ἐς κλέος οὐράνιον³³ nur klassizistische Reminiszenzen stehen oder ob nicht doch auch bestimmte Vorstellungen mit solchen Topoi verbunden sind³⁴.

Eben dieselbe Frage erhebt sich, wenn man die große Fülle des nichtbiblischen Bildgutes der bildenden Kunst der Alten Kirche betrachtet, das entweder in einer wissenschaftsgeschichtlich verständlichen Fixiertheit des Blickes auf das genuin christliche Bildgut oder in überängstlicher Interpretationsabstinenz auch heute zu unrecht oft übersehen und bei der Analyse und Interpretation christlicher Denkmäler schlichtweg vergessen wird. An nichtchristlichem Bildgut begegnen uns in einigen Ausnahmefällen mythologische Darstellungen³⁵, vor allem aber ist es der weite Bereich der Jahreszeiten, der bukolischen und maritimen Idyllik und der traditionell überhöhenden Repräsentationsformeln, die dargestellt werden. Da wir die biblischen Bilder nur in einem derartigen Kontext besitzen, ist es notwendig, den neutralreligiösen Darstellungen bei der Interpretation einen Stellenwert zuzuschreiben, der zwar jeweils im einzelnen zu bestimmen ist, der aber ein konstanter Faktor sein muß, ohne den jedes Bemühen, die Kunst der Alten Christen zu verstehen, scheitert. Dieser Versuch einer kritischen Interpretation bringt meines Erachtens ebensosehr großen kirchengeschichtlichen Gewinn³⁶, wie er andererseits den Verlust einer weithin zu beobachtenden naiven Unschuld bei der Betrachtung und kirchengeschichtlichen Auswertung frühchristlicher Kunst nach sich zieht³⁷ – einer Betrachtungsweise, wie man sie in den Handbüchern der Christlichen Archäologie vom Anfang unseres Jahrhunderts findet. So schreibt Marucchi beispielsweise: „Der ganze christliche Symbolismus ist unverständlich, wenn man ihn nicht den liturgischen Gebeten, den Schriften der Väter und der Lehre der Kirche gegenüber hält. In dieser Beleuchtung aber erhält er einen tieferen Sinn und ist die schönste Bestätigung der christlichen Dogmen“³⁸. Aber auch noch J. Daniélou schreibt bei seiner Behandlung der Anfänge der christlichen Kunst lapidar: „Der Vergleich zwischen den Werken der bildenden Kunst und den literarischen Zeugnissen gibt entscheidenden Aufschluß: wir begegnen in

³³ SEG 6, 17, 5 f (Galatien).

³⁴ Neben R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Illinois Studies in Lang. Lit. 28, 1–2, Urbana 1942, 304–316, vgl. jetzt hierzu vor allem I. Kajanto, *The Hereafter in Ancient Christian Epigraphy and Poetry*, Arctos 12, 1978, 27–53, wo sich in einer glänzenden Kritik an Stüber, *Refrigerium* (vgl. Anm. 13), zeigt, „that epigraphy may here have conformed with Christian poetry even more than it did with the Christian fathers“ (27). D. h. „there is little evidence of belief in the intermediate stay of the soul in the Hades before the resurrection of the body“ (52 f.). Doch überzeugen K.s Ausführungen zum Problem des Dualismus oder, besser gesagt, der dualistischen Sprechweise, nicht.

³⁵ Zum Heliosmosaik des Juliermausoleums der vatikanischen Nekropole, das die ältesten christlichen Mosaiken besitzt, vgl. die treffenden Bemerkungen von F. W. Deichmann, *ByzZs* 63, 1970, 56.

³⁶ Die Denkmäler fungieren so nicht nur als *das* primäre Quellenmaterial einer kirchlichen Sozialgeschichte, sondern ebenso als Material einer Christentums-geschichte, die aufhört, allein Theologiegeschichte zu sein.

den Malereien der Totengräfte oder den Skulpturen der Sarkophage den großen Themen der allgemeinen Katechese wieder . . . Es bleibt nichts anderes zu tun, als die verschiedenen Themen nacheinander zu erörtern und dabei ihre Bedeutung mit Hilfe der literarischen Texte anzugeben“³⁷. Für eine solche Betrachtung divergieren also Theologie und Frömmigkeit in dem hier betrachteten Punkte nicht.

III

Wenn wir im Folgenden dies einseitige Verständnis der frühchristlichen Grabeskunst einer Kritik unterziehen wollen, so werden wir das Jonasbild als das häufigste Bild der frühchristlichen Kunst in den Mittelpunkt der

³⁷ Das wurde schon von *V. Schultze*, *Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung*, 1889, in seiner Antwort auf *J. Wilpert*, *Prinzipienfragen der Christlichen Archäologie*, 1889, richtig gesehen, wenn er feststellt: „Die Auslegung der altchristlichen Bildwerke hat von der Thatsache auszugehen, daß jene, soweit sie den Katakomben angehören, sepulkrale Denkmäler sind . . . Selbstverständlich kann bei der Interpretation der Hilfe litterarischer Quellen nicht gänzlich entzogen werden, aber der Gewinn ist nur gering. Denn die cömeteriale Kunst ist volkstümliche Kunst und nicht etwa durch theologische Reflexion hindurchgegangen. Daher tragen die theologischen Quellen nur wenig zu ihrem Verständnis bei. Sie ist in erster Linie aus sich und aus dem Zusammenhang mit der Antike zu erklären“ (37 f.). – Nachdem heute die konfessionelle Polemik dieser Debatte inaktuell geworden ist, ist es gerade angesichts des drohenden Verlustes der kirchengeschichtlichen Zusammenhanges des Faches Christliche Archäologie an den Evangelisch-Theologischen Fakultäten zugunsten einer rein archäologisch-kunstwissenschaftlichen Disziplin mit dem Konzept einer spätantiken Kunstgeschichte an der Zeit, von kirchengeschichtlicher Seite aus zu einer positiven Würdigung der beiden Kontrahenten und ihrer Verdienste auf ihrem jeweiligen Forschungsgebiete zu gelangen. Zu Wilpert zuletzt *W. N. Schumacher*, in *J. Wilpert – W. N. Schumacher*, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jh.*, 1976, p. 8; zu Schultze zuletzt *U. Köpf*, *Kirchengeschichte und Geographie*, *ZThK* 77, 1980, 42–68, p. 47. Allerdings muß Köpf ebd., Anm. 20, korrigiert werden, denn Schultze, a.a.O. 4, kann schon sagen: „So ist doch auch die protestantische Wissenschaft verhältnismäßig in großem Umfang an dieser (sc. christlich-archäologischen) Arbeit beteiligt. In Preussen allein werden an den evangelisch-theologischen Fakultäten von vier Hochschulen regelmäßig Vorlesungen und Übungen über Christliche Archäologie gehalten; mehrere Universitäten besitzen bereits Sammlungen, welche das dazu erforderliche Material bieten“. Nicht Schultze hat also – so Köpf – das Fach an den protestantischen Fakultäten eingeführt, dies Verdienst gebührt vielmehr dem Neanderschüler und seit 1842 als Extraordinarius in Berlin wirkenden Ferdinand Piper [1811–1889] mit der von ihm gegründeten christlich-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin. Zu Piper jetzt die sehr einseitige Einleitung von H. Bredekamp zum Nachdruck von *F. Piper*, *Einleitung in die Monumentale Theologie*, in: *Kunstwissenschaftliche Studentexte* 4, 1978. Pipers interessante Stellung in der Dreiecksbeziehung von Fakultät, Universität und Hof verdiente eine eingehende kirchengeschichtliche Untersuchung.

