

Strukturelemente der frühchristlichen Kunst

Die älteste christliche Kunst geht kaum vor den Anfang des 3. Jh.'s zurück. Solange hatte es gedauert, bis die religiöse Phantasie der Neubekehrten stärker war als die Autorität der Kirchenlehrer, die bestrebt waren, das alttestamentliche Bilderverbot von Ex 20,4: "Du sollst dir kein Bildnis machen..." auch in den jungen christlichen Gemeinden durchzusetzen. Wenn auch der Kampf für und gegen die Bilder noch Jahrhunderte dauern sollte und nicht nur den byzantinischen Bilderstreit heraufbeschwor, sondern auch noch in der Reformation von Martin Luther eine Rolle spielte, so war doch nach 200 die erste Runde eindeutig zugunsten der Bilderverehrer entschieden. Es war nicht möglich gewesen, einer Welt, die in Bildern dachte und argumentierte, den Gebrauch dieser Bilder zu verbieten.

Und welche Bilder waren es nun, deren man sich für die Verkündigung der neuen Heilslehre bediente? Hatte der Kampf gegen Heidentum und Götzenkult dazu geführt, daß man mit der verhaßten Religion auch ihre Sprache ausgerottet hatte? Oder versuchte man stattdessen, das vertraute Idiom in den Dienst des neuen Glaubens zu stellen? Den ersten Schritt auf einem solchen Weg hatte schon der Apostel Paulus getan, als er den Athenern auf dem Areopag seinen Christus als den wohlvertrauten Ignotus Deus vorgestellt hatte. Etwas Ähnliches versuchten nun die christlichen Künstler. Sie machten Anleihen bei den Mysterienreligionen, bei der heidnischen Symbolsprache, beim römischen Kaiserkult und auch bei der Sakraltmalerei der Juden. Diese bunte Palette gab ihnen die Möglichkeit, die neue Heilslehre von der Erlösungstat Christi und seiner Herrschaft über die Welt in ^{altvertraute} Bildern zu übersetzen. Jeder Zeitgenosse konnte verstehen, welche Hoffnungen sich mit dem

1.) Orpheus auf röm. Sarkophag

APP. 17, 23

+ Hier an der Decke eines Grab-
räumes in der Callistus-
Katakombe in Rom.

Sänger Orpheus verbanden, der in die Unterwelt gestiegen war, um mit seinem Gesang die Mächte der Finsternis zu überwinden und von dort wieder wohlbehalten ans Tageslicht zurückgekehrt war. Auf diesem christlichen Sarkophag aus Rom sehen wir in der Mitte Orpheus dargestellt. Wenn der Mysteriengott hier auch nicht ~~xx~~ als ein Bild von Christus selbst zu verstehen ist, so konnte auf diese Weise doch die Erlösungstat Christi, die Überwindung des Todes durch Christus, veranschaulicht werden. Eine solche Gleichsetzung entsprach dem Denken der Zeit. Wir lesen z.B. bei Clemens Alexandrinus: "Siehe, was das neue Lied vollbrachte; Menschen hat es aus Steinen, Menschen hat es aus Tieren gemacht; sie wurden wieder lebendig, sobald sie nur Hörer des Gesanges geworden waren." Christus war der Sänger des neuen Liedes, das den Menschen Rettung versprach vor dem ewigen Tod.

Zu einer wirklichen Gleichsetzung von Christus mit einer heidnischen Gottheit kam es erst 100 Jahre später, und zwar war dies die Verbindung von Christus mit dem heidnischen Gott Sol Invictus, dem unbesiegten Sonnengott, der in der 2. Hälfte des 3. Jh.'s, als die nationalen Götter ihre Anziehungskraft verloren hatten, zum römischen ~~Reich~~ Reichsgott aufgerückt war.

Das Heidentum setze Sol Invictus mit dem Mysteriengott Mithras gleich, der ebenfalls ein Sonnengott war. Aus einem Mithräum bei Carnuntum im Osten von Wien stammt folgende Inschrift aus dem Jahre 307: "Dem unbesiegten Sonnengott Mithras, dem Beschützer ihrer Herrschaft, haben die Iovii und Herculii, die gottesfürchtigsten Kaiser und Fürsten, dieses Heiligtum wiedererrichtet" (¶ Deo Soli Invicto Mithrae Fautori Imperii su(orum) Iovii et Herculii religiosissimi Augusti et Caesares Sacrarium restituerunt)

Auch die Kaiser ließen sich in die Mysterien des Sonnengottes Mithras aufnehmen.

2.) Juliergruft, Christus als Sol Invictus

Diese Universalität des Sonnengottes veranlaßte nun die Kirche ihrerseits, Christus als den
x neuen Sol Invictus zu verkünden. In einer kleinen Grabkammer unter der Peterskirche in Rom, in der sogenannten Julier-Gruft, wurde an der Decke dieses Mosaik entdeckt. Der ganze Bildgrund ist leuchtend gelb, von diesem gelb heben sich einerseits das Grün der Weinranken und andererseits das helle Grau der Pferde und des Mannes darüber deutlich ab. Aus Haltung und Anordnung der Pferde ist zu erkennen, daß in der Lücke noch zwei weitere Pferde zu ergänzen sind. Es war also hier ursprünglich ein von 4 dahingaloppierenden Pferden gezogener Wagen dargestellt. Der Lenker steht im Wagen. Durch die eilige Fahrt flattert sein Schultermantel im Wind, sein Kopf wird von einem Lichtkreis umgeben, hinter dem Lichtstrahlen hervorbrechen. In der linken Hand hält er - nur schwer erkennbar - eine Kugel, einen Globus; die rechte Hand ist fast ganz zerstört, man kann nur noch feststellen, daß sie gehoben und vorgestreckt war. Wenn nicht die Wände der kleinen Grabkammer mit Bildern vom guten Hirten, einem Angler und einem ruhenden Jonas ausgemalt wären, hätte kaum jemand vermutet, daß es sich bei dem Wagenlenker
x um eine Darstellung Christi handelt. Die Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen Bild des Sol Invictus ist verblüffend. Auf dieser Münze steht der Sonnengott in einem von 4 Pferden gezogenen Wagen; um sein Haupt sehen wir einen Strahlenkranz, auch sein Mantel flattert im Wind, auch er hält einen Globus in der Linken und auch er streckt die erhobene Rechte in die Höhe. Dieser Sol Invictus ist kein Gott der Eingeweihten, kein Mysterien gott mehr, sondern der Gott des römischen Reiches, dessen Bild die

