

legitimiert, ja, bei ihr und damit in der Grenzsituation tritt das wahre Wesen der Taufe eindeutig zutage. Es konzentriert sich nach Thomas auf die Applikation des Taufwassers an den Täufling unter Anrufung der Trinität. Auf diese Weise hat die mittelalterliche Theologie die Mitte und zugleich die Weite des neutestamentlichen Taufverständnisses zurückgewonnen oder zumindest die Voraussetzung dafür geschaffen. Ohne diese wäre die erneute scharfe Reduktion des Taufrituals in der Reformationszeit kaum möglich geworden.

Nimmt man die reichen Literaturhinweise dazu, die der Verf. vor jedem Abschnitt gibt, und beachtet man das in ausgiebigen Fußnoten geführte Gespräch mit der Forschung, so steht man vor einer wissenschaftlichen Leistung, die dem dringend erforderlichen tieferen Verstehen der T. zu dienen vermag und zugleich die weitere Forschung befruchtet und vorantreiben wird – jedenfalls ein repräsentatives Zeugnis vom heutigen Stand auch evangelischer Liturgiewissenschaft!

(Eine Anzahl kleiner Druckfehler sollte am Schluß des ganzen Bandes berichtigt werden.)

Greifswald

William Nagel

Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort. 50 Abbildungen auf 40 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Julie Märki-Boehringer, Auswahl von Friedrich Wilhelm Deichmann, Text von Theodor Klauser (= Drittes Beiheft zur Halbjahresschrift „Antike Kunst“), München (Franke) 1966. 91 S., 50 Abb. auf 40 Taf., geb. DM 38.–

In dem sorgsam ausgestatteten Band werden vierunzwanzig Sarkophage aus Italien und Gallien vorgelegt und erläutert. Die Reihe beginnt mit dem ältesten Sarkophag, dessen Reliefs biblische Szenen enthalten, dem aus dem dritten Jahrhundert stammenden Wannensarkophag, der in der Kirche S. Maria antica am Forum Romanum steht. Die Auswahl der Stücke ist sinnvoll getroffen und vermag den Entwicklungsgang zu veranschaulichen, den die christliche Sarkophagdekoration bis in das 6. Jahrhundert hinein genommen hat; wenigstens gilt es für die Länder, aus denen die Proben genommen sind. Die photographischen Aufnahmen sind zum großen Teil für das in Vorbereitung befindliche „Repertorium der christlichen Sarkophage“ angefertigt worden. Der Textteil ist in drei Abschnitte gegliedert. Auf eine „Einführung in das Verständnis der altchristlichen Sarkophagkunst“ (S. 5–22) folgt die „Beschreibung der abgebildeten Denkmäler“ (S. 23–48) und ein Kapitel, das „Deutungsversuche“ überschrieben ist (S. 49–88); in ihm wird versucht, „jeden einzelnen Sarkophag im Ganzen wie in seinen Einzelheiten aus der Gedankenwelt seiner Entstehungszeit zu verstehen“. Literatur- und Abkürzungsverzeichnis und das Verzeichnis der Tafeln beschließen das Heft, das in Großoktav gehalten ist.

Vor uns liegt Gewichtigeres als lediglich ein weiteres Exemplar der Bildbücher, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Aufnahmen verzichten auf modische Effekte. Den Text hat ein Meister verfaßt. Die Bildbeschreibungen, die geboten werden, sind musterhaft genau und durchsichtig. Die Interpretation berührt die stilistischen Probleme und die Datierungsfragen knapp; ihr Schwergewicht liegt auf der eindringenden und möglichst umfassenden Erklärung des einzelnen Sarkophags. Die Absicht ist hervorragend verwirklicht worden. Jedes Wort der abgewogenen, nicht selten glänzend formulierten Ausführungen verrät die Kenner-schaft und den eminent historischen Sinn des Verfassers. Die Aufmerksamkeit des Betrachters und Lesers wird ganz auf den Gegenstand gerichtet; die Auseinandersetzung mit anderen Deutungen wird teils stillschweigend, aber auch argumentierend geführt. In den Erläuterungen sind die Erkenntnisse fruchtbar gemacht, welche in der Arbeit der letzten Jahrzehnte gewonnen worden sind. Der Verfasser hat sich an der Forschung mit gewichtigen Beiträgen beteiligt, und wir hoffen, daß er uns mit weiteren Beiträgen beschenken wird. Man greift nicht zu hoch, wenn man sagt, daß die in dem vorliegenden Heft enthaltenen Bildbeschreibungen und die anspruchlos „Versuche“ genannten Erklärungen auf einem Niveau stehen, an dem gemessen zu werden, nicht viele der vorhandenen Interpretationen christlicher Sarkophag-

