

Die Bedeutung der Fresken der Synagoge von Dura Europos und der Katakombe in der Via Latina für die frühchristliche Ikonographie

Die Aufgabe unserer Dokumentation "Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst" ist eine doppelte. Erstens sollten ^{autochthon} sowohl jüdische Bilder, wie die Fresken einer Synagoge, vorgestellt werden, als auch maßlich auf jüdische Vorlagen zurückgehende Malereien der Spätantike ~~vorgeführt~~ ^{gezeigt} werden, deren Abhängigkeit von jüdischen Bildvorlagen erst durch die Heranziehung rabbinischer Texte wahrscheinlich gemacht werden konnte. Zweitens aber sollte ^{gezeigt} ~~hier~~ ^{nachgewiesen} ~~vorgeführt~~ werden, daß diese Malereien des 3. und 4. Jh.'s in der späteren christlichen und jüdischen Kunst ein reiches Nachleben entfaltet haben.

Ich möchte hier einige Themen herausgreifen, die ^{bis auf eines} ~~bis auf eines~~ - zwar auch in der Dokumentation aufscheinen, ^{diese} ~~sie~~ aber durch weitere ^{Beispiele} ~~Bilder~~ ergänzen und dadurch ^{die} ~~ihre~~ ^(späterer Bildformulierung) Abhängigkeit von früheren Vorlagen noch besser verdeutlichen.

In der Katakombe der Via Latina ist die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt, die einen Bildtyp zeigt, der sich in einer bestimmten Handschriftengruppe häufig, wenn auch nicht durchgehend, wiederfindet. Es ist dies die sogenannte Cottongenesiszension, eine reich bebilderte griechische Genesishandschrift, deren Archetyp

um 500 angesetzt wurde. Die Handschrift selbst ist heute fast nur mehr in verkohlten Resten erhalten, da sie ein Opfer des Brandes der Cottonbibliothek am Anfang des 18. Jh's wurde. Aber ~~die~~ ^{die} Bildformulierungen dieser Handschrift ~~sind~~ ^{vor allem} finden sich - v.a. im Westen, also in der Lateinisch sprechenden Hälfte des römischen Reiches - bis ins 14. Jh. ~~Wenn somit auch die Handschrift selbst nicht mehr erhalten ist, so besitzen wir doch v.a. in den Mosaiken der Vorhallenkuppeln von S. Marco in Venedig aus dem 13. Jh. eine treue Wiedergabe der Cotton-Genesis.~~ ^{belegt} ~~×~~ ⁺ Vergleichen wir die beiden Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies in der Via Latina-Katakombe mit derselben Darstellung in der Weltschöpfungskuppel von S. Marco

~~×~~ In der Via Latina steht links vom Paradiesestor die ~~die~~ beiden anderen Figuren bei weitem übertragende Gestalt, die in der Ausstellung als "Wesensgegenwart Gottes" bezeichnet wird. Dieser Ausdruck ist dem Text der ältesten erhaltenen rabbinischen Bibelparaphrase ^{ent} ~~über~~nommen, dem sog. Targum Neophyti, der auf das 1. Jh n. Chr. oder vielleicht sogar bis ins 1. Jh v. Chr. zurückgeht. Es heißt dort: "Und das Wort Gottes warf den Menschen hinaus (nämlich aus dem Garten Eden) und ließ die Herrlichkeit seiner Schechinah (was am besten mit 'Wesensgegenwart Gottes' übersetzt wird) wohnen von Urzeit her östlich von Garten Eden zwischen zwei Cheruben". Die große, links vom ~~Thor~~ ⁱⁿ stehende Gestalt mit Bart ~~und~~ Tunika und Pallium ist also die Wesensgegenwart Gottes, die

Mosaiken in den

↑
*Die beste und vollständigste Wiedergabe der Handschrift bieten die Kuppeln der Vorhalle von S. Marco in Venedig aus dem 13. Jh.

1.) Via Latina, Vertreibung

vor dem Paradiesestor steht. Die beiden Cheruben, die dem Text entsprechend zu erwarten wären, fehlen hier. Durch das Tor schreiten Eva und dahinter Adam, welcher letzterem Gott die Hand auf die Schulter zu legen scheint, offenbar, um ihn aus dem Paradies hinauszustoßen. Der ausgestreckte Arm Gottes ist deutlich vor dem Türstock zu sehen, obwohl Adam noch unter dem Torbogen hinter Eva steht. ^{Dadurch} ~~Es~~ ^{gemacht} ~~ist also~~ deutlich ~~so~~, daß die Wesensgegenwart Gottes vor dem Tore steht.

3.) S. Marco, Verheißung

- x Auf eine völlig analoge Bildgestaltung stoßen wir bei dem Mosaik von S. Marco in Venedig. Links vom ~~Tor~~ 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 Gottes, den er auf Adams Schulter legt, um ihn hinauszustoßen, hier vom Torpfosten überschritten. Dadurch entsteht der Eindruck, daß der Schöpfer nicht vor, sondern noch innerhalb des Paradieses steht. Außer dem ist deutlich links von ~~Gott~~ Gott ein leuchtender Strahlenkranz und darin ein Kreuz zu sehen, was von Prof. Pächt als der flammende Wächter des Paradiesestores verstanden wird. Pächt nimmt aber daran Anstoß, daß dieses Symbol des wachhaltenden Cherub links neben Gott und somit noch innerhalb des Paradieses, placiert ist. Aber noch deutlicher wird diese, nach der Meinung von Pächt falsche, anachronistische Placierung des Cherub-im Albani-Psalter, einer englischen

3.) Albani-Psalter, Verheißung

Psalterhandschrift ^{aus} des ~~m~~ frühen 12. Jh's. Das
 perspektivisch in den Raum gestellte Paradieses-
~~tor~~ tor ist hier in eine frontal gestellte
 dreibogige romanische Arkade verwandelt. In, oder
 eigentlich schon vor-der mittleren Arkade, steht
 der Schöpfer, die rechte Hand im Sprechgestus
 erhoben, aber die Linke in der herkömmlichen Weise
 auf Adams Schulter gelegt. Der Arm ist wieder
 deutlich vor dem Türrahmen zu sehen. Die rechte
 Arkade ist ebenfalls wie die mittlere als Tor
 verstanden, durch welches Adam und Eva das
 Paradies verlassen. Aber auch die linke Arkade
 ist hier das Paradiesestor, vor dem der Cherub
 mit dem flammenden Schwert Wache hält. Das ge-
schlossene Paradiesestor mit dem Cherub davor
 findet sich in der Handschriftengruppe der
 Cottongenesisrezension häufig, wie z.B. im
 Hortus Deliciarum der Herade von Landsberg, eben-
 falls aus dem 12. Jh. Aber die Anordnung des
 Cherub zur linken Gottes ^{im Albani-Psalter} stellt eine Parallele
 zu S.Marco in Venedig dar. Daß Mitglieder dieser
 Handschriftengruppe auch eine chronologisch
 richtige Bilderfolge vertreten, beweist diese
 Darstellung aus der sog. Farfabibel aus S.Maria
 di Ripoll in Spanien aus dem 11. Jh. Hier folgt
 der Vertreibung von Adam und Eva durch den
 Schöpfer ^{untersten} im ~~untersten~~ Register ein Bild von der
 geschlossenen Paradiesespforte, die der Cherub
 mit gezückten Schwert bewacht. In der Millstätter
 Genesis, einem anderen Mitglied dieser Bildrezen-
 sion, folgt ebenfalls auf die Vertreibung der

