

schaft einschließt. An dieser letzten Stelle spricht Josephus seine eigene Anschauung wohl auch am deutlichsten aus.

Der Exkurs »Zur Eschatologie des Josephus« liefert ein Zwischenfazit. Zunächst sichtet er die bisherige Forschung, die sich vor allem um die Alternativen Auferstehungs-glaube oder Unsterblichkeitslehre dreht. Daraufhin fasst Swoboda das Ergebnis seiner Untersuchungen in 16 Punkten zusammen: 1. Josephus bedient sich disparater Vorstellungen, und das offenbar nicht nur aus pragmatischen Gründen; 2. er ermangelt einer einheitlichen Begrifflichkeit; 3. er glaubt unzweifelhaft an die Existenz einer Seele; 4. Leib und Seele trennen sich im Tod; 5. es gibt ein (wie auch immer geartetes) postmortales Weiterleben; 6. der Leib besteht aus vergänglichem Stoff; 7. die Seelen werden nach dem Tod entlohnt oder bestraft; 8. Zwischenzustände nach dem Tod sind nicht im Blick; 9. es gibt Heils- und Straforte; 10. für die guten Seelen nimmt Josephus eine Art Seelenwanderung an; 11. er akzeptiert die Vorstellung von Geistern der Verstorbenen; 12. die Formulierung einer leiblichen Auferstehungshoffnung scheint er zu umgehen – weder vertritt er sie, noch widerspricht er ihr; 13. unklar bleibt die Relation zwischen nationaler und kosmischer Eschatologie; 14. er interpretiert die jüdische Messiasprophezei um auf Vespasian; 15. das Ende der Welt hat die Gestalt eines Feuergerichts; 16. schließlich muss man sich klar machen, dass Josephus als Historiker schreibt und nicht als Systematiker, weshalb man seiner Eschatologie auch nicht zu viel an Stringenz abverlangen sollte.

Was unter dem Titel »Textpragmatischer Vergleich« (Kap. 5) zur Sprache kommt, fügt die Beobachtungen zum Thema »Leben nach dem Tod« noch einmal in den Rahmen der Dissertation ein. Weitere Aspekte treten hinzu, die an der Auferstehungshoffnung gewonnen werden können: die Eschatologie der Juden lässt sich als Ausdruck ihres Glaubens verstehen, der die maßgebliche Motivation für Standhaftigkeit und Todesbereitschaft darstellt und sich als Quelle von Tugend erweist.

Den Ertrag dieser Studie für die Josephusforschung wie für die Bibelwissenschaften bündeln dann die beiden letzten Kapitel 6 und 7. Ein Leben nach dem Tode gibt es für Josephus nicht nur bei fremden Völkern wahrzunehmen, sondern vor allem bei dem eigenen Volk. Deshalb schreibt er darüber auch nicht mit der Distanz des Beobachters, sondern mit der Empathie des Apologeten und der Kenntnis des Insiders. Zugleich versucht er, mit dem Thema eine Brücke zwischen Judentum und Völkerwelt zu bauen: Alle diejenigen, die im Sinne Gottes handeln, besitzen sowohl den Mut als auch die Tugend, »im Angesicht des Todes Jenseitiges zu bedenken« (S. 126). Der abschließende Ausblick auf das Neue Testament, namentlich aber auf das lukanische Doppelwerk, bleibt weithin im Formalen und Strukturellen stecken. Hier könnte es lohnen, noch einmal das Buch von Outi LEHTIPUU, *The Afterlife Imagery in Luke's Story of the Rich Man and Lazarus*, Leiden – Boston 2007, zu Rate zu ziehen, denn gerade die Episode in Lk 16,19–31 bietet sich als Testfall für Jenseitsvorstellungen im Kontext erzählender Texte an.

Der Blick auf Josephus hilft, die frühchristliche Hoffnung einer leiblichen Auferstehung schärfer zu erfassen. Vor allem lässt es erkennen, welches paränetische Potential darin enthalten ist. Diesen Horizont weiter ausgeleuchtet zu haben, ist das Verdienst der Arbeit von Sören Swoboda.

*Christfried Böttrich*

HANS GEORG THÜMMEL: *Ikonomie der christlichen Kunst*, Bd. 1: Alte Kirche. Paderborn: Schöningh (Brill) 2019. XXIII, 323 S. m. zahlr. Abb. ISBN 978-3-506-79237-2. Geb. € 128,00.

