

DIE CHRISTLICHE KATAKOMBE DER VIA LATINA IN ROM AUS DEM 4. JH. UND DER JÜDISCHE
HINTERGRUND IHRER FRESKEN

1) Via Latina / Via Dino Campofari

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Vor knapp 20 Jahren, im Jahre 1955, wurde im unterirdischen Rom, in der Via Latina, ein aufsehenerregender Fund gemacht. Bei der Aushebung der Grundmauern für einen Neubau stieß einer der Ingenieure in einer Tiefe von ca. 16 m unter dem heutigen Straßenniveau auf einen Raum, dessen Wände mit Fresken bedeckt waren. Er fotografierte diese Fresken und legte sie dem päpstlichen Archäologischen Institut zur Begutachtung vor. Dort hatte man zwar schon vage Gerüchte über eine neu entdeckte Katakomben gehört, der Sache aber wegen der Häufigkeit solcher Redereien keine Bedeutung beigemessen. Aber die Fotos redeten eine eindeutige Sprache und zerstreuten jeden Zweifel. Sobald von der römischen Stadtverwaltung die Grabungserlaubnis eingeholt war, begann man mit den Ausgrabungsarbeiten, sehr zum Ärger der Bewohner der umliegenden Häuser, die dem staubigen und geräuschvollen Bohren in der römischen Vergangenheit wenig Verständnis entgegenbrachten. Es mußte eine besonders harte Schicht Tuff und darunter ein noch kompakterer Felsen durchbohrt werden, wodurch in den Mauern der umliegenden Häuser Sprünge entstanden. Das brachte nun wieder dem päpstlichen Archäologischen Institut eine gerichtliche Klage von seiten der diversen Mieter ein. Trotzdem konnten die Ausgrabungsarbeiten fortgesetzt und im Juni 1956 nach Freilegung der ganzen Katakomben erfolgreich beendet werden.

2.) Plan der Katakombe

Hatte man während der Grabung Arbeiter, Material und Schuttmassen mühevoll durch einen 16 m tiefen Schacht transportieren müssen, so ist heute die Katakombe bequem durch eine Falltüre vom Gehsteig der Via Latina aus zu erreichen. Man steigt eine Reihe von Stufen in die Tiefe und ^x kommt in einen langen schmalen Gang, der, an cub. A vorbei, direkt auf cub. B und C zuführt, zwei Grabräume, deren Freskens Schmuck uns noch ausgiebig beschäftigen wird. Um weiter in die Katakombe vorzustoßen, müssen wir wieder bis zu einem Gang zurückgehen, der in einem rechten Winkel abbiegt und in dem alle übrigen Grabräume liegen. Das cub. O ganz am Ende der Katakombe kopiert mehr oder weniger getreu den Freskens Schmuck von cub. C; allerdings zeigen die thematischen Unterschiede zwischen den ~~respektiven~~ ^{der} respektiven Bildern/Cubicula, ~~welche neuen Denkstrukturen~~ ^{wie schnell} in den ca. 30 Jahren, ^{überkommene Bildinhalte} die Raum B von Raum O trennen, ^{vergessen} ~~in dieser Gemeinde~~ ^{bestimmend} wurden. Aber darüber wollen wir erst später sprechen.

Welches sind nun die Themen, die in den verschiedenen Cubicula dieser Katakombe zur Darstellung kamen? Wie Ihnen auch der Titel des Vortrages sagt, wird sie zu den christlichen Katakomben Roms gerechnet, aber ihr Freskens Schmuck könnte einige Zweifel daran aufkommen lassen. Wenn auch die Tatsache, daß der geringen Anzahl von 11 Themen des N.T. nicht weniger als 43 Themen des A.T. gegenüberstehen, ⁹ sich aus analogen ⁵⁰ Begebenheiten in anderen christlichen Katakomben noch erklären ließe, ^{doch} kennen wir keine Parallele bezüglich heidnischer Szenenbilder in christlichen Katakomben. Cub. A, wo sich einige christliche und alttestamentliche Bilder befinden, ist so schlecht erhalten, daß nicht alle Bildthemen einwandfrei identifiziert werden können.

Raum B und Raum C, beide in gutem Erhaltungszustand, sind ausschließlich mit A.T.-Szenen ausgemalt und daher die Hauptquelle für unsere Untersuchung. Die Themen in Raum D und E sind zwar nicht mit Sicherheit zu bestimmen, aber ^{sicher} ~~bestimmt~~ heidnischen Ursprungs; Raum N ist ausschließlich mit einer Reihe von Heraklesszenen ausgemalt, Cub. O mit Alt- und neutestamentlichen Szenenbildern, die übrigen Räume mit biblischen, christlichen oder heidnischen Darstellungen in verschiedener Zusammenordnung. Um allen Schwierigkeiten auszuweichen, die sich einer Erklärung von so bunt zusammengewürfelten Bildern entgegenstellen, hat man sich für den Augenblick mit der Annahme geholfen, daß die Via Latina-Katakombe die Bestattungsanlage einer einzigen Familie war, deren Mitglieder verschiedenen Religionsgemeinschaften angehörten. Eine solche Möglichkeit ist für das Rom der 2. Hälfte des 4. Jh., aus der die Katakombenmalereien stammen, ohne weiteres vertretbar.

Der Hauptteil der Szenenbilder in der ~~Via Latina~~-Katakombe ist nun, wie schon daraus hervorgeht, daß hier 43 verschiedene biblische Themen zur Darstellung kamen, dem A.T. entnommen. Das würde diese Katakombe allerdings noch nicht von den üblichen christlichen Katakomben Roms unterscheiden, denn A.T. Themen waren vor allem in der Frühzeit, also im 3. und frühen 4. Jh. bei den christlichen Malern besonders beliebt. Es läge nun die Vermutung nahe, daß die junge Kirche offenbar in Ermangelung eines eigenen christlichen Bildprogrammes bei den ersten Besitzern des A.T., also bei den Juden, Anleihen für ihre Grabmalereien aufnahmen. In diesem Falle müßten sich aber analoge Bilder auch in den jüdischen Katakomben Roms finden. Ein ^{Rund} ~~Rund~~gang durch die beiden größten

3.) jüd. Katakomben, Menorah

4.) Victoria + Jüngling jüd. Katakomben

5.) Noe in der Arche
Paisiellia-Kat.

6.) Daniel in d. Löwengrube
Cocinet, Mainz

7.) Opferung des Isaak
Dami-Hille

in Rom

jüdischen Katakomben ~~Roms~~ zeigt uns, daß von hier keine Anregungen für die christliche Bildkunst
 * ausgehen konnten. Wände und Decken sind mit abstrakten jüdischen Symbolen geschmückt, z.B. mit dem siebenarmigen Leuchter, und die einzigen figürlichen Szenen entstammen der heidnischen
 * Vorstellungswelt: eine Victoria, eine Siegesgöttin, überreicht einem Jüngling ~~den~~ den Siegeskranz. Für eine allgemeingültige Aussage übernahm auch das Judentum das allgemeinverständliche Bild.

Woher bezogen also die christlichen Maler, die die a.t. Malereien an die Katakombenwände setzten, ihre Anregungen? Das Thema aller dieser-auf die einfachste Bildform gebrachten Darstellungen-ist immer dasselbe: Errettung-aus drohender Todesgefahr durch das wunderbare Eingreifen Gottes.

* Hier sehen wir ~~Nach~~ Noe in der Arche, die Darstellung ist auf eine Art Kiste ^{beschränkt} ~~reduziert~~, aus der der Oberkörper eines Mannes hervorsieht; von rechts fliegt die Taube mit dem Ölzweig heran;

* Die Errettung des Daniel aus der Löwengrube wird durch einen nackten Jüngling zwischen zwei affrontierten Löwen versinnbildlicht; Ebenso ist

* die Opferung des Isaak ~~dar~~ ^{da} ~~reduziert~~, ~~da~~ ^{daß} Abraham, vor dem Isaak auf dem Boden kniet, sich mit gezücktem Messer ~~hinter~~ ^{hinter} ~~der~~ nach der-hinter ihm-sichtbar werdenden Hand Gottes umblickt.