4.) Hortus Deliciarum Paradieses-
 pforte + Wächterengel

5.) Farfabibel, Welterschöpfung

6.) Millstätter Genesis, Verkörperung
 (Hortus Deliciarum)

7.) Mittelalter Genesio, Engel + Schwert

Ureltern aus dem Paradies durch den Schöpfer 2 Blätter weiter eine Darstellung des Cherub mit dem Schwert vor dem geschlossenen Paradiesestor. Aber die Tatsache, daß sowohl in S.Marco in Venedig wie im Albani-Psalter der Cherub mit dem Schwert zur Linken von Gott und somit gegen den chronologischen Ablauf der biblischen ERzählung noch vor der Vertreibungsszene dargestellt ist, läßt Pächt für beide Kompositionen ~~Bilder~~ ein gemeinsames spätantikes Vorbild annehmen, das nur in der Cottongenesisrezension zu suchen ist. Daß Bilderhandschriften im 7.Jh. innerhalb der römischen Mission nach England gelangten, ist bekannt. Daß darunter auch ein Exemplar der Cottongenesisrezension gewesen ist, schließt Pächt aus dem Vorhandensein einer Reihe von Bildformulierungen aus dieser Genesisrezension in späteren englischen Handschriften. ↑

Wenn aber sowohl im englischen Albanipsalter wie in S.Marco in Venedig sich ein Bildtyp findet, der einerseits mit dem Fresko aus der Katakomben der Via Latina, und andererseits - ebenso augenfällig - mit der rabbinischen Bibelparaphrase übereinstimmt, so ist der Schluß erlaubt, daß zeitlich neben oder noch vor der Via Latina-Katakomben eine 2. Bildrezension existiert haben muß, die links von der "Wesensgegenwart Gottes", entsprechend dem rabbinischen Text, einen Cherub gezeigt hat. Die Vertreibungsszene in der Via Latina-Katakomben dürfte also nicht die früheste ~~Bildform~~ oder jedenfalls nicht die einzige

Bildformulierung im Rahmen dieser Gruppe gewesen sein. Bis jetzt wurde der Archetyp der Cottongenesiszene um 500 angesetzt; die Vertreibungsszene in der Via Latina-Katakombe beweist, daß zumindest diese eine Bildfassung schon um 350 existierte. Aber ~~die~~ Übereinstimmung der Vertreibung in S.Marco und im Albani-Psalter mit dem rabbinischen Text ~~legt es nahe, hier~~ eine jüdische Bildredaktion ~~anzunehmen~~, die in die Anfänge der jüdischen Kunst um ca. 200 n.Chr. zurückreicht.

Als 2. Thema möchte ich mit Ihnen die Wiederbelebung der Toten nach Ez. in der Synagoge von Dura Europos besprechen, die in der Dokumentation in Parallele zur Erschaffung des Menschen gesetzt ist.

Der Ausgangspunkt für unsere Überlegungen ist ~~x~~ das 5. Bild des Ezechielzyklus von Dura Europos, das ja auch das Bild unseres Plakates ist. Drei leblose Körper liegen auf dem Boden, da entsprechend dem Bibelbericht von Ez 37 die trockenen Gebeine der Toten durch ein Erdbeben wieder zusammengerückt sind und sich mit Sehnen und Fleisch überzogen haben. "Aber Geist hatten sie noch keinen", ~~wie es im Text heißt~~. Der folgende Vers lautet: "Komm, du Geist von den 4 Winden und wehe diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden," und weiter heißt es: "Da fuhr der Geist in sie und sie lebten und stellten sich auf ihre

8) Dura, Ezechielzyklus, 5. Szene

Füße, ein großes, sehr großes, Heer." Der griechische Ausdruck für Geist ist πνεῦμα, der hebräische פּוּרְפּוּר. Zur Belebung der Toten ist also πνεῦμα, bzw. פּוּרְפּוּר notwendig, die Toten werden durch das Anwehen des Geistes lebendig. Davon ist aber hier nichts zu sehen. Vielmehr tritt eine große griechische Psyche mit Schmetterlingsflügeln von hinten an die 3 vor ihr liegenden leblosen Körper heran und ist im Begriff, den obersten mit beiden Händen am Kopf zu fassen. Darauf weist die links im Bild stehende Gestalt des Propheten Ezechiel^{hin}. Aber hinter der großen Psyche sehen wir den Propheten Ezechiel ein 2. Mal, jetzt nicht in persischem, sondern in griechischem Gewande, und vom Himmel auf ihn zu flattern 3 kleine Psychai mit ausgebreiteten Schmetterlingsflügeln. Sie gleichen im Aussehen völlig der großen Psyche im Vordergrund, sind aber wohl fraglos die 3 Seelen, die für die am Boden liegenden Körper bestimmt sind.

Wenn man in den insgesamt 4 Psychegestalten dieses Bildes bis jetzt eine Veranschaulichung der 4 Winde gesehen hat, die die Getöteten anwehen sollen, so stößt man bei einer exakten Erklärung doch auf beachtliche Schwierigkeiten. Einen besseren Ausgangspunkt scheinen die spätantiken Vorstellungen von der ERschaffung des Menschen zu bieten. Und da nach rabbinischer Vorstellung die Bildungen des Menschen sowohl für diese Welt wie für die kommende einander entsprechen, ~~scheint man zur Veranschaulichung der~~

chen, ^{so} scheint man zur Veranschaulichung der
* Wiederbelebung der Toten bei Ez. - eine Anleihe
bei Bildformulierungen gemacht zu haben, die die
Erschaffung des Menschen nach den anthropologi-
sche in Vorstellungen der Spätantike zeigen. Aber
entsprechend dieser spätantiken Anthropologie
bestand der Mensch aus Körper, Geist und Seele;
die Erschaffung des Menschen mußte daher auch in
3 aufeinanderfolgenden Phasen dargestellt werden.
Im Heidentum zeigen das am deutlichsten die
Prometheussarkophage des 2. und 3. Jh's n. Chr.