3.) Münze mit Sol Invictus

Kirche mit dem von ihr verkündeten Herrn der Welt verband. Aber dieses Christusbild konnte nicht beibehalten werden; die Gleichsetzung erwies sich als zu gefährlich. Der alte Sonnengott war nicht bereit, dem Neuankömmling seinen Platz zu überlassen. Die Philosophie eines Plotin und auch die weitverbreitete Astrologie, für die die Sonne die Lenkerin der Gestirne war, diese beiden bestimmenden Faktoren des 3. Jh.'s, hatten dem Lichtgestirn einen ~~so~~ festen Platz im religiösen Denken der Menschen gesichert; ~~noch~~ so mußte noch am Anfang des 5. Jh.'s ~~folgendermaßen~~ Augustinus predigen: "Nicht der Herr ist von der Sonne gemacht, sondern er ist es, der sie gemacht hat." Und ähnlich wendet sich Papst Leo der Große noch in der Mitte des 5. Jh.'s gegen den Brauch alberner Christen, die von den Anhöhen bei Tagesanbruch die emporsteigende Sonne anbeten. Unter diesen Umständen ist es verständlich, daß die Kirche die Darstellung von Christus als Sol Invictus verbieten mußte. Aber bis heute erinnert an die alte Verbindung des Sonnengottes mit Christus das Datum unseres Weihnachtsfestes. Denn am 25. Dezember feierte das römische Reich den Geburtstag seines Reichsgottes, des Sol Invictus; und zu Anfang des 4. Jh.'s, bald nachdem das Deckenmosaik in der Iulia^{er}-Gruft entstanden war, setzte die westliche Kirche diesen Tag als Geburtstag Christi fest.

War man also im 3. Jh. bestrebt gewesen, nicht Christus selbst, sondern die Erlösungstag Christi, z.B. durch einen griechischen Mysteriengott, zu veranschaulichen, so ging man um 300 dazu über, Christus in Person und mit dem ganzen Anspruch eines Weltengottes darzustellen. Der Weg, den man zur Verwirklichung dieses Zieles eingeschlagen hatte, erwies sich zwar als ungangbar. Der Sonnengott des römischen Reiches ließ sich

nicht ~~in~~^{von} einer Religionsgemeinschaft verein-
nahmen, die noch um ihre Existenz kämpfte. Aber
der Übertritt des römischen Kaisers Konstantin
zum Christentum sollte der Kirche neue und
bessere Möglichkeiten in die Hand geben, um
überzeugende Bilder des wahren Herrn der Welt
zu gestalten. Bevor wir uns aber diesen zu-
wenden, kehren wir noch einmal ins 3. Jh. zu-
rück.

Die allgemeine Bilderfeindlichkeit der frühen
Kirchenväter hatte die Phantasie der Künstler
gelähmt. Welchen Anreiz konnten Worte, wie z.B.
diejenigen des afrikanischen Asketen Tertullian
bieten, wenn er schreibt: "Wie immer sein
armseliges Körperchen war, welche Haltung und
welches Aussehen es hatte, ob es unscheinbar,
gewöhnlich oder unansehnlich war, immer wird
es mein Christus sein." Wie ließ sich unter dem
Eindruck solcher Worte ein Bild des paulinischen
Kyrios gestalten? Aber die Erlösungssehnsucht
der von den endlosen Wirren des 3. Jh.'s er-
schütterten Menschheit sah im Bild vom guten
x Hirten eine überzeugende Veranschaulichung der
Erlösungstat Christi. Der weitverbreitete Bild-
typ findet sich seit dem 2. Jahrtausend v. Chr.
x im Vorderen Orient, ebenso im Griechenland des
x 5. Jh.'s; auch auf einem heidnischen Sarkophag
x aus dem 3. Jh. n. Chr. aus Salona ist er belegt.
Für die Christen ließ sich das vertraute Bild
vom guten Hirten leicht mit dem Gleichnis vom
verlorenen Schaf bei Lukas (15,1-7) verbinden.
Auch bei Clemens Alexandrinus lesen wir z.B.:
"Es ist aber Gott immer am Herzen gelegen, die
Menschenherde zu retten; deshalb sandte der
gute Gott auch den guten Hirten." Das Bild vom
guten Hirten ist also ebenso ~~wenig~~^{wenig} wie früher
Orpheus als Darstellung von Christus selbst
zu verstehen, sondern beide Gestalten sollten

4) Priscilla- u. Lucina Bste Koube, guter Hirt

- 5.) Vorderer Orient, guter Hirt
- 6.) Griechenland, guter Hirt
- 7.) Salona, Sarkophag, guter Hirt

dem Betrachter ^{die} ~~ihre~~ Errettung ^{des Menschen} vor dem ewigen Tod durch die Erlösungstat Christi nahebringen. Es waren nicht Bilder des Heilsbringers, sondern des Heilsereignisses.

8.) Sarkophag von Sta. Maria antica,
Jonasdarstellung

In denselben Gedankenkreis, dessen Thema das Schicksal des einzelnen Menschen nach dem Tode ist, gehört auch die häufig auf den Sarkophagen und an den Katakombenwänden anzutreffende Darstellung des Propheten Jonas. Es war ~~aber~~ nicht die Parallele zu Tod und Auferstehung Christi entsprechend Mt. 12,40, die das Interesse der Gemeinden an diesem Bild wachrief, sondern ~~vielmehr~~ die Sorge um das eigene Schicksal in der Zeit zwischen dem Tod und der Wiederkunft Christi am Ende der Tage. Wieder bot das Heidentum Vorlagen an, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch hinsichtlich ihrer Aussage übernehmen ließen. Die letzten ~~letzten~~ Untersuchungen des Jonas-Zyklus haben gezeigt, daß das Bild ^{nur} des in der Kürbislaupe ruhenden Jonas nicht ~~das~~ das Schlußbild des Jonas-Zyklus war, der ~~auch~~ aus Meerwurf, Ausspei aus dem Fischbauch und eben Ruhe des Jonas in der Kürbislaupe bestand, sondern daß diese letzte Szene anfänglich auch ganz allein zur Darstellung kam. Sie sollte eine Veranschaulichung des Wartezustandes von dem hier Bestatteten sein, der seiner Auferstehung am Ende der Tage entgegenschlief. Nun fällt die Ähnlichkeit in der Haltung des ruhenden Jonas - er ist meist nackt, stützt sich auf einen Arm auf und hebt den anderen abgewinkelt über seinen Kopf - es fällt also die Ähnlichkeit der Haltung des ruhenden Jonas mit dem griechischen Hirten-
x Endymion auf den sog. Endymion-Sarkophagen auf. Da aber erfahrungsgemäß eine aus der heidnischen Ikonographie übernommene Bildvorlage diese Übernahme nicht nur formalen Ähnlichkeiten x verdankt, sondern damit auch analoge Vor-