Die einzelnen Darstellungen schildern also keine Begebenheit, sondern sind gleichsam Ausrufe in Bilderschrift. Damit dürften wir auch der Inspirationsquelle für die Maler auf die Spur gekommen sein. In dem sog. Ordo commendationis animae, also dem festgesetzten Text zur Empfehlung der Seele bei Totenliturgien, einem Text, der in der römischen Kirche noch ^{heute} ~~häufig~~ gebetet wird, heißt es: Errette, o Gott, die Seele deines Dieners, aus den Qualen der Hölle! Errette, o Gott, seine Seele,

wie du errettet hast den Isaak vor dem Geopfertwerden und vor der Hand seines Vaters Abraham! u.s.w; der Reihe nach werden dieselben Helden des A.T. als Beispiele wunderbarer Errettung aus Todesgefahr angeführt, die wir auch an den christlichen Katakombenwänden finden. Die Übereinstimmung ^{vou} ~~zwischen~~ Gebet und Bild beweist ihre Zusammengehörigkeit. Solche aus allen christlichen Katakomben Roms vertrauten alttestamentlichen

8.) Via Latina, Daniel in der Löwengrube

x Bilder finden wir auch in der Via Latina-Katakombe, ebenso summarisch, ebenso stereotyp.

Daß die Vorlage zu diesem Daniel in der Löwengrube nicht als gerahmtes Bild konzipiert war, sondern dem Bildtyp-in den übrigen christlichen Katakomben entspricht, wo solche Anrufungsbilder streumusterartig an die Wände geworfen sind, daß also auch dieses Bild ursprünglich ^{ungerahmt} ~~ohne Rahmen~~ war, geht aus der Tatsache hervor, daß der eine Löwe fast zur Hälfte vom Rahmen überschritten wird, der andere an Hinterpfote und Hinterteil gestreift wird.

Aber solche, ich möchte fast sagen, Siegelbilder, treten in der Via-Latina-Katakombe völlig in den Hintergrund gegenüber einem ganz anderen Bildtyp.

9.) Traum des Jakob in Bethel
Via Latina - Katakombe

x Hier ^{seltensie} ~~ist~~ z.B. eine Darstellung vom Traum des Jakob in Bethel. Die erzählende Wiedergabe des biblischen Ereignisses ist sorgfältig in den Rahmen komponiert, die halb liegende Gestalt des Jakob etwas zurückgenommen, sodaß-durch den ^{exakt} ~~sorgfältig~~ angegebenen Vorder- und Mittelgrund-Raumtiefe entsteht. Auch die Leiter sitzt nicht direkt auf dem Rahmen auf, sondern auf dem Terrain des Vordergrundes. Keine der drei Gestalten ^{berührt} ~~liegt~~ frontal auf dem Betrachter, sondern alle sind in dem-für die hellenistische Szenenmalerei ~~charakteristisch~~ charakteristischen 3/4-Profil wiedergegeben. Auch die füllige Schwere des Körpers, die durch Licht und Schattenlinien herausgearbeitet ist,

verrät eine qualitätvolle, hellenistische Vorlage. Jakob ist auf einen Stein aufgestützt, der aus drei Teilen zusammengesetzt ist, unten zwei Steine, ein dritter darüber; wir werden später noch darauf zurückkommen. Auf der Leiter stehen zwei Jünglinge, ^{es sind es} entsprechend dem Bibelbericht von Gen. 28, 11-22, die Engel, die Jakob schlafend auf der Leiter auf- und niedersteigen sah. Sie haben keine Flügel, da in der christlichen Malerei Engel mit Flügeln erst langsam vom Ende des 4. Jh. an dargestellt werden.

10) Synagoge von Dura Europos
Traum d. Jakob in Bethel

Wenn wir nun neben dieses Bild aus der Via Latina eine Darstellung desselben Themas aus der Synagoge von Dura Europos stellen, so ist die ikonografische, also bildkompositionelle Ähnlichkeit in die Augen springend. Auch hier ruht die schwere Gestalt des Patriarchen im Vordergrund, allerdings nicht auf ^{einem} dem Wiesengrund, sondern auf einer steinigen Unterlage, dahinter sieht man die Leiter gegen den Himmel aufgerichtet und zwei flügellose Engel darauf. Der stark parthisch ^{also} (also persisch-orientalisch) beeinflusste Stil von Dura hat das hellenistische Vorbild, das zweifellos auch hinter der Synagogenmalerei steht, stärker verändert, als dies beim römischen Jakobsbild der Fall ist, das seiner hellenistischen Vorlage noch wesentlich näher steht. Trotzdem dürfte aber die ikonografische Verwandtschaft der beiden Bilder hier einen gemeinsamen Archetyp vermuten lassen, der durch mehrere ^{Stufen} Zwischenstufen jeweils verschieden abgewandelt wurde. Daß dieser Archetyp nicht in Rom, sondern in einem Atelier der östlichen Reichshälfte konzipiert wurde, geht am deutlichsten aus der Tatsache hervor, daß in der westlichen Hauptstadt dieses Thema vor der ~~Anfang~~ Aufdeckung der Via Latina-Katakombe im 4. Jh. nicht nachweisbar ist. Somit dürfte es sich bei

diesen und allen stilistisch verwandten alttestamentlichen Bildern in der Via Latina-Katakombe um einen Import aus dem Osten handeln, der aus heute nicht mehr auffindbaren Gründen an die Wände dieser Katakombe gemalt wurde. Aber aus der Tatsache, daß derselbe Bildtyp sich schon im 3. Jh. in einer Synagoge, also bei den Juden, findet, kann man schließen, daß auch der Archetyp nicht in einem christlichen, sondern in einem jüdischen Atelier in einer der großen hellenistischen Kapitalen des Ostens entstand. Unter diesen Umständen liegt es nahe, für die Erklärung all jener Bildelemente in der Via-Latina-Katakombe, die nicht mit dem Text des A.T. völlig übereinstimmen, das jüdische Schrifttum, also rabbinische Kommentare, zu den entsprechenden Bibelstellen heranzuziehen. Der Traum des Jakob weicht in drei Punkten vom Bibeltext ab. Für die erste Abweichung bedurfte es allerdings keiner rabbinischen Erklärung. In der Bibel heißt es: "Und der Herr stand auf der Leiter und sprach zu ^{Jakob} ~~Gott~~." In der Via Latina-Katakombe endet die Leiter im Blau des Himmels; in der Synagoge von Dura ist dieser Teil des Bildes zwar nicht mehr erhalten, dürfte sich in diesem Punkt aber kaum von der römischen Darstellung unterschieden haben. Es liegt auf der Hand, daß ein jüdischer Maler nicht Gott selbst auf der Himmelsleiter darstellen wollte. Zweitens wird in der Bibel nicht von drei ^{Steinen} ~~Steinen~~ gesprochen, die Jakob als Kopfpolster nahm, sondern Vers 11 heißt es: "Er nahm von den Steinen, die umher lagen, und legte sie unter sein Haupt", und Vers 18 heißt es: "Jakob nahm den Stein, der unter seinem Haupt gelegen war..." Bei solchen Textvarianten ~~legen~~ pflegen die rabbinischen Kommentatoren anzusetzen, um dafür eine Erklärung zu bieten. Einer der vielen Deutungsversuche lautet: "Jakob hat drei Steine genommen und sich dabei gesagt: Mit Abraham hat Gott seinen Namen verbunden, auch mit Isaak hat

11.) Katakombe d. Via Latina
Traum d. Jakob in Bethel

Gott seinen Namen verbunden, und was mich betrifft - wenn sich diese drei Steine miteinander verbinden, dann weiß ich, daß Gott auch mit mir seinen Namen verbinden wird! Weil sie sich tatsächlich verbunden, wußte er, daß Gott auch mit ihm seinen Namen verbindet." In der Via Latina-Katakomben sind deutlich die drei Steine zu erkennen, die zu einem großen Block geworden sind. Die Zahl der Steine schwankt bei den einzelnen Kommentatoren, und dementsprechend auch die jeweils angebotenen Erklärungen.