plastik vertragen dürften. Das Buch ist nicht zuletzt darin vorbildlich, daß in ihm der Ertrag mühevoller gelehrter Studien in einer behutsam und souverän geformten Darstellung von kristallener Klarheit dargeboten wird.

Die Vertiefung der Interpretation, die durch Beobachtung, Urteil und geschichtliches Verstehen erreicht worden ist, tritt in dem Heft in der Tat ungewöhnlich eindrucksvoll entgegen. Der Verfasser versteht es meisterlich, Fragen und Probleme, die seit langem verhandelt werden, neu und unmittelbar zu stellen und zu betrachten und sie, soweit es möglich ist, zu klären. Was hier über die Entstehung und den Charakter der frühen christlichen Sarkophagkunst festgestellt, was über einzelne ikonographische Typen, wie die Dominus-legen-dat-Szene, die Leseszene Petri, die Magierszene, die Jünglinge vor Nebukadnezar, den Durchzug durch das Rote Meer und anderes ausgeführt oder nur mehr beiläufig bemerkt und angedeutet wird, ist stets reiflich durchdacht; nicht wenige der Beobachtungen, Überlegungen und Schlüsse sind evident, andere in hohem Grade wahrscheinlich. Das Buch trägt nicht allein zum Verständnis der in ihm abgebildeten und besprochenen Sarkophage bei; es fördert die Auslegung der christlichen Sarkophagplastik insgesamt. Die Warnungen, Winke und Anregungen, die es in Fülle enthält, verdienen dringend, beachtet zu werden.

Wir müssen uns mit wenigen Bemerkungen begnügen. K. leitet die Szene des nackten, unter der Kürbislaube ruhenden Jonas mit R. Delbrueck¹ von der jüdischen Ausgestaltung der Jonasgeschichte her, die man in späten Midraschim und in islamischen Texten findet; K. hält es für möglich, daß die Szene schon in der jüdischen Kunst dargestellt gewesen sei (S. 49). Nach der jüdischen Folklore sind Jonas' Kleider und Haare im Bauche des Fisches versengt worden; der Prophet habe erschöpft und kränklich unter der Staude gelegen, nachdem in der Fisch ausgespien hatte.² Nun ist auf den christlichen Sarkophagen Jonas' Leib in blühender Jugend dargestellt, und man hat längst gesehen, daß für das Bild die Darstellung des schlafenden nackten Hirten Endymion bzw. des Dionysos das Vorbild gewesen ist. Vom geschwächten Jonas der jüdischen Legende führt mithin kein gerader Weg zu der schönen Jünglingsgestalt, die man auf den christlichen Denkmälern erblickt und die für jüdische Augen eher anstößig gewesen sein muß. Hinzu kommt, daß in der jüdischen Legende von einer sepulkralen Deutung der Jonasgestalt nichts zu bemerken ist, während das pagane Motiv sowohl Bildform wie Bildgehalt hinreichend und befriedigend erklärt. Auf dem Sarkophag von S. Maria antica (Klauser Nr. 1) ist über der Jonasgestalt eine weidende Schafherde zu sehen; auf dem Jonassarkophag im Museo Pio-Christiano des Vatikans³ ist ein Hirt in unmittelbarer Nähe zum schlafenden Jonas postiert. Die Szenen sind idyllisches und genrehaftes Beiwerk, wie K. richtig erklärt (S. 50). Die Wahl des Sujets mag gleichwohl nicht zufällig sein; man hat sich wohl zu Recht an die ländlichen Szenen auf den Endymion-Sarkophagen erinnert gefühlt.⁴ Das Nebeneinander von schlafendem Jüngling und weidender Herde oder dem Hirten scheint ein Nachklang der ikonographischen Tradition zu sein, die von den Christen in ihrem Sinne gedeutet worden ist. Ob die jüdische Interpretation dabei eine Mittlerrolle gespielt hat, bleibt beim gegenwärtigen Stande unseres Wissens ganz ungewiß.

