

Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben

Von JAKOB SPEIGL

Die Geschichte des Jonas übt heute in theologischer Besinnung, Verkündigung und Meditation eine beachtliche Faszination aus. Auch an eindrucksvollen neuen bildlichen Gestaltungen fehlt es nicht¹. Dieses erstaunliche Interesse darf auf die religiöse Aussagekraft zurückgeführt werden, die die Jonasnovelle auszeichnet. Und zwar beeindruckt vor allem, wie der unwillige Prophet, der schon über die verdorrte Rizinusstaude und über die stechende Sonne jammert, von Gott zur Einsicht geführt wird, daß es den Herrn noch vielmehr über so viele Menschen und Tiere der großen Stadt Ninive jammern muß, die von dem Untergang bedroht auf das Erbarmen des Herrn angewiesen sind.

Die Jonasgeschichte hat von Anfang an eine große Rolle in der christlichen Verkündigung gespielt. War doch Jonas von Jesus selbst zu einem Zeichen erklärt worden, das auf ihn hinwies: „Denn wie Jonas für die Einwohner von Ninive ein Zeichen war, so wird auch der Menschensohn für diese Generation ein Zeichen sein.“ Nur daß die Bekehrungsforderung mit dem Kommen Jesu noch drängender geworden war, denn „hier ist einer, der mehr ist als Jonas“ (Lk 11, 29–32). Bei Matthäus erhält die Zeichenhaftigkeit des Jonas eine zusätzliche Dimension. Über das Zeichen des Bußpredigers hinaus wird er zum Vorzeichen für Tod und Auferstehung des Herrn. „Denn, wie Jonas drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein“ (Mt 12, 40). Diese Ausweitung ist deswegen von großer Bedeutung, weil das Matthäusevangelium das beliebteste und verbreitetste Evangelium der ältesten Kirche war. Auf Christus bezogen, konnte also mit dem Zeichen des Jonas zur Bekehrung und Buße gemahnt und zugleich die Hoffnung auf das Heil aus der Auferstehung Christi zum Ausdruck gebracht werden.

Abkürzungen

JbAC = Jahrbuch für Antike und Christentum

N... = Nestori (Anm. 16) Nummer...

¹ Die Zeitschrift *Bibel und Kirche* widmete anlässlich der Bibelwoche 1972/73 dem Jonasbuch ein Heft mit dem Titel „Überall ist Ninive“ (*Bibel u. Kirche* [1972] 65–104). Dort kann Einblick gewonnen werden, wie heute mit dem Jonasbuch auf verschiedenen Ebenen gearbeitet wird.

In der ältesten christlichen Verkündigung ist eine Verwendung des Jonasmotivs in zwei Richtungen nachgewiesen, in der Apologetik und Polemik gegen die Juden und zur innerkirchlichen Ermahnung. Vor seinen jüdischen Zuhörern hat Jesus das Jonasmotiv auf sich angewendet. In der Auseinandersetzung mit den Juden im zweiten Jahrhundert wird verwiesen auf Jesus, der mehr ist als Jonas in seiner Sendung als Rufer zur Bekehrung und der ebenso eindrucksvoll wie Jonas als Prophet erwiesen ist durch seine Auferstehung. Justin fordert die Juden auf, sich zu Christus zu bekehren so wie die Bewohner von Ninive sich auf die Predigt des Jonas hin bekehrt hätten. Darüberhinaus ist die Auferstehung Jesu, vorgebildet in der Rettung des Jonas, das besondere Zeichen, das zu dem geforderten Glauben an Christus führen kann². Es ist richtig, daß die Aufforderung zur Bekehrung vorrangig, der Auferstehungsgedanke dagegen sekundär ist³. Beide Aspekte des biblischen Jonaszeichens sind aber untrennbar miteinander verbunden und stehen in einer inneren Beziehung zueinander. Um zur Bekehrung zu Christus, dem viel größeren Bußprediger als Jonas, zu bewegen, wird auf seine Auferstehung verwiesen, worin er ebenso als Prophet wie Jonas bestätigt ist. Ferner muß man sagen, daß wir es hier nicht mit einer allgemeinen Ermahnung zur Buße sondern mit einer gezielten, an die Juden gerichteten Aufforderung zur Bekehrung zu tun haben, die in erster Linie eine Bekehrung zu Christus ist. Das Jonasmotiv ist hier apologetisch und christologisch verwendet, im Anschluß an das Matthäusevangelium.

Für das Jonasmotiv in der innerkirchlichen Buß- und Bekehrungspredigt braucht nur auf die Ausführungen von Ernst Dassmann verwiesen zu werden⁴. Auch diese innerkirchliche Argumentation mit dem Jonaszeichen war keine allgemeine Bußpredigt, sondern hatte ihr entscheidendes Motiv in dem nun gekommenen größeren Propheten, dem Heilbringer Christus. Man darf wohl sagen, daß das Jonas-Christuszeichen auf allen Ebenen der christlichen Verkündigung, in der Auseinandersetzung mit den Juden und Heiden ebenso wie in der innerkirchlichen Predigt und Theologie⁵ seine Verwendung fand. Im dritten Jahrhundert bezeugt Tertullian seine Verwendung in einem innerkirchlichen Bußstreit⁶.

Daß das Jonaszeichen auch in der Welt der Göttergläubigen im zweiten Jahrhundert schon bekannt geworden war, beweist Celsus, der den Christen sarkastisch rät, sie sollten doch als Gott lieber den Wundermann Jonas oder Daniel verehren. Er meint offensichtlich, diese wären im Gegensatz zu dem schmähsch am Kreuz umgekommenen Jesus doch wenigstens gerettet wor-

² Justin, dialog. 107–108 (s. Anm. 37).

³ E. Dassmann, Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst (= MBTh 36) (Münster 1973) 224.

⁴ Dassmann (Anm. 3) 222–232.

⁵ Irenäus (Adv. haer. III, 21, 1) sieht seine Hoffnung auf die Rekapitulation durch das Jonaszeichen bestärkt.

⁶ De pudicitia X, 3 f. Dassmann (Anm. 3) 229 f.

den 7. Aber Origenes weist diesen Angriff auf Christus zurück und stellt wieder richtig, wer nun wirklich der Größere war ⁸.

Nach dieser lebhaften Vorgeschichte in Theologie und Apologetik verwundert es nicht, daß die Jonasgeschichte auch in der im dritten Jahrhundert einsetzenden christlichen Kunst einen hervorragenden Platz einnimmt. In den Malereien der römischen Katakomben gehören die Jonasbilder zu den beliebtesten Motiven, die in der häufigen Darstellung nur vom Hirten und der Orante übertroffen werden dürften. Aber so gut es gesichert scheint, daß die christliche Verkündigung des zweiten und dritten Jahrhunderts die wesentlichen Elemente des Jonaszeichens des Matthäusevangeliums fortführt, sowenig herrscht Übereinstimmung darüber, daß und wieweit das Jonasmotiv der altchristlichen Kunst an den biblischen Jonas und das neutestamentliche Jonaszeichen (Mt 12, 40) anknüpft ⁹. In gleicher Weise wogt die Diskussion hin und her, ob und wieweit das Jonasmotiv der Kunst beeinflusst ist von der christlichen Predigt und Theologie und solcher Einfluß nachgewiesen werden kann ¹⁰.