Dieser von einem emeritierten Kirchenhistoriker und christlichen Archäologen verfasste erste Band einer mehrbändigen »Ikonomie der christlichen Kunst« beschäftigt sich mit der ältesten Epoche von den Anfängen christlicher Bild Darstellungen im 3. Jh.

bis zum Zerfall des römisch-byzantinischen Reiches im 8. Jh. Wie der Autor bereits im Vorwort betont, handelt es sich hierbei um eine »lexikonartige Darstellung« (XI), die den Befund beschreibend darstellt statt ihn zu analysieren und zu vergleichen. Insofern wird von einer Diskussion von Deutungsversuchen abgesehen. Außer von S. Maria Maggiore in Rom (S. 236–248) werden andere frühchristliche Kirchen, etwa in Ravenna, nur kurz und sporadisch besprochen. Für akademische Zwecke bedauernd ist das Fehlen von Anmerkungen und Bibliographie. Am Anfang der jeweiligen Kapitel finden sich lediglich Angaben zu meist älterer Sekundärliteratur der 1920er- bis 1990er-Jahre. Die neuere Forschung der letzten zwei Jahrzehnte und die außerhalb Deutschlands veröffentlichten Bücher und Aufsätze zum Thema (z. B. die wichtigen Veröffentlichungen von Jaś Elsner und Robin Margaret Jensen) sind hier nicht berücksichtigt worden. Insofern sind Ansatz und Darstellung veraltet und tragen wenig zu aktuellen Diskussionen bei.

Die beiden Hauptteile des Bandes sind der Grabeskunst und Kirchendekoration gewidmet, wobei Kunst auf Gebrauchsgegenständen kurz am Ende behandelt wird. Die Besprechung verläuft chronologisch, vom Beginn der christlichen Kunst im privaten Bereich der Bestattung, über ihre Blüte in den Kirchendekorationen des 5. und 6. Jahrhunderts, bis zur frühmittelalterlichen Buchmalerei und Heiligenbildern. Nachdem einführende Kapitel den zeitgeschichtlichen Hintergrund zusammenfassen, werden die künstlerischen Darstellungen rein phänomenologisch präsentiert. Bereits am Anfang ist die heute so nicht mehr vertretene Tendenz, zwischen Christlichem und Paganem zu trennen, erkennbar. Einerseits werden die pagane Umwelt und griechische Philosophie unter den »Bedingungen und Möglichkeiten der Entstehung einer christlichen Bildkunst« besprochen. Andererseits wird zwischen Heidentum und Christentum eine klare Trennungslinie gezogen, die dazu führt, die Übernahme mythologischer Elemente als bloße Dekoration oder nebensächliches Detail zu verstehen. Christentum und Heidentum begegneten sich in der Spätantike angeblich auf verschiedenen Ebenen: »Antike Mythologie und christliche Heilsgeschichte konnten wegen ihres unterschiedlichen Charakters nebeneinander bestehen« (S. 37). Dass die Christen der ersten Jahrhunderte Heiden waren, die auf ihren Sarkophagen pagane Vorstellungen mit christlichen verbanden, und dass selbst Konstantin mythologische Gedanken und Motive in den Kaiserkult aufnahm, wird hier nicht genügend deutlich gemacht und besprochen. Wie Robin Jensen betont hat, setzten heidnische Christen in ihrer Grabkunst pagane Darstellungen und Motive wie selbstverständlich fort: »*Christians, after all, adapted many symbols present in the surrounding culture as their own, and through them communicated similar if slightly modified religious messages*« (Understanding Early Christian Art, Abingdon – New York 2000, S. 55). Derartige Adaptionen sind nur durch einen vergleichenden Ansatz, der christliche Kunst in ihrem weiteren künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld untersucht, zu verstehen. Die Behauptung, »Heidnisches und Christliches lagen auf verschiedenen Ebenen. So konnte auch Heidnisches in die imperiale Symbolik Constantins eingehen, ohne sich mit Christlichem zu stoßen« (S. 203), ist bereits durch die in der neueren Forschung betriebenen Untersuchungen motivgeschichtlicher und ideenhistorischer Zusammenhänge gründlich widerlegt worden.

Ganz ähnlich wird auch die Bedeutung der zeitgenössischen jüdischen Kunst in wenigen Sätzen heruntergespielt. Thümmel bemerkt lediglich, dass »eine Ableitung christlicher Bildkunst von jüdischer unwahrscheinlich« ist (S. 39), weist aber nicht auf die vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen der etwa zeitgleich auftretenden jüdischen und christlichen Kunst der Spätantike hin. Selbst in der sporadischen Erwähnung des Befundes von Dura Europos werden Kirchen- und Synagogenmalereien nicht zusammen besprochen. Die scheinbare Unkenntnis der wichtigsten Forschungsliteratur zur jüdischen Kunst der Antike (z. B. Rachel HACHLILLI, Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel, Leiden 1988; Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora, Leiden 1998; EADEM, Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends, Leiden