³⁸ *O. Marucchi*, *Handbuch der Christlichen Archäologie*, deutsch bearb. v. *F. Segmüller*, 1912, 294.

³⁹ *J. Daniélou*, *Von den Anfängen bis zum Konzil von Nicäa*, in: *Geschichte der Kirche* 1, 1963, 184 f.

Diskussion stellen. Lesen wir zu diesem Bildthema zunächst weiter Daniélou: „Jonas ist hingegen eines der beliebtesten Motive. Seine Bedeutung ist durch das Neue Testament selbst bestimmt. Er ist das große Vorbild der Auferstehung . . . Es kann sich auf die Taufe beziehen oder einen eschatologischen Sinn haben“⁴⁰. Abgesehen von einer teilweise viel zu frühen Datierung der in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele⁴¹ führt die scheinbare Klarheit des Gelehrten tatsächlich in beträchtliche interpretatorische Mystifikationen, ja Widersprüche: christologische Interpretation, „das große Vorbild der Auferstehung“, „Taufe“, „eschatologischer Sinn“ – dies sind Interpretationen, die man nicht einfach nebeneinander stehen lassen darf, wohlmöglich noch unter dem Hinweis auf die genuine Vieldeutigkeit des Kunstwerks. Zwar ist möglicherweise der hermeneutische Zirkelschlag bei der Interpretation von Werken der bildenden Kunst durch die zusätzliche Aufgabe der Verbalisierung schwieriger, die Gefahr der Überinterpretation größer, doch ist seit Erwin Panofsky⁴² der methodisch gesicherten Bildinterpretation eine Fülle von Überlegungen zur Vermeidung subjektivistischer Bildeisegese und interpretatorischer Willkür zugeflossen.

Birgt nun eine Interpretation des Jonasbildes wie diejenige Daniélous in sich selbst Widersprüche, so stößt sie sich darüber hinaus auch noch mit den Bildern selbst und zudem mit dem Jonasverständnis der patristischen Literatur, auf das sich Daniélou gerade stützen will. Wie in verschiedenen Arbeiten jüngst nachgewiesen worden ist⁴³, prägt die christologische und auf Ostern bezogene Interpretation durchaus nicht die Ausführungen der Väter zu Jonas. Bei ihnen steht vielmehr der Bußprediger Jonas im Vordergrund: Ἰωνᾶς Νινευίταις καταστροφὴν ἐκήρυξεν. οἱ δὲ μετανοήσαντες ἐπὶ τοῖς ἁμαρτήμασιν αὐτῶν ἐξήλασαν τὸν θεὸν ἰκετεύσαντες καὶ ἔλαβον σωτηρίαν καίτερον ἄλλοτριοι τοῦ θεοῦ ὄντες⁴⁴.

⁴⁰ Daniélou, 185 f.

⁴¹ Die Frühdatierung der christlichen Sarkophagplastik ist aus stil- und ikonographiegeschichtlichen Gründen zurecht aufgegeben worden. Die frühesten Sarkophage, die als eindeutig christlich bezeichnet werden dürfen, wie der Wannensarkophag aus S. Maria Antiqua al Foro Romano (F. W. Deichmann – G. Bovini – H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1, 1967, nr. 747), treffen wir erst nach 250. Auch Katakombenmalereien vor 200 können wir nicht nachweisen. Sie sind auch vor der Neuorganisation des römischen Coemeteriums als Großbestattungsanlage durch den Vorsteher des kirchlichen Sozialwesens der römischen Kirche, Calixt, nicht zu erwarten. Das neuartige Bestattungssystem der römischen Kirche entwickelte dann aber sofort eine große Blüte und stellte in der Krise der Bestattungsvereine beim Übergang zur Inhumierung wohl eine stark missionswirksame Attraktion dar, so daß die für die Coemeterien und ihren Apparat notwendigen Investitionen und laufenden Ausgaben der römischen Kirche lohnend erschienen.

⁴² Bes. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939; vgl. auch *ders.*, *Meaning in the Visual Arts*, 1955.

⁴³ E. Dassmann, Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst, *Münsterische Beitr. zur Theologie* 36, 1973, 222–232, und besonders Y.-M. Duval, *Le Livre de Jonas dans la Littérature Chrétienne Grecque et Latine, Etudes Augustiniennes*, 1973.

⁴⁴ 1 Clem 7, 7.

Eine durchgehende typologische Deutung der Jonasgeschichte, deren Akzent auch entsprechend christologisch ist, finden wir erst in der vierzehnten der unter dem Namen des Cyrill von Jerusalem überlieferten mystagogischen Katedesen⁴⁵. Die früheren Väter und ihre bei den späteren fortlebende Rezeption reihen sich damit in eine Auslegungsgeschichte des Buches und der Gestalt des Jonas ein, wie wir sie in einer jüdisch-hellenistischen Tradition finden, deren Repräsentant Philo ist⁴⁶ und die wir auch in den jüngst ins Deutsche übersetzten armenisch überlieferten pseudophilonischen Schriften zu Jonas – darunter die wohl besterhaltene jüdisch-hellenistische Predigt⁴⁷ – wiederfinden.

Aber die frühchristlichen Jonasdarstellungen zeigen nun auch nicht den Bußprediger Jonas – dies Bild finden wir erst in der mittelbyzantinischen Buchillustration⁴⁸. Die ältesten Jonasbilder, die wir besitzen, römische Katakombenbilder aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts⁴⁹, die zugleich zum ältesten Bildbestand der christlichen Kunst gehören, stellen drei Szenen aus der Geschichte des Propheten dar, die nur zum Teil eine direkte Beziehung zum Text des biblischen Jonas besitzen⁵⁰. Der älteste Jonaszyklus begegnet etwa um 230 in den sog. Sakramentskapellen, d. h. in den Anbauten an die Katakombe, in die das ursprüngliche Coemeterium der römischen Kirche, das dann später in S. Callisto aufgegangen ist, verwandelt worden war⁵¹. Dieser Jonaszyklus zeigt als erste Szene den Meerwurf des Propheten, eine Umformung einer in der kaiserzeitlichen Bildkunst wohlbekannt

⁴⁵ Dazu *Dwval*, 245–247.