9.) Endymionsarkophag

stellungen ausgedrückt werden sollten, so stellt sich die Frage nach Person und Bedeutung des Hirten ~~Endymion~~. Die griechische Mythologie kannte verschiedene Aspekte, aber allen Traditionen gemeinsam war die Verbindung des Hirten Endymion ~~mit~~ ^{mit} ewigem Schlaf, nach der einen Tradition als Vorrecht, nach der anderen als Strafe. Wenn also das Bild des schlafenden Endymion auf Jonas übertragen wurde, so sollte damit ausgedrückt werden, daß Jonas durch den Fisch aus den Wassern des Todes gerettet und an einen sicheren Ort gebracht wurde, wo er der künftigen Auferstehung entgegenschlafen konnte.

x Dieser Sarkophag aus dem Dionysoskreis, ebenfalls aus dem 3. Jh., knüpft an ~~a~~ eine ähnliche Vorstellung an: Auch Ariadne schlief einen Zauberschlaf, bis sie von Dionysos geweckt und in ^{die} ~~velysäischen~~ Gefilde getragen wurde. Ihre Haltung entspricht völlig der des Endymion bzw. des Jonas. Alle diese Bilder sollen also nicht den Zustand der Seligkeit, sondern eine Art Wartezustand bis zum Eintritt des ^{Auferstehung} ~~endzeitlichen Ereignisses~~ veranschaulichen.

Eine solche, sowohl inhaltliche als auch formale Abhängigkeit christlicher Darstellungen von heidnischen Vorlagen ist in der westlichen Katakombenkunst des 3. Jh.'s die Regel, soweit nicht göttliche Retterszenen aus dem AT zur Darstellung kamen. Umso mehr überrascht die Tatsache, daß ein christlicher Kultraum aus der 1. Hälfte des 3. Jh.'s an der äußersten Ostgrenze des römischen Reiches ^{gegen} ~~in~~ Persien mit einer Reihe von Szenen ausgemalt ist, die bilderschriftartig Ereignisse aus dem Leben Christi ~~in~~ wiedergeben. Es ist dies die Hauskirche in der römischen Grenzsiedlung ^{am Euphrat in Syrien} ~~Dura Europos~~, die durch eine erhaltene Inschrift in das Jahr 236 datiert wird. Über die Bedeutung des Raumes wurde viel gerätselt; gewöhnlich wird er als ~~Faunraum~~

10.) Ariadne - Sarkophag

+ Und hier ein Bild des vom Wein trunkenen Dionysos selbst. Er liegt in einer Weinlaube wie Jonas in der Wurfislaube.

11.) Dura Europos, Baptisterium

12.) Dura Europos, Baptisterium,
guter Hirte

13.) Dura Europos Baptisterium,
Heilung des Gelähmten

14.) Dasselbe, Nachzeichnung

Taufraum bezeichnet, da sich an der westlichen Schmalseite unter einem Baldachin ein gemauertes
x Becken befindet. In dem Tympanon darüber, das schon an spätere Apsisbilder erinnert, sehen wir wieder eine Darstellung vom guten Hirten mit seiner Herde, ähnlich wie wir solche schon aus den Katakomben und von den Sarkophagen in Rom kennen. Es zeigt sich, daß das Bild des guten Hirten im 3. Jh. im äußersten Osten des römischen Reiches ein ebenso gebräuchliches wie verständliches Symbol der Erlösungstat Christi war wie in Rom.

Aber auf der nördlichen Langseite des Kult-
raumes finden wir im oberen Register die frühesten Darstellungen von Christus selbst,
x die man kennt. Durch diese Bilder wird allerdings das früher Gesagte, nämlich daß es im 3. Jh. noch keine Bilder von Christus selbst gegeben habe, keineswegs umgestoßen. Denn hier ist Christus nicht aufgrund eines bestimmten Bildtyps zuerkennen, wie solche dann im 4. Jh. geprägt wurden, sondern nur im Zusammenhang der hier dargestellten Ereignisse, d.h. also gleichsam als Schriftzeichen.

Es sind zwei Wundererzählungen, die flüchtig und skizzenhaft an die Wand geworfen sind. Hier
zeige ich Ihnen die Heilung des Lahmen. Die
x Erzählung ist in 2 Szenen wiedergegeben; wir sehen das Bett, auf dem der Kranke liegt, darüber, also dahinter, steht Christus mit vorgestreckter Rechter, um die Heilung zu vollziehen. Links vom Bett und auf dieses zugehend nun eine 2. Darstellung des geheilten Gelähmten, der sein Bett auf dem Rücken trägt. 2 Dinge überraschen hier: Einerseits ist die Wundererzählung nicht wie in der Katakombenmalerei durch eine einzige Szene veranschaulicht, die zwar den geheilten Gelähmten mit seinem Bett, aber nicht Christus selbst zeigt; und andererseits geht der Geheilte

nicht nach links von der ersten Szene weg, sondern nach rechts zu der ersten Szene wieder zurück. Für letzteres scheint ^{erbringen} die Erklärung ^{von} sich leicht ~~bieten~~ zu lassen. Man wollte die Handlung gegen die Schauwand an der Westseite ^{des Kultraumes} hin ablaufen lassen ^(guter Hirte) und mußte daher das Bild des Geheilten links neben dem Kranken, der auf dem Bett liegt, setzen. Da dem Freskanten aber offensichtlich eine Vorlage zur Verfügung stand, die die Wundererzählung in 2 Szenen und zwar von links nach rechts laufend, zeigte, so blieb nichts anderes übrig, als die beiden Szenen in der vorliegenden Weise nebeneinanderzusetzen. Sowohl die Skizzenhaftigkeit der Zeichnung als auch die Tatsache, daß die Erzählung in 2 Szenen wiedergegeben ist, läßt als Vorlage eine illustrierte Evangelienhandschrift vermuten. Der Text muß griechisch und kann nicht Aramäisch gewesen sein, da Aramäisch von rechts nach links geschrieben wird. Es scheint also, daß ^{wir} ~~hier~~ auf diese Weise die Existenz einer zumindest teilweise fortlaufend illustrierten Evangelienhandschrift auf der Zeit um 200 erschließen können.

x In dieser byzantinischen Evangelienhandschrift des 12. Jh.'s aus Florenz (Laurentiana, R plut. VI, 23), deren klassische Vorlage unverkennbar ist, finden wir unsere beiden Szenen wieder. Christus, wieder mit der vorgestreckten Rechten hinter dem Bett, ist hier von einer Reihe von Zuschauern umgeben; es war allgemein üblich, eine ursprünglich knappe Szene bei späteren Kopien durch eine Reihe von Statisten oder Zeugen aufzufüllen. ^{Lies Bild} Rechts ^{daher} geht der Geheilte ^{hier} mit dem Bett auf dem Rücken nach derselben Seit hin weg wie in Dura Eruopos, nur ist die Anordnung der Bilder hier nicht ~~am~~ gestört und läuft von links nach rechts.