Die dritte Abweichung vom Bibeltext betrifft die Zahl der Engel auf der Leiter. Im Bibeltext heißt es Vers 12: "Und die Engel Gottes stiegen auf und nieder auf der Leiter". Sowohl in Dura als auch in der Via Latina sehen wir aber nur zwei Engel, die offenbar beide hinaufsteigen, nur daß der untere in der Synagoge auf Jakob weist, in der Via Latina sich zurück zur Erde wendet. In der rabbinischen Kommentarliteratur heißt es: "Es sind zwei Engel, die nach Sodom gegangen sind und aus ihrem himmlischen Bereich verstoßen wurden, weil sie Geheimnisse des Herrn der Welt verraten hatten. Sie zogen umher, bis zur Zeit, da Jakob aus seinem Vaterhaus wegging. Diese haben ihn ^{bis} Bethel begleitet. An diesem Tag stiegen sie in den Himmel empor und sagten: "Kommt und seht Jakob, den Frommen, dessen Bild ~~man~~ im Thron der Herrlichkeit eingegraben ist und den ihr gerne sehen wolltet."

Aus diesem Grund stiegen die übrigen hl. Engel Gottes herunter, um ihn anzusehen." In der Via Latina scheint der obere Engel mit seinem himmlischen Kollegen zu sprechen, während der untere vielleicht auf Jakob weisen soll.

Den nachhaltigen Einfluß, den solche jüdische Bildformulierungen auch auf die spätere christliche

Kunst ausübten, scheinen eine Reihe von mittelalterlichen christlichen Bildwerken zu verraten.

12.) Salerno, Altarantependium
Jakobstrau

x Hier eines der ^{Täfelchen} Szenenbilder von dem elfenbeinernen Altarantependium aus dem Dom von Salerno in Mittelitalien aus der Zeit um 1100. Jakob liegt auf vier Steinen, was einer anderen Variante der rabbinischen Kommentare entspricht. Auf der Leiter, die wieder im stilisierten Blau des Himmels endet, sehen wir die beiden Engel, von denen der untere nach rückwärts gewendet ist.

13.) Mosaik von Monreale,
Jakobstrau

x Auf diesem Mosaik aus dem Dom von ~~Salerno~~ ^{Monreale} aus vom Ende des 12. Jh. haben die 3 Steine die Gestalt von drei Holzscheiten angenommen, auf der Leiter sehen wir die zwei Engel, allerdings in anderer Stellung, und in das Himmelssegment wurde hier schon ein Brustbild Christi gesetzt.

14.) Alba-Bibel, Jakobstrau

x Am besten tradiert wurden die drei Steine in einer kastilianischen, also spanischen Bibel, die in der 1. Hälfte des 15. Jh. vom Großmeister des Calatravaordens in Spanien bei dem jüdischen Gelehrten Rabbi Moses von Arragel in Auftrag gegeben wurde. Rabbi Moses hatte es zwar strikt abgelehnt, dem Wunsch des Großmeisters zu entsprechen, und die von ihm angefertigte Übersetzung der Bibel aus dem Hebräischen auch mit Bildern zu versehen, aber die von christlichen Illuminatoren beigegebenen Illustrationen verraten immer wieder so eindeutig jüdischen Einfluß, daß bei ihrer Anfertigung, sei es Rabbi Moses selbst, seien es jüdische Maler oder zumindest jüdische Vorlagen, ihre Hand im Spiel gehabt haben müssen. Allerdings fehlt hier die Leiter mit den Engeln.

Aus alledem ist zu ersehen, daß die jüdische Kunst der Spätantike, von der uns heute wenig mehr als einige figurierte Mosaikfußböden und der Freskenschmuck der Synagoge von Dura Europos erhalten sind, auf die christliche Kunst einen beachtlichen Einfluß ausgeübt hat. Vielleicht waren es jüdische Musterbücher oder jüdische Handschriften,

die hier als Vermittler dienten; jedenfalls be-
weisen uns die alttestamentlichen Szenenbilder
aus der Via Latina-Katakombe, daß solche jüdischen
Musterbücher oder vielleicht auch jüdischen
Maler im 4. Jh. nach Rom gelangt sein müssen.

Zu einem Großteil hat sich die Ikonografie dieser
Bilder, die ~~fast~~ oft nur aufgrund des Studiums der
rabbinischen Kommentare verständlich ist, in der
christlichen Kunst nicht durchgesetzt. Wir ~~begin-~~
~~nen~~ begegnen ihrem Einfluß in der christlichen
Kunst daher nur dort, wo die Diskrepanz zwischen
Bibeltext und jüdischem Kommentar nicht zu augen-
fällig war. Für das Beispiel, das ich jetzt mit
Ihnen besprechen möchte, besitzen wir glücklicher-
weise sowohl eine jüdische als auch eine zeitge-
nössische christliche Bildredaktion, die uns beide
in Rom erhalten sind. Sie werden sehen, daß sich
die christliche Bildformulierung streng an den
Bibeltext hält, während das Fresko in der Via-
Latina-Katakombe, das eindeutig die jüdische Ver-
sion wiedergibt, erst mit Hilfe der rabbinischen
Kommentare völlig entzifferbar ist. Es ist die
Erscheinung der ³Engel vor Abraham in Mamre. Gen.
18, 1 u. 2 heißt es: "Der Herr erschien Abraham im
Tale Mamre, als er in der Tür seines Zeltens saß,
zur heißen Tageszeit. Und als er seine Augen erhob,
erschiene ihm drei Männer, die in seiner Nähe stan-
den. Und da er sie sah, lief er ihnen entgegen,
aus der Tür seines Zeltens, und bückte sich nieder
zur Erde." In der Fortsetzung spricht der Text von
dem Mahl, das Abraham seinen Besuchern bereiten
ließ und das sie bei ihm einnahmen.

19) Sta. Maria Maggiore,
Abraham und 3 Engel

* Das Mosaik in Sta. Maria Maggiore in Rom aus der
1. Hälfte 5. Jh. ~~in Rom~~ folgt genau diesem Text.
Von links eilt Abraham in ehrfürchtig gebückter
Haltung ~~den~~ drei Besuchern entgegen. Der mittlere
von ihnen steht in einem Lichtkranz, wohl um dem
Wechsel der Erscheinungsträger im ~~Text~~ Text Rechnung
zu tragen, wo es ^{erst} heißt: "Der Herr erschien Abraham"

und im 2. Vers: "Und als er seine Augen erhob, erschienen ihm drei Männer". Der mittlere ist also ~~der~~ ^{als der} Herr, als ^{das} Wort Gottes, als ~~Christus~~ Logos, von den beiden anderen abgehoben. Auch in der Kirchenväterliteratur wird der mittlere Engel als Christus, der Herr, gedeutet, z.B. in der Civitas Dei des Augustinus B. 16, Kap. 29. Die untere Hälfte des Bildes zeigt das ~~Mahl~~ ^{Mahl} der Engel. —

161) Via Latina Katakomben
Abraham + 3 Engel

* Das Fresko in der Via Latina Katakomben unterscheidet sich in vielen Punkten von diesem ~~Model~~ ^{Mosaik}. Links im Vordergrund sitzt Abraham auf einem Stein im Schatten eines Baumes, also ~~nicht~~ auch nicht im Eingang des Zeltens. Er hat die Rechte im Sprechgestus erhoben, d.h. er ist schon im Gespräch mit den drei vor ihm stehenden Jünglingen, die ebenfalls die Rechte in Sprechgestus ausstrecken. Statt der Begrüßungsszene ist hier also das Gespräch zwischen Abraham und den drei ~~Engeln~~ Engeln dargestellt, bei dem Abraham sitzt, seine drei Besucher aber vor ihm stehen. Die Erklärung für diese offensichtliche Unhöflichkeit des Abraham geben eine Reihe von rabbinischen Kommentaren zu dieser Stelle. So trug z.B. ein Gelehrter des 1. Hälfte, 3. Jh. folgende Überlieferung vor: "Rabban Gamaliel sagte: Drei Tage, nachdem Abraham beschnitten worden war, hatte er große Schmerzen... Da sprach der Heilige, gesegnet sei er, zu den Dienstengeln: Kommt, wir wollen den Kranken besuchen... Sofort stiegen die Engel hinunter und besuchten Abraham. Komm und achte auf die Bedeutung der Beschneidung, denn bevor Abraham beschnitten war, warf er sich nieder und erst dann sprach ich mit ihm. Jetzt aber, nachdem Abraham beschnitten war, saß er, und ich stand, denn es heißt: Und er saß am Eingang seines Zeltens." Dieser und eine Reihe von ~~Parallel~~ ^{Parallel}texten verbinden also die Beschneidung des Abraham mit der Tatsache, daß er seine Gäste sitzend empfängt. Es ist leicht einzusehen, daß christliche Interpreten an einer

solchen Argumentationsweise wenig Interesse finden konnten.