Nahezu übereinstimmend wird festgestellt, daß in der Kunst weder einfach die alttestamentliche Jonasgeschichte erzählt ¹¹ noch einfach deren neutestamentliche Interpretation und altchristliche Predigt ins Bild gebracht wird ¹². Die Vielfalt der Meinungen über die Aussageabsicht und den Sinngehalt des Jonasmotivs in Malerei und Plastik ist davon geprägt, von woher man die Abweichungen vom biblischen Jonasbuch und von der altchristlichen Predigt und Theologie erklärt, ob aus jüdischen Vorbildern, aus Form- und Motiveinflüssen der profanen Kunst oder aus der Volksfrömmigkeit, und für wie wichtig man den sepulkralen Zusammenhang hält, in dem die Bilder stehen ¹³.

⁷ Origenes, c. Celsum VII, 53.

⁸ Origenes, c. Celsum VII, 57. *Dassmann* (Anm. 3) 227.

⁹ *E. Stommel*, Zum Problem der frühchristlichen Jonasdargestellungen, in: *JbAC* 1 (1958) 112–115, hat zuletzt kategorisch verneint, daß den frühchristlichen Jonasbildern das kanonische Jonasbuch zugrunde liege und daß die sepulkrale Verwendung der Jonasbilder mit dem Jonaszeichen von Tod und Auferstehung Jesu zusammenhänge. Die Unterschiede zwischen dem biblischen Buch und der Jonasdargestellung in der christlichen Kunst hat *A. Suiber*, *Refrigerium interim* (= *Theophaneia* 11) (Bonn 1950) 136–151 zusammengestellt. Auf der Gegenseite hat *P. Styger*, *Die altchristliche Grabeskunst* (München 1927) 80 f. zu zeigen versucht, wie alle Jonasbilder aus dem Jonasbuch erklärt werden können. Neuerdings insistiert *A. Ferrua*, *Paralipomena di Giona*, in: *RivAC* 38 (1962) 52–69, wieder auf den biblischen Hintergrund der Bilder.

¹⁰ Zur grundsätzlichen Frage der Deutung der Bilder durch Texte zuletzt *Dassmann* (Anm. 3) 54–75.

¹¹ Das vertrat *Styger* (Anm. 9) 37; 80 f.

¹² In diese Richtung geht am weitesten *E. Hennecke*, *Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur. Eine Untersuchung über den biblischen Cyklus der Gemälde in den römischen Katakomben* (Leipzig 1896).

¹³ *O. Mitius*, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums* (= *Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter* 4) (Freiburg 1897) hat als erster eine

Auch im Methodischen herrscht keineswegs Übereinstimmung. Bei der Behandlung des Jonasmotivs wird zumeist nicht unterschieden zwischen Darstellungen auf altchristlichen Sarkophagen und den Katakombenmalereien¹⁴. Jedoch scheint auch eine gesonderte Behandlung sinnvoll und nützlich zu sein. Dafür sprechen neben dem wohl um eine Generation höheren Alter der ersten Malereien auch Unterschiede im Szenenprogramm, da auf den Sarkophagen kein vierszeniger Jonaszyklus vorkommt, und die verschiedenen materiellen und technischen Umstände der Entstehung und des Gebrauches der Malereien in den Coemeterien und der Plastik der Sarkophage¹⁵. Wenn wohl vermutet werden darf, daß das überschaubarere Material der Sarkophage manchmal zu schnell und zu ausschließlich die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, so wäre das nach dem Erscheinen eines neuen Hilfsmittels, des Repertoriums für die Katakombenmalereien von Aldo Nestori¹⁶, in Zukunft nicht mehr so leicht zu verstehen. Die Aufgaben der Erforschung des Jonasmotivs in der Katakombenmalerei ergeben sich zum großen Teil aus der Sonderstellung, die das Jonasmotiv dort innehat, nämlich aus seinem mehrszenigen Bildprogramm. Zu seiner Gestaltung und Herkunft sollen im folgenden einige Beobachtungen vorgetragen werden.

Die Jonasgeschichte ist in den Katakomben nicht nur sehr häufig dargestellt, sie nimmt im Kreis der Motive auch eine Sonderstellung ein. Zwar läßt sich von einer – vorweg einmal angenommenen – Aussageintention her das Jonasmotiv durchaus mit anderen Motiven zusammenordnen. Wilpert hat Jonas mit Daniel, Noe, dem Opfer Abrahams, den Jünglingen im

gesonderte Darstellung und Erklärung des Jonasmotivs versucht. *K. Michel*, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit (Leipzig 1902) hat in beliebten Gebetsformeln das Mittelglied zwischen Volksglauben und Volkskunst finden wollen. Eine Zusammenstellung von weiteren Erklärungen findet sich bei *Styger* (Anm. 9) 64–67, der sich gegen die symbolische Auslegung wandte. Diese scheint heute trotzdem weitgehend angenommen zu sein; vgl. *Dassmann* (Anm. 3) 47, freilich nicht in der unveränderten Form wie *Styger* sie bekämpft hatte. Eine Zusammenfassung und Beurteilung der Auslegungen bietet zuletzt *Dassmann* (Anm. 3) 45–53.

¹⁴ *Stuiber* (Anm. 9) kommt zu seinen Aussagen, die für das Jonasmotiv insgesamt Gültigkeit haben sollen, fast ausschließlich über die Sarkophage. *E. Stommel*, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik (Bonn 1954) zieht zur Erklärung eines Jonasmotivs in einer Sarkophagplastik auch die Malereien heran und macht durchweg Aussagen, die für das Jonasmotiv insgesamt gelten. *Dassmann* (Anm. 3) untersucht gleichermaßen Sarkophage und Malereien und kommt zu Ergebnissen, die im allgemeinen ohne Unterschied für beide Bereiche gelten. Gegen eine getrennte Untersuchung hat sich ausdrücklich *Styger* (Anm. 9) 8 f. gewandt.

¹⁵ Es ist wohl eher möglich, ein höheres Alter der ersten Malereien als auch nur ein gleichhohes Alter beider zu vertreten. Gegen ein höheres Alter der ersten christlichen Sarkophage sprechen alle Indizien. Daß auf den Sarkophagen die 4. Szene des aufgeschreckten Propheten fehlt, bestätigen *Dassmann* (Anm. 3) 387 und *Stommel*, Beiträge (Anm. 14) 42. Ein höheres Alter der Malereien vertreten *De Bruyne* und *Engemann* (Anm. 43 und 40).