Wir sehen also, daß genuin christliche Szenen, die erstmals spätestens zu Beginn des 3. Jh.'s

45.) B. Pl. Laurent. plut. VI, 23, Heilung
des Gelähmten
fol. 17r (Mt. 9, 2-8); fol.
112v (Lk. 5, 18-26)

formuliert wurden, mit derselben Ikonographie noch in Handschriften des 12. Jh.'s ~~xxx~~ belegt sind, ^{weil} ~~da~~ die Darstellung dem begleitenden Text entsprach. Andererseits mußten wir aber feststellen, daß Bilder, die die christliche Botschaft in der ~~xx~~ zeitgenössischen Sprache der Spätantike auszudrücken bestrebt waren, sofort wieder aufgegeben wurden, sobald die gedanklichen Voraussetzungen für solche Parallelen nicht mehr gegeben waren. ^{Trotzdem} ~~Der~~ ^{wir} ~~wir~~ können feststellen, daß sich ~~trotzdem~~ ^{kennt} eine Reihe von Bildthemen aus der heidnischen ~~Kunst~~ Sprache der Spätantike in christlichen Darstellungen des Mittelalters erhalten haben. Die Übernahme solcher Themen erfolgte jedoch nur unter 2 Voraussetzungen: 1) Entweder man verwendete das heidnische Bild zur Veranschaulichung eines Ereignisses, das in der Hlg. Schrift berichtet wird; 2) oder aber die christliche Interpretation eines ^{heidnischen} ~~solchen~~ Bildes wurde durch apokryphe Evangelientexte ermöglicht. Für das erste liefern die verschiedenen Darstellungsweisen der Himmelfahrt Christi ein überzeugendes Beispiel; für das zweite, für die Bezugnahme auf apokryphe Evangelientexte, kann z.B. auf das Bild vom Bad des göttlichen Kindes in ~~xxx~~ der Spätantike verwiesen werden. Hier suchte man ~~also~~ nicht zu einem vorhandenen Text ein geeignetes Bild, sondern umgekehrt zu einem vorhandenen Bild einen entsprechenden Text.

16.) Baalbek, Alexander ~~mosaik~~

x Dieses Mosaik aus Baalbek in Syrien stammt aus dem 4. Jh. n. Chr. und zeigt das Bad von Alexander dem Großen nach seiner Geburt. Der Tatsache, daß alle Figuren namentlich genannt sind, verdanken wir, daß über die Bedeutung des Dargestellten kein Zweifel bestehen kann. In der rechten oberen Hälfte des Bildes sehen wir Olympias, die Mutter ~~da~~ von Alexander dem Großen, auf ihrem Ruhebett, daneben eine Dienerin, griechisch ^{Βασιλίσσα}. Das Mittelbild ist arg

beschädigt; wahrscheinlich sind hier Olympias, Alexander und der ägyptische Pharao Nektanebos, der sagenhafte Vater von Alexander, dargestellt. Rechts unten, unter der Geburtsszene, sehen wir den kleinen Alexander, der in einem Becken von einer Nymphe gebadet wird. Wir lesen das Wort 'Nymphe' deutlich neben der weiblichen Gestalt. Nach den Vorstellungen der Spätantike mußte der zum Gott erhobene Alexander von einer Nymphe gebadet werden; es war dies das Vorrecht, aber gleichzeitig auch die Bestätigung der göttlichen Kräfte von übernatürlichen Kindern. Entsprechend der griechischen Mythologie wurden Zeus, Hera, Dionysos, Achilles und manche andere antike Heldengestalten von Nymphen gewartet und betreut.

17.) Marmorplatte aus Rom,
Achilles - Kindheit

x Auf dieser Marmorplatte aus Rom aus dem 4. Jh. mit Szenen aus dem Leben des Achilles sehen wir oben 2 Badeszenen. Die 2., rechte Szene zeigt das bekannte Bad des Achilles im Styx, als ihn seine Mutter Thetis an der Ferse hielt und in den Fluß tauchte, um ihn unverwundbar zu machen. Rechts sitzt der Flußgott. Aber die linke Badeszene entspricht dem Alexandermosaik. ^{Eine} Die Nymphe badet Achill, den Sohn eines Sterblichen, während seine göttliche Mutter Thetis ~~daneben~~ daneben auf der Bank sitzt und zusieht. Am engsten verbunden ist die Badeszene mit der Kindheitsgeschichte

18.) Dionysos - Sarkophag,
München, 2. Jh.

x des Gottes Dionysos. Als seine Mutter Semele nach der Geburt starb, wurde der Knabe, ein Sohn des Zeus, von Nymphen aufgezogen; dabei spielte das Bad des Kindes eine besondere Rolle. Dieser

19.) Stoff aus Antioche, Bad des
Dionysos

x Stoff stammt aus Antioche aus dem 4. oder 5. Jh. Wir sehen rechts oben, wie ^{der} ~~das~~ das Bad durch die Nymphe und ganz links in einer weiteren Szene Semele auf ihrem Ruhebett, wie die Inschrift

20.) Kopt. Stoff, Bad Christi

x angibt. Und hier nun die früheste Darstellung vom Bad Christi; der koptische Stoff stammt aus dem 5. oder 6. Jh. Die Nymphe fehlt hier, nur das Christuskind steht im Becken, darüber liegt

21.) Mosaik aus d. Oratorium
von Johannes VII, Rom

22.) Castell Seprio, Geburt Christi

Bilder vom Bad Christi in
der Ostkirche häufig.