Die ^{Mahl}Messzene, die auf dem Mosaik von Sta. Maria Maggiore die untere Bildhälfte einnimmt, ist hier nur durch das Kalb links vorn, vor dem Stein, auf dem Abraham sitzt, angedeutet. Auch dafür scheint die rabbinische Überlieferung eine Erklärung zu bieten, da man daran ~~an~~ Anstoß nahm, daß Engel tatsächlich gegessen hätten. In einem ~~ein~~ frühen Text heißt es: "Rabbi Tanhum sagte: Die Dienstengel sind heruntergestiegen und haben gegessen. "Gegessen - was fällt dir ein! Man darf nur sagen, es schien ~~nur~~ so, als ob sie gegessen und getrunken hätten." Diese Interpretation der Bibelstelle entspricht es, daß zwar die Gastfreundschaft Abrahams durch das Kalb links im Bild ausgedrückt ist, das Essen der Engel selbst aber nicht dargestellt wurde.

Zum Teil viel stärker vom Bibeltext abweichend und dadurch noch viel unverständlicher für spätere Kopisten ist in der Via Latina Katakomben der aus zwei

Bildern bestehende Zyklus vom Auszug der Juden aus Ägypten und ihrem Einzug auf der Sinaihalbinsel.

Da wir durch Zufall in dieser Katakomben dasselbe Thema in zwei verschiedenen Cubicula, nämlich am Anfang sowie ganz am Ende der Katakomben dargestellt finden, so können wir selbst beobachten, wie schnell eine ~~Bibeltext~~ Bildformulierung, die stark vom Bibeltext abweicht und nur aufgrund eines rabbinischen Kommentars verständlich ist, zu Mißverständnissen und Mißdeutungen führt, wenn sie ohne diesen begleitenden Kommentar weitertradiert wird. Und daß die christlichen Kreise in Rom für die Weitergabe von jüdischen Bibelinterpretationen weder die sprachlichen Voraussetzungen noch das religiöse Interesse mitbrachten, versteht sich von selbst.

Wir finden den Auszug der Juden aus Ägypten und ihren Einzug auf der Halbinsel Sinai im Cub. C an den

17.) Via Latina - Katakomben, cub. C
Auszug d. Juden aus
Ägypten (über beide Wände!)

beiden gegenüberliegenden Wänden dargestellt. Und beide Male setzt sich der Zug noch auf der links anschließenden Schmalwand des Cubiculum fort, sodaß offenbar-beim Entwurf der Vorlage für diesen Zyklus-reichlich viel Platz zur Verfügung stand.

18.) Synagoge von Dura Europos
Auszug aus Ägypten

Wir erinnern uns an die Auszugsbilder an der Westwand der Synagoge von Dura Europos, wo dieser Zyklus im Vergleich zu allen übrigen Kompositionen-^(Praktisch nicht) ebenfalls für sich den meisten Anspruch ~~erhebt~~. Wenn hier auch Szenenwahl und Bildgestaltung von derjenigen in der Via Latina - Katakomben völlig verschieden ist, so zeigt doch ein sorgfältiges Studium dieser drei Bilder - dargestellt ist Aufbruch der Israeliten aus Ägypten, Ertrinken der Ägypter im Meer und drittens die Schar der geretteten Israeliten am Ostufer - es zeigt also ein sorgfältiges Studium dieser drei Bilder, daß dieser Zyklus ursprünglich noch umfangreicher gewesen sein muß und hier dem zur Verfügung stehenden Platz angepaßt wurde. Man erkennt das durch manche Mißverständnisse, die sich eingeschlichen haben. Wir kommen daher zu dem Schluß, daß den jüdischen Malern frühestens seit dem ^{späten 2. Jh.} Mitte des 2. Jh. - vorher kann eine jüdische Bildkunst aus religiösen Gründen nicht existiert haben - ein Bilderzyklus vom Auszug der Juden aus Ägypten zur Verfügung gestanden sein muß. Es ist anzunehmen, daß solche Zyklen die großen Synagogen in den östlichen Hauptstädten wie Antiochien, Seleukia oder vielleicht auch Sardes schmückten. Auch in der Katakomben der Via Latina war man bemüht, die einzelnen Szenen möglichst wirkungs^{voll} und großräumig an die Wände zu setzen.

19.) Via Latina - Katakomben, 2. Jh. n. Chr.
Auszug aus Ägypten

x Das Thema des Auszugs der Israeliten nimmt die rechte Nische des Cubiculum ein. Links sehen wir die verfolgenden Ägypter, rechts die geretteten Israeliten. Zum Vergleich können wir wiederum Mosaik aus Sta. Maria maggiore in Rom aus der 1. Hälfte des 5. Jh.s heranziehen, ~~das~~ das dem Bild der Via Latina Katakomben

20.) Sta. Maria Maggiore, Auszug aus Ägypten

Bei jedenfalls thematisch nähersteht als der Auszugszyklus in der Synagoge von Dura Europos. Auf dem Mosaik brechen die verfolgenden Ägypter aus einer befestigten Stadt, also der symbolischen Veranschaulichung für Land Ägypten, mit Lanzen und Schwertern bewaffnet, hervor; ein Teil von ihnen samt dem Pharao ertrinkt bereits im Meer; die Israeliten befinden sich schon am anderen Ufer und Moses beschließt als letzter den Zug, um mit Hilfe seines ins Wasser gesenkten Stabes das Meer wieder an seinen ursprünglichen Ort zurückkehren zu lassen.

21.) Via Latina Katakomben, cub. C
Auszug aus Ägypten
zurück!

x In der Via Latina Katakomben fehlt jede symbolische Andeutung für Land Ägypten, von links sprengen die bewaffneten Ägypter auf ihren Pferden heran; keiner von ihnen ist bereits im Meer ertrunken; rechts ziehen die geretteten Israeliten, als letzter Moses mit seinem Stab. Er unterscheidet sich von den übrigen weder durch Aussehen noch durch Größe.

22.) Via Latina Katakomben, cub. D
Auszug aus Ägypten

x Derselbe Darstellungszyklus schmückt, wie schon gesagt, auch das letzte, also das jüngste Cubiculum der Katakomben. Wir dürfen zwischen den beiden Cubicula ca. 30 Jahre, also eine Generation, annehmen. Hier ist das Thema auf die eine Längswand zusammengedrängt, sodaß Moses ungefähr in die Mitte der Komposition zu stehen kommt. Er unterscheidet sich sowohl durch seine Größe wie durch sein jugendlich schönes Aussehen einerseits von den übrigen Israeliten, andererseits aber auch von den sonst üblichen Mosesdarstellungen.

Wenn zwischen den hier gezeigten Auszugsversionen auch Unterschiede ~~bestehen~~ existieren, so steht doch keine einzige von ihnen im krassen Widerspruch zu dem entsprechenden Bibelbericht. Das wird sich aber bei dem 2. Bild dieses Zyklus, beim Einzugsbild der Juden auf der Sinaihalbinsel, entschieden ändern.