9.) Prometheus-Sarkophag,
Formung

10.) Prometheus-Sarkophag,
Anima

X Hier formt Prometheus aus Erde den Körper des
Menschen; herauf tritt Athena von hinten an das
menschliche Gebilde heran und hält einen
Schmetterling über sein Haupt, um ihm ^{Geist} ~~Gesit~~ zu
X verleihen. Erst jetzt kommt Anima, die Seele,
um in diesem Menschen Wohnung zu nehmen. Im
Judentum finden wir ähnliche Vorstellungen von
der Erschaffung des Menschen bei Jos. Flavius
in den Jüdischen Altertümern vom Ende des 1. Jh's
n. Chr. Es heißt dort: "Und Gott bildete den
Menschen, indem er Lehm von der Erde nahm, und
dann sandte er Geist (^{πνεῦμα}) und Seele (^{ψυχή})
in ihm." Die Dreiteilung des Menschen in Körper,
^{Geist} ~~Gesit~~ und Seele ist also auch hier betont. Wenn
diese Vorstellungen im jüdischen Raum aber in
^{Bilder} ~~Bild~~ übersetzt werden sollten, stand zur Veran-
schaulichung sowohl von „pneuma“ wie von „psyche“
aber nur die eine antike Psychegestalt zur Ver-
fügung, die man für beide Phasen, aber mit ver-
schiedene Aufgaben verwenden mußte. Der Unter-

schied gegenüber dem Heidentum ist nicht groß, da auf den Prometheussarkophagen Athena ebenfalls einen Schmetterling über den Kopf des neugebildeten Menschen hält, während in der Synagoge von Dura Europos eine Psyche mit Schmetterlinsflügeln den Toten am Kopf anfaßt, um ihm Geist zu verleihen. Und für den Beseelungsakt wurden in Dura einfach kleine Seelengötter, kleine psychai, verwendet, wie sie sich auf zahlreichen Prometheussarkophagen finden. ~~Somit dürfte~~

Somit dürfte die Szene von der Wiederbelebung der Toten im Ezechielzyklus Vorlagen von der Erschaffung des Menschen verwendet haben. Die späteren christlichen Handschriften scheinen das Vorhandensein einer jüdischen Bildredaktion zu bestätigen, die die Erschaffung des Menschen in 3 Phasen zeigte. Da aber eine solche Dreiteilung des Menschen in Körper, Geist und Seele von der biblischen Anthropologie nicht gedeckt wurde, ⁺ verstanden die späteren Kopisten ihre Vorlagen bald nicht mehr, und diese ^{Kopien} gerieten in Unordnung. ~~Am besten scheint der spätantike~~

⁺ wo die Erschaffung des Menschen in 2 Akten erfolgt,

11.) San Marco, Formung d. Adam

12.) San Marco, Formung, Detail

⁺ wie bei der Vertreibungs-szene aus dem Paradies

x Am besten scheint der spätantike Bildtyp wieder in der Weltschöpfungskuppel von S. Marco in Venedig erhalten zu sein; ^{es ist zu denken} was ~~man~~ vermuten läßt, daß auch hier wieder ⁺ jüdische Vorlagen verwendet oder zumindest mitverwendet wurden. ^{Für} ~~Dem~~ ^{Für} die Bildung des Menschen, aus Ton, von der Jos. Flavius spricht, ^(Zwar bis jetzt) kennen wir keine Darstellung aus dem Judentum, da diese Szene im Ezechielzyklus von

Dura, der unsere einzige Quelle ist, infolge des Zusammenwachsens der Totengebeine wegfällt. Aber wir finden die Formung des Menschen aus Lehm auch in anderen Mitgliedern der Cottongenesisrezension, wie hier in der uns schon bekannten

13.) Farfabibel, Weltschöpfung

x Farfabibel aus Ripoll in Spanien. Der Schöpfer formt mit beiden Händen die Brust des Adam. Oder hier im Hortus Deliciarum, wo der Schöpfer mit beiden Händen Adams Kopf bildet. Die zweite Szene von der Erschaffung des Menschen in dieser Handschrift folgt aber nicht der spätantiken Bildformuierung mit der Psyche, sondern ist eine bildgetreue Veranschaulichung des Bibeltextes:

14.) Hortus Deliciarum, Adam

"Gott der Herr hauchte in sein Angesicht den Odem des Lebens". Der uns ebenfalls schon bekannte x Albani-Psalter verbindet diese beiden Szenen in einer einzigen Darstellung, wobei die Formung des Adam deutlich der Cottongenesisrezension folgt entspricht, Gott aber gleichzeitig in das Angesicht des Adam haucht.

15.) Albani-Psalter, Formung d. Adam

x Diese ~~zweite~~ ^(der Geistverleihung) Szene ist in S. Marco offenbar einfach ausgelassen worden, und stattdessen in die Mitte zwischen Formung und Beseelung des Adam die Segnung des 7. Tages gesetzt, ~~das~~ die in der Bibel 4 Verse vor der Erschaffung des Menschen erwähnt wird. Daß aber die Szene der Geistverleihung im Archetyp der Cottongenesisrezension vorhanden gewesen sein muß, scheinen uns ~~andere~~ ^{andere} Vertreter dieser Handschriftengruppe zu beweisen, wie wir gleich sehen werden. In

16.) S. Marco, Formung-7. Tag-
Beseelung

17.) S. Marco, Beseelung

San Marco folgt nach der Segnung des 7. Tages
* die Beseelungsszene. Auf Adams Brust zu flattert eine kleine Psyche, offenbar auf einen Wink des vor Adam thronenden Schöpfers. Das Bild deckt sich nur in den anthropologischen Vorstellungen, aber nicht in der Bildgestaltung ^{mit} ~~in~~ Dura Europos. Anders ist es in der Millstätter Genesis aus dem 12. Jh., ^{(in welcher} ~~die~~ bekanntlich der Bilderzyklus der Cottongenesisrezension stärker als in den anderen Kopien nachwirkt. Die ~~erste~~ Szene der Erschaffung des Menschen, die Bildung aus Ton, fehlt in dieser Handschrift, ^{wohl} ~~wahrscheinlich~~ ^{wohl} ~~wieder~~ ^{Wieder in S. Marco in Venedig} auf die von der biblischen Anthropologie verlangte Zweiszenigkeit des Schöpfungsaktes zu kommen. Hier tritt, wie in Dura Europos, die große Psyche, der Schöpfergott von hinten an den auf dem Boden liegenden Adam heran und berührt ihn mit beiden Händen am Kopf. Aber von vorne flattert ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und Heiligenschein - unverkennbar die christliche Schwester der heidnischen Psyche - mit ausgestreckten Händen auf Adam zu. Es bleibt offen, ob es sich hier um den Akt der Geistverleihung oder den der Beseelung handelt, da Bildelemente aus beiden Szenen in dieser Darstellung vereint sind. 3
* Blätter ~~wie~~ weiter folgt jedenfalls die 2. Szene der Erschaffung des Menschen. Der Schöpfer hat die Rechte im Sprechgestus erhoben und hält den vor ihm stehenden Adam am Handgelenk fest. Der hinter Adam stehende Engel dürfte ebenso, wie früher der fliegende Engel ^{die Seele veran-} ~~die Psyche~~

18.) Millstatt, Adam + Psyche

19.) Millstatt, Adam +
primäre - Engel (?)

schaulichte, hier die andere Lebenskomponente der Spätantike, nämlich das pneuma, den Geist, darstellen.