- 1 2 -

Und hier ein Bild vom Bad Christi.

x Maria auf einem Ruhebett. ^{Das} Dieses Mosaik stammt aus dem Oratorium vom Johannes VII. unter St. Peter in Rom aus dem Anfang des 8. Jh.'s. ~~Es befindet sich heute in Santa Maria in Cosmedin.~~ Aus der Nymphe ist eine der beiden Hebammen aus dem apokryphen Jakobusevangelium geworden, die bei der Geburt im Stall von Bethlehem anwesend ~~waren~~ ^{sind}. Dieses Fresko stammt aus Castel Seprio in Norditalien aus dem 7. oder 10. Jh. und zeigt die Geburtsszene, wie sie noch bis weit ins 2. Jahrtausend in der byzantinischen Kunst belegt ist. Maria liegt auf ihrem Ruhebett; vor ihr richten die beiden Hebammen das Bad des Jesuskindes. Die Rechte gießt gerade das Wasser in das Becken.)

Es läßt sich nun zwar nicht mit Sicherheit sagen, was die christlichen Künstler (des 5. oder 6. Jh.'s) veranlaßt hat, die heidnische Szene vom Bad des göttlichen Kindes in den Kindheitszyklus Christi aufzunehmen; aber es ist zu vermuten, daß ihnen der ursprüngliche Sinn der Szene noch sehr wohl bekannt war und daß sie durch das ~~Bad~~ ^(dem Betrachter) Bad (die göttliche Natur ^(Christi) ~~dem Betrachter~~ vor Augen führen wollten. Der Bildtyp konnte jedenfalls beibehalten ~~werden~~ werden, auch als die heidnischen Vorstellungen längst vergessen waren, weil ~~wirk~~ die Erwähnung der Hebammen im wohlbekannten apokryphen Jakobusevangelium dafür ~~ein~~ den Textbeleg bot.

Das zweite, unter dem Einfluß heidnischer Vorstellungen und Bildtypen formulierte christliche Thema, das ich noch besprechen möchte, und das im Gegensatz zum Bad Christi im ~~Text~~ Evangeliumtext selbst verankert ist, ist die Himmelfahrt Christi. Aber zuerst wollen wir noch den letzten und für die christliche Kunst fruchtbarsten Themenkreis kennenlernen, den das heidnische Rom den christlichen Künstlern anzubieten hatte, nämlich die verschiedenen Bildtypen des römischen Kaisers.

Wie wir schon gesehen haben, war der erste Versuch, den die Kirche unternommen hatte, ein Bild von Christus, dem Herrn der Welt, zu gestalten, mißlungen. Der heidnische Gott Sol Invictus konnte von Christus nicht überwunden werden. Aber als der Hofbiograph von Kaiser Konstantin, der Bischof Eusebius von Caesarea, ^{zum} ~~im~~ 30. Regierungsjubiläum von Konstantin seine berühmte Tricennatsrede hielt, eröffnete er durch die hier vorgetragene Philosophie nicht nur dem christlichen Herrscheramt, sondern auch der christlichen Kunst völlig neue Wege. Eusebius ging von der platonischen Urbild-Abbild-Lehre aus und stellte dem Kaiser Konstantin den himmlischen König Christus gegenüber. Ebenso wie Konstantin auf Erden das römische Weltreich regiert, argumentierte Eusebius, in gleicher Weise thront Christus im Himmel und herrscht über das Weltall. Diese Lehre sollte den Weltherrschaftsanspruch des ersten christlichen Kaisers motivieren; gleichzeitig gab sie aber in umgekehrtem Sinn den christlichen Künstlern den ganzen Kanon der römischen Kaiserikonographie in die Hand. Denn wenn der Kaiser das Abbild Christi auf Erden ist, dann konnte man Christus, den wahren Herrn der Welt, wie den römischen Kaiser darstellen; und dazu standen die verschiedensten Bildtypen zur Verfügung.

✕ Einen der ersten Versuche, Christus als Weltherrscher mit Hilfe der römischen Kaiserikonographie darzustellen, sehen wir auf diesem römischen Sarkophag aus der Mitte des 4. Jh.'s. Das Bild, von dem ich spreche, befindet sich in der Mitte des oberen Registers. Der jugendliche Christus thront auf einer Bank mit Löwenbeinen, die offene Gesetzesrolle hält er in der Linken, die Rechte ist abgebrochen. Aber als Schemel seiner Füße benützt er das vom Himmels-gott ausgespannte Firmament. Der Körper des Himmels-

23.) Janius Bassus-Sarkophag

24.) Dasselbe, Detail

25.) Saloniki, Galerius-Bogen

x gottes ist von Wolken eingehüllt. Dieser Ausschnitt stammt von einem kaiserlichen Triumphbogen, der um 300, also ca. 50 Jahre vor dem Sarkophag, von Kaiser Galerius in Thessaloniki errichtet wurde. ^{Hier} Im untersten Register sind die beiden gemeinsam regierenden Kaiser Diokletian und Maximian dargestellt und beide Kaiser setzen ihren Fuß auf das unter jedem von ihnen gespannte Himmelsgewölbe, um damit ihre göttergleiche Weltherrschaft zu dokumentieren. Der Bildtyp stammt aus der Juppiterikonographie.

26.) Rom, Villa Medici, Sarkophag

x Auf diesem heidnischen Sarkophag sehen wir, wie Juppiter seine Füße ebenfalls auf das Himmelsgewölbe setzt, das der Himmels-gott unter ihm ausspannt. Für die beiden römischen Kaiser war die Übernahme dieses Bildtyps nicht weiter ~~oder~~ erstaunlich; wir erinnern uns an die Stiftungsinschrift auf dem Mithrasaltar in Carnuntum, wo es geheißen hat, daß die Iovii und Herculii diesen Altar wiederherstellen ließen. Iovius, also Juppiter, war der ~~Beiname~~ Beiname von Kaiser Diokletian, und dieser Gleichsetzung entsprach es auch, die Juppiterikonographie auf den Kaiser zu übertragen. Die christlichen Künstler hingegen waren durch Eusebius auf die kaiserlichen Vorbilder verwiesen worden und machten daher ~~ihrenorts~~ dort ihre Anleihen. Wenn auch das Bild ursprünglich aus der Juppiter-Ikonographie stammt, so war es ins Christentum auf dem Umweg über den Kaiserkult übernommen worden.

27.) Gaius Bassus-Sarkophag, Einzug in Jerusalem

x Auf demselben christlichen Sarkophag aus der Mitte des 4. Jh.'s, auf dem wir gerade den über den Himmeln thronenden Christus gesehen haben, befindet sich genau darunter eine Darstellung vom Einzug Christi in Jerusalem. Christus reitet auf einem Esel und vor ihn kniet ein Mann, der - dem Evangelientext entsprechend - sein Gewand vor Christus auf den Boden breitet.