Das Hauptereignis des Aufenthalts der Juden auf dem Sinai ist der Aufstieg des Moses auf den ~~HL.~~ ^{HL.} ~~HL.~~ ^{HL.}

Berg, die Gotteserscheinung, die ihm dort zuteil wird, und die Übergabe der Gesetzestafeln. Wie konnte eine Theophanie, eine Gotteserscheinung, von jüdischen Künstlern in einem Bild veranschaulicht werden? Hier kamen den Malern die rabbinischen Kommentatoren zu Hilfe. Sie setzten nämlich den Sinai mit der Himmelsleiter des Jakob und mit dem Tempelberg in Jerusalem gleich, weil allen drei hl. Orten gemeinsam ~~ixty~~ war, daß dort Gotteserscheinungen stattgefunden hatten. Außerdem bestand bezüglich des Tempelberges, ~~wo Gottes Wesenheit natürlich als ständig gegenwärtig gedacht war~~, noch die Tradition bei den Rabbinen, daß der Berg Moria, auf dem Gott dem Abraham erschien, um die Opferung Isaaks zu verhindern, mit dem späteren Tempelberg von Jerusalem identisch sei. Es waren also der Tempel von Jerusalem, die Himmelsleiter des Jakob und der Berg Sinai gleichwertig und damit austauschbar; die rabbinischen Bibelkommentatoren formulierten diese Gleichsetzung folgendermaßen, z.B. Bar Kappara, ein Gelehrter am Anfang des 3. Jh.s: "Siehe, eine Leiter, das ist die Treppe. Ist gestellt auf die Erde, das ist der Altar, die Rabbanan deuten es als den Sinai." Und eine andere Stelle bietet die Gleichsetzung von Sinai und Tempelberg: "Und woher kam der Sinai? Nach Rabbi Josse hatte er sich vom Berge Moria losgetrennt, ^{vom} ~~von~~ Orte, wo unser Vater Isaak gebunden wurde. Der Heilige, gesegnet sei er, sprach: "Weil Isaak, ihr Vater, auf ihm gebunden wurde, so geziemt es sich, daß seine Söhne auf ihm die Tora empfangen." Die große Darstellung im Cubiculum C der Via Latina Katakombe ist von solchen rabbinischen Vorstellungen geprägt. Unter der Führung von Moses, der jetzt an der Spitze des Zuges marschiert, zieht die große Schar der Israeliten - der Zug setzt sich auf der Schmalwand fort - auf den ~~Sinai~~ Sinai. Die Männer in der vordersten Reihe tragen alle - dem göttlichen Auftrag gemäß - auf den Schultern den

23.) Via Latina Katakombe, cub. C
Einzug auf Sinai

ungesäuerten Teig, in ihre Mäntel gehüllt. Moses ^{mit seinem Stab} hält seinen Stab in der Hand und weist damit auf ein tempelartiges Gebäude, zu dem eine Treppe von sieben Stufen hinaufführt. Wir erinnern uns an die Himmelsleiter des Jakob, die hier als Treppe verstanden wird, und zu dem Tempel des Tempelberges hinaufführt, der gleichzeitig den Ort der Erscheinung Gottes auf dem Sinai veranschaulicht. Dem entsprechend sieht man visionsartig im Ober- teil des Bildes - gleichsam als Kommentar - eine Bergspitze, auf die ein Mann, ohne Zweifel Moses, hinaufklettert, um dort die Gesetzestafeln in Empfang zu nehmen; er hat schon seine Hand nach ihnen ausgestreckt. Rechts davon sehen wir die Rauchsäule, die den Israeliten bei ihrer Wanderung durch die Wüste voranzog.

Ist es nun ein Zufall, oder wurde hier wirklich so getreulich eine jüdische Vorlage kopiert?

Jedenfalls ist auf der Schmalwand, die unmittelbar an das Tempelgebäude anschließt, die Opferung Isaaks durch Abraham dargestellt, was ja genau den rabbinischen Kommentaren entsprechen würde, die den Sinai mit dem Berg Moria, auf dem die Opferung Isaaks stattfand, gleichsetzten. Der christlichen Kunst ist das Verständnis für eine solche spitzfindige Darstellungsweise rasch verloren gegangen. ~~Ston~~ Schon eine Generation später finden wir im letzten Cubiculum der Katakombe, das den Freskenschmuck von Cub. C wiederholt, dem Durchzug der Juden durch das Rote Meer gegenüber, diese Darstellung. Aus Moses ist hier Christus geworden, dem die Schar seiner Jünger folgt und an dem Wunder der Auferstehung des Lazarus teilnimmt. Denn der christliche Freskant, dem seine Vorlage ohne Kenntnisse der jüdischen Kommentare unverständlich sein mußte, stellte einfach in das tempelartige Gebäude, das einer antiken Grab- aedicula gleicht, die Mumie des Lazarus, und schon war das Bild für jeden christlichen Betrachter verständlich. Weder störte es, daß die beiden sonst immer zu Füßen Christi knienden Schwestern des

24.) Via Latina Katakombe,
Abrahamsopfer

25.) Via Latina Katakombe, cub. 0
Einzug auf Sinai

Lazarus hier fehlten, noch, daß hier über Christus der alttestamentliche Moses mit der Gesetzesrolle und der Rauchsäule erschien; das Bild entsprach jetzt dem Ort seiner Anbringung, einer christlichen Begräbnisstätte. ^{Dazu paßt} Dem entspricht auch die an das Tempelgebäude ~~darstellende~~ anschließende Darstellung von Daniel in der Löwengrube. Wir erinnern uns an das erwähnte Gebet: Herr, errette die Seele des NN., wie du errettet hast ^{den} Daniel aus der Löwengrube, usw. Damit war also die fremde Vorlage in eine aussagekräftige christliche Bilderformulierung ~~sprache~~ transponiert.

Aber das Einzugsbild der Israeliten auf der Sinaihalbinsel in Cub. C der Via Latina Katakombe scheint nicht die einzige christliche Darstellung dieses Themas zu sein, die sich erhalten hat. Ein zweites Beispiel ist uns in einer Grabkapelle des 4. Jh.s in der Nekropole von El Baghawat im westlichen Oberägypten erhalten geblieben ^{und beweist,} die weite Verbreitung dieses jüdischen Bildtyps. Die Grabkapelle ist von einer Kuppel überdeckt, die mit Fresken geschmückt ist. Die Mitte bilden Wein-^{ranken} ~~ranken~~ und Vögel, rund um diese läuft in einem konzentrischen Kreis eine Darstellung des Auszugs der Juden aus Ägypten und ihrer Ankunft auf dem Sinai. Der Pharao - er wird durch einen Titulus genau bezeichnet - der Pharao zu Pferd mit zwei Reitern, vor ihnen die Phalanx des ägyptischen Heeres verfolgen die davoneilenden Israeliten. Das Rote Meer wird nur durch den Titulus ERITHRA angegeben, den man über den drei Reitern an der Spitze des ägyptischen Heeres liest. Nach einer kleinen Zäsur folgt der lange Zug der ausziehenden Israeliten, der mehr als die Hälfte der Kuppel einnimmt. An der Spitze zieht, wie in der Via Latina-Katakombe, Moses; den Stock hält er nicht wie dort vorgestreckt, sondern benützt ihn als Stütze. Unmittelbar vor Moses steht ein Felsen ^{mit} ~~mit~~ einem Baum. Das soll wohl die Felsenlandschaft des Sinai

26.) El Baghawat, Auszug aus Ä.

andeuten. Hinter dem Felsen sieht man ein zweigeschoßiges Gebäude mit einem doppelflügeligen Rundbogentor in der Mitte. Auch an den beiden Schmalseiten des Gebäudes befinden sich Eingänge. Zum linken Eingang führen wieder die uns schon bekannten 7 Stufen hinauf. Das Gebäude versinnbildlicht somit wieder den uns schon bekannten Tempel der Erscheinung Gottes auf dem Sinai, zu dem Moses die Israeliten hinführt. Wegen der schwer verständlichen Tempelsymbolik ist das Thema der Ankunft der Israeliten auf dem Sinai in der späteren christlichen Kunst - zumindest in dieser Weise - nicht mehr zur Darstellung gekommen.