¹⁶ *A. Nestori*, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (= Roma sotterranea cristiana 5) (Vatikanstadt 1975).

Feurofen, Susanna und anderen zusammen zu den Darstellungen gerechnet, „welche die Bitte um Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken“¹⁷. Vielleicht wäre heute eher eine Übereinstimmung zu erzielen, daß Jonas wie die Geschichte des Daniel unter den Löwen, der drei Jünglinge im Feuer, der Susanna mit den zwei Alten und des Noe in der rettenden Arche zu einer Reihe von Paradigmen der Rettung gehört¹⁸. Mit diesen Motiven hat es gemeinsam, daß es vom christlichen Glaubensbewußtsein und der altchristlichen, mit jüdischer Tradition und zeitgenössischen Vorstellungen vermischten Volksfrömmigkeit getragen war.

Aber in anderer Hinsicht fällt eine Sonderstellung des Jonasmotivs von Anfang an stark auf. Im Gegensatz zu der in der christlichen Katakombenmalerei oft beobachteten Reduzierung der Paradigmageschichte auf ein einziges aussagekräftiges Bild, die beispielsweise an dem zwischen den Löwen betenden Daniel und dem in seinem Kasten stehenden Noe so beeindruckt, scheint eine ähnliche Reduktion bei der Jonasgeschichte nicht gelungen zu sein. Ein aufschlußreiches Beispiel für solche symbolhafte Verkürzung der Daniel- und Noegeschichte neben der größeren Ausführlichkeit der Jonasgeschichte bietet die Decke N 27 in Pietro e Marcellino¹⁹ (s. Taf. 1a). Wir finden hier Daniel zwischen zwei angriffslustigen Löwen betend im Mittelbild und Noe in seinem Kasten die Hände ausstreckend in dem einen Seitenbild darüber. Die übrigen drei Seitenbilder der Decke aber sind der Darstellung der Jonasgeschichte reserviert worden. Zwar beeindruckt auch in den drei Jonasszenen eine gewisse Reduktion. Da ist in der ersten Szene kein Schiff, da sind keine Matrosen sondern ist nur das Ungeheuer zu sehen, das den nackten Propheten schon halb verschlungen hat. In der zweiten Szene bedarf es keines Landes, auf dem der ausgespene Prophet wieder Fuß fassen könnte, sondern in Schwimmerhaltung taucht er aus dem todbringenden Untier wieder ans Licht. Und in der dritten Szene ruht er übergroß^{19a} unter der Laube. Selbst bei einem offensichtlichen Streben nach symbolhafter Vereinfachung scheinen also in diesem Fall drei Szenen nötig zu sein, um das Rettungsparadigma des Jonas zur Darstellung zu bringen. In anderen Fällen hat die Jonasgeschichte sogar vier Szenen. Dann kommt zum Meerwurf bzw. zur Verschlingung, der Ausspeieung und der Ruhe noch hinzu wie Jonas aufgerichtet unter der verdorrten Laube sitzt.

¹⁷ J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903) 332.

¹⁸ Th. Klauser, in: Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort (= Antike Kunst Beiheft 3) (Olten 1966) 16 f. Nach Stommel, Beiträge (Anm. 14) 63, sind Jonas, Daniel, die drei Jünglinge im Feuer Typen der Erlösung aus dem Tod. Ähnlich klingen die bei Styger (Anm. 9) 66 f. aufgeführten Meinungen von Achelis, Mitius und Sybel zum Jonasmotiv. Stüber (Anm. 9) 151 meint, daß das Jonasmotiv erst in einer zweiten Phase seiner Entwicklung zu einem Rettungsparadigma wurde.

¹⁹ N 27 der Pietro e Marcellino Katakombe. Wilpert (Anm. 17) 53 hat mehrere Beispiele dieses reduzierten Typs in Pietro e Marcellino festgestellt.

^{19a} Engemann (Anm. 40) 70.

Eine so große Ausführlichkeit bedarf einer Erklärung, die sich auch dadurch nicht erübrigt, daß es auch viele zweiszenige Jonasdarstellungen gibt und sogar öfter auch nur ein einziges Bild, meist von seiner Ruhe, an Jonas erinnert.

Die Jonasgeschichte hat keine leichtererkennbare Standardisierung auf eine bestimmte Zahl von Szenen. Nach Ausschluß von acht schwer oder überhaupt nicht erklärbaren Fällen läßt sich auf der Grundlage von Aldo Nestoris Repertorio und nach eigener Überprüfung sagen, daß alle Grade von Ausführlichkeit der Jonasgeschichte, das heißt das Einzelbild sowohl wie der zweiszenige, dreiszenige und vierszenige Zyklus je zehn bis über ein dutzendmal vertreten sind. Immerhin zehnmal wird die Jonasgeschichte durch ein Einzelbild repräsentiert und mit mindestens neunzehn Beispielen ist der dreiszenige Zyklus die häufigste Komposition. Neben der großen Ausführlichkeit im Vergleich zu anderen Motiven zeichnet die Jonasgeschichte also auch eine große Vielfalt in der Zusammensetzung der Szenen aus.

Noch bevor wir an die nähere Untersuchung dieser Bildkompositionen herangehen, läßt sich schon vorweg sagen, daß die größere Vielfalt und Ausführlichkeit nicht davon herrührt, daß in den Malereien nur erzählend das biblische Jonasbuch wiedergegeben wurde. Daß keine Erzählung des Jonasbuches beabsichtigt sein kann, ist schon festgestellt worden²⁰. Am schwersten wiegt die Tatsache, daß kein Katakombenbild den in Ninive predigenden Propheten zeigt. Damit fehlt in der Malerei der Höhepunkt der biblischen Jonasgeschichte. Was gewiß nicht passiert wäre, wenn man das Jonasbuch hätte nacherzählen wollen. Man kann allerdings fragen, ob nicht die Szene des von der Sonne aufgeschreckten Jonas indirekt doch auf die Pointe des biblischen Jonasbuches, auf die Lektion von der Barmherzigkeit Gottes hinweist, da dem Propheten diese Lektion doch durch die verdorrte Staude erteilt wurde. Aber eine solche selbständige Aussageabsicht darf man der vierten Szene kaum zuschreiben. Es ist von verschiedenen Seiten bemerkt worden, daß diese vierte Szene des Zyklus den Eindruck eines Verlegenheitsbildes macht, das nur deswegen gemalt wurde, weil man aus Platz- oder Symmetriegründen ein viertes Bild brauchte²¹.

Der aufgeschreckte Jonas erscheint erst in der tetrarchischen oder frühkonstantinischen Zeit²² und findet sich in der Regel nur im vierteiligen

²⁰ *Mitius* (Anm. 13) 93. *L. v. Sybel*, *Christliche Antike* 1. (Marburg 1906) 217. *O. Casel*, *Älteste christliche Kunst und Christusmysterium*, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 12 (1932) 47. Zuletzt *Stuiber* (Anm. 9) und *Stommel*, *Jonasdarstellungen* (Anm. 9), ferner *ders.*, *Beiträge* (Anm. 14) 42.