⁴⁶ Dennoch findet sich erstaunlicherweise im ganzen Werk Philos, soweit es uns überliefert ist, kein Zitat aus dem Jonasbuch und keine einzige Anspielung auf die Jonasgeschichte, vgl. *Dwval*, 77.

⁴⁷ *F. Siegert*, Drei hellenistisch-jüdische Predigten 1, 1980.

⁴⁸ Vgl. etwa die Pariser Gregor v. Nazianz – Handschrift von 883–886, Paris, Bibl. Nat. MS gr. 510 fol. 3v, mit einem fünfszenigen Jonaszyklus: 1. Jonas flieht nach Tarsos und findet vor der Stadtarchitektur von Jaffa ein Schiff, 2. Meerwurf, 3. Ausspei, 4. Bußpredigt, 5. der schmallende Jonas – bezeichnenderweise zwischen der oratio in pascha et in tarditatem und dem apologeticus de fuga sua. Besonders gibt die Aufnahme des Jonaspalmes in den liturgischen Odenanhang des Psalmbuches der byzantinischen Überlieferung eine Gelegenheit, in der Psalterillustration das Thema darzustellen: vgl. etwa den Pariser Psalter, Paris, Bibl. Nat. MS gr. 139, fol. 431 v.

⁴⁹ Zur Chronologie der Frühgeschichte der römischen Katakomben vgl. *H. Brandenburg*, *Atti 9. Congr. Int. Arch. Crist. Rom 1975 (1978)*, 1, 333–335; vgl. *ders.* in: *B. Brenke*, Spätantike und frühes Christentum, *Prop. Kunstgesch. Suppl.* 1, 1977, 107.

⁵⁰ Zu dem daraus entstandenen Dilemma der Interpreten bei der älteren Jonasinterpretation vgl. *P. Styger*, Die altchristliche Grabeskunst, 1927, 64–67, und *Stuiber*, *Refrigerium*, 148–151.

⁵¹ *A. Nestori*, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe Romane*, 1975, 102 f.: Callisto nr. 21–25.

maritimen Szene der Erotenschiffahrt⁵², bei der Jonas hier mehr oder weniger direkt in das Maul des Ketos gesteckt wird. In der zweiten Szene, dem Ausspei, spuckt das Ketos Jonas den Kopf voran wieder aus, als Bildpattern uns in literarisch nicht faßbaren Jasondarstellungen vorgegeben⁵³. In der dritten Szene schließlich schläft der Prophet unter einer Laube am Strand. Dabei ist die Laube nach LXX und nach der syrischen Tradition ein Flaschenkürbisstrauch⁵⁴, dessen Früchte meist dicht vom Laubengestell herabhängen. Jonas schläft in der bekannten antiken Schlafhaltung, die bei mythologischen Gestalten wie etwa Endymion weit verbreitet ist. Und auch das Schlafen in einer solchen Laube kennen wir als Bildpattern von dem in bukolischer Umgebung unter einer Weinlaube schlafenden Dionysos⁵⁵. Oft ist auch dieser Jonasdargestaltung noch zusätzlich ein Ketos beigegeben.

Die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts kennt dann in den verschiedenen Genera der Grabeskunst eine unterschiedliche Entwicklung. In der Katakombenmalerei kommt es zur Einführung einer vierten Jonasszene, des sog. Jonas irritatus⁵⁶: Jonas sitzt unter seiner vertrockneten Laube. Man hat mit Recht den Versuch einer Rebiblisierung im Aufkommen dieser Szene gesehen. Andererseits kommt es in der Sarkophagplastik und nur dort zu einer verkürzenden Umgestaltung⁵⁷: der Dreierzyklus wird zu einer einseitigen Darstellung der Jonasruhe verkürzt, der nun rein attributiv nicht nur das Ketos, sondern auch eine neutrale Schiffsszene beigegeben wird.

Das Phänomen der sekundären Rebiblisierung wie auch allgemein die Distanz der frühesten Bilder zum Bildtext und besonders die Betonung, die der Darstellung des Ketos zukommt, haben mich an anderem Orte die Vermutung aussprechen lassen⁵⁸, die christlichen Jonasbilder gingen auf ein

⁵² Vgl. etwa den Erotenschiffahrtssarkophag Chiamonti, Città del Vaticano, Musei Vaticani: *Engemann*, Taf. 18 b, und den Wannensarkophag im Museo Pretestato in Rom, ibd. Taf. 23 a und b, sowie an nordafrikanischen Mosaiken z. B. die Tricliniumsmosaiken aus Sousse: Sousse, Musée Archéologique, Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, Bd. 2, 67, nr. 178 (= Rom in Karthago. Mosaiken aus Tunesien, Köln 1964, Kat. nr. 10 und Abb. 22), schließlich Carthage, Musée, Peristylbrunnenmosaik des Hauses mit den Rennpferden, ibd. nr. 2 und Abb. 27.

⁵³ Auf etruskischen Spiegeln: vgl. *Seeliger*, in: Roscher 2, 1, 83, vgl. 70 und Abb. auf Sp. 85 f.; *E. Gerhard*, Etruskische Spiegel 3, 1863, 222 zu Taf. 238 in Bd. 2, 1845.

⁵⁴ *H. W. Wolff*, Dodekapropheten 3, Bibl. Komm. AT 14. 3, 1977, 143 f.; zur Diskussion über Hieronymus und die Probleme seiner diesbezüglichen Übersetzung in der patristischen Literatur: *Duval*, 26–28.

⁵⁵ Paris, Louvre, Campanarelief, dazu *Stommel*, JbAC 1, 1958, 112–115, und *Engemann*, 71, Anm. 8 und Taf. 35 a.

⁵⁶ *Speigl*, RömQ 73, 1978, 1–15.

⁵⁷ *F. Gerke*, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11, 1940, 151–185.

⁵⁸ Vgl. Anm. 14.

Jaffa zu lokalisierendes, repräsentatives, vielszeniges Jonasbild zurück⁵⁹. Dies stände damit in der Reihe jener Beispiele, bei denen literarische Anregung des biblischen Textes oder Kenntnis atl. Traditionen in Werken der hellenistischen und römischen Kunst Niederschlag gefunden hat⁶⁰.