Hingegen sehr wohl übernommen und sogar noch ausgeweitet wurde der Aufstieg des Moses auf den Sinai zum Empfang der Gesetzestafeln. Hier konnte man sich auf den Bibeltext direkt beziehen, und die verschiedenen Berichte von den mehrfachen Aufstiegen des Moses sind für die verschiedenen Bildredaktionen verantwortlich.

Die einfachste Form des auf den Berg kletternden Moses, die uns auch aus dem älteren Cub.C der Via Latina Katakombe bekannt ist, hat sich in einer Reihe von mittelbyzantinischen Handschriften des 10. und 11. Jhts. erhalten, deren Archityp aber schon in frühchristlicher Zeit anzusetzen ist. Am Fuß des Berges warten die Israeliten auf die Rückkehr des Moses.

In dieser karolingischen Bibel des 9. Jhts. sehen wir in der oberen Bildhälfte den Aufstieg des Moses auf den Sinai. Er ist hier von Josua begleitet, entsprechend Ex.24,13. In der unteren Bildhälfte zeigen Moses und Josua nach ihrer Rückkehr vom Sinai den

27.) Cod. vat. gr. reg. 1, Moses auf-Sinai x

28.) Grand val-Bibel, Exodusbild x

versammelten Juden die Gesetzestafeln. Die Szene ist in einen Tempelbau verlegt, für den jede textliche Voraussetzung fehlt. Liegt hier eine formale Erinnerung an das Tempelgebäude der Erscheinung Gottes auf dem Sinai vor? Wir wissen es nicht.

Noch buchstabengetreuer auf der einen Seite, noch freier dem Bibeltext gegenüber auf der anderen

Seite ist diese lateinische Bibelhandschrift aus dem 7. Jh. In der oberen Bildhälfte ist der Aufstieg des Moses auf den Sinai in Begleitung von Aaron, Nadab, ~~Abiu~~ und Abiu dargestellt, wie er in Ex 24, 1 berichtet wird. Auf der Spitze des Berges erscheint das Haupt Gottes in dichten Wolken. Rechts unter dem Berg liest Moses den Israeliten aus dem Buch des Bundes bei dem von ihm gebauten Altar vor, wie es im selben 24. Kapitel von Ex, in Vers 4 - 8 berichtet wird. In der unteren Bildhälfte sehen wir ein mit Vorhängen behängtes Heiligtum mit einem Altar in der Mitte. Die Vorhänge der beiden Eingänge an den beiden Schmalseiten des Gebäudes werden links von Moses, gefolgt von Josua, rechts von Aaron, gefolgt von Nadab und Abiu, zur Seite gezogen. Da die Namen der einzelnen ~~Figuren~~ ^{Personen} angegeben sind, besteht über ihre Identität kein Zweifel. Somit sind also sämtliche Personen, die mit Moses auf den Berg Sinai aufgestiegen sind, im Begriff, das Heiligtum zu betreten. Daß von einem solchen Ereignis ^{nichts} ~~nichts~~ in der Bibel berichtet ist, versteht sich von selbst. Könnte hier die alte jüdische Tradition, die Erscheinung Gottes auf dem Sinai durch einen Tempel zu veranschaulichen, eine Fortsetzung gefunden haben?. In der oberen Bildhälfte wäre dann eine exakte, moderne Textillustration, in der unteren ^{dargestellt} ~~ihre symbolische Ausdeutung mit Hilfe~~ ^{dieselbe Aussage in einer wohl unverständlichen} ~~einer (altüberkommenen Bildersprache dargestellt.~~ ^{tradition wiederholt}

Wir wissen leider nicht, in welcher Werkstatt diese Handschrift entstand, und welche ~~Vorlagen~~ Vorlagen den Illuminatoren dort zur Verfügung standen, und kommen somit auch hier zu keiner ~~Antwort~~ Antwort auf die auf-

29.) Pentateuch v. Tours, Mosesaufstieg x

geworfene Frage.

30.) Via Latina-Katakomben, Vertreibung
aus Paradies

Leichter war die Übernahme einer typisch rabbinisch bedingten Bildformulierung durch christliche Kopisten bei einem anderen Thema der Via Latina-Katakomben, nämlich bei der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Der Bibeltext zu dieser Stelle lautet: Gn. 3, 23 u. 24: "Und Gott der Herr, verwies Adam aus dem Paradies, damit er die Erde bebaue, von der er genommen ist. Und er trieb den Adam hinaus und stellte vor das Paradies Cheruben mit dem feurig zuckenden Schwert, um den Weg zum Baum des Lebens zu bewachen." Was sehen wir nun hier dargestellt? Durch ein Tor, an das rechts eine Quadermauer anschließt, schreiten Adam und Eva in der ihnen von Gott gemachten Fellkleidung. Links von diesem Tor, aber deutlich davor, denn der Arm ist vor dem ~~Türpfosten~~ Türpfosten zu sehen, steht ein alter Mann, mit Bart, in antiker Kleidung, also in Tunika und Pallium; er legt seine Hand auf die Schulter des aus dem Tor schreitenden Adam. Im Widerspruch zu dem Bibeltext steht also die Tatsache, daß der alte Mann, den christliche Maler nur als Gott selbst verstehen konnten, hier nicht innerhalb, sondern vor dem Paradiesestor steht. Aber die älteste erhaltene rabbinische Bibelparaphrase, der sog. Targum Neophyti, der vielleicht sogar bis ins 1. vorchristliche Jh. zurückgeht, bietet zu dieser Stelle folgenden Text: "Und das Wort Gottes warf den Menschen hinaus (nämlich aus dem Garten Eden) und ließ die Herrlichkeit seiner Schechinah (wir übersetzen das am besten mit "Wesensgegenwart Gottes") wohnen von Urzeit her östlich vom Garten Eden zwischen zwei Cheruben." Der alte Mann mit Bart stellt also wohl nicht Gott, sondern Gottes Wesensgegenwart dar, die Gott von Anfang an als Wächter vor das Paradies stellte. Die Übernahme dieses Bildes durch spätere christliche Illuminatoren war deshalb leichter, weil das Bild auch ohne Kenntnis des rabbinischen Kommentars verständlich blieb.

31.) San Marco, Welterschöpfungskuppel

Man deutete den Beharteten nicht als Wächter vor, sondern als Gott selbst innerhalb des Paradieses und konnte auf diese Weise die Darstellung ohne Schwierigkeit in die christliche Kunst übernehmen. Die nächste Parallele zur Via Latina Katakomben bietet das Mosaik in der Vorhalle von San Marco in Venedig aus dem 13. Jh. Hier sind in der sog. Welterschöpfungskuppel die Ereignisse von der Erschaffung der Erde bis zur Vertreibung von Adam und Eva ^{aus} dem Paradies dargestellt. Als Vorlage für diesen Bilderzyklus verwendeten die Mosaizisten des 13. Jh.s eine reich bebilderte griechische Handschrift, deren Archetyp um 500 angesetzt wird. Eine Schwesterhandschrift zu dieser heute verlorenen Vorlage, die wir nur mehr durch die ~~Mosaik~~ Mosaiken von Venedig kennen, ist, oder besser war uns im British Museum in ~~London~~ London erhalten; aber seit dem Brand vom Anfang des 18. Jh.s besitzen wir davon nur mehr ihre größtenteils verkohlten Überreste. Es ist dies die sog. Cotton-Genesis, eine griechische Genesishandschrift, deren Bildern auf die Bibeldarstellungen vor allem im Westen, also in der ~~alte~~ lateinisch sprechenden Hälfte des Römischen Reiches, bis ins 14. Jh. einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt haben. Am vollständigsten ist der Bilderzyklus dieser Handschriftengruppe wie gesagt in den Vorhallenkuppeln von San Marco in Venedig erhalten.

Links vom Tor steht wieder der hier mit dem Kreuznimbus geschmückte Schöpfergott, durch das Tor schreiten Eva und dahinter Adam. Aber zum Unterschied von der Via Latina ist der Arm, den Gott auf Adams Schulter legt, hier vom Türpfosten überschritten. Dadurch entsteht der Eindruck, daß der Schöpfer nicht vor, sondern noch innerhalb des Paradiesestores steht, in Übereinstimmung mit dem Bibeltext. Aber links von Gott ist deutlich ein leuchtender Strahlenkranz und darin ein Kreuz zu sehen, was als der flammende Wächter des Paradieses verstanden wird. Man ~~xx~~ nahm jedoch daran Anstoß,

daß das Symbol des wachhaltenden Cherub links neben Gott und somit noch innerhalb des Paradieses placiert ist.