²¹ *Wilpert* (Anm. 17) 53. *Sybel* (Anm. 20) 218. Gegen *Sybel* spricht *Styger* (Anm. 9) 81.

²² *Dassmann* (Anm. 3) 387. Auch *Casel* (Anm. 20) 47 und *Stuiber* (Anm. 9) 149 gehen von einer späteren Hinzufügung der vierten Szene aus.

Zyklus. Vierzehn solcher Fälle lassen sich feststellen oder erschließen²³. Nur einmal kommt er dagegen in einem dreiteiligen Zyklus vor²⁴. Von zwei Fällen, in denen er in einer zweiseitigen Darstellung aufträte, ist zumindest einer ungeklärt²⁵. Im Gegensatz zu allen anderen Jonasszenen erscheint der aufgeschreckte Jonas nie allein als einzige Szene des Jonasmotivs. Das bestätigt unmißverständlich, daß allein diese Szene keine Eigenständigkeit als Einzelbild besitzt und keineswegs eine eigene Aussageintention mit ihr verbunden werden kann. Im besonderen scheint die Szene des aufgeschreckten Jonas ein Anhängsel des ruhenden zu sein. In allen Kompositionen der Malereien, in denen der verstörte Jonas auftritt, ist auch der ruhende Prophet dargestellt²⁶. Außer den fünfzehn oder siebenzehn Fällen mit beiden Szenen kommt aber der ruhende Jonas noch fünf- und vierzigmal allein oder in Verbindung mit anderen Szenen des Zyklus vor, während der verstörte Jonas nur insgesamt fünfzehn oder höchstens siebenzehnmal und zwar immer in Verbindung mit dem ruhenden auftritt. Das einseitige Abhängigkeitsverhältnis und die Übergewichtigkeit der Ruheszene könnte nicht besser als durch diese Zahlen illustriert werden. Von der biblischen Erzählung her müßte es gerade umgekehrt sein. Der ruhende Jonas kommt in der Bibel nur in einer unwichtigen und unselbständigen Übergangsszene vor, die ihren Sinn von dem erschreckten und verärgerten aber auch erkennenden und belehrten Jonas erhält. In der Katakombenmalerei aber ist die Jonasruhe nicht nur von den zwei Szenen unter der Laube die ungleich häufigere, sondern die einzig selbständige, der gegenüber die biblische Hauptszene wie ein Anhängsel erscheint. Daraus ist der Schluß

²³ Coem. Maius N 12. N 16 (*Wilpert* [Anm. 17] 377). Domitilla N 74. Marco e Marcelliano N 5. Pietro e Marcellino N 51. N 58. N 64. N 69. Quattro Oranti N 2 (*Wilpert* [Anm. 17] 379). Tecla N 3. Via Latina N 1. N 11. Auch die vier Szenen an den zwei nebeneinandergelegenen Arkosolien N 8 und N 9 in Via Anapo möchte ich als Viererzyklus ansehen. Ein Viererzyklus kann in Pietro e Marcellino N 34 mit Wahrscheinlichkeit erschlossen werden (*G. P. Kirsch*, in: *RivAC* 9 [1932] 17–35). Aus Callisto haben wir Nachricht von einem verlorengegangenen Viererzyklus (*Wilpert* [Anm. 17] 381 Nr. 53). Von einer vierteiligen Komposition mit anderem Programm in San Sebastiano N 3 wird oben die Rede sein.

²⁴ An der Decke in Pietro e Marcellino N 27. In seiner Beschreibung der Kammer Ig = N 77 berichtet *Ferrua*, in: *RivAC* 46 (1970) 19 von einer vierten Jonasszene, offensichtlich der Ausspeisung, an einer Seitenwand, während er *RivAC* 38 (1962) 19–21 nur von drei Bildern der Decke sprach. *Nestori* (Anm. 16) hat die angebliche vierte Jonasszene in N 77 nicht bestätigt.

²⁵ Gegen *Wilpert* (Anm. 17) 370, muß offen bleiben, ob das Arkosol von Domitilla N 31 eine solche Komposition enthielt. Schon *Sybel* (Anm. 20) 218 hatte Zweifel, ob die Sonne, die ein Anzeichen des verschwundenen aufgeschreckten Propheten hätte sein sollen, zu erkennen war. Mehr gesichert scheint dagegen die Darstellung der dritten und vierten Szene an den sich gegenüberstehenden Bogenansätzen des späten Arkosol von Ermete N 3 zu sein (*Wilpert* [Anm. 17] 380).

²⁶ Daß die Jonasruhe zuweilen ganz fehlt, hat *Dassmann* (Anm. 3) 397 an Sarkophagen festgestellt. Für die Malereien trifft das nicht zu.

zu ziehen, daß das Jonasmotiv der Katakombenmalerei nicht in erster Linie auf die Lektion über die Barmherzigkeit Gottes wie das alttestamentliche Jonasbuch oder auf eine Ermahnung zur Bekehrung wie die altchristliche Apologetik und Theologie hinaus will, sondern ein anderes selbständiges Ziel verfolgt, für das in der Laubenszene die Darstellung des ruhenden Propheten charakteristisch ist. Damit scheinen zwei Dinge klar, erstens, daß über das Jonasmotiv der biblischen und altchristlichen Literatur hinaus neue und eigenständige Formelemente und Aussageabsichten angenommen werden müssen und zweitens, daß für den nicht zu den ältesten Kompositionen zählenden vierszenigen Zyklus nur schwer ein einheitlicher Aussageinhalt angegeben werden kann. Gewiß geht die Hinzufügung der vierten Szene des aufgeschreckten Jonas in die Richtung der Angleichung an das biblische Buch und an die kirchliche Predigt von Bekehrung und Buße²⁷, aber einer überzeugenden Auslegung des gesamten Jonasmotivs von dieser sekundären Entwicklung her stellt sich die gewichtige Szene des ruhenden Propheten mächtig in den Weg.