2009; Lee I. LEVINE, *Visual Judaism in Late Antiquity. Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven 2012; *Jewish Art in its Late Antique Context*, hrsg. v. Uzi LEIBNER u. Catherine HEZSER, Tübingen 2016) mag zu diesem vorschnellen Urteil beigetragen haben. So ist, Thümmel zufolge, die figürliche Darstellung von Tieren und Menschen auf synagogalen Mosaikfußböden bedeutungslos und gehört zu einem »neutralen oder sinnentleerten Repertoire« (S. 40), das lediglich dekorative Funktion hatte. Die »ganz wenige[n] Darstellungen« von biblischen Motiven werden als »Ausnahme« abgetan (ebd.).

Es wird hier also der Eindruck vermittelt, als ob sich die christliche Kunst der Spätantike in einem luftleeren Raum entwickelte, der vom jüdischen und paganen Kontext nicht weiter tangiert wurde. Die Tatsache, dass sich das Christentum aus jüdischen (biblischen) und paganen (mythologischen) Traditionen heraus entwickelte und diese Traditionen in komplexen Neugestaltungen und Kombinationen fortsetzte, ist aber für ein angemessenes Verständnis christlicher Kunst unabdingbar. Dies gilt sowohl für die Grabeskunst als auch für Kirchendekorationen. Mit Reliefs verzierte Sarkophage und Katakomben mit Wandmalereien wurden in der Spätantike sowohl von wohlhabenden Juden als auch von reichen Christen zur Bestattung ihrer Angehörigen verwendet. Diese Bevölkerungskreise waren seit vielen Generationen mit den Bräuchen ihrer paganen römischen Umwelt vertraut. Sie entwickelten teilweise ähnliche Adaptionen biblischer und mythologischer Motive in zeitlich und örtlich begrenzten Bereichen (z. B. in Rom und Dura Europos), die eine gegenseitige Kenntnis und Auseinandersetzung nicht nur nahelegen sondern zum notwendigen Verstehenshorizont machen (Catherine HEZSER, *Bild und Kontext. Jüdische und christliche Ikonographie der Spätantike*, Tübingen 2018).

Der Autor weist ganz richtig darauf hin, dass der antike Betrachter nur das im Bild erkennt, was er bereits kennt, d. h., dass der individuelle Vorstellungshorizont ausschlaggebend für die jeweilige Interpretation des Dargestellten ist. Da wenige Christen mit den biblischen Texten vertraut gewesen sein werden, sondern biblische Gestalten und Geschichten nur vom Hörensagen kannten, kann frühchristliche Kunst nicht als Illustration oder pädagogische Hinführung zu biblischen Texten verstanden werden: »Die Versuche in Reihen biblischer Szenen in der Kirchendekoration Perikopenreihen wiederfinden zu wollen, sind nicht überzeugend, und ihr Sinn wäre auch kaum einzusehen« (XIX). Ein Studium der zeitgenössischen Literatur kann lediglich den möglichen »Assoziationsbereich« (XVII) ermitteln, in dem eine Darstellung verstanden werden kann. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die theologischen und exegetischen Texte von Repräsentanten der literarischen Elite stammten, deren Bildung und Ansichten nicht notwendigerweise denen der Laien entsprachen. Angesichts der am Anfang der Untersuchung betonten Pluralität von Bedeutungshorizonten sind spätere vereinheitlichende Erklärungsansätze überraschend. So geht der Autor bei der Behandlung der Grabeskunst davon aus, »dass Vorstellungen, Hoffnungen und Befürchtungen in Bezug auf den Tod bei den Christen einer Kultur gleich waren« (S. 86) und behauptet, »dass an einem Ort eine Szene gewöhnlich nur eine Bedeutung hat« (S. 79). Wie Jaś Elsner in Bezug auf römische Kunst betont hat, muss die Subjektivität des Betrachters immer berücksichtigt werden. Die Bedeutung eines Kunstwerks ist nicht nur von einem Betrachter zum anderen verschieden, sondern kann sich auch bei ein und derselben Betrachterin ändern, wenn sie eine Darstellung zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Gemütszuständen sieht (*Roman Eyes: Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton 2007, xvi).