32.) Albanipsalter, Vertreibung von Adam u. Eva.

Und noch deutlicher wird diese, wie man glaubte, falsche, anachronistische Placierung des Cherub im Albanipsalter, einer englischen Psalterhandschrift aus dem frühen 12. Jh. Das perspektivisch in den Raum gestellte Paradiesestor ist hier in eine frontal gestellte dreibogige romanische Arkade verwandelt. In, oder eigentlich schon vor der mittleren Arkade, steht der Schöpfer, der die rechte Hand im Sprechgestus erhoben, aber die Linke in der herkömmlichen Weise auf Adams Schulter gelegt hat. Der Arm ist wieder deutlich vor dem Türrahmen zu sehen. Durch die rechte Arkade verlassen Adam und Eva das Paradies, vor der linken hält der Cherub mit dem flammenden Schwert Wache. Wenn also sowohl in San Marco in Venedig als auch im Albanipsalter der Cherub mit dem Schwert ~~zur~~ ^{links} ~~linken~~ von Gott und somit gegen den chronologischen Ablauf der biblischen Erzählung noch vor die Vertreibungsszene gestellt ist, so kam man zu dem Schluß, daß für beide Kompositionen ein gemeinsames Vorbild anzunehmen ist. Auch auf diesem Vorbild mußte links von Gott und somit noch innerhalb des Paradieses der Cherub gestanden sein. Eine solche Bildformulierung entspricht zwar nicht dem Bibeltext, wohl aber der zitierten rabbinischen Bibelparaphrase, wo es heißt, daß die Wesensgegenwart Gottes vor dem Paradies zwischen zwei Cheruben stand. Der rechte Cherub mußte wegen der Darstellung von Adam und Eva weggelassen werden, hingegen der linke wurde beibehalten. Das Vorhandensein dieser Bildredaktion beweist also, daß neben dem Bildtyp der Vertreibungsszene in der Via Latina-Katakombe noch ein zweiter, ähnlicher Typus existiert haben muß, der sich noch enger an den rabbinischen Text anschloß und eben deshalb im christlichen Milieu wenig Verbreitung fand.

Hingegen wurde die Wesensgegenwart Gottes ohne Cherub - zusammen mit Adam und Eva - ~~x~~ in oder vor dem Paradiesestor häufig dargestellt. Gewöhnlich ergänzten die christlichen Illuminatoren aber dieses übernommene Bild durch eine zweite Darstellung, die den Fortgang der Ereignisse schildert.

33.) Hortus deliciarum, Vertreibung
von Adam u. Eva

In dieser Handschrift aus dem 12. Jh., "hortus deliciarum", die heute nur mehr in Kopien erhalten ist, steht Gott in der Paradiesestür und stößt

34.) Hortus deliciarum, Paradieses-
tor mit Cherub

Adam und Eva hinaus. Ein anderes Bild zeigt die verschlossene Paradiesespforte und einen wachhaltenden Cherub davor. Ähnlich die Farfabibel aus

35.) Farfabibel, Schöpfungsbild

Spanien aus dem 11. Jh., wo der Schöpfergott ebenfalls in der Vertreibungsszene vor der Paradiesestür steht. Hierauf folgt, in Übereinstimmung mit dem Bibeltext, das verschlossene Paradiesestor und davor der Engel mit dem feurig zuckenden Schwert.

36.) Mittelalter Genesiss, Vertreibung

Am besten dem Text der Bibel angepaßt ist die Darstellung der Vertreibung von Adam und Eva durch

37.) Mittelalter Genesiss, Paradieses-
tor mit Cherub

Gott in der Millstätter Genesis in Klagenfurt aus dem späten 12. Jh. Der Schöpfergott befindet sich hier noch eindeutig innerhalb des Paradieses und stößt mit schwungvoller Gebärde Eva hinter Adam zur Paradiesestür hinaus. Als nächstes Bild folgt erwartungsgemäß die verschlossene Paradiesespforte und der Engel mit dem Schwert.

Da alle diese hier vorgeführten Darstellungen auf einen gemeinsamen Archetyp, nämlich die Cotton-Genesis-Rezension zurückgeführt werden, ist anzunehmen, daß die jüdische Bildformulierung, oder die beiden jüdischen Bildformulierungen - die Wesensgegenwart Gottes mit und ohne Cherub vordem Paradiesestor - daß also ~~xx~~ diese jüdischen Bildformulierungen im christlichen Bereich nur von dieser einen Handschriftenfamilie übernommen wurden. Die leichte ~~B~~ Adaptierbarkeit des jüdischen Bildtyps an den kanonischen Bibeltext garantierte seinen Fortbestand auch in der christlichen Kunst.

38.) Via Latina - Katakomben,
Aussetzung d. Moses auf dem Nil

Auch für die Szene von der Aussetzung des Mosesknaben auf dem Nil durch seine Schwester Mirjam in der Via Latina-Katakomben dürfte eine jüdische Bildvorlage anzunehmen sein. Wir sehen im Vordergrund auf den Wassern des Nil das Körbchen mit dem Mosesknaben schwimmen, dahinter links im Schilf versteckt die große Gestalt der Mirjam; von rechts treten drei ^{Frauen} weibliche Gestalten heran. Das Mädchen ganz vorne ^{streckt} ihre beiden Arme nach dem Mosesknaben aus; es ist die Pharaonentochter, gefolgt von ihren beiden Dienerinnen, die zum Fluß herunterkommen. Der Bibelbericht stimmt mit dieser Darstellung allerdings nicht völlig überein. Ex 5, 2-6 heißt es: "Siehe, da kam die Tochter Pharaos herab, sich zu baden im Fluß, und ihre Jungfrauen gingen am Ufer des Stromes. Als sie das Körbchen im Schilfrohr sah, sandte sie ^{eine} ~~eine~~ von ihren Mägden, und als diese es geholt, tat sie es auf, usw." Nach dem Bibeltext sendet die Pharaonentochter also eine ihrer Dienerinnen, um das Körbchen zu holen. Die rabbinischen Kommentatoren gingen bei ihrer Deutung der Stelle von der Ähnlichkeit der beiden Worte "ama" - Magd und "amma" - Elle aus und diskutierten darüber, welches der beiden Worte besser dem Sinn der Stelle entspricht. Derjenige, der sich für die Elle entschied, meinte, daß die Pharaonentochter ihren ^{Arm} ~~Hand~~ ausgestreckt hätte, ~~die~~ durch ein göttliches Wunder bis zu Moses hin verlängert worden sei. Dieser Deutung schlossen sich eine Reihe von jüdischen Bibelparaphrasen an, die alle ^{die Übersetzung bieten} ~~übersetzten~~: Sie ~~streckte~~ ihren Arm aus. Die Darstellung in der Via Latina-Katakomben stimmt mit diesem Text überein. Der Bildtyp wurde auch in die Buchmalerei übernommen und findet sich in einer Reihe von mittelbyzantinischen Bibelhandschriften des 12. Jh.s, ^{deren} ~~dessen~~ Archetyp aber wieder auf ^{früh} ~~der~~ christliche Zeit zurückgeht.

39.) Oktateuch, Ver. p. 746,
Moses auffindung

* Das Szenarium wurde nur um ein paar Architekturversatzstücke und den Hügel hinter dem Nil bereichert,

40.) Synagoge von Dura Europos,
Mosesaussehung

41.) Pamplois-Bibel (Amiens)
Moses auffindung

42.) Via Fahus Katakomben,
Pinchas

43.) Serrail-Oktateuch
Pinchas

dafür wurde eine der beiden Dienerinnen fortgelassen. Eine völlig andere Bildgestaltung dieser Szene hat sich aus der Synagoge in Dura Europos erhalten, die ebenfalls auf die spätere christliche Kunst ihren Einfluß ausgeübt hat. Hier steht die Pharaonentochter gleichsam als antike Wassergottheit nackt im Wasser, um selbst den Mosesknaben zu retten. Aus ihren Dienerinnen sind drei Nymphen mit ihren Attributen geworden. Eine Reihe von späteren christlichen Handschriften zeigen ebenfalls eine oder mehrere nackte Frauen im Wasser. Somit hat also auch für dieses Thema die jüdische Kunst spätestens seit dem 4. Jh. über zwei verschiedene Bildredaktionen verfügt, die beide der christlichen Malerei mit mehr oder weniger Verständnis weiter vererbt wurden.