Eine solche vorgegebene Darstellung vom mythischen Meerabenteuer des Heroen Jonas war für die Christen um so eher rezipierbar⁶¹, als sie genügend Anhaltspunkte zur Aufnahme bukolischer und maritimer Bildelemente bot und damit dem allgemeinen thematischen Standard der Zeit gerecht wurde. Schließlich bot das Jonasbild in den verschiedenen Darstellungen seines Zyklus die Möglichkeit der Identifizierung des Verstorbenen mit dem geretteten Heroen – ikonographisch im Porträt und in der Überdimensionierung der Gestalt ausgedrückt⁶². So schossen zunächst in den Bildern des Jonaszyklus die neutralreligiösen Bildelemente zusammen, wie sie mit der Darstellung der Orans⁶³, der Hirtengestalt⁶⁴ samt der ihr anhängenden Bukolik und Maritimik⁶⁵, dem Thema des intellektuellen Lebens in der Gestalt des μουσικὸς ἀνήρ⁶⁶ und den traditionellen Überhöhungsmitteln, deren konstitutive Erosen⁶⁷ ja noch lange in der christlichen Kunst lebendig bleiben sollten, zu umreißen sind. Aber weiter: im Jonasbild ließ sich im Zuge und nach der Mode der Zeit ein Mythos zur Darstellung bringen, der – worauf die Christen Grund hatten, Wert zu legen – einen biblischen Helden besaß. Aus diesen Überlegungen heraus möchte ich annehmen, daß der Einführung des Jonasbildes gewissermaßen die Funktion einer Initialzündung bei der

⁵⁹ Schon *A. Hasenclever*, *Der altchristliche Gräberschmuck*, 1886, 212 f., war hier auf dem richtigen Wege, wenn er von einer „uralten Lokalsage“ schreibt und feststellt, bei deren Darstellung hätten „(dann) die christlichen Künstler . . . leicht an antike Darstellungen anknüpfen“ können. Ich möchte lieber schon eine bildliche Fassung dieses Lokalmythos voraussetzen, die von den Christen dann adaptiert wurde.

⁶⁰ Zum Problem vgl. *Brandenburg*, *Acti 9. Congr. Int. Arch. Crist. Rom 1975* (1978) 1, 464; zu den dort gegebenen Beispielen ist noch das Mosaik in Mdina-Rabat, Malta, Museum der römischen Villa, hinzuzufügen, in dem *E. Becker*, *Malta Sotterranea*, 1913, 77–91, Taf. 25, 2 und 26 eine Simsondarstellung gesehen hat.

⁶¹ Die These hat auch eine zeitliche Implikation: der um 178 entstandene λόγος ἀληθής des Kelsos (*Origenes* 7, 53 f., SC 150, 140, *M. Borret*) ist der älteste Zeuge von Jonasarstellungen. Dabei spricht Kelsos ausdrücklich den Ἰωνᾶς ἐπὶ τῇ κολοκόντῃ an. Dazu *W. Elliger*, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, 1930, 18 f.; *Dassmann*, 69, 227; *Duval*, 19.

⁶² Vgl. *Engemann*, 70–78.

⁶³ Vgl. besonders die Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I–III von *Th. Klauser*, *JbAC* 1, 1958, 20–51; 2, 1959, 115–145; 3, 1960, 112–133.

⁶⁴ Außer *Klausers* Studien (s. Anm. 63) die sich bis zu *JbAC* 10, 1967, fortsetzen, vgl. jetzt das Werk von *Schumacher* mit seinen ergänzenden Aspekten (vgl. Anm. 12), die ohne Verständnis für die Probleme der christlichen Spätantike *N. Himmelmann*, *BonnJb* 179, 1979, 788–795, kritisiert.

⁶⁵ Dazu allgemein von größter Bedeutung *N. Himmelmann*, *Über Hirtengenerie in der antiken Kunst*, *Abh. Rhein.-Westf. Akad. Wiss.* 65, 1980.

⁶⁶ *H.-I. Marron*, *Μουσικὸς Ἀνήρ*, 1938.

⁶⁷ *A. Rumpf*, *RAC* 6, 312–342 s. v. Eros (Erosen) II (in der Kunst).

Entstehung der christlichen Kunst und ihres eigenen biblischen Bilderschatzes in spätantoinischer Zeit zukommt⁶⁸.

IV

Wir können und wollen hier nun nicht die Entfaltung dieses christlichen Bildkreises in seiner diffizilen Problematik zwischen jüdischen und griechisch-römischen Kunstäußerungen weiter verfolgen⁶⁹, sondern wollen uns statt dessen zwei Konsequenzen für die Kirchengeschichte zuwenden, indem wir nach den Menschen fragen, die diese Grabeskunst in Auftrag gaben und die an ihrer Herstellung beteiligt waren.

Die Auftraggeber dieser frühen christlichen Grabeskunst müssen – vielleicht schon von den frühesten Katakombenmalereien an, sicherlich aber seit den frühen Sarkophagreliefs – eine für die Werkstätten und damit auch für den allgemeinen nichtchristlichen Kunstbetrieb interessante Käuferschicht dargestellt haben⁷⁰, deren besondere Wünsche in das allgemeine Werkstättenprogramm aufzunehmen lohnend erschien. Möglicherweise waren bei den Katakomben eigene kirchlich angestellte Dekorateur am Werk⁷¹. Spätestens aber mit den Sarkophagen wurden die christlichen Käuferinteressen und Programmwünsche vom allgemeinen Kunsthandel aufgenommen. Das gilt erst recht für vollplastische Darstellungen, wie sie für das Jonasthema um

⁶⁸ Wie oben betont wurde, besitzen wir keine Denkmäler christlicher bildender Kunst vor dem 2. Jahrhundert. Insofern behalten die Ausführungen von *A. M. Schneider*, *Die ältesten Denkmäler der römischen Kirche*, FS zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens der AWG, 2, phil.-hist. Kl. 1951, 166–198, und *E. Dinkler*, *Älteste christliche Denkmäler*, Signum Crucis, 1967, 134–178, ihr Recht und ihre Bedeutung. Doch dürfte das auf uns gekommene Material seit dem Anfang des 3. Jahrhunderts nicht den Anfang der christlichen Kunst darstellen. Dafür sprechen zunächst überlieferungsgeschichtliche Gründe und im besonderen die bessere Quellenlage, die mit der Erfindung der Katakomben gegeben wurde und dann in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts mit den Massenkonversionen zum Christentum, die aus diesem Zeitabschnitt den Triumph der Christenheit (*W. H. C. Frend*) machte, noch bessere Bedingungen erhielt. Weiterhin gewinnt vor diesem Hintergrund die Bezeugung von Daniel- und Jonasbildern durch Kelsos (Anm. 61) zusätzliche innere Wahrscheinlichkeit. Sollte diese Annahme richtig sein, dann würde der Umstand, daß diese Kunst in den „Äußerungen der Alten Kirche zur Kunst“ (dazu *Th. Klauser*, *Gesammelte Arbeiten* (Anm. 4), 328–337) nicht zur Kenntnis genommen wird, um so erstaunlicher sein – und besonders bezeichnend für die Genusbeschränktheit patristischer Aussagen. Eine bemerkenswerte Ausnahme bedeutet die Notiz Rufins über Efeu- oder Kürbislaube auf Jonas-Grabdenkmälern (*Ruf. Aq.*, *Apol. c. Hieron.* 2, 39 f., *CCSL* 20, 114, *M. Simonetti*). – Auf den parallelen Umstand, daß wir für das Ende des zweiten Jahrhunderts auch schon das christliche Grabepigramm besitzen, sei nachdrücklich hingewiesen, vgl. dazu Verf., *Die Aberkiosinschrift als Grabepigramm*, *JbAC* 23, 1980, 22–45.