Für unser Bewußtsein und auch für das des Mittelalters beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem die Passionsgeschichte. Aber auf diesem Sarkophag hat die Szene eine andere Akzentsetzung, wie auch ihre Anbringung in der Mitte des Bildstreifens unmittelbar unter dem Thronbild Christi nahelegt. Wie auf dem oberen Bild soll auch hier der königliche Aspekt Christi betont werden. Der Evangelientext bot die Möglichkeit zu einer solchen Interpretation; so heißt es bei Mt. 21,5: "Siehe, dein König kommt zu dir, sanftmütig und auf einem Esel reitend." Wenn die Szene aber als Ankunft des Herrn, als adventus domini, zu verstehen war, dann standen den christlichen Künstlern für das Bild vom Einzug Christi in Jerusalem wieder die Vorbilder der Kaiserkunst zur Verfügung. Schon in hellenistischer Zeit verstand man unter dem adventus Domini eines jeden römischen Kaisers den Anbruch des Neuen, des Goldenen Zeitalters, und in jedem neuen Kaiser erhoffte man sich seine Verwirklichung. Für die Darstellung dieses Ereignisses wurde dieser Bildtyp formuliert. Hier ist es der Caesar Constantius Chlorus, der nach seiner Eroberung von Britannien in London ~~einreitet~~ einreitet. Vor dem Stadttor kniet eine Frau mit Mauerkrone, die symbolische Darstellung der Stadt London. Dieser Typus hat ^{das} als Vorbild für unseren Einzug Christi in Jerusalem abgegeben. Der Mann, der auf dem Sarkophag vor Christus seinen Mantel auf den Boden breitet, ist als ~~da~~ die symbolische Stadtfigur von Jerusalem zu verstehen, die vor dem einreitenden König huldigend in die Knie sinkt. Die Übernahme des Bildtyps ink^ludierte zugleich auch die Übernahme des Bildinhalts, wie wir das ja schon bei den Jonasdarstellungen und ihren heidnischen Parallelen gesehen haben. Das Einzugsbild Christi in Jerusalem sollte dem Betrachter zeigen, daß mit dem Kommen Christi der neue Äon, das neue

28.) Münze von Constantius Chlorus

Weltzeitalter angebrochen ist. Leider fehlt die Zeit, um Ihnen noch eine ganze Reihe von weiteren Christusbildern vorzuführen, deren Bildtyp sich jeweils aus der römischen Kaiserkunst ableiten läßt.

Wenn wir uns nun den Darstellungen von der Himmelfahrt Christi zuwenden, so können wir feststellen, daß die frühchristliche Kunst des 5. und 6. Jh.'s von diesem Thema nicht weniger als 3 völlig verschieden Typen formuliert hat. Einer davon wurde offenbar bald wieder aufgegeben, da nur eine einzige Darstellung davon bekannt ist, nämlich auf der Holztür von Sta. Sabina in Rom. Die beiden anderen fanden im ersten Jahrtausend sowohl im Westen als auch im Osten weite Verbreitung.

Eine der ältesten Darstellungen des westlichen Himmelfahrtsbildes ^{früheste} ~~stammt~~ ^{stammt} von dem südfranzösischen Sarkophag von Servannes, vom Ende des 4. Jh.'s. Zum ersten Mal ist auf diesem Sarkophag eine fortlaufende Vita Christi erhalten, und zum ersten Mal finden wir hier Darstellungen, die den Fortgang der Ereignisse nach der Passion Christi erzählen. In der Mitte des unteren Registers sehen wir das Urteil des Pilatus, daran schließt sich ein Bild vom Grab Christi mit den Wächtern, weiteres eine Begegnung des Auferstandenen mit den Frauen und daneben mit den Jüngern. Das letzte Bild ganz rechts zeigt die Rückkehr Christi zum Vater; von Himmelfahrt läßt sich hier allerdings nicht reden. Eine Gruppe von ^{Männern} ~~Engeln~~ steht oder kniet am Fuß eines Berges, auf den Christus mit gewaltigen Schritten hinaufsteigt. Die heidnische Kunst kannte nichts Vergleichbares und stellte daher auch keine Vorlagen zur Verfügung. Aber diese Darstellung wurde offenbar auch nicht aufgrund eines bestimmten Evangelientextes formuliert. Ein Berg wird, außer in der Apostelgeschichte, nur bei

29.) Sarkophag von Servannes

30.) Dasselbe, Detail

Matthäus als Ort des letzten Zusammentreffens Christi mit seinen Jüngern angegeben; allerdings ist dort nicht von einer Himmelfahrt oder von einem Hinaufgehen zum Vater die Rede. Aber davon spricht der Evangelist Joh. 20,17; dort heißt es, daß der Auferstandene am Ostermorgen der Maria Magdalena erschienen sei und ihr verboten habe, ihn zu berühren, da er noch nicht ~~xj~~ zum Vater hinaufgegangen sei. Unser Bild scheint also die verschiedenen Berichte zu verbinden. Nicht deutlich zu sehen ist, warum Christus den rechten Arm nach oben ausstreckt. Vielleicht streckte sich ihm vom Himmel die Hand Gottes entgegen, ebenso wie

x auf diesem Elfenbein aus München, das ebenfalls um 400 entstanden ist. Die Darstellung ist ähnlich; der jugendliche Christus, die Rolle mit seiner Lehre in der Linken, steigt wieder mit großen Schritten auf einen Berg und ergreift mit der Rechten die sich ihm aus den Wolken entgegenstreckende Hand Gottes. Das ist die Konsekrationsmünze, also Vergöttlichungsmünze, von Kaiser Konstantin, die nach seinem Tod im Jahre 337 geschlagen wurde. Nach altem heidnischen Brauch ~~fehrt~~^{fährt} der Kaiser in einer Quadriga gegen Himmel, aber auch hier streckt sich Konstantin aus den Wolken die Hand Gottes entgegen. Auf diesem heidnischen Elfenbein, das aus dem Anfang des 4. Jh.'s stammt, wird