Es ist denkbar, daß es bildkompositionelle Überlegungen waren, die den Miniator veranlaßten, hier drei stehende Gestalten miteinander zu verbinden, in der vorigen Darstellung aber den auf dem ^mBoden liegenden Adam durch einen schräg von oben heranschwebenden Psycheengel zu ergänzen. Somit scheinen die beiden Szenen eine Vorlage wiederzugeben, die ^{sowohl} den Akt der Geistverleihung ^{als auch denjenigen} und der Beseelung enthielt. ~~Wir~~ ~~finden~~

20.) Grandval - Bibel
Genesis - Seite

x Wir finden unsere beiden Engeln mit Flügeln und Heiligenschein wieder auf der Genesisseite der Grandvalbibel aus der 1. Hälfte des 9. Jh's. Die Handschrift wurde im karolingischen Skriptorium von Tours in Frankreich hergestellt, ~~und~~ DERJENIGEN gehört mit einer Schwesterhandschrift aus derselben derjenigen Zeit und einer dritten Bibel aus dem 3. Viertel des 9. Jh's ebenfalls zur Familie der Cotton-

21.) Grandval - Bibel
Schöpfung Adams

x genesisrezension. Der Titulus am oberen Bildrand dieser Szene lautet: ADAM PRIMUS UTI FINGITUR ISTIC (Wie Adam hier als erster Mensch gebildet wird). Das hier verwendete Wort "fingere", ~~ist~~ bilden, formen bezieht sich aber auf den ersten Schöpfungsakt, nämlich die Bildung des Adam aus Ton, die hier nicht dargestellt ist. Stattdessen sehen wir wieder den von hinten an Adam herantretenden Schöpfergott, der wie in der Millstätter

Genesis, oder wie die große Psyche in Dura Europos, Adam mit beiden Händen am Kopf berührt. Der vor dem Schöpfer aufrechtstehende Adam, wie wir ihn aus der 2. Szene der Millstätter Genesis und aus der Beseelungsszene von S. Marco kennen, fehlt hier, aber die beiden Engel scheinen zu verraten, daß hier eine Szene unterdrückt wurde, und daß in der Vorlage dieser Handschrift sowohl der Akt der ~~Gesit~~^{Geist}verleihung wie auch der Beseelungsakt vorhanden waren, und daß beide Male ein solcher Engel sowohl das pneuma wie die psyche veranschaulichten. Die ~~schon~~^{schon} erwähnte Schwesterhandschrift bestätigt diese Vermutung, denn hier ist aus Platzmangel nur die 2. Szene mit dem vor dem Schöpfer stehenden Adam dargestellt samt dem dazugehörigen Engel im Hintergrund. Der Titulus ~~lautet~~^{ist} hier derselbe wie in der früher besprochenen Grandvalbibel, der von Der Bildung des Adam aus Ton spricht.

22.) Vician-Bibel, Erschaffung Adams

23.) Bibel v. S. Paolo f. l. m. Erschaffung Adams

X In der 3. karolinischen Bibel, die heute im Kloster von S. Paolo f. l. m. in Rom liegt, sieht die Erschaffung des Adam folgendermaßen aus: Adam liegt auf dem Boden, der Schöpfergott steht vor ihm und berührt ihn an der ~~Schläfe~~^{Schulter}. Die Bildformulierung ist hier also offensichtlich von der ersten Szene, nämlich der Formung des Adam, entsprechend dem Verbum "fingere", wie es im Titulus heißt, beeinflusst. Es folgt sofort die letzte Szene mit dem aufrecht vor dem Schöpfer stehenden Adam, also das Bild des Beseelungsaktes.

Die Engel fehlen hier. Die Umgestaltung der Szene dürfte aufgrund des Bibeltextes erfolgt sein, der erstens von der Formung und zweitens von der Beseelung des Adam spricht. Die beiden Szenen sind offensichtlich das Ergebnis einer ursprünglichen Umarbeitung der Vorlage, welche sich in den beiden anderen Handschriften mit den Engeln aber besser erhalten hat.

24.) Bernwardtür, Erschaffung
Adams

Die Richtigkeit unserer Überlegungen scheint ^{der} dieses Relief von ~~B~~ bronzenen Bernwardtür in Hildesheim aus dem Anfang des 11. Jh's zu bestätigen, für das ebenfalls eine Vorlage aus dem Skriptorium von Tours angenommen wird. Wieder ergreift der Schöpfer den auf dem Boden liegenden Adam an der Schulter. Es ist also wohl die erste Szene, die Bildung aus Ton, gemeint. Aus der Höhe, ähnlich wie in der Millstätter Genesis, schwebt der Psycheengel herunter, und die Figur ganz rechts im Bild dürfte wohl der aufrecht vor dem Schöpfer stehende Adam des dritten Schöpfungsaktes sein, nur daß der Schöpfer selbst hier fehlt. Das Bronze-relief verbindet also verschiedene Einzelbilder aus der Trilogie von der Erschaffung des Adam nach der Cottongenesisrezension in einer einzigen Bildkomposition. Charakteristisch für diese Rezension scheint gewesen zu sein, daß sowohl die Verleihung von Geist als auch ~~wie~~ von Seele an Adam durch Symbolgestalten veranschaulicht war, deren Ableitung aus der Spätantike-v.a. auf dem Mosaik von S.Marco in Venedig-unverkennbar ist. Aber auch der jüdische

✓ für die Erschaffung des Menschen

allerdings stark

Künstler von Dura Europos bediente sich für dieselbe Aussage, nämlich die Verleihung von Geist und Seele, derselben Formensprache; das könnte vermuten lassen, daß ^{im} für den Archetyp der Cottongenesisrezension ~~Text~~ ebenfalls auf jüdische Vorlagen zurückgegriffen wurde, die vom Geist des Hellenismus geprägt waren, wie es ja auch in Dura Europos der Fall ist.

Ein anderes Beispiel für die starke Beeinflussung der jüdischen Bildkunst durch die heidnische Formensprache der Spätantike bietet der Kindheitszyklus des Moses in Dura Europos.

20.) Dura, Moseskindheit

x Die ersten beiden Bilder dieser Szenenfolge halten sich streng entweder an den biblischen Text oder die rabbinischen Bibelkommentare. Wir sehen das Gespräch des Pharao mit den 2 Hebammen. Sie tragen dieselbe Kleidung wie Miriam und Jochebed, die Schwester und die Mutter des Moses, in der 4. Szene am Ende des Bildstreifens; das soll zeigen, daß es sich auch in der ersten Szene bei den 2 Hebammen um dieselben beiden Frauen handelt, die vom Pharao mit der Tötung der hebräischen Knaben beauftragt werden. Diese Gleichsetzung entspricht nicht der Bibel, aber einem rabbinischen Bibelkommentar. ~~Auch~~ Die 2. Szene, die Aussetzung des Mosesknaben auf dem Nil, ist eine getreue Illustration des Bibeltextes. Hingegen scheint es unmöglich, die Figuren der 3. Szene mit irgendeinem Text,

sei es die Hlg. Schrift, seien es rabbinische Bibelkommentare, in Übereinstimmung zu bringen.