Als letztes Bild aus der Via Latina - Katakombe möchte ich mit Ihnen eine Szene besprechen, die uns wieder in zwei verschiedenen Fassungen erhalten ist, nämlich in einer christlichen, die sich an den Text der Bibel hält, und in einer jüdischen, die von einem ausführlichen Kommentar zu dieser Bibelstelle inspiriert ist. In der Via Latina ist die jüdische Version erhalten.

Das schon ziemlich ruinöse Bild zeigt den Priester Pinchas, der, aufgespießt auf seinem Speer, die Körper von Zimri und Kosbi hochaufgerichtet über seinem Kopf hält. Er hatte die beiden bei unerlaubtem Geschlechtsverkehr ertappt und mit seinem Speer durchbohrt, um so den Zorn Gottes von Israel abzuwenden. Das Ereignis wird in Numeri 25, 6-8, berichtet; allerdings ist dort nicht davon die Rede, daß Pinchas die beiden Sünder mit seinem Speer nach vollbrachter vollbrachter Tat hochgestemmt habe; auf dem Bild liegt der kaum mehr erkennbare Speer über der linken Schulter des Pinchas. Die späteren christlichen Illustrationen, die dem Bibeltext genau folgen, zeigen das Bett, auf dem die beiden Gesetzesbrecher liegen, und davor Pinchas, der sie beim Geschlechtsverkehr

gleichzeitig durchsticht. Bild und Text stimmen also überein. Hingegen wurden im Judentum von der Lanze, mit der Pinchas Zimri und Kosbi durchbohrte, eine Reihe von Wundern berichtet, die alle im sog. "Buch von den Wundern der Lanze" zusammengestellt sind. Es werden 12 Wunder berichtet; das fünfte Wunder ist: Der Heilige gab seinem Arm die Kraft, daß er beide hochheben konnte. Das sechste Wunder: Er gab dem Holz des Speeres soviel ~~Halt~~, daß es beide tragen konnte. Das siebente Wunder: Sie rutschten am Speer nicht hinunter, sondern blieben fest an ihrer Stelle. Das neunte: Sie bluteten nicht, damit Pinchas (der Priester) nicht verunreinigt werde. Das zehnte: Der Heilige hielt sie, solange sie auf dem Speer steckten, am Leben, daß sie nicht starben und Pinchas dadurch verunreinigt werde." In einer anderen Version des Buches von den Wundern der Lanze heißt es wiederum: "Ein Engel ist gekommen und hat die Türschwelle hochgehoben, (nämlich damit die auf dem Speer steckenden Zimri und Kosbi hochgehalten hinausgetragen und dem Volk gezeigt werden konnten). Die Katakombe in der Via Latina gibt also eine Darstellung wieder, die von diesem jüdischen Kommentar inspiriert ist und daher in einem jüdischen Atelier entstanden sein muß.

Wieder haben auch einige mittelalterliche christliche Handschriften den jüdischen Bildtyp bewahrt und beweisen dadurch seine weite Verbreitung.

44.) Pamplona-Bibel, Quirius
Pinchas

x Diese Bibel wurde am Ende des 12. Jh.s in Spanien, in Pamplona, angefertigt, und ist für den altertümlichen Charakter ihrer Bilder bekannt. Der jugendliche Priester kniet, offenbar unter der Last der hochgestemmen Körper, auf dem Boden. Das Schwert, das den Schaft der Lanze durchbohrt und die Brust des Pinchas trifft, hat nirgends eine Parallele und kann auch nicht erklärt werden. Wahrscheinlich ist es die Zugabe des christlichen Illuminators, der von der ~~Grausamkeit~~ Grausamkeit der Darstellung entsetzt war. Im selben Skriptorium von Pamplona wurde auch

45.) Pamplona - Bibel, Harburg
Picures

46.) Serbischer Psalter
Picures

47.) Alba - Bibel Picures mit
Zimmi u. Kosbi auf dem Bett

48.) Alba - Bibel, Picures + Fausa

x diese zweite Bibel am Anfang des 13. Jh. geschrieben und illuminiert. Da das Bild sich von dem ersten dadurch unterscheidet, daß der Priester steht, einen Bart hat und außerdem - entsprechend dem Buch von den Wundern der Lanze - die ^{bereden} aufgespießten dem versammelten Volk zeigt, also infolge all dieser Unterschiede kann ^{man} annehmen, daß ~~xxx~~ ⁱⁿ hier dem spanischen Skriptorium verschiedene Vorlagen vorhanden waren. Auch in einer serbischen Psalterhandschrift um 1400 wurde die Darstellung übernommen, später allerdings die aufgespießten Körper - wahrscheinlich von sittenstrengen frommen ^{gläubigen} ~~Juden~~ - wieder weggekratzt. In der schon beim Traum des Jakob in Bethel erwähnten spanischen Bibel, die ~~Mx~~ Rabbi Moses von Arragel im 15. Jh. für den Großmeister des Calatravaordens angefertigt hat, finden wir nun beide Darstellungen dieses Themas, ~~xxxx~~ sowohl die christliche wie die jüdische hintereinander. Das bestätigt die schon anfangs geäußerte Vermutung, daß den christlichen ~~I~~lluminatoren jüdische Helfer zur Seite standen. Erst wurde die christliche Version in den Text eingefügt. Schwer ist in Anbetracht dieses Bildes allerdings die Erklärung von Rabbi Moses zu verstehen, daß er zwar die Übersetzung und auch den gewünschten Kommentar ~~xxxx~~ anfertigen, den Platz für die dazugehörigen Bilder aber auslassen werde, die erst nach der Ablieferung von den christlichen Illuminatoren eingefügt werden sollten, um ihn nicht mit den verbotenen Bildern in Berührung zu bringen. Es läßt sich ^{nämlich} schwer denken, daß der Text auf der ~~Rechten~~ Bildseite um das Zelt herum schon vor der Fertigstellung des Bildes dort ~~hingeschrieben wurde~~. Auf der nächsten Seite finden wir die jüdische Fassung des Themas. Aber der christliche Miniator konnte sich nicht enthalten, auch das Blut, das von den Aufgespießten heruntertropfte, darzustellen. Vielleicht ist es einem jüdischen Hinweis zu danken, daß es nicht auf den Priester selbst tropft. Ebenso ist auch die dreistöckige Krone des

Pinchas, die einer Papsttiara gleicht, eine christliche Zugabe, ~~und~~ ^{um} dadurch Pinchas als Priester auszuweisen. Die beiden Bilder demonstrieren also schön die jüdisch-christliche Gemeinschaftsarbeit, der diese Bibel zu verdanken ist, und die für das Spanien vor der Vertreibung der Juden 1492 charakteristisch ist.

Sie haben nun eine Reihe von alttestamentlichen Szenenbildern kennengelernt, von denen nachgewiesen ~~wurde~~ ^{werden konnte}, daß ihre erste Formulierung ~~nur~~ ^{konnte} in jüdischen Ateliers erfolgt sein ~~konnte~~, da man nur dort über die textlichen Voraussetzungen verfügte, die den vom Bibeltext abweichenden Darstellungen entsprechen. Einem glücklichen Zufall ist es zu verdanken, daß ein Teil dieser Bilder ^{uns} durch die Fresken in der Via-Latina-Katakombe ~~uns~~ bekannt geworden ist. Sie haben uns für manche späteren christlichen Bildtypen die Augen geöffnet, deren ursprünglich jüdische Provenienz wir sonst nicht erkannt hätten.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!