Wenn auf dem vatikanischen Jonassarkophag, von dem eben die Rede war, die Bedrängung des Mose eigentümlich dargestellt ist, so braucht man noch nicht mit K. eine Moselegende als Grundlage der Darstellung zu vermuten (S. 51). Die Sarkophagfront trägt noch andere auffallende und eigenwillige Züge, die wohl auf die Rechnung des Skulptors gesetzt werden müssen.

Auf dem Sarkophag in Aire-sur-l'Adour sind Adam und Eva dargestellt.⁵ K. sieht in der Szene den Sündenfall wiedergegeben und zwar „als die vom Erlöser

¹ Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn 1952 (Theophaneia, 7), S. 22–24.

² Vgl. 3. Makk. 6,8 (τηρόμενον).

³ Klauser, Nr. 2, Taf. 1,1; G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, Rom 1929 bis 1936, Taf. 9,3 (früher Lateran Nr. 119).

⁴ Vgl. L. v. Sybel, Christliche Antike, Bd. II, Marburg 1909, S. 114.

⁵ Klauser, Nr. 3, Taf. 5,1; 6,2; Wilpert, Taf. 65,5.

beseitigte Hypothek der Menschheit“ (S. 17). Das Bild könne daher nicht unter die „Paradigmen göttlicher Rettungstaten“ gezählt werden; es gehöre wohl in die Gruppe der „Erlösungsmotive“ (S. 52). An anderer Stelle heißt es, in dem Bild warne „das Unglück der ungehorsamen Stammeltern“ davor, die Übung der Frömmigkeit zu vernachlässigen (S. 53). Wird die Deutung der um das Jahr 300 herrschenden Stimmung gerecht? Wenn man sich an den Vorstellungen vom Sündenfall und von den Protoplasten orientiert, die damals verbreitet gewesen sein müssen, wird man geneigt sein, das Motiv weniger grundsätzlich aufzufassen, als es K. und die herkömmliche Deutung tun. Die Darstellung wird demnach nicht so sehr das Schicksal des Menschengeschlechtes im Auge haben, sondern vornehmlich an das Los des ersten Menschenpaares denken. Sie ist eine „Rettungsszene“ in dem Sinne, in dem die Jonasszene und die anderen biblischen Bilder auf den Sarkophagen „Rettungsszenen“ sind; ihr Sinn fällt nicht aus dem Rahmen der anderen Szenen heraus.⁶ Die Gestalt der Szene widersetzt sich dieser Auffassung nicht; das schöne Menschenpaar auf dem Sarkophag in Velletri möchte man gern „die Geretteten“ nennen.⁷ Auch in dieser ikonographischen Frage sind – wie in so mancher anderen der frühen christlichen Kunst – die Akten noch nicht geschlossen. Wir kennen die volkstümlichen Vorstellungen der Zeit sehr mangelhaft, und die Deutungen, welche die Gestalt Adams und die Geschichte vom Sündenfall in der Theologie und Frömmigkeit der ersten Jahrhunderte erfahren haben, sind noch nicht gründlich genug untersucht worden.