26.) Dürer, Moseskindheit
3. Szene

x

Was ist nun eigentlich in der 3. Szene dargestellt? Eine nackte Frau, aber geschmückt mit 2 Halsketten samt Anhänger, Ohrringen und Armreifen, steht im Wasser und hält ein nacktes Kindlein auf ihr linkes Knie aufgestützt. Vor ihr schwimmt ein kleiner hausartiger Behälter auf den Wellen des Nil. Mit dem freien rechten Arm weist diese Frau auf die folgende Szene, die zeigt, wie der nackte Mosesknabe von seiner Schwester an seine Mutter weitergereicht wird. Aber unmittelbar hinter der nackten Frau im Wasser stehen drei Mädchen, die das griechische Frauengewand, den Peplos, tragen, und in ihren Händen verschiedene Gegenstände halten. Das Mädchen ganz rechts hält eine Muschel an seine Brust gepreßt, das mittlere ein Kästchen, und das Mädchen unmittelbar hinter der nackten Frau im Wasser hält in der einen Hand ein Waschbecken und in der anderen einen Krug. Damit ist die Bedeutung dieser drei Mädchen eindeutig festgelegt: es sind 3 Nymphen, die an der Rettung des Mosesknaben aus dem Nil teilnehm^{en}. Die Einführung von 3 Nymphen in den Darstellungszyklus eines biblischen Themas in einer Synagoge überrascht im ersten Augenblick. Aber es war die

einzigste Möglichkeit, dem Betrachter in der allgemeinverständlichen Sprache der Zeit die außergewöhnliche Bedeutung dieses ^{Moses-}Knaben erkennbar zu machen. Hier wurde der künftige Erretter des jüdischen Volkes aus der ägyptischen Gefangenschaft, der Gesetzgeber vom Sinai, auf wunderbare Weise dem sicheren Tod entrissen. Der biblische Bericht vom Bad der Pharaonentochter und ihrer Entdeckung des Körbchens mit dem Mosesknaben — schien als Grundlage für die Darstellung eines solchen Wunders zu wenig Aussagekraft zu besitzen, zu wenig ^{(optische Anregung) bieten} bildwirksam zu sein, und ^{deshalb} so griff man hier ^{allen Augen für ein Symbol} auf die allgemeinverständliche Bildersprache der

einfach

Spätantike zurück. Nymphen als Betreuerinnen von ^{an} ~~and~~ ^{an} ~~ander~~ gewöhnlichen ^{anzunehmen} ~~Kindern~~ göttlichen oder wunderbaren Kindern waren ^{gebräuchlich} ~~waren~~ allgemein vertraut. Hier auf diesem Steinrelief aus

27.) Steinrelief aus Pettau

einem ⁱⁿ ~~Mitrum~~ ^{aus} Pettau in Jugoslawien vom Anfang des 3. Jh's n. Chr. sehen Sie ein solches ~~göt~~ göttliches Kind, das von 3 Nymphen gepflegt und gewartet wird. Die linke Nymphe hält wieder einen Krug, die rechte ein Waschbecken in der Hand. Das Bad von göttlichen oder göttergleichen Kindern durch Nymphen spielte eine besondere

28.) Dionysos Sarkophag, Detail

^x Rolle. Hier sehen Sie ein Detail von einem heidnischen ^{Dionysos-} Sarkophag; der Gott Dionysos wird von den Nymphen gebadet. Auf dieser Marmorplatte aus Rom aus dem 4. Jh. wird Achilles nach ^{seiner} ~~seiner~~ Geburt von einer Nymphe gebadet; seine Mutter Thetis

29.) Marmorplatte aus Rom

^x sitzt auf dem Bett und sieht zu. Im folgenden Bild ist dargestellt, wie Thetis ihren Sohn in den Styx ^{taucht} ~~hält~~ hält, um ihn unverwundbar zu machen; das Bad des

göttlichen Achille durch eine Nympe ist also sorgfältig von diesem 2. Bad ^{Justin} unterschieden.

30.) Bad v. Alexander d. Großen x

Auch Alexander der Große wurde nach seiner Geburt von einer Nympe gebadet. Rechts oben sitzt seine Mutter Olympias auf einer Art Lehnstuhl, neben ihr eine Dienerin, ^(ἡσπασταίνα).

Und vor dieser Gruppe im Vordergrund badet eine Nympe den kleinen Alexandros. Die Beischriften ^{> Ἀλέξανδρος} und ^{νόμην} schließen jedes Mißverständnis aus. Der Bildtyp wird auch

31.) Kopt.-syr. Stoff; Bad Christi

x in die christliche Kunst übernommen. Das ist ein koptisch-syrischer Stoff um ca. 500; das Bad des neugeborenen Jesuskindes soll ebenfalls in der Sprache der Zeit seine Göttlichkeit veranschaulichen. Dieses Mosaik stammt aus dem Anfang

32.) Oratorium v. Johannes VII
Bad Christi

x des 8. Jh's aus dem Oratorium von Joh. VII unter der Peterskirche. Das Jesuskind hat den Kreuznimbus. ~~Das~~ Der spätantike Bildtyp wird in der christlichen Kunst jahrhundertlang beibehalten,

wobei allerdings die mythologische Aussage völlig in Vergessenheit geriet. Aber auch Helden des Alten Testaments wurden mit Badeszenen verbunden,

33.) Psalter v. Athos, Pentateuchos 49, Bad v. Selbiny x
d. David

x so z.B. König David. In dieser griechischen Psalterhandschrift vom Athos aus dem 11. Jh. liegt die Mutter des David auf dem Bett, vorn wird der Neugeborene gebadet, und hinter dem Bett stehen 3 Frauen bei der Wöchnerin, die in ihrer Dreizahl an unsere 3 Nymphen von Dura erinnern. Alle diese Darstellungen beweisen uns, daß die Vorstellung von der Betreueung und dem

Bad göttlicher Kinder durch Nymphen in der Spätantike so allgemein verbreitet war, daß dieses Motiv sogar in die christliche Kunst Aufnahme fand, wo das Bad des Jesusknaben ursprünglich wohl ebenfalls dem Betrachter die göttliche Natur dieses Kindes sichtbar machen sollte. Und ähnliche Überlegungen dürften es gewesen sein, die zur ^{jüdischen} Darstellung von der Auffindung des Mosesknaben im Nil geführt haben, wie sie uns heute noch in der Synagoge von Dura Europos erhalten ist. Die drei Nymphen mit ihren Badeutensilien, die in Anbetracht des Bades von Moses im Nilwasser ziemlich überflüssig erscheinen, sollen hier einfach die übermenschliche Natur dieses Knaben veranschaulichen. Das konnte in der allgemein verständlichen ^{Bildersprache} ~~Lingua Franca~~ der Spätantike auf diese Weise am kürzesten und ^{am} unmißverständlichsten ausgedrückt werden.

34.) Dura, Wasserauffindung
3. Bild x

Wer ist ^{man} aber unter diesen Voraussetzungen die nackte Frau im Wasser, die den Knaben hochhält? Sowohl ihr Schmuck, der demjenigen der drei Nymphen hinter ihr entspricht, ^{als auch} ~~wie~~ auch ihre Nacktheit legen den Schluß nahe, daß hier eine antike Wassergottheit, vielleicht Amphitrite, dargestellt ist, die wunderbarer Weise den Mosesknaben aus ihrem Element errettet.