⁶⁹ Neben *M. Gough*, *The Origins of Christian Art*, 1973, 18–48; *Engemann*, 70–87; *Brenk*, *PKG Suppl.* 1, 1977, 16–36; *E. Kitzinger*, *Byzantine Art in the Making*, 1977, 7–21, vgl. jetzt besonders die einschlägigen Artikel in *K. Weitzmann* (Hersg.), *Age of Spirituality*. Metropolitan Museum 1977–1978, 1979.

270 mit den sog. Clevelandstatuetten vorliegen⁷². Wie dieser christliche Käuferwunsch, der sich gerade und allein mit dem Beispiel der Jonasdarstellung im dritten Jahrhundert in weiten Teilen der römischen Ökumene –

⁷⁰ Eine solch sozialgeschichtliche Auswertung von Monumenten für die Geschichte der Alten Kirche hat Verf. auch versucht in: Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom. Studien zu Struktur, Ikonographie und Epigraphik, 1982. Für die nichtchristliche Sarkophagplastik des dritten Jahrhunderts ist die Arbeit von *Kampen* (Anm. 18) wichtig, doch belastet durch den sowohl stil- als auch sozialgeschichtliche Implikationen beinhaltenden Terminus „arte plebea“, der wesentlich von *R. Bianchi Bandinelli*, *Dialoghi di Archeologia* 1, 1967, 7–19, geprägt wurde (vgl. auch *ders.*, Rom, Das Zentrum der Macht, 1970, 445, Index s.v. Plebejerkunst; *ders.*, Rom. Das Ende der Antike, 1971, 463 s.v.). Viel differenzierter ist B. B. in dem 1952 geschriebenen Aufsatz: *La crisi artistica della fine del mondo antico*, in: R. B. B., *Archeologia e cultura*, 1979, 181–223, vgl. etwa 201: „E quando questa classe della piccola borghesia popolare diverrà, dopo la riforma diocleziana, classe dirigente, *l'arte popolare* (Kursive vom Verf.) passerà dalle stele provinciali e dai modesti rilievi privati ai sarcofagi con scene di magistrati, all'arco di Costantino, ai sarcofagi cristiani“. Dies ist differenzierter und historisch präziser als etwa *G. Rodenwaldt*, *Eine spätantike Kunstströmung in Rom*, *Röm. Mitt.* 36/7, 1921/2, 58–110, der eine volkstümliche Kunstströmung annimmt, die Einfluß auf die Sarkophagdarstellung gewonnen hätte, weil mit den Christen einfachere Volksschichten Auftraggeber geworden wären. – Zur Kritik an Terminus und Konzept der „arte plebea“ vgl. auch *Engemann*, 74.

⁷¹ Wenn diese denn auch vielleicht als *fossore*s (dazu *E. Conde Guerri*, *Los „Fossore“ de Roma paleocristiana*, 1979) dem Clerus minor angehörten, so war ihr artistisches Bestreben doch keineswegs auf einen „christlichen“ Stil gerichtet, sondern hatte vielmehr den Ehrgeiz, auf der Höhe des Stiles und der Dekorationsmode der Zeit zu sein. Dadurch eröffnete sich der Katakombenforschung ein Weg, mit den kunstwissenschaftlichen Methoden der Stil- und Dekorationsforschung zu einer genauen Chronologie der Katakombenmalerei zu gelangen, vgl. *F. Wirth*, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis zum Ende des 3. Jahrhunderts*, 1934; *J. Kollwitz*, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, Akten 7. Int. Kongr. Christl. Arch. Trier 1965, 1969, 29–158; *H. Mielsch*, *Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, *Röm. Mitt.* 85, 1978, 151–207; *ders.*, ANRW II 12, 2, 157–264. Neben diese Methode und in ein wechselseitiges Korrektivverhältnis zu ihr tritt die archäologische Bodenforschung in den Katakomben, deren entscheidende Schritte durch *G. B. de Rossis* *Roma Sotterranea*, 3 Bde, 1864–1877, durch *P. Stygers* „Ausgrabungstheorie“ (vgl. *P. Styger*, *Die römischen Katakomben*, 1933, und *ders.*, *Römische Märtyrergrüfte*, 1935) erfolgten. Jetzt arbeitet der Arbeitskreis um *L. Reekmans* weiter an diesem Vorhaben, vgl. *L. Reekmans*, *La tombe gu Pape Corneille et sa région cémétériale*, 1964, dazu *H. Brandenburg*, *Das Grab des Papstes Cornelius und die Lucinaregion der Calixtus-Katakombe*, *JbAC* 11/2, 1968/69, 42–54, und schließlich *L. Reekmans*, *Die Situation der Katakombenforschung in Rom*, *Rhein. Westf. Ak. Wiss.*, *Vorträge G* 233, 1979. – Zurückhaltung muß bei der Übertragung der römischen historischen Voraussetzungen auf andere Orte herrschen: so wissen wir nichts über den historischen Ort des einzigartigen alexandrinischen Jonasgemäldes (Alexandria, Musée Gréco-Romain, inv.nr. 27030) in einer der alexandrinischen Westnekropolen: *H. Riad*, *Tomb Paintings from the necropoles of Alexandria*, *Archaeology* 17, 1964, 169–172; *ders.*, *Quatre tombeaux de la nécropole ouest d'Alexandrie*, *Bull. Soc. Arch. Alexandrie* 42, 1967, 89–96; *Awaaad Houssein*, *Recent archaeological discoveries at Alexandria*, *Ann. Arch. Arab. Syr.* 21, 1971, 197; *H. Brandenburg*, *Acti 9. Congr. Int. Arch. Crist.* 1975 (1978) 1, 342 f. (1. Hälfte des 3. Jh.s); *ders.* in: *PKG Suppl.* 1, 108.

in Rom, Unteritalien⁷³, Kleinasien⁷⁴ und Alexandrien⁷⁵ – nachweisen läßt, die Werkstätten zum Experimentieren führte, wie man ihm entgegenzukommen suchte, zeigt etwa um 300 die sog. Velletriplatte⁷⁶. Über ein halbes Jahrhundert vor der konstantinischen Friedenszeit erwiesen sich also Teile der christlichen Gemeinde öffentlich durchaus als Mitglieder der kunsttragenden Schicht des römischen Reiches⁷⁷. Auf die Bedeutung dieses Umstandes nicht nur für die Kunst- und Kulturgeschichte der vorkonstantinischen Kirche, sondern auch für die Sozialgeschichte der Alten Kirche soll hier nur hingewiesen werden.