Auf dem Deckel eines Sarkophags im Thermenmuseum steht am linken Rand hinter der Marienfigur der Magierszene ein Mann, der einen Sprechgestus zeigt.⁸ Damit scheint er die lebhafteste Handbewegung aufzunehmen, welche der vorderste der drei herbeieilenden Magier vollzieht, um auf den Stern aufmerksam zu machen. Man hat in der Gestalt den Propheten Bileam gesehen, der nach Num. 24, 17 auf den Stern weist.⁹ K. zieht die Deutung auf Joseph vor (S. 28). Gewiß muß man sich vor der Gefahr hüten, das Maß an theologischer Reflexion zu überschätzen, das den Darstellungen auf den spätkonstantinischen Sarkophagen, zu denen der Sarkophag des Thermenmuseums gehört, eigen ist. In diesem Fall sind die Gründe, die zugunsten der Deutung auf den Propheten sprechen, gewichtig, während in der entsprechenden Szene auf dem sog. dogmatischen Sarkophag¹⁰ eher Joseph gemeint sein wird. Ein eindeutiges Urteil läßt sich nicht gewinnen; erwägt man die Umstände, so wird man für die meisten Darstellungen der Szene aus dieser Zeit doch vorschlagen, den Mann Bileam zu nennen. Man kann aber die Frage aufwerfen, ob nicht schon die zeitgenössischen Betrachter schwankten, wie sie die Figur nennen sollten. Daß man sich über den Sinn der Szene Gedanken gemacht hat, lehrt der gleichfalls spätkonstantinische Sarkophagdeckel, der unter St. Peter gefunden wurde; auf ihm steht an Stelle des Mannes hinter Maria das Kreuz.¹¹

Zwei grundsätzliche Überlegungen durchziehen Klausers Ausführungen. Einmal, die strenge Geltung des zweiten Gebotes habe es bewirkt, daß eine christliche Kunst

⁶ Das hat L. Troje m. E. richtig gesehen, so problematisch und anfechtbar ihre Aufstellungen sonst auch sind (*AAAM* und *ZQH*. Eine Szene der altchristlichen Kunst in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhange, Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., philos.-hist. Kl., 1916, 17. Abhdlg., S. 62 ff.).

⁷ Klausner, Nr. 4, Taf. 7; Wilpert, Taf. 4,3. Vgl. die Charakterisierung der Szene durch v. Sybel, a.a.O., S. 124 f.

⁸ Klausner, Nr. 7, Taf. 9; Wilpert, Taf. 126,2.

⁹ E. Stommel, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik, Bonn 1954 (*Theophaneia*, 10), S. 117, Anm. 35. Vgl. E. Kirschbaum, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen, *Römische Quartalschrift* 49, 1954, S. 129–171.

¹⁰ Wilpert, Taf. 96 (früher Lateran Nr. 104).

¹¹ L. De Bruyne, Importante coperchio di sarcofago cristiano scoperto nelle Grotte Vaticane, *Rivista di Archeologia Cristiana* 21, 1944/45, S. 249–280. – Wort und Wahrheit 4, 1949, Abb. 6. – Vermächtnis der antiken Kunst, hrsg. von R. Herbig, Heidelberg 1950, Abb. 64.

erst spät aufkam; die ältesten erhaltenen Denkmäler stammen aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Das Bewußtsein, dem zweiten Gebot verpflichtet zu sein, sei nie völlig erloschen; im Bilderstreit des achten Jahrhunderts habe es sich noch einmal kräftig geäußert; es werfe auch ein Licht auf die im fünften Jahrhundert zu beobachtenden Tendenzen, die Darstellung des Menschen zugunsten einer symbolischen Ausdrucksweise zurücktreten zu lassen (S. 5 ff., 85 ff.).

Die zweite Überlegung gilt der Wandlung der christlichen Kunst von einer anfänglich nur geduldeten Laienkunst zu einer zunehmend von theologischen Gedanken geprägten kirchlichen Kunst. Das seit der Mitte des vierten Jahrhunderts bemerkbar werdende Auftreten von theologischen Elementen ist nach der Meinung des Verfassers nur durch die Annahme zu erklären, daß nunmehr der Klerus in die Bildgestaltung eingegriffen und eine Beratung der Auftraggeber und Künstler ausgeübt habe. Die Wandlung der Ikonographie verrate auch, daß die Theologen bemüht gewesen seien, die volkstümlichen Jenseitsvorstellungen durch „fortschrittlichere“ Anschauungen zu verdrängen, die ein geläuterteres christliches Empfinden ausdrückten (S. 10 ff., 20, 67, 82).