Die häufigste Komposition der Jonasgeschichte ist der dreiszenige Zyklus mit Meerwurf bzw. Verschlingung, Auspeiung und Ruhe unter der Laube. Wir haben dafür neunzehn bzw. vierundzwanzig Beispiele²⁸. Diese Zahl liegt allerdings nicht wesentlich höher als die Zahl anderer, zum Beispiel der zweiszenigen Kompositionen. Auf diese Zahl allein stützt sich der Eindruck nicht, daß die dreiszenige Komposition den Standard der Jonasgeschichte in der Malerei wiedergibt. Was bei allen Betrachtern trotzdem sofort den Eindruck erweckt, daß die drei Szenen gewissermaßen das Standardprogramm ausmachen²⁹, ist mehr der Umstand, daß Meerwurf, Auspeiung und Ruhe insgesamt ungleich häufiger vorkommen als die vierte Szene und daß sie auch als Einzelszenen auftreten und sozusagen als wesentliche Bestandteile des Ganzen anzusehen sind. Natürlich gibt es Unterschiede bei der Darstellung der einzelnen dieser drei Szenen im drei- und zweiszenigen Zyklus ebenso wie in den Einzelbildern. Vor allem im Hinblick auf eine größere oder geringere Reduktion der Szenen, die für ihren

²⁷ Anders *Dassmann* (Anm. 3), der in den Jonasdarstellungen von Anfang an und durchgehend die Sündenvergebungsbotschaft des Jonasbuches und der alten kirchlichen Predigt finden will. Vgl. aber Anm. 42.

²⁸ Callisto N 2 (*Wilpert* [Anm. 17] 50). N 21 (*Wilpert* [Anm. 17] 368). N 22. N 25. Cava della Rossa, *Wilpert* (Anm. 17) Taf. 265–267. Circo di Massenzio N 1. Coem. Maius N 5. N 15 (*Wilpert* [Anm. 17] 379). N 19. Giordani N 6. Pietro e Marcellino N 15. N 27. N 28. N 29. N 67. Priscilla N 5. N 9. N 15. Dazu kommt Pietro e Marcellino N 77 mit einem abweichenden Dreiszenenprogramm. Ein weiterer Dreierzyklus ist nicht auszuschließen in Callisto N 23 (*Wilpert* [Anm. 17] 369). Pietro e Marcellino N 22 (*Wilpert* [Anm. 17] 374). Prätexat N 8 (*Wilpert* [Anm. 17] 368). Priscilla N 32 (*Wilpert* [Anm. 17] 370 f.). Via Paisiello N 1 (*C. Carletti*, in: *RivAC* 47 [1971] 113 f.).

²⁹ *Mitius* (Anm. 20) 95. *Wilpert* (Anm. 17) 50. *Sybel* (Anm. 20) 217 f. *Casel* (Anm. 20) 47. *Fr. Gerke*, Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst, in: *ZKG* 59 (1940) 33 und 38. *Stommel*, Beitrage (Anm. 14) 42.

Symbolcharakter zu beachten ist, sind diese Unterschiede von Bedeutung. Aber im wesentlichen dürften doch die drei Szenen umschrieben werden können als Verschlungenwerden, Ausgespieenwerden und Gerettetsein³⁰. Eine besondere Erwähnung verdient aber an dieser Stelle die Darstellung in San Sebastiano N 3³¹ (s. Taf. 1b). Der Maler nimmt an zwei Wänden des Cubiculum den Platz für vier Bilder in Anspruch. Er malt aber nicht als vierte Szene, wie man es in ähnlichen Fällen gewohnt ist, den aufgeschreckten Propheten, sondern fügt zwischen Auspeienung und Ruhe eine neue Szene ein, die zeigt, wie Jonas nach der Auspeienung sich an einer Felsenküste hochrankt, während hinter ihm noch dräuend aber schon machtlos das Seeungeheuer sich aufrichtet. Durch diese eingeschobene Szene wird der Vorgang der Rettung weiter als sonst üblich entfaltet. Wie gewohnt aber wird die Darstellung abgeschlossen durch das Bild des ruhenden Propheten. Diese einmalige Komposition sprengt das Verständnis der Standardvorstellung, die dem Jonasmotiv in der Malerei zugrunde liegt, so wenig, daß es eher zu ihrer Erhellung beiträgt. Verschlungenwerden, Rettung und Gerettetsein sind auch dort die drei miteinander verbundenen Grundgedanken. Weil vier Felder zur Verfügung standen, der Maler aber bei den drei Motiven bleiben wollte, hat er den Gedanken der Rettung in zwei Szenen ausgestaltet, dann aber die Geschichte wie üblich mit der besonders herausgestellten Szene der Ruhe als dem Symbol des Gerettetseins abgeschlossen.

So übereinstimmend das Dreiszenenprogramm als Standard des Jonasmotivs in der Katakombenmalerei empfunden wird, so wenig geklärt ist, wie dies mit den vielen zweiszenigen und einszenigen Darstellungen in Einklang zu bringen ist. Diese anderen Kompositionen verdienen schon wegen ihrer Häufigkeit unsere besondere Aufmerksamkeit. Die vierszenigen Zyklen haben wir schon eingangs behandelt. Sie brachten möglicherweise im Lauf der Entwicklung des Jonasmotivs eine sekundäre Angleichung an das biblische Buch und die Verwendung dieses Motivs in der altchristlichen apologetischen und theologischen Literatur. Wie lassen sich aber die *zweiszenigen* Kompositionen mit dem dreiszenigen Programm in Einklang bringen? Oder liegt der zweiszenigen Darstellung ein eigenes Programm zugrunde?

Wir finden mindestens vierzehn zweiteilige Kompositionen, deren Inhalt wir eindeutig feststellen können³². In den meisten Fällen handelt es

³⁰ Die drei Szenen sind nach *Sybel* (Anm. 20) 216 Ausdruck der Rettung aus dem Tod ins Leben und der Seligkeit. Nach *Gerke* (Anm. 29) 38 bedeutet die Jonastrilogie Tod und Schuld, Rettung aus der Todessphäre und Dasein in der ewigen Seligkeit. Ähnlich *Casel* (Anm. 20) 47; s. auch Anm. 18.

³¹ Eine Beschreibung dieses im Programm abweichenden Viererzyklus gibt *Ferrua*, in: *RivAC* 38 (1962) 8–13.

³² Die Kombination von Szene 1 und 2 in *Pietro e Marcellino* N 38 (*Wilpert* [Anm. 17] 376) und in einem Cubiculum im Coemeterium Maius (*Ferrua*, in: *RivAC* 38 (1962) 16 f. = N 5) ist fraglich. Die Kombination von Szene 1 und 3 findet sich in *Via*