Die heidnische ^{Symbol} ~~Bildersprache~~ scheint also eine

überzeugendere Bildgestaltung ermöglicht zu haben als es eine bibeltextgetreue Illustration vermocht hätte, wenn es darum ging, die Übermenschlichkeit dieses Mosesknaben bildlich darzustellen. In den rabbinischen Kommentaren ist davon häufig genug die Rede, daß bei der Geburt des Moses ein überirdisches Licht das ganze Haus erfüllte, oder daß der neugeborene Knabe von außerordentlicher Schönheit und Weisheit ^{war} ~~gewesen sei~~, oder daß er schon beschnitten zur Welt kam. All dies ließ sich aber nicht in Bilder übersetzen, daher mußte man sich der allgemein verständlichen Bildersprache des Heidentums bedienen, um diese Gedanken darstellbar zu machen. Die Besucher ~~die~~ der Synagoge von Dura Europos sahen in der nackten Frau im Wasser zwar sicher die Pharaonentochter, diese ^{erschien} ~~hatte~~ aber ⁱⁿ ~~die~~ Gestalt einer Wassergottheit, um ^{wunderbarer Weise} entsprechend dem Willen Gottes den Mosesknaben vor dem Ertrinken zu bewahren.

Daß ^B späteren Jahrhunderten solche Überlegungen nicht mehr verständlich waren, beweisen eine Reihe von christlichen und jüdischen Darstellungen dieser Szene. Sie dürften zwar alle von einem Bildtyp beeinflusst worden sein, wie er sich zufällig in der Synagoge von Dura Europos erhalten

hat, aber man versuchte, diese Vorlage mit dem Bibeltext in eine gewisse Übereinstimmung zu bringen. Die Bibel berichtet bekanntlich vom Bad der Pharaonentochter im Nil. In einer spanischen Bibel ^{aus Pamplona} vom Ende des 12. Jhdts., die auch andere jüdische ^{Bilder} beeinflusste ~~Bildmodelle~~ enthält, finden wir diese Darstellung von der Auffindung des Mosesknaben. Über dem Kistchen steht: *fiscella in qua iacet Moses* (Das Körbchen, in dem Moses liegt). Über dem Mittleren der drei nackten Mädchen, das dieses Körbchen von unten ^{hält} ~~hebt~~, steht "tharmut", der Name der Pharaonentochter bei Josephus Flavius. Als weitere Erklärung des Bildes heißt es ~~weiter~~ ^{dar} unten: *Haec filia pharaonis, quae abluit se cum puellis* (Dies ist die Pharaonentochter, die sich mit ihren Dienerinnen abwäscht). Hier erinnert freilich nurmehr die Nacktheit der drei Mädchen daran, daß auch in Dura Europos die sogenannte Pharaonentochter nackt dargestellt war. Aber vielleicht hat diese jüdische ~~Pessachhaggada~~ ^X Pessachhaggada aus dem späten 14. Jh. die jüdische Vorlage besser bewahrt. Links im Vordergrund sieht man ein nacktes Mädchen im Wasser stehen, das seinen rechten Arm ähnlich hochreckt, wie die Pharaonentochter in der Synagoge von Dura. Die Linke greift nach dem Mosesknaben, der vor ihr in einem Körbchen schwimmt. Und aus den drei Nymphen könnten hier die drei nackten

35.) 1. Pamplona. Bibel
Moses auffindung

36.) Kaufmann. Toga adah
Moses auffindung

Mädchen rechts oben geworden sein, von denen die vorderste Halskette und Kopfschmuck trägt, als ob sie die Pharaonentochter wäre. Dem Künstler war es offenbar nicht mehr möglich, ^{sich} über die Bedeutung seiner Vorlage ~~sich~~ ins klare zu kommen.

↗ Aber all die vorgeführten Beispiele zeigen uns, wie weit verbreitet das Motiv von der Betreuung übermenschlicher Kinder durch Nymphen in der Spätantike gewesen sein muß, daß es sogar in die jüdische Kunst Aufnahme fand und in einer Synagoge dargestellt wurde.

Die Geschichte des Auszugs der Juden aus Ägypten findet sich sowohl in der Synagoge von Dura Europos wie auch in der Katakombe der Via Latina. Aber ~~noch~~ obwohl auch die Bildredaktion in der Katakombe auf jüdische Vorlagen zurückgehen dürften, haben die beiden Bildzyklen nichts miteinander zu tun.

× In Dura Europos ist ¹⁾ der Auszug der Israeliten aus Ägypten, ²⁾ das Ertrinken der Ägypter im Roten Meer und als dritte Szene die Schar der geretteten Israeliten am sicheren Ufer dargestellt. Die aramäischen Tituli, die diesen drei Szenen beigegeben sind, und mit den Szenen, die sie begleiten, zum Teil nicht übereinstimmen, lassen vermuten, daß bei der Übernahme der Bildvorlage in die

37.) Auszug d. Juden aus Ägypten

38.) Dura, Auszug, 1. Szene

Synagoge von Dura | Veränderungen stattgefunden
 x haben. Der Titulus zur ersten Szene lautet:
 Moses, als er aus Ägypten auszog und das Meer teilte. Rechts im Bild ist das offene Stadttor des Landes Ägypten zu sehen, daneben die Reihen ^{der} ausgewanderten Israeliten. Ganz links im Bild und die übrigen Figuren an Größe bei weitem überragend sehen wir Moses, der seinen Stab über dem Kopf schwingt um das Meer zu teilen. Obwohl also Moses hier nur einmal dargestellt ist, werden zwei verschiedene Handlungen von ihm berichtet, die er außerdem entsprechend dem Bibeltext nicht unmittelbar hintereinander, sondern durch einen beträchtlichen Zeitabstand getrennt, durchführte. Diesem Sachverhalt entsprechend unterscheiden andere Darstellungen, die zwar oft erst aus wesentlich späterer Zeit auf uns gekommen sind, aber ebenfalls auf spätantike Vorlagen zurückgehen, diese beiden Szenen sorgfältig voneinander.

39.) Sarajewo - Hagadda, Auszug
 aus Hagadda

x Hier sehen Sie dieselben zwei Szenen in der Pessachhagadda von Sarajewo aus dem 14. Jh. Oben die ausziehenden Israeliten vor der Stadtmauer von Ägypten, unten links Moses, der das Meer spaltet, umgeben von den Israeliten, die von der ägypt. Reiterei verfolgt werden. Allerdings fehlt in der oberen Darstellung Moses, der den Zug anführen sollte.