Mit dem zweiten hier herausgegriffenen Aspekt kehren wir explizit zu unserer Fragestellung frömmigkeitsgeschichtlicher Art zurück. Denn diese Kunstwerke sind zugleich eine Quelle für die Frömmigkeitsgeschichte bestimmter Kreise der christlichen Gemeinde, wie wir wohl vorsichtig formulieren müssen. Unser Material führt uns so beiläufig vor Augen, daß jede artikuliert Frömmigkeit auch ihre schichtenspezifische Dimension besitzt⁷⁸. Die Äußerungen dieser Frömmigkeit stoßen sich an mehreren Punkten mit dem theologischen Denken der Zeit⁷⁹. Diese Spannung sei nun wieder am Beispiel des Jonasbildes verfolgt. Dabei wollen wir das große Skandalon

⁷² Vgl. Anm. 13 und W. D. Wixom, *Early Christian Sculptures at Cleveland*, Bull. Cleveland Mus. Art 54, 1967, 65–88 k; *ders.* in: *Age of Spirituality* (vgl. Anm. 69), 406–411: nr. 362–368. – Mit den Clevelandstatuetten muß auch der sog. Tarsos-Cippus im Metropolitan-Museum New York, inv.nr. 1877, 7 zusammengesehen werden: O. Feld in: PKG Suppl. 1, 170, nr. 138 b; E. Dinkler in: *Age of Spirituality* (Anm. 69), 411 f., nr. 369 (um 300).

⁷³ Nekropole des Felix-Heiligtums von Nola-Cimitile, dazu E. Dinkler, *Älteste Denkmäler* (vgl. Anm. 68), 146 f.; zuletzt H. Brandenburg, PKG Suppl. 1, 108.

⁷⁴ S. Anm. 72.

⁷⁵ S. Anm. 71 am Ende.

⁷⁶ Velletri, Museo Civico, inv.nr. 171, dazu E. Dinkler in: *Age of Spirituality* (vgl. Anm. 69), 413 f.: nr. 371. Daneben sind auch die sog. Polychromen Fragmente in Rom, Museo Nazionale Romano, inv.nr. 67606/7 für diese Fragestellung aufschlußreich: H. Brandenburg, PKG Suppl. 1, 137, nr. 70 a und b; E. Dinkler, *Age of Spirituality*, 414–416, nr. 372 f.; *ders.*, *Christus und Asklepios*, SAH phil.-hist. Kl. 1980, 2.

⁷⁷ Vgl. dazu auch das offene christliche Bekenntnis auf den phrygischen Χριστιανοὶ Χριστιανοῦς-Inschriften, deren vermuteten montanistischen Charakter jetzt E. Gibson, *The „Christians for Christians“ Inscriptions of Phrygia*, Harvard Theol. Studies 32, 1978, zurecht widerlegt hat; dazu Verf., JbAC 23, 1980, 166–171.

⁷⁸ Damit ermöglicht das archäologische Material auch der alten Kirchengeschichte, Aussagen über eine religionssoziologische Differenzierung des Christentums zu machen, wie es in der neueren Kirchengeschichte seit langem selbstverständliche Norm ist.

⁷⁹ Neben Elliger (vgl. Anm. 61) und *ders.*, *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst*, 1934, und Klausner (vgl. Anm. 68) auch H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, FRLANT N.F. 10, 1917.

überhaupt, nämlich die Tatsache einer christlichen Bildkunst⁸⁰, gänzlich beiseite lassen und vielmehr einfach zur Kenntnis nehmen, daß wir im dritten Jahrhundert Christen treffen, die sich ihre repräsentativen Grabdenkmäler, zu deren Errichtung sie sich als Kinder ihrer Zeit – ihrer gesellschaftlichen Stellung entsprechend – verpflichtet fühlten, nicht ohne einen entsprechenden Bildschmuck vorstellen konnten. Dabei bleibt überraschender als die christliche Bildkunst als solche noch das Phänomen, daß ganz analoge Überlegungen⁸¹ sich auch bei der Ausstattung liturgisch verwendeter Räume durchgesetzt haben, wie es das einzige sicher vorkonstantinische kirchliche Versammlungshaus belegt, dessen Wanddekoration erhalten ist, Dura Europos⁸². Die Bilderfeindlichkeit der Theologen ist eine Seite, die andere Seite ist die Bilderfreundlichkeit anderer Teile der christlichen Gemeinden der Alten Kirche. Letztere benutzten für ihre Grabdenkmäler neben den Bildformeln neutralreligiöser Ideale⁸³ das mehr oder weniger stark biblisch verankerte Bild nach Art der im sepulkralen Kontext verwendeten mythologischen Bilder. Hier wie dort lassen sich die Tendenzen zur Identifizierung des Verstorbenen mit der Gestalt des Mythos beobachten, etwa durch Porträtköpfe, Zentrierung und großemäßige Dominanz des Identifizierten auf der Sarkophagfront – beides bildliche Ausdrucksmittel jenseitssymbolischer Vorstellungen einer Privatapotheose⁸⁴, der Topik der Inschriften entsprechend⁸⁵.

Das so geartete Bild des Jonas konnte ebenso wie die anderen atl. Rettungsbilder, die dann auch sehr schnell beliebt wurden, einen liturgischen Anknüpfungspunkt und Anhalt in den sog. Paradigmengebeten⁸⁶ der Gebetsliteratur finden, in einer jüdischen Gebetsgattung, in der Jonas zuerst im Gebet des Eleaser im 3. Makkabäerbuch begegnet: τὸν τε βυθοτρεφοῦς ἐν γαστρὶ κήτους Ἰωάνν τηκόμενον ἀφιδῶν ἀπήμαντον πᾶσιν οἰκείους ἀνέδειξας, πάτηρ⁸⁷.

⁸⁰ Vgl. neben der genannten Lit.: *H. v. Campenhausen*, Die Bilderfrage als theologisches Problem in der alten Kirche, in: *Das Gottesbild im Abendland*, Glaube und Forschung 15, 1959, 77–108.

⁸¹ Die Parallelität betrifft die Doppelfunktion der Mission und der consolatio. Entscheidend ist dabei der Vergleich mit der lokalen malerischen Ausstattung nichtchristlicher Kultanlagen, besonders mit dem Genus der Tempelmalerei.

⁸² Vgl. *H. Kraeling*, The Christian Building: The Excavations at Dura-Europos. Final Report 8, 2, 1967; *O. Perler*, Zu den Inschriften des Baptisteriums von Dura Europos, *Epektasis. Mém. J. Daniélou*, Paris 1972, 175–185; *E. Dinkler*, in: *Age of Spirituality* (Anm. 69), 404 f., nr. 360.

⁸³ S. o.

⁸⁴ *Engemann*, 25, Anm. 100.

⁸⁵ S. o.