31.) Elfenbein aus München

32.) Konsekrationsmünze von Konstantin

33.) Elfenbeinplatte mit Apotheose

in mehreren Szenen ebenfalls die Apotheose eines Kaisers vorgeführt und hier können wir vielleicht die Vorgeschichte der göttlichen Hand zurückverfolgen. Ganz unten wird der Tote in einem von Elefanten gezogenen Wagen zum Scheiterhaufen auf das Marsfeld geführt. An der Spitze des Scheiterhaufens, den wir dahinter sehen, war ein Adler eingeschlossen, der - durch das Feuer befreit - den Toten zum Himmel hinauf-^{geleiten}~~tragen~~ sollte. Wir sehen den Verstorbenen auf einer Quadriga dahinstürmen. Im obersten Drittel wandelt sich nun plötzlich das Bild, und zwei ~~x~~ Windgötter tragen den zum Himmel auffahrenden Kaiser in den Rat der Götter, die ihm von oben ihre Hände entgegenstrecken. Wie eine schriftliche Erklärung dazu liest sich der Text eines Panegyrikus, also einer Lobrede, die ein römischer Rhetor im Jahre 310 auf den verstorbenen Constantius Glorius, den Vater von Kaiser Konstantin, hielt. Es heißt dort: "Nachdem also Constantius wahrhaft nach oben aufgebrochen war, standen die Tempel offen und er wurde in der ~~Song~~ Sitzung empfangen, indem Juppiter selbst dem Himmelwärtseilenden seine Hand entgegenstreckte". Auf dem Elfenbein sehen wir die sich dem Auffahrenden von oben entgegenstreckenden Hände der Götter. Ich möchte nochmals darauf hinweisen, daß hier, auf ein und demselben Bild, die Art der Auffahrt in der oberen Bildhälfte eine ganz andere ist als in der unteren. Unten fährt der verstorbene Kaiser in einem von 4 Pferden gezogenen Wagen genauso wie wir das bei dem heidnischen Bildtyp der Apotheose von Kaiser Konstantin gesehen haben. In der oberen Bildhälfte wird derselbe Kaiser von 2 Windgöttern hinaufgetragen. Über solche die Seele begleitenden Engel, die ~~ἀγγελοι ψυχῶν~~ ^{ἀγγελοι ψυχῶν}, die der heidnische Synkretismus mit den Genien

Sk. 1) Elfenbeinplatte, Detail

der Winde verband, schreibt der neuplatonische Philosoph Proklos im 5. Jh.: "Sie umgaben die Seele mit ihrem Glanz und machten sie leicht durch die Wärme ihres Windes, der ihr ein Leben voll Kraft ~~mit~~ zum Aufstieg verlieh". Die christliche Variante zu dieser Vorstellung scheint uns im Himmelfahrtsbild der ^{Holztafel} ~~Hostie~~ von Sta. Sabina in Rom aus der Mitte des 5. Jh.'s erhalten zu sein. Ähnlich wie auf dem heidnischen Elfenbein wird Christus von 2 Engeln zum Himmel gezogen, unten wieder die betroffenen Jünger.

Die östliche Variante des Himmelfahrtsbildes ist uns am deutlichsten im syrischen Rabula-Evangelium des 6. Jh.'s erhalten. Es ist ein Himmelfahrtsbild, das sich an den einzigen biblischen Bericht von der Himmelfahrt Christi, nämlich an den Text der Apg. anlehnt. Dort heißt es im 1. Kapitel 9-12: "Und als er dies gesagt hatte, wurde er aufgehoben und eine Wolke nahm ihn vor ihren Augen hinweg. Und als sie ihm nachsahen, wie er gegen Himmel fuhr, siehe, da standen bei ihnen 2 Männer in weißen Kleidern, welche sagten: 'Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr und seht gegen Himmel? Dieser Jesus, der von euch aufgenommen wurde gegen Himmel, wird wiederkommen, wie ihr ihn gegen Himmel auffahren gesehen habt.'" Entsprechend dem Text der Apg. bedeutet also jede Darstellung der Himmelfahrt Christi sowohl seine Auffahrt zu Gott wie seine Wiederkunft am Ende der Tage. ^{Jh} ~~Mit~~ dieser Doppelfunktion wird auch der Erfolg des Bildes begründet gewesen sein. Hier konnte man einen Blick tun auf die Geheimnisse der letzten Dinge. Da die Apokalypse im Osten lange nicht als kanonisches Buch galt, hielten sich die Künstler an die Vision des Propheten Ezechiel, wie sie im 1. Kapitel geschildert ist. Da wird

35.) Rom, Sta. Sabina, Holztafel, Detail

36.) Rabula-Evangelium, Himmelfahrt

37.) Goldmedaillon des Constantius
Victor, M. 4. Jhr. x

vom Feuer gesprochen und von der Gestalt der 4 Lebewesen, und von den Menschenhänden, die unter ihren Flügeln hervorsehen. Weiters werden 4 Räder erwähnt, die neben den 4 Lebewesen hergehen, und viele Augen, die sie bedecken. Das Kapitel schließt mit der Schilderung eines Thrones über den 4 Lebewesen und einer Gestalt darauf, anzusehen wie ein Mensch, umschlossen von einem Glanz wie der Regenbogen. Das Himmelfahrtsbild hält sich ziemlich getreu an diese Schilderung, nur in einem wesentlichen Punkt weicht es ab: es fehlt der Thron. Daraus ergibt sich, daß auch die Gestalt, anzusehen wie ein Mensch, nicht thront, sondern steht. Außerdem aber sehen wir rechts und links von diesem im Glanz des Regenbogens auffahrenden Christus 2 Engel, die mit verhüllten Händen Kränze überreichen. Diese beiden Abweichungen vom Ezechieltext haben aber wieder in der römischen Kaiserkunst ihre Parallele. Hier eine Darstellung von der triumphalen Heimkehr eines siegreichen Imperators. Er steht in einem ~~Trium~~ Triumphwagen in derselben Haltung, die er während des Triumphzuges einnimmt, und 2 Viktorien überreichen ihm Siegeskränze. Die Parallele springt in die Augen; und durch die formale Parallele werden wir auch auf die Parallelität der Thematik geführt: die triumphale Heimkehr des Siegers. So gut sich der Prophetentext auch ~~a~~ für die Darstellung einer endzeitlichen Gottesvision geeignet hatte, für das Bild eines siegreichen Feldherrn, ob im Kampf gegen irdische Feinde oder gegen den Feind aller Menschen, ^{Gegen} den Tod, hier konnte die römische Kaiserkunst bessere Vorlagen anbieten als der atl. Prophet. Wir haben also gesehen, daß in allen drei Himmelfahrtsbildern christliche Glaubensausagen mithilfe der heidnischen Symbolsprache

allgemein verständlich ausgedrückt werden konnten.