40.) Golden Aggadah, Auszug
aus Ägypten

41.) Ashburnham - Pentateuch, 1. Szene (Büch)
Auszug aus Ägypten
41a) dasselbe schwarz
(lesen)

Neu ist hier dazugekommen, daß vor dem Stadttor von Ägypten einige Ägypter stehen, die den abziehenden mit Freuden nachwinken. Dieselbe Szene finden wir auch in der ungefähr gleichzeitigen sogenannten Golden Haggada, was beweist, daß der Bildtyp zumindest im damaligen Spanischen Judentum, wo beide Handschriften entstanden sind, tradiert wurde. Aber dieselbe Szene hat auch schon der sogenannte Ashburnham Pentateuch, eine lateinische Vulgata-Handschrift, die um 600 entstanden ist; vor dem Stadtbild von Ägypten steht der Pharao und das Volk von Ägypten. Vor diesen sind hier aber Moses und Aron zu sehen, die in Eile das Land zu verlassen scheinen. Von den übrigen Israeliten sieht man nur einen einzigen Mann, der eines von den geraubten oder geschenkten Goldgefäßen auf dem Kopf trägt. Moses ist also hier-zwar nicht der Anführer ~~des~~ der ausziehenden Israeliten, aber er ist im Rahmen der Aufbruchszene dargestellt.

42.) Ashburnham - Pentateuch
Auszug aus Ägypten
2. Blatt (Büch)

x Auf dem nächsten Blatt dieser Handschrift folgt aber nicht als nächste Szene die Spaltung des Meeres durch Moses, sondern zunächst nochmals am linken oberen Bildrand eine Darstellung von Moses und Aron mit der Hand Gottes darüber; und hierauf, vor einem Gebirgshintergrund, die Scharen der Israeliten, deren Handbewegungen Schrecken und

Aufregung aus^{drücken}~~drücken~~, was deutlich gegen den rechten Bildrand hin zunimmt, als ob von dort die Gefahr käme. Vor den Israeliten sind die Zelte mit den Frauen zu sehen; Es ist also das Zeltlager der Israeliten bei Phihahiroth am Meer, ^{dargestellt} derselbe Ort, an dem sie der verfolgende Pharaon mit seinen Soldaten erreichte. Dadurch werden aber auch die Schreckensbewegungen der Israeliten hinter den Zelten verständlich. Sie haben offenbar die von rechts heranreitenden Ägypter erblickt, die auf diesem Blatt zwar nicht mehr dargestellt werden konnten, aber sicher auf der wohl friesartigen Vorlage vorhanden waren.

In der unteren Bildhälfte ist links das Ertrinken ^{der} ~~der~~ Ägypter im Roten Meer zu sehen, und rechts, gleichsam wie auf einer trockenen Halbinsel die Schar der ^{geretteten} Israeliten. Unmittelbar am Ufer des Meeres steht Moses und schwingt seinen Stab in einer ähnlichen Bewegung über seinem Kopf wie es der Moses von Dura Europos in der ersten Szene ^{tat} ~~tat~~, als er, wie der Titulus dort besagt, das Meer spaltete. Da im Ashburnham-Pentateuch die Szene fehlt, wo Moses das Meer spaltet, so wäre es denkbar, daß der Kopist hier nicht

den das Meer schließenden, sondern den das Meer spaltenden Moses aus der Vorlage ~~darstellte~~. *übernommen hat.*

Jedenfalls scheint aber das Vorhandensein des *neu dazugekommenen* ~~selben~~ Bildtyps in den jüdischen Haggadot und

im Ashburnham-Pentateuch, nämlich die Verabschiedung der ausziehenden Israeliten durch die Ägypter, die Annahme zu erlauben, daß *in beiden* ~~hier~~ *Hand-*

Schriften

eine gemeinsame alte Bildtradition vorliegt.

Und wenn diese Verabschiedungsszene auch in Dura fehlt, so läßt der Titulus doch vermuten, daß in der Vorlage *zu Dura* ~~keine~~ eigene Aufbruchszene vorhanden war, die dann *mit* ~~von~~ der Szene von der Teilung des Roten Meeres verbunden wurde. —

13.) Dura *Cinopus* *Auszug*
an *Ägypten*, 3. Szene

- x Daß dem Kopisten von Dura nicht ganz zu trauen ist, beweist auch der Titulus *247* ~~der~~ dritten Szene des Auszugsbildes; *u* denn obwohl in dem vorangehenden ~~Da~~ Bild der Untergang der Ägypter im Roten Meer dargestellt ist, lautet hier der Titulus wieder: Moses, als er das Meer teilte. Der Stock ist Moses vom Freskantenn erst nachträglich in die Hand gegeben worden, was sowohl aus der Tatsache hervorgeht, daß *beim* ~~bei~~ Abfallen der Farbe ~~unter~~ dem Stock ein Fischlein zum Vorschein kam, als auch daraus, daß Moses den Stock gar nicht richtig in der Hand hält. Was diese Szene aber ursprünglich bedeutete, läßt

sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren. Unsere Untersuchung hat jedenfalls deutlich gemacht, daß erstens schon in der Mitte des dritten Jahrhunderts den jüdischen Malern ein größerer Auszugszyklus zur Verfügung ^{gestanden sein muß} stand, zweitens, daß sie denselben nicht ganz richtig wiederzugeben in der Lage waren und drittens, daß spätere Handschriften diesen Zyklus vielleicht in einer ausführlicheren ^{eren} und z.T. verständlicheren Weise bewahrt haben.

44.) Via Latina, Auszug aus Ägypten, sub. C

- x In der Katakombe der Via Latina ist nicht der Auszug aus Ägypten in einer Reihe von Szenen dargestellt, sondern ^{der Errettung} der Israeliten aus der Hand der Ägypter - ist die Gesetzesübergabe auf dem Sinai gegenübergestellt und beide Szenen zu einer großartigen Gesamtkomposition verbunden. Beim Auszug aus Ägypten nehmen die verfolgenden Ägypter nicht nur die Hälfte der einen ^{Breitwand} ~~Wand~~, sondern auch die anschließende Schmalwand in ^{Auspruch} ~~ANSPRUCH~~; ~~sondern~~ beim Einzug auf der Insel ^{Sinai die Israeliten} ~~Sinai~~, die über beide Wände verteilt sind.

45.) Via Latina, Einzug auf d. Sinai, sub. C

Obwohl also beim Auszug reichlich Platz zur Verfügung stand, beschränkte man sich auf die Darstellung der verfolgenden Ägypter und der geretteten Israeliten. Auch die z.B. auf christlichen Sarkophagen ~~ganz~~ belegte Architektur hinter den Ägyptern, die den Aufbruch der Verfolger aus dem Land Ägypten zeigen soll, ^{ist in der Via Lat.} ~~sich hier~~ ~~weggelassen~~.