Diese Thesen müssen ernsthaft geprüft werden. Werden sie in der Strenge aufrechterhalten werden können, in der sie der Verfasser formuliert hat? Der Einfluß des zweiten Gebotes scheint überschätzt zu sein; das zweite Gebot spielt in den Auseinandersetzungen um die Bilder – auch später im Bilderstreit – eine untergeordnete Rolle; andere Erwägungen theologischer, philosophischer und ethischer Natur beherrschen das Feld. Darf man wirklich von einem Dilemma reden, aus dem die kirchlichen Führer zunächst auf diese Weise einen Ausweg fanden, daß sie den Gebrauch von Siegelringen mit neutralen Darstellungen gestatteten, „bei denen man an etwas Christliches denken könne“ (S. 5)? K. hat die bekannten Vorschläge des Clemens von Alexandrien im Auge. Clemens' Ausführungen lassen nichts davon erkennen, daß es um Konzessionen von Seiten des Klerus geht oder daß das zweite Gebot hineinspielt; Clemens denkt überhaupt nicht an eine „christliche Interpretation der neutralen Bilder; es sind die Ratschläge eines christlichen Moralisten, die er den christlichen Angehörigen der gehobenen Gesellschaftsschicht erteilt.¹² Aber die Entwicklung mag so gelaufen sein, wie sie K. sieht. Nur: ging es dabei um die Aufhebung oder vielmehr Umdeutung des zweiten Gebotes? Müßten wir nicht Spuren einer Auseinandersetzung wahrnehmen können? Offenbar genügt der Hinweis auf die absolute oder gebrochene Geltung des zweiten Gebotes nicht, um das späte Aufkommen und die Geschichte der christlichen Kunst verständlich zu machen. Andere Faktoren müssen mindestens in gleicher Kraft wirksam gewesen sein.

Werden die Darstellungen seit der Mitte des vierten Jahrhunderts tatsächlich um so vieles „theologischer“ als sie es am Anfang des Jahrhunderts sind, so daß man an eine geistliche Beratung denken muß? Müßte man dann nicht erwarten, daß die theologische Problematik des Tages einen Niederschlag in der Ikonographie fände? Davon ist kaum etwas zu merken. Die Kompositionen auf den Fassaden der Passionsarkophage, die Erfindung der Dominus-legen-dat-Szene und dergleichen sind sicher bewußt gestaltete, aussagekräftige und ausgedachte Kompositionen – muß man sie deswegen auf Theologen zurückführen? Wie steht es mit vergleichbar abstrakten und anspruchsvollen paganen Motiven? Man braucht nicht zu leugnen, daß sich auch Bischöfe für die christliche Kunst lebhaft interessierten – Zeugnisse dafür fehlen nicht –; zunächst muß man doch an die Möglichkeit denken, die für geschulte und gebildete christliche Künstler und Werkstätten in der Jahrhundertmitte bestanden haben müssen.¹³ Und ob der Wandel in den Jenseitsvorstellungen auf

¹² Paedagog. 3, 59, 2. Vgl. meine Erklärung der Stelle: Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien, Zeitschrift f. d. neutestamentl. Wissensch. 58, 1967, S. 129–138.

¹³ Was K. für die frühere Zeit christlicher Kunstübung bemerkt (S. 7 b und 10 b), gilt m. E. im wesentlichen auch für die zweite Jahrhunderthälfte. Die Passionsarkophage verdanken ihre Bildkomposition kaum einer theologischen Regie. K. s. ausgezeichnete Darlegungen (S. 66 f.) leiden daran, daß sie der Einwirkung der Bischöfe

die Bemühungen der Bischöfe zurückgeht und nicht eher ein kulturelles Phänomen ist, insofern, als nun in der Kirche andere Gesellschaftsschichten den Ton angeben, die den Anschauungen – die im breiten Volk weiter herrschten – fremd gegenüber standen? Die Vorliebe für Themen aus der apokalyptischen Gedankenwelt (S. 77) ist kaum ein Anzeichen für eine endzeitliche Stimmung; wählte man die Themen, weil sie geeignet erschienen, um die Glorie und den Triumph des Herrn zu schildern?