sich um Darstellung an Bogennischengräbern, wo die Bogenansätze oder die Stirnwände des Arkosols jeweils zwei Felder boten und damit die Entstehung der zweiteiligen Kompositionen förderten (s. Taf. 2a). Im weitaus größten Teil, nämlich in elf dieser zweiseitigen Darstellungen wird die Rettungsszene mit der Ruheszene kombiniert. In zwei nebeneinandergelegenen Grabkammern in der Via Anapo N 10 und N 11 ist dagegen der Meerwurf mit der Jonasruhe verbunden. Für die Zusammenstellung des ruhenden und des aufgeschreckten Jonas gibt es ein Beispiel in N 3 von S. Ermete³³. Erstaunen macht, daß der von der Geschichte her zusammengehörige Meerwurf und die Ausspeuung als Zweierkombination keine Rolle spielen³⁴. Die von der biblischen Erzählung und von der Verwendung als Zeichen für die Auferstehung des Menschensohnes im Matthäusevangelium her naheliegendste Verbindung von Meerwurf und Rettung zu einem Zweierzyklus ist also von allen vorhandenen Kombinationen am wenigsten vertreten und bildet eine Ausnahme. Bis auf diese einzige und noch dazu nicht einmal gänzlich gesicherte Ausnahme ist in allen übrigen Zweierzyklen die Jonasruhe dargestellt. Sie ist also auch in der zweiseitigen Jonasgeschichte das bei weitem wichtigste Moment. Wie die dreiseitige Darstellung, so will auch die zweiseitige auf den ruhenden Jonas hinaus. Dabei hätte sich, wenn man das Auferstehungszeichen des Jonas nach dem Matthäusevangelium in Betracht zieht, gerade für die zweiseitige Darstellung der Meerwurf und die Rettung aus dem Fisch, also die beiden ersten Szenen, anbieten müssen. Wenn die sich aus der Bibel nahelegende Zweierkombination nicht aufgegriffen wurde, ist dies ein Zeichen, wie stark und unverzichtbar das Motiv der Jonasruhe im Bewußtsein und in der Tradition war. Aus den zweiseitigen Darstellungen darf man den Schluß ziehen, daß die biblischen Szenen von Verschlungenwerden und Rettung im Vergleich zum Motiv der Ruhe sekundär sind. Wir dürfen davon ausgehen, daß die Jonasruhe das wichtigere Bild ist, zu dem für den Zweierzyklus ein anderes gesucht wurde. Wenn als zweites Bild in elf von vierzehn Fällen die Ausspeuungsszene gewählt wurde, dann wurde diese eben als die am ehesten zur Ruheszene passende Darstellung angesehen. Beide Szenen verbindet aber nicht das Jonasbuch miteinander. Auch hält nicht der Gedanke der Buße

Anapo N 10 und N 11. Die Kombination von Szene 2 und 3 in Callisto N 27. Domitilla N 60. Ermete (zerstört vgl. *Wilpert* [Anm. 17] 374 f.). Giordani N 7. N 11. Pietro e Marcellino N 16. N 39. N 45. N 47 (*Wilpert* [Anm. 17] 378). N 49. Prätexitat N 17. Ein weiterer Zweierzyklus in Pietro e Marcellino N 22 ist fraglich (*Wilpert* [Anm. 17] 374). Die Kombination von Szene 3 und 4 in Ermete N 3 (*Wilpert* [Anm. 17] 380). Eine weitere solche Kombination in Domitilla N 31 (*Wilpert* [Anm. 17] 370) ist ungesichert. Einen weiteren Zweierzyklus soll es in Domitilla N 62 gegeben haben (*Wilpert* [Anm. 17] 376).

³³ *Nestori* (Anm. 16) Ermete N 3 macht aber ein Fragezeichen zu diesem Bild und ist nicht sicher, ob es den aufgeschreckten Propheten darstellt.

³⁴ Nach *Nestori* (Anm. 16) gäbe es diese Kombination in den Malereien überhaupt nicht, denn er notiert im Coem. Maius N 5, anders als *Ferrua* (Anm. 32) 33 drei Szenen und kennt auch in N 38 anders als ältere Angaben bei *Ferrua* keine solche Kombination.

und Vergebung die beiden Szenen zusammen. Vielmehr dürfte eine originelle Neuschöpfung vorliegen, deren Aussageintention wir in erster Linie aus den Bildern selbst erheben müssen. Wir dürfen ferner annehmen, daß diese Neuschöpfung durch das Bedürfnis der Ausschmückung von Grabstätten entstanden ist und deswegen auch aus dem Sepulkralzusammenhang heraus seine beste Erklärung findet. Deswegen ist der Inhalt der Kombination von Rettungsszene und Ruheszene vielleicht doch am besten als allgemeiner Ausdruck der Rettung und des Gerettetseins des Lebens aus dem Tode wiederzugeben.

Doch darf man nicht vorschnell die gesamte Zweierkomposition in der Sepulkralsymbolik aufgehen lassen. Es sind ja in den Zweierzyklen zwei Elemente verschiedener Herkunft miteinander verbunden, weswegen man von einer gewissen Zweipoligkeit sprechen kann. Die Jonasruhe hat in der Bibel nur einen geringen Rückhalt³⁵ und verdankt ihr Entstehen wohl in erster Linie den Bedürfnissen der Sepulkralsymbolik³⁶. Das zweite Bild entstammt eindeutiger der biblischen Jonaserzählung. Die Geschichte von Meerwurf (zweimal) und Rettung (elfmal) herrscht dabei eindeutig vor, während die Geschichte von der verdorrten Staude nur einmal anklingt. Das überrascht eigentlich nicht, denn ohne Zweifel war die Geschichte von Meerwurf und Rettung leichter mit dem Sepulkralymbol des ruhenden Jonas zu verbinden als die Gestalt des aufgeschreckten Propheten. Und außerdem war die Geschichte von dem Verschlungenwerden und der Rettung schon im Neuen Testament mit dem Tod, nämlich mit dem Tod und der Auferstehung Jesu in Verbindung gebracht worden. Daß das so verstandene Jonaszeichen keine Nachwirkung gehabt habe, scheint recht unwahrscheinlich. Dagegen spricht nicht, daß in der altchristlichen Literatur an Jonas zunächst mehr als Mahnung zur Bekehrung erinnert wird. Die Erinnerung an Jonas als Zeichen der Auferstehung Christi im Sinne von Mt 12, 40 fehlt nicht völlig³⁷. Von daher besteht keine Schwierigkeit, die beliebte Kom-

³⁵ S. Anm. 9. *Styger* (Anm. 9) 81 gibt zu, daß im allgemeinen der ruhende Jonas „nicht sehr genau“ dem biblischen Text entspricht. Die Künstler hätten offenbar vor allem Wert auf das in der Bibel erwähnte umbraculum gelegt und sich im Anschluß daran die Freiheit genommen, den Propheten in Ruhe liegend statt sitzend wartend darzustellen. Für den liegenden Propheten sei dann das geläufige Schema aus der Profankunst zur Hand gewesen.

³⁶ *Stuiber* (Anm. 9) 136–151. Es sei die Darstellung der friedvollen Ruhe beabsichtigt gewesen, wofür man auf Vorlagen (Endymion) zurückgreifen konnte. *Stommel*, *Jonasdarstellungen* (Anm. 9) 49.