Thümmel weist richtig auf den Unterschied zwischen Bibeltext und Bild hin und bezweifelt die pädagogische Bedeutung bildlicher Darstellungen: »Der noetische Informationswert des Bildes ist gering. Wer die biblische Geschichte [...] nicht schon kennt, wird sie schwerlich aus den Bildern herauslesen können« (XVI). Die Bildung und Vorkenntnis des Betrachtenden ist also entscheidend für das Verständnis eines Kunstwerks. Nur sehr wenige Christen der Spätantike werden Bibeltexte und theologische Traktate selbst gelesen haben. Sie waren von Lesungen und Predigten her mit einigen Geschichten mehr oder

weniger vertraut. Das galt auch für die Künstler, die die Kunstwerke anfertigten. Aus den geläufigen Erzählungen wurde eine »zufällige Auswahl« getroffen. Anachronismen und Verbindungen von Gestalten aus verschiedenen Zeitepochen kommen häufig vor. Ebenso wurde »Abergläubisches« aufgenommen, das von Theologen nicht gebilligt worden sein muss, da es »weit unter der Ebene der Kirchenväter« und »unter dem, was sich literarisch niedergeschlagen hat« lag (S. 31). Die Differenzierung zwischen populären Vorstellungen und denen der literarischen Elite ist sicherlich richtig. Weniger berechtigt sind die vom Autor damit verbundenen Wertvorstellungen. Gedanken, die Theologen in ihren literarischen Werken ausdrücken, müssen den Auftraggebern, Künstlern, und Besuchern einer Grabstätte oder Kirche nicht bekannt gewesen sein: »Zunächst wird man kaum mehr schließen dürfen, als dass solcher Gedanke in dieser Zeit möglich war« (S. 78). Selbst Bischöfe waren »meist theologisch ungebildet« (S. 79).

So sollten die Apsisdarstellungen spätantiker Kirchen weder als Illustrationen biblischer Texte noch als theologische Konzepte verstanden werden. Es handelte sich vielmehr um »Werkstatttraditionen« (S. 80), die sich am Kontext und gegebenenfalls an liturgischen Gebräuchen orientierten. So gibt es in der Kirchendekoration wiederkehrende Schemata: die Darstellung der Herrlichkeit des herrschenden Christus mit Petrus (und Paulus) in der Apsis, manchmal mit Labarum als Siegeszeichen; biblische Gestalten oder Szenen und später auch Heiligenviten an den Langhauswänden. Liturgische Gebräuche, wie das Offertoriumsgebet *Supra quae* konnten in der Wanddekoration Wiederhall finden, wie die Darstellung Abels, Abrahams, und Melchisedeks am Opferaltar (Santa Maria Maggiore in Rom, 6. Jh.) zeigt (S. 229). In der Grabeskunst findet sich seit dem 3. Jh. das Motiv der »Privatapotheose«, die als »Verbürgerlichung von Vorstellungen der kaiserlichen Ideologie« zu verstehen ist (S. 94): Der portraitierte Verstorbene wird von himmlischen Wesen ins Jenseits getragen. Im Kontext der Bestattung rechnet Thümmel auch mit heidnisch-christlichen Gedankenvermischungen. Während derartige Vermischungen von Theologen abgelehnt worden sein mögen, »sind in der Praxis die Grenzen nicht so streng gezogen gewesen. Die heidnische Bildung wurde auch von den Christen weitergetragen, und es muss damit gerechnet werden, dass auch Christen heidnische Metaphern benutzten, deren mythologischer Gehalt zu konventionellen Formeln erstarrt war« (S. 94).

Im Osten des Reiches scheint es zunächst einen größeren Widerstand gegenüber Bildern gegeben zu haben. Figürliche Grabeskunst tritt erst seit dem 4. bis 5. Jh. auf und ist »weitaus geringer« (S. 159) als im Westen. Angeblich sind keine Kirchendekorationen aus Syrien und Nordafrika bekannt (S. 220). Die fragmentiert erhaltenen Wandmalereien der Kirche von Dura Europos werden als »Ausnahme« bezeichnet: »Vielleicht handelt es sich um die Anlage einer Täufersekte« (S. 221). Die spätere Entwicklung im Osten soll in einem gesonderten Band behandelt werden.

Das Buch vermittelt einen guten Überblick über den Bestand an christlicher Kunst in spätromisch-byzantinischer Zeit. Für detailliertere Darstellungen und neuere Interpretationsansätze muss der Leser eigene Recherchen in der Forschungsliteratur anstellen. Illustrationen sind nicht auf den Seiten, auf denen sie besprochen werden, zu finden, sondern gebündelt an verschiedenen Stellen des Bandes abgedruckt. Der wenig kontrastreiche Schwarz-Weiß-Druck hat dazu geführt, dass in einigen Abbildungen Details schwer zu erkennen sind. Das Sachregister am Ende des Bandes ist mit nur drei Seiten zu kurz, um hilfreich zu sein. Das Quellenregister besteht lediglich aus einer Liste der erwähnten Sarkophage.

Catherine Hezser