⁸⁶ Grundlegend immer noch *K. Michel*, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, 1902; vgl. auch *Th. Klauser*, in: *J. Märki-Boehringer – F. W. Deichmann – Th. Klauser*, Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort, *Antike Kunst*, Beih. 3, 1966, 16.

⁸⁷ 3 Makk 6, 8.

Diese Gebetsgattung wurde von den Christen übernommen und fand in den *commendationes animae* eine lange Nachgeschichte⁸⁸. Nicht immer, aber oft begegnet Jonas in dieser vielfältig überlieferten Gebetsliteratur⁸⁹. Einen Reflex solcher Gebete bietet die sog. Podgoritzaschale aus der Leningrader Eremitage⁹⁰ mit ihren Darstellungen: Abrahamsopfer, Drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, Petrusquellwunder, Lazaruserweckung und Jonaszyklus⁹¹ und Beischriften. Zu den Jonasbildern heißt es: *Diunan de ventre zeti liberatus est*⁹².

Was auf der Glasschale historisches Rettungsbild ist: *liberatus est*, ist in der Grabeskunst dem Genus demäß Hoffnungsbild⁹³. Die Hoffnung ist in der Bildsprache der Zeit und gemäß den Gesetzen der spätkaiserzeitlichen Bildkunst abbildbar. Hoffnung wird hier zu einem realen Bilde und zu einem Bilde von Realitäten, die jetzt schon in einem glücklicheren Jenseits präsent sind. Es erscheint also nicht nur der Verstorbene im Jenseits als gegenwärtige Realität, sondern das Jenseits selbst erscheint, bestimmt als universale felicitas und pax durch die entsprechenden eindeutigen römischen Bildformeln. Gegenwärtige Rettung gelangt in der Addition zeitgenössischer Glücksideale zur Darstellung, und lediglich ein leichter biblischer Akzent christianisiert Hoffnung und Hoffende.

Eine frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchung findet also für die Zeit der Alten Kirche in der nichtliterarischen Überlieferung einen weiten Quellenbereich, in dem – wie etwa bei dem Beispiel des Jonas – Aussagen zum Verständnis des Todes und des Jenseits gemacht werden, die in einer deutlichen Distanz zu den Aussagen der Kirchenschriftsteller über diesen Themenbereich stehen. Dabei bleibt die doppelte Relativierung der Aussagen der frühchristlichen Monumente zu beachten: einmal ihre gruppenspezifische Begrenzung, zum anderen der Umstand, daß uns hier Äußerungen von Frömmigkeit im Medium einer durch die künstlerische Tradition geprägten Bildersprache begegnen⁹⁴. Als eigentliche Aussage ergibt sich dann die Identifikation mit dem Schicksal des biblischen Helden, aufgefaßt und dargestellt als direktes und präsenten Gerettetsein in eine ewige pax terra marique, wie es den religiösen, sozialen und kulturellen Idealen der Zeit entspricht.

⁸⁸ Vgl. *L. Gougaud*, *Etudes sur les „Ordines commendationis animae“*, Eph.Lit. 49, 1935, 3–27.

⁸⁹ Vgl. *Michel*, 1–48, und den Überblick bei *C. M. Kaufmann*, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 1913, 249 f. 330 f.

⁹⁰ Leningrad, Eremitage, vgl. *Kaufmann*, 624, mit fig. 254; *Dassmann*, 51, Anm. 341.

⁹¹ Schiffszene, Verschlingung, Jonas irritatus mit Ketos.

⁹² *Diehl* 2426.

⁹³ Der Ausdruck wurde zuerst von *Stuiber* verwendet (Anm. 13, S. 136–151) und ist dann von *Engemann* übernommen worden (70–74).

⁹⁴ Vgl. etwa *Marrou*, *Décadence* (Anm. 4), 53–59.

V

Gehen wir nun noch einen Schritt weiter und fragen nach dem Verhältnis dieser Grabeskunst und der sich in ihr dokumentierenden Frömmigkeit zu der Theologie der Alten Kirche. Wir sehen mit Erstaunen: ohne daß man in den Bildern den Versuch einer Korrektur des Denkens der Väter finden kann, ohne daß man andererseits bei den Vätern einen Protest gegen den Gebrauch der Prophetengestalt in der Grabeskunst bemerken kann – scheinen die Väter die Kunst am Grabe doch gar nicht einer Beachtung wertzufinden –, weicht das Denken der Väter grundsätzlich von den frommen Bildern in zwei Hauptpunkten ab: sie sind nicht am Heroen, sondern am Bußprediger Jonas interessiert, und sie vertreten die Lehre von der zukünftigen Auferstehung und einem Endgericht, beides mit jeweils verschiedenen Akzentuierungen und Vorstellungen⁹⁵. Doch gegenüber den Äußerungen der Frömmigkeit in den Inschriften und den Werken der bildenden Kunst wirken die unterschiedlichen Äußerungen theologischen Denkens geschlossen in der Andersartigkeit ihrer Aussage.

Die Gegensätzlichkeit beider Bereiche und ihrer Aussagen zeigt die große Fülle christlicher Aussagemöglichkeiten in dem breiten Spektrum zwischen „frommen“ und „theologischen“ Aussagen. Damit werden unsere Vorstellungen von der Alten Christenheit in überraschender Weise erweitert, erschließen sich uns hier doch wenigstens Teile der christlichen Gemeinden selbst, die sonst neben den Theologen stumm bleiben. Und sie erschließen sich nicht in der Weise bloßer verdoppelnder Wiederholung theologischer Lehre und kirchlicher Predigt, sondern in einem ebenso intensiven wie originellen Akkulturationsstand von Antike und Christentum.

Wenn nun aber diese so stark zeitverhaftete Aussage der Kunst zwar ihrer Zeit bedeutsam war, aber nicht wirkungsgeschichtlich über ihre Zeit hinaus wirksam wurde, dann ist wiederum die Theologie an dieser Entwicklung nicht unbeteiligt. Denn wenn hier zum Teil auch sicher ganz äußere Umstände walten, indem die Bedingungen des Kunstschaffens andere wurden, so erkennen wir doch immer schärfer, wie sehr der selektionierende Tradierungsprozeß der literarischen Überlieferung ein von vielen Seiten gesteuerter und durch viele Faktoren bedingter kirchlich-theologischer Rezeptionsvorgang gewesen ist, bei dem ebenso theologische Autorität wie biblische Orientierung und jeweils orthodoxe Dogmatik zu entscheidenden Motiven wurden – alle drei Kriterien, die dem mehrdeutigen Bild gerade wegen der Traditionsgebundenheit seiner Formulierungen von vornherein fehlen müssen.