³⁷ Justin, dialog. 107: „Da er am dritten Tag auferstehen wollte, ... (hätte er nach der Forderung eines Zeichens) geantwortet ... , ... kein Zeichen wird ihnen gegeben werden außer dem Zeichen des Jonas“. Ebd. 108: „Trotzdem diese Geschichte des Jonas eurem ganzen Volk bekannt ist, und trotzdem Christus da er bei euch war, mit dem Rufe das Zeichen des Jonas werde er euch geben, ermahnt hatte, daß ihr wenigstens nach seiner Auferstehung von den Toten eure Sünden bereut ... habt ihr, nachdem ihr von seiner

bination der Szene 3 mit Szene 2 (bzw. seltener mit Szene 1) als eine Verbindung der Sepulkralfigur des ruhenden Jonas mit dem biblischen Jonaszeichen für Tod und Auferstehung im Anschluß an das Matthäusevangelium aufzufassen. Nimmt man die Verbindung der sepulkral-symbolischen Szene der Jonasruhe mit dem biblischen Jonaszeichen von Tod und Rettung als den entscheidenden Vorgang bei der Bildung des Jonasmotivs an, dann versteht man nicht nur das zweiszenige Bildprogramm, wie wir es eben ausgeführt haben, sondern auch die Ausgestaltung des Standardprogramms von drei Szenen. Das biblische Jonaszeichen von Verschlungenwerden und Rettung bestand ja aus zwei Szenen. Die Verbindung dieses biblischen Jonaszeichens mit dem Sepulkral-symbol der Jonasruhe ergab deswegen die Standarddarstellung von Meerwurf, Rettung und Ruhen im Gerettetsein. Die Zweibildkombination muß notgedrungen auf eine Szene des biblischen Rettungszeichens verzichten. Die Wahl fällt zumeist auf die dem Sepulkral-symbol der Ruhe im logischen Ablauf des Geschehens und in der Grundstimmung nächstliegende Szene der Rettung.

In den zweiszenigen Darstellungen zeigt sich vermutlich am besten die komplexe Gestalt des Jonasmotivs. Kann man aber diese Komplexität vielleicht auch im Sinn einer Entwicklung auflösen, kann man vielleicht sehen, wie dieses komplexe Motiv aus seinen Einzelementen zusammengewachsen ist? Es gibt doch eine ganze Reihe von *Einzelszenen* der Jonasgeschichte. Können diese vielleicht weiteren Aufschluß geben? Die Einzelbilder spielen im Jonasbildprogramm zahlenmäßig keine große Rolle. Nur in weniger als jedem vierten Fall erscheint die Jonasgeschichte in einem Einzelbild zusammengefaßt. Die dreifache Überzahl von mehrszenigen Kompositionen bestätigt die Komplexität des Jonasmotivs in der altchristlichen Malerei, so daß das Einzelbild schon fast zur Ausnahme wird. Es überrascht ferner nicht mehr, daß auch bei den Einzelbildern die Jonasruhe auf das eindeutigste dominiert. Sie kommt insgesamt achtmal, Meerwurf und Rettung je einmal vor, während der aufgeschreckte Prophet als Einzelszene fehlt³⁸. Die Einzelszene des Ruhenden findet sich wie der dreiszenige Zyklus im ältesten Bildmaterial der sogenannten Sakramentskapellen von San Callisto³⁹ (s. Taf. 2b).

Wegen dieser Überzahl und des hohen Alters wird die Deutung der Ruheszene für die Jonasmotivik noch einmal besonders wichtig. Für ihre

Auferstehung von den Toten erfahren habt, nicht nur euch nicht bekehrt...“. Übersetzung nach BKV² 33 (1917) 173–175 (*Hauser*).

³⁸ Die Ruheszene findet sich als Einzelbild in: Callisto N 6. N 24 (gegen *Wilpert* [Anm. 17] 369). Ciriaca N 3. Coem. Maius N 4. N 13. N 17. Domitilla N 27. Pietro e Marcellino N 53. Die Meerwurfszene als Einzelbild in Domitilla N 36 und die Auspeisung als Einzelbild in Priscilla N 7. Ofters sind auch Einzelbilder von zerstörten Zyklen erhalten. Diese dürfen hier jedoch nicht mitgezählt werden.

³⁹ Callisto N 24 (Sakramentskapelle A 5) muß doch wohl als Einzelszene gesehen werden, gegen *Wilpert* [Anm. 17] 369.

Herkunft ist auf die Verwandtschaft mit bildlichen Formen in der nichtchristlichen Sepulkralkunst hingewiesen worden. Die Körperhaltung des Ruhens und die idyllische Gestaltung der Umgebung des Ruhenden weist solche Formverwandtschaft zweifellos auf. Es ist auch an ruhende mythologische Figuren wie Endymion erinnert worden, die bei der Entstehung der Ruheszene Pate gestanden hätten⁴⁰. Über selbstverständliche Anleihen in bildlichen Formen hinaus teilten die Maler christlicher Motive sicher auch manche Vorstellungen über den Zustand der Toten mit ihrer nichtchristlichen Umgebung. So dachte man sich verbreitet den Tod als einen Ruhezustand, in dem die Verstorbenen sich befinden. Diese Vorstellung liegt wohl als gemeinsame Grundlage ebenso den ruhenden mythologischen Figuren der nichtchristlichen Sepulkralkunst wie auch der christlichen Jonaseruhe zugrunde. Aber wenn man nur das gleiche wie die Verfertiger nichtchristlicher Sepulkralsymbolik hätte sagen wollen, dann hätte man ja nicht ein anderes Motiv suchen brauchen. Der ruhende Jonas wird deswegen nie bloß dasselbe meinen wie zum Beispiel ruhende nichtchristliche mythologische Gestalten. Es ist nicht möglich, den ruhenden Jonas von der ganzen Jonasgeschichte und ihrer Rolle im christlichen Glaubensbewußtsein zu isolieren. Das läßt schon das vorherrschende Eingebundensein in ein mehrszeniges Bildprogramm nicht zu. Wenn das Bild des ruhenden Jonas mit dem christlichen Glaubenszeichen des Jonas verbunden ist, dann hat es mit dem christlichen Glauben etwas zu tun. Dann darf man auch annehmen, daß dieses Bild die Struktur des christlichen Glaubens widerspiegelt. Wie in der Glaubensmotivation das in Jesus Christus geschichtlich konkret gegenwärtige Heil das persönliche Heil der Gläubigen begründet, so führt die Erinnerung an ein Heilsparadigma im Bild dazu, daß ein solches Bild auch die eigene Heilserwartung schon ausdrückt. Erinnerung an die Heilsgeschichte und eigene Heilserwartung scheinen gerade im Bild der Jonaseruhe auf eine eindrucksvolle Kurzformel gebracht zu sein. In der Szene der Jonaseruhe allein schon konnte sich das Zeichen der Rettung aus der Heilsgeschichte, das auch der ruhende Prophet immerhin deswegen noch darzustellen vermag, weil seine Ruhe in der Bibel erwähnt wird⁴¹, und das Sepulkralzeichen der seligen Todesruhe, das der ruhende Schläfer gut zum Ausdruck zu bringen vermag, in einem Bild darstellen. Die Jonaseruhe kann als Doppelsymbol bezeichnet werden. Wie es dem Wesen des Symbols entspricht, ist es als Doppelzeichen losgelöst sowohl von der Jonasgeschichte, die auf die als Ruhe nach der Rettung verstandene Szene reduziert ist, und losgelöst auch von der Wirklichkeit des Todes, die natürlich im Bild des Ruhens ebenfalls

⁴⁰ Sybel (Anm. 20) 217; Styger (Anm. 35); Stommel (Anm. 36); J. Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit (= JbAC Erg. Bd. 2) (Münster 1973) 70–74.