Genug der Fragen; auch die Einwände wollen als Fragen verstanden sein. Es ist nicht das geringste Verdienst von Theodor Klausers gedankenvollen Darlegungen, auf Probleme aufmerksam gemacht zu haben, die bisher vernachlässigt worden sind und deren Beantwortung für das Verständnis der frühen christlichen Kunst ungemain wichtig ist.

Tübingen

Hans-Dietrich Altendorf

J. Stevenson (Hrsg.): *Creeds, Councils, and Controversies. Documents Illustrative of the History of the Church A. D. 337–461*, London (S. P. C. K.) 1966. XIX, 390 S., 2 Karten, geb.

„Britannia, du hast es besser!“ Zu dem reichen Sortiment an praktischen Hilfsmitteln zum Studium der alten Kirchen-, Dogmen- und Symbolgeschichte, das die englische Kirchengeschichtswissenschaft ihren Studenten bereitgestellt hat und zu dem es hierzulande noch immer wenig Vergleichbares gibt, gesellte sich jüngst auch wieder ein zweibändiges Quellenwerk, herausgegeben von J. Stevenson unter Verwendung vorliegender bewährter Übersetzungen und dazu bestimmt, die Nachfolge der im englischen Sprachbereich vielbenutzten Textsammlung von J. B. Kidd, „Documents Illustrative to the History of the Church“ (vol. I/II, London: S. P. C. K., 1920. 1923), anzutreten. Fand schon der erste Band dieser Neubearbeitung¹ verdientermaßen eine weithin günstige Aufnahme,² so läßt sich erst recht von dem hier anzuzeigenden zweiten Band, der der wechselvollen Geschichte der Kirche in nachkonstantinischer Zeit bis zum Tode Papst Leos des Großen gewidmet ist, in wesentlichen nur Rühmliches sagen. Der Herausgeber hat sichtlich aus der Kritik gelernt und in diesem Band auf die Textgestaltung noch mehr Sorgfalt verwendet; kaum eine der ihm vorliegenden Übersetzungen ging ohne Änderung in seine Sammlung ein. So treten die Vorzüge dieser Neubearbeitung gegenüber Kidds „Documents“ in ein noch helleres Licht. Sie liegen darin, daß Stevenson sein Quellenmaterial in aller Regel chronologisch angeordnet hat, so daß es möglich ist, die einzelnen mit den Worten der Alten berichteten Ereignisse in ihren jeweiligen geschichtlichen Zusammenhängen zu betrachten. Ferner hat er sich von dem Vorbild des vor allem dogmatischen Interessen dienenden „Enchiridion Patristicum“, dem Kidds Quellenwerk noch weitgehend verhaftet war, ganz gelöst und stattdessen ein umfassend

zuschreiben, was vielmehr Ausdruck der Stimmung ist, die in den Kreisen herrschte, zu denen die Käufer der Passionsarkophage gehört haben werden. Die Auffassung des Kreuzes als eines Siegeszeichens sollte man nicht auf die sogenannten Hoftheologen zurückführen; die Initiative muß von Konstantin selbst ausgegangen sein. In Eusebs Vita Constantini I, 31 eine Interpolation zu vermuten, wie es auf S. 32 und 66 geschieht, ist verfehlt. Daß die Gestalt des Passionsarkophages, wie sie in dem Exemplar Lateran Nr. 171 (Wilpert, Taf. 146,3) vertreten ist, an den Anfang der Entwicklung gehöre, darf man mit H. v. Campenhausen bestreiten (Die Passionsarkophage, Marburg 1929 (Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5), S. 28 ff.)

Nebenbei zu S. 10, Anm. 26: Die Inschrift des Sarkophags des Gorgonius steht CIL 9, 5897.

¹ J. Stevenson. A New Eusebius. Documents Illustrative of the History of the Church to A. D. 337, London: S. P. C. K. 1957. XIX, 427 S.

² Vgl. die Besprechungen von H. Bettenson in: Journal of theological studies, 1958, S. 414; R. Mols in: Nouvelle revue théologique, 1958, S. 767 f.; W. den Boer in: Vigiliae Christianae, 1960, 128 u. a. m.