46.) Sarkophag mit Auszug ^{Katakombe} ~~weggelassen~~. Sie sehen das Stadttor, das eine

Abkürzung für das Stadtbild von Ägypten ist, deutlich am linken Bildrand. Daß auch dieser Bildtyp verbreitet war, beweist das Mosaik aus dem Landhaus von Santa Maria Maggiore in Rom. Hier drängen die bewaffneten Scharen der Ägypter aus dem Tor der Burg Ägypten hervor, während ein Teil von ihnen schon im

Meer ertrinkt. Aber in der Via Latina-Katakombe ist von alledem nichts zu sehen; hier ist der Hauptakzent auf die Gegenüberstellung der beiden Szenen: Auszug aus

Ägypten - Einzug auf dem Sinai gelegt. In der Ausszugszene beschließt Moses den Zug und hält seinen Stab ins Meer gesenkt, damit die nachfolgenden Ägypter in den zusammenschlagenden

Wogen ertrinken. In der Einzugszene marschiert er an der Spitze des Zuges und weist mit seinem Stab auf das Sinaiheiligtum. Gleichsam als Kommentar zu dieser Szene ist am oberen Bildrand dargestellt, wie Moses auf den Sinai hinauf-

klettert, um dort die Gesetzesⁱⁿtafeln ~~im~~ Empfang

zu nehmen. Diese Bibelhandschrift aus dem 10. Jh., die wieder die ~~die~~ Kopie eines spätantiken Original ist, zeigt die ^{es} Verbreitung des Bildtyps. Aber die Zusammenstellung der beiden Szenen; Auszug aus

Ägypten - Einzug auf dem Sinai, ist in der späteren christlichen Kunst nicht belegt. Nur das Kuppel-

fresko der sogenannten Exodus Kapelle von El-Baggawat in Ober-Ägypten ^(aus dem 4. Jh.) scheint aufgrund einer

47.) Rom, s. Maria Maggiore, Auszug

48.) Via Latina, Auszug, ev. C

49.) Via Latina, Einzug, ev. C

50.) Rom, ev. v. ab. fr. 29. 1
Moses auf Sinai

51.) El Baggawat, Exoduskapelle

solchen Vorlage angefertigt zusein. Da hier
 aber dem Freskanten ^{sich zu einem Kreis schlie-} nur eine ~~einzig~~ fortlaufende

Reude

Fläche-zur Verfügung stand, unterdrückte er die
 Szene mit den-im Meer ertrinkenden Ägyptern samt
 dem das Meer über ihm schließenden Moses. Das
 Rote Meer ist nur durch die Aufschrift Erytra
 über den ersten Ägyptern angedeutet. Moses
 marschiert mit seinem Stab an der Spitze des
 Zuges und befindet sich wie in der Via Latina
 Katakombe unmittelbar vor dem Tempel, der den
 Erscheinungsort Gottes auf dem Sinai anzeigt.
 Der Mann mit dem Reisepinkel über der Schulter
 und dem Stab in der Hand auf der anderen Seite
 des Tempels soll wohl deutlich machen, daß dieser
 Tempel nichts ~~mehr~~ mit den ^{ver} ~~existierenden~~ ^{nachfolgenden} Ägyptern
 zu tun hat, sondern das Ziel der wandernden
 Israeliten auf dem Sinai ist. Daß diese aus-
 schließlich aus der rabbinischen Vorstellungswelt
 geborene Bildformulierung des Berges Sinai-von
 den Christen in Rom-schon in der nächsten Generation
 x nicht mehr verstanden wurde, beweist diese zweite
 Darstellung in der Via Latina-Katakombe ^(selbste). Es ist
 eindeutig eine Kopie der früheren Malerei, aber
 in den Tempel wurde jetzt die Mumie des Lazarus
 gestellt und damit Moses als Christus interpretiert.
 Ein solcher
 Der Bildtyp war in der christlichen Kunst in Rom
 x verbreitet, wie dieses Fresko aus der Callistus-
 Katakombe beweist.

52.) Via Latina, Einzug auf
 Sinai, ca. 100

53.) Callistus-Katakombe,
 Christus + Lazarus

54.) Elias + Witwe v. Sarepta

Zum Abschluß dieser Ausführungen, die das Weiterwirk^{en}ung jüdischer Bildformulierungen in der christlichen Kunst ^{beweisen,} zeigen sollen, möchte ich noch auf ein rein formales Problem zu sprechen kommen, um zu zeigen, ^{daß} welchen Einfluß die jüdische Kunst ^{sich} auch in stilistischer Hinsicht ^{der allgeweruen} ausüben konnte. Sprache der Spätantike bediente. Dies ist die Szene von der Auferstehung des Sohnes der Witwe ^{von} Sarepta durch den Propheten Elias in der Synagoge von Dura Europos. Ich spreche ^{hier} jetzt von der Szene ganz rechts, wo die Mutter ihr wiederer-
~~um es dem Betrachter zu präsentieren.~~
 wecktes Kind im Arm hält. Die Mutter

steht streng frontal, sie hält das Kind auf dem linken Arm aufgestützt, sodaß es leicht gegen die Mutter gewendet ist, den Blick aber auf den Betrachter gerichtet hat.

55.) Alex. Weltchronik

Diese Darstellung der Hl. Maria mit dem Christusknaben stammt aus der sog. Alexandri- nischen Chronik, einer christlichen Weltchronik des 5. Jhdts. Links neben dem Kopf der ~~Frau~~ rechten Frau ist Maria zu lesen. Der beigegebene Text der Chronik bezieht sich auf Lk 1, 44, die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth, also ^{auf} einer Zeit vor der Geburt des Jesusknaben. Da hier aber die Madonna mit dem Kind auf dem Arm dargestellt ist, besteht kein unmittelbarer Zusammenhang mit dem beigegebenen Text. Damit hat das Bild ~~aber~~ einen ähnlichen Repräsentations-

56.) Rabula-Codex, Maria

charakter wie dasjenige in Dura Europos.

Diese Darstellung von Maria mit dem Kind auf dem Arm stammt aus dem sog. Rabula-Kodex, einer syr. Evangelienhandschrift vom Ende des 6. Jh. Das Bild steht am Anfang der Kanontafelserie und hat somit ebenfalls wieder repräsentativen Charakter, ^{wie} ~~was~~ auch der Arkadenbogen beweist. In der späteren christlichen Kunst ist dieser Marientyp reichlich belegt, ^{bekannt} ~~als~~ ^{als} ~~es ist~~ die sog. Hodegetria. Aber seinen Ausgang scheint er von Bildformulierungen genommen zu haben, ^{wie sie} ~~die inwieweit~~ gleichzeitig auch in der jüdischen Kunst belegt sind.

Ich hoffe, mit den hier besprochenen Beispielen zweierlei gezeigt zu haben. Erstens, daß eine Reihe von christlichen Kunstwerken erst dann richtig verstanden werden kann, wenn zu ihrer ^{Deutung} ~~Deutung~~ (jüdische Bildformulierungen herangezogen werden), und zweitens, daß auch die ^{Deutung} ~~Deutung~~ jüdische Kunst ^{ebenfalls} ~~ebenfalls~~ ^{so} wie die frühchristliche sich der allgemein verständlichen Bildersprache der Spätantike bediente, um ihren Aussagen die gewünschte Prägnanz zu ^{verleihen} ~~geben~~. Es ist aber leicht einzusehen, daß solche ^{Zeitbedingten} ~~Zeitbedingten~~ Bildformulierungen nicht mehr verstanden wurden, wenn sich die gedanklichen Voraussetzungen gewandelt hatten, denen sie ihre Entstehung verdanken. ^{Trotzdem steht} ~~Und es ist~~

Die Forschung war der Aufgabe, ^{einfach durch} ~~oft nicht leicht durch~~ den doppelten Filter