⁴¹ Bzw. aus dem erwähnten angenehmen Schatten, den die Staupe gab, bereitwillig erschlossen wird; s. Styger (Anm. 9) und Ferrua (Anm. 9).

nur in einem Aspekt geschildert wird. Aber gerade in der Abstraktion und zugleich Konzentration auf die Ruheszene kann das Bild zugleich zu einer Zusammenfassung und Verkündigung des biblischen Rettungszeichens wie zu einem prägnanten Ausdruck der Glaubenserwartung der an Ort und Stelle ruhenden Toten werden. In der Ruheszene wird das biblische Rettungszeichen gleichsam appliziert auf die hier ruhenden Verstorbenen und ausgeweitet zur eigenen Glaubensaussage. So versteht man, daß dem Bild eines ruhenden Jonas in Ciriaca N 2 der Name des Verstorbenen mit einem Wunsch beigeschrieben werden kann: *Zosimiane in Deo vivas*. Das Zeichen des ruhenden Jonas konnte für einen Gläubigen zugleich Erinnerung an das Paradigma der Rettung und Erinnerung an die Auferstehung Christi, für die ja das Zeichen des Jonas ebenfalls stand, wie auch im selben Bild Ausdruck der eigenen Heilserwartung sein.

Der Struktur des christlichen Glaubens entsprechend enthält jedes Bild der Heilsgeschichte eine Bestätigung oder einen Anstoß der Glaubenshoffnung auf eigenes Heil. In diesem Sinn wird jedes Bild der Heilsgeschichte zu einem Symbol der Heilserwartung, wie etwa das Bild Daniels oder Noes. Im Unterschied zu anderen Motiven ist im Jonasmotiv die Bestätigung und der Anstoß eigener Heilserwartung nicht bloß aus dem Symbol als Aussageintention zu erschließen, sondern findet die Heilserwartung neben der Erinnerung an das Rettungsparadigma einen zusätzlichen bildlichen Ausdruck dadurch, daß die Heilserwartung für einen Verstorbenen oder die eigene Heilserwartung bildhaft in das biblische Symbol hineingetragen wird und in der gleichen Szene zum Ausdruck kommt. Deswegen kann man in der Szene des ruhenden Jonas eine Zweipoligkeit annehmen. Sie ist die Reduktion des biblischen Jonasmotivs auf eine Szene und sie ist ein Sepulkralensymbol für die Totenruhe in einem. Aber andererseits widerspricht eine derartig komplexe Gestalt der normalen Einfachheit des Symbols. Deswegen war die zusammengezogene Darstellung zweier Anliegen, der Darstellung der Jonasruhe als Zeichen der seligen Todesruhe und der Darstellung der Jonasruhe als Kurzform des biblischen Rettungsparadigmas in einer Szene, keine befriedigende Lösung. In seiner entfalteten Gestalt gibt das Jonasmotiv klar seine zweipolige Zusammensetzung aus dem biblischen Zeichen der Rettung und dem sepulkralen Zeichen für das Ruhen im *refrigerium interim* zu erkennen. Da das biblische Rettungszeichen die zwei Phasen der Not und der Rettung enthält, stellt sich das volle Jonasbildprogramm in den dreiszenigen Kompositionen am besten dar. Die Integrierung von biblischem Rettungszeichen und Totenruhezeichen ist in allen verschieden umfangreichen Kompositionen voll gelungen. Insbesondere wirkt die Jonasruhe in dem dreiteiligen Zyklus wie der logische Abschluß der Jonasgeschichte selbst. Er war in Not und wurde gerettet und genießt nun in Ruhe sein Gerettetsein. Man merkt nicht mehr, daß dieser logisch scheinende Abschluß vom Jonas der Bibel wegführt und diesen auswechselt mit

den Toten, die dort ruhen, wo der ruhende Jonas gemalt ist. Trotz des Reichtums und der Vielfalt seines Bildprogramms blieb das Jonasmotiv wegen seiner harmonischen Integration von Sepulkralsymbolik und biblischem Rettungsparadigma vor allem im theologischen Umkreis von Tod und Auferstehung sowie allgemein von Heil und Leben. Die Erinnerung an den Bußprediger und an die Barmherzigkeit Gottes bei der Buße scheint weniger aufgenommen zu sein. Die Szene des aufgeschreckten Jonas ist am ehesten als Anhängsel der Ruheszene zu verstehen. Wenn man sich manche Darstellungen des aufgeschreckten Propheten ansieht⁴², ist man versucht anzunehmen, daß sich hier der ruhende Gerettete zur Auferstehung aufrichtet und nicht der unwillige Prophet auf die Zerstörung Ninives wartet. Die Verschmelzung von Sepulkralsymbolik und biblischem Rettungssymbol im Jonasmotiv hat ebensosehr sein ungewöhnlich reiches Bildprogramm verursacht, wie sie die große Beliebtheit der Jonasgeschichte in der Katakombenmalerei verständlich macht.

Wenn man die Entwicklung des Jonasmotivs und sein Bildprogramm in den Katakombenmalereien in einem Satz zusammenfassen wollte, dann könnte man sagen, der Wunsch der friedvollen Ruhe für die Toten ließ die Künstler nach dem Jonaszeichen der Rettung aus dem Tod im Sinne von Mt 12, 40 greifen. Beides bringt vor allem der dreiszenige Jonaszyklus zum Ausdruck. Er ist so alt und ursprünglich⁴³, daß kaum eine Einzelszene als ursprünglicher nachgewiesen werden kann. Diese Schlußfolgerung scheint sich aus der Untersuchung der verschiedenen Einzelszenen und der Kombinationen der Szenen des Jonasmotivs zu ergeben.

⁴² *Mitius* (Anm. 13) 35–41 bringt bei seiner Untersuchung der Szene des Jonas unter der Laube verschiedene Nuancen in der Darstellung der vierten Szene zur Geltung und erinnert an die Ähnlichkeit mit antiken Grabfiguren. Auch *Sybel* (Anm. 20) 218 f. glaubt, daß der Typus des „trauernden“ Jonas seine Vorgeschichte in der Antike hat, also eher dem Sepulkralbereich als dem biblischen Buch zuzuordnen ist.

⁴³ *L. De Bruyne*, *Refrigerium interim*, in: *RivAC* 34 (1958) 87–118; 113. *Engemann* (Anm. 40) 70.