⁹⁵ Vgl. jetzt reiches Material in TRE 4, 467–477 s.v. Auferstehung I/4 (*R. Staats*). Auch hier gilt, was *M. Kaser* zum Grabrecht als einer anderen auf das Grabwesen bezogenen Materie feststellt: „... daß wir . . . , wenn wir allein auf unsere juristischen Quellen angewiesen wären und nicht daneben das Anschauungsmaterial der Inschriften besäßen, ein überaus lückenhaftes und irreführendes Bild bekämen“ (Zum römischen Grabrecht, *Zs. Savigny-Stiftung f. Rechtsgesch.* 108, Rom. Abt. 95, 1978, 15–92, dort p. 89).

Demgegenüber wirkt die Frömmigkeit der Alten Kirche, für die wir einen eigenen Quellenbereich im frühchristlichen Bild suchten und in der Sepulkralkunst eine frömmigkeitsgeschichtliche bedeutsame Antwort für den Bereich des Todes und des Jenseits fanden, sehr viel stärker als die patristische Literatur der allgemeinen Frömmigkeit der Zeit und ihren Ausdrucksmitteln verbunden.

Das Beispiel des Jonas zeigt uns, daß Theologie und Frömmigkeit nahezu beziehungslos nebeneinander stehen konnten – lediglich vielleicht durch ein liturgisches Glied in der Gebetsliteratur verbunden. In diesem Falle übte die Theologie ihr vermeintliches Richteramt über fromme Äußerungen der Gemeinde nicht aus – und erhalten blieben uns die einzigartigen Dokumente der frühchristlichen Kunst. Erhalten blieben uns damit die Dokumente einer kultur- und kunstbejahenden Frömmigkeit der Alten Christenheit, die sich in einem erstaunlichen Maße der ihr vorgegebenen Frömmigkeit nichtchristlicher Prägung und deren monumentalen Äußerungen verpflichtet fühlte, und gerade in dem zentralen Bereich der Konfrontation mit Tod und Jenseits. Erhalten blieben uns schließlich Monumente, deren kirchengeschichtlicher und missionsgeschichtlicher Bedeutungszusammenhang nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Denn nach einem der schärfsten Kritiker des Christentums in altkirchlicher Zeit verdankte es seinen Erfolg nicht etwa seinen Theologen und der Logik seines Dogmas, sondern neben seiner Philanthropie und einem „geheuchelten Ernst in der Lebensführung“ seiner Glieder gerade der *περὶ τὰς ταφὰς τῶν νεκρῶν προμήθεια*⁹⁶.

So war christliche Bildkunst am Grabe und die Religiosität, die in ihr zum Ausdruck kam, nicht nur Reflex christlicher Partizipation an der neuen Religiosität der Spätantike, die diesen Zeitabschnitt in so hohem Maße als einen eigenen bestimmt⁹⁷, sondern auch eine Voraussetzung dafür, daß diese neue Zeit zur christlichen Spätantike werden konnte⁹⁸. Unter diesen Aspekten erscheinen Frömmigkeit und ihre Ausdrucksformen in einer Bedeutung, vor der das Urteil mit der dogmatischen Elle verstummt. Dem Kirchenhistoriker bleibt aber nicht allein die Alternative des Interesses an Elegantem, an Raritäten und vielleicht gar Obskuritäten oder aber seine Liebe

⁹⁶ Julian ep. 84, Bidez I, 2, 144.

⁹⁷ *Marrou*, 42–51.

⁹⁸ Gerade wenn Marrous Bild der Konvergenz der verschiedensten Erscheinungen des sozialen, kulturellen und geistigen Lebens zur christlichen Spätantike zutreffend ist (vgl. auch die Schilderung der *christiana tempora* durch M. in: *Geschichte der Kirche* 1, 1963), wird man doch geneigt sein, in dieser Zeit nicht nur Licht und Schatten zu sehen, sondern kaum Licht und viel Schatten. Allerdings muß sich solch Urteil fragen lassen, wieweit es komplexer Ausdruck der Unsicherheit nach 1600 Jahren Staatskirche und einem halben Jahrhundert unvollkommener Trennung von Kirche und Staat ist.

zu den underdogs der Kirchengeschichte, die nie genügend beachtet werden, sondern auch hier gilt es vielmehr Josephs Weisheit nachzueifern: Gen 50, 20⁹⁹.

⁹⁹ Eine solche Betrachtungsweise hat eine bestimmte Bedeutung für die Frage nach der theologischen Relevanz der Kirchengeschichte, die jüngst K. Schatz neu verhandelt (*K. Schatz, Ist Kirchengeschichte Theologie?*, Theol. Phil. 55, 1980, 481–513, mit ausführlicher Diskussion der Lit. der letzten Jahre zum Thema). Schatz ist wissenschaftstheoretisch und speziell an der Frage nach objektiver Wertung kirchengeschichtlicher Prozesse an theologischen Maßstäben interessiert. Aber hat die Kirchengeschichte nicht noch eine andere theologische Funktion als die des von Schatz richtig beschriebenen ekklesiologischen Werturteils, „in dem der Kirchenhistoriker die faktische Geschichte der Kirche als Selbstvollzug des theologischen Wesens Kirche zu verstehen sucht, d. h. zu zeigen, ob und inwiefern in historischen Wandlungsprozessen die Kirche ihr eigentliches Wesen bewahrt, bzw. in eine neue Situation übersetzt hat“ (510 f.)? Wenn es so „theologische und zugleich auch historische Aufgabe ist, diese Identität auch im Anderen, Fremden und sich Wandelnden wiederzufinden“ (ibd.), gehört dann dieser Umgang mit Geschichte und insbesondere mit der eigenen kirchlichen Geschichte nicht auch in eine theologische Tugendlehre? Denn wenn H. I. Marrou die Arbeit eines jeden Historikers beschreibt: „Es handelt sich um die Erkenntnis des Menschen – des Menschen in seinem Reichtum, seiner verwirrenden Vielfalt, seiner Unendlichkeit, also um einen Bereich des esprit de finesse, des Sinnes für Nuancen: die Wahrheit, um die es sich handelt, hat sich nicht vor der knappen Strenge des geometrischen Geistes oder wenigstens (denn die wahre Mathematik erfordert mehr Subtilität) vor den engen Kategorien zu verantworten, die man gerne mit diesem Namen belegt“ (Über die historische Erkenntnis, 1973, 261), so gilt diese Beschreibung auch und gerade für den Kirchenhistoriker. Hier liegt auch ein Teil der Relevanz der sog. Hilfsdisziplinen für die Kirchengeschichte – so auch der Christlichen Archäologie –, die das Bild von den Menschen in der Kirche schärfer zeichnen helfen. Darüber hinaus stellt sich aber dem Kirchenhistoriker die Aufgabe doppelt: zur Erkenntnis des Menschen soll die Erkenntnis der Kirche treten – ebenfalls unendlich und nicht more geometrico mit Alternativmodellen zu messen, wie Schatz es will. Hier muß zur Erkenntnis die theologische Tugend der Liebe hinzutreten – und wo besser als in der Kirchengeschichte können Theologen dies Ethos lernen?