Der kurze Überblick über den Beitrag des Heidentums zum Werden der frühchristlichen Kunst hat uns gezeigt, daß es fast ausschließlich Retter- oder seit dem 4. Jh. triumphalistische Bilder von Christus selbst waren, die mithilfe der altvertrauten heidnischen Bildersprache formuliert wurden. Aber die Ausschmückung der seit Konstantin überall im römischen Reich errichteten christlichen Basiliken beschränkte sich keineswegs auf Bilder von Christus oder Wunderdarstellungen Christi, wie wir sie im Baptisterium von Dura Europos kennengelernt haben. Wir verdanken unsere Kenntnis der Ausstattung frühchristlicher Basiliken nicht nur den wenigen Denkmälern, die aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, sondern auch schriftlichen Zeugnissen. So ist uns aus der Zeit um 400 ein Brief des Nilus von Ankyra erhalten, den er an einen Beamten in Konstantinopel schrieb. Dieser hatte ihn gefragt, wie er die von ihm erbaute Kirche ausschmücken solle, und Nilus antwortete ihm, daß er die Kirche mit Schilderungen aus dem Alten und aus dem Neuen Testament vom besten Maler ausmalen lassen solle. Dabei drückt Nilus die Hoffnung aus, daß die Gottesfurcht der atl. Patriarchen die christlichen Betrachter zu ähnlichen ^{Bezeugung ihres} ~~Langschiffes~~ Glaubens anregen möge. Im Kirchenschiff sollten also auch atl. Darstellungen angebracht werden. Erhalten sind uns solche Bilder im Langschiff der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom aus der 1. Hälfte des 5. Jh.'s. Aber die Forschung ist heute der Meinung, daß die Vorlagen für eine Reihe dieser Darstellungen nicht auf einen christlichen, sondern vielmehr ursprünglich aus einem

(Ep. IV, ~~Regen~~ MPG 79, sp. 577f.)

jüdischen Atelier stammen. Somit ^{leistete} ~~hat~~ also auch das Judentum seinen Beitrag zum Entstehen der christlichen Kunst. ~~geleistet.~~

Unsere Kenntnis einer jüdischen Kunst in der Spätantike reicht nicht hinter die 20er Jahre dieses Jahrhunderts zurück. Damals wurde - zur größten Überraschung der Ausgräber - bei der Aufdeckung ^(spätantiken) der Synagoge von Beit Alpha in Galiläa ein Fußbodenmosaik mit ~~figürlichen~~ figürlichen Szenen gefunden. Wir werden noch darauf zurückkommen. Aber der Fund von Beit Alpha wurde weit in den Schatten gestellt, als man bei der Ausgrabung der römischen Grenzsiedlung Dura Europos am Euphrat am Anfang der 30er Jahre einen bis zu 7m hoch aufragenden x Synagogenraum aus der Mitte des 3. Jh.'s unter dem Wüstensand entdeckte; denn sämtliche 4 Wände dieses Raumes waren mit atl. Szenenbildern bemalt. Wenn bis heute auch noch keine weitere spätantike Synagoge mit atl. Malereien gefunden wurde, so wissen wir doch aus Synagogeninschriften, daß Dura Europos kein Einzelfall war. Eine Inschrift stammt aus der Synagoge von Sardes in Lydien und eine andere aus der Synagoge von Akmonia in Phrygien, nordwestlich von Appamea. Der Inschrift aus Sardes, die ausdrücklich von ^{Figuralbild} ~~Figuralbild~~, also Figurenmalerei spricht, und aus dem frühen 3. Jh. stammt, ist zu entnehmen, daß sich die Malereien nur an der Decke befunden haben, da die Wände mit Marmorinkrustationen bedeckt waren. (In Akmonia waren laut Inschrift Mauern und Decke bemalt, aber da die Inschrift wahrscheinlich aus dem späten 1. Jh. stammt, ist es fraglich, ob es sich dabei um figürliche Darstellungen handelt.) In der Synagoge von Dura Europos ist der Kultraum zur Gänze erhalten, allerdings nicht alle Wände in gleicher Höhe. In der Mitte der Schawand sehen wir die Nische für

38.) Dura Europos, Synagoge, Blick in Innenraum

39.) Dura Europos, Synagoge,
Toransche

40.) Beit Alpha, Fußbodenmosaik,
Sache

41.) Dura Europos, Synagoge, Isaakopfer

- x die Torarollen; die kleine Apsisrundung wird von einer Muschel, einer Konche, geschmückt. Unmittelbar darüber ist eine gemalte Tempelfassade, links davon der siebenarmige Leuchter und zwischen beiden Lulav und Ethrog, ein Palmzweig und eine Zitrusfrucht, die zum Laubhüttenfest gehören. Es waren also hier heilige Gegenstände dargestellt, wie sie sich im Tempel von Jerusalem befunden hatten, der fast 200 Jahre zuvor von den Römern zerstört worden war. Und
- x hier nun das vorderste der 3 Felder des Mosaikfußbodens der Synagoge von Beit Alpha aus dem 6. Jh. In der Mitte der Toraschrein, wieder mit einer Muschel im Giebelfeld. Die beiden Vögel auf den Giebelschrägen sollen wohl die Cheruben bei der Bundeslade im Tempel wiedergeben. Weiters sehen wir 2 siebenarmige Leuchter, verschiedenes Tempelgerät und an den beiden Rändern eine Darstellung von einem Vorhang. Ein solcher Vorhang war aber nicht nur in der Synagoge vor dem Toraschrein, sondern auch im Tempel von Jerusalem. Es befanden sich also in den Synagogen der Spätantike offenbar ganz allgemein vor oder über der Toranische Darstellungen des Tempelgeräts, wie es vor der Zerstörung im Jerusalemer Tempel vorhanden gewesen war.
- x Auf der anderen Seite der Tempelfassade in Dura Europos sehen wir nun eine Darstellung vom Opfer des Isaak. [Die Malerei stammt aus der älteren, in 2 Etappen erfolgten Ausmalung der Synagoge. Vielleicht ~~an~~ ist auf diese Tatsache zurückzuführen, daß sowohl Abraham als auch Isaak und auch die Gestalt im Zelt hier so dargestellt sind, daß man nur ihre Haare und nicht ihr Gesicht sieht. Die erste Synagoge, die an derselben Stelle 50 Jahre früher um 200 n. Chr. errichtet worden war, hatte noch eine rein ornamentale Ausmalung; daraus kann

man ersehen, daß die Mode, Synagogen mit figürlichen Szenen auszumalen, in Dura Europos erst kurze Zeit bekannt gewesen sein kann. Aus diesem Grund könnte man noch davor zurückgescheut sein, das menschliche Gesicht zu malen. In der zweiten Malschicht, höchstens 2-3 Jahre später, sind aber bereits sämtliche Personen en face oder im Dreiviertelfprofil wiedergegeben. Abraham steht ~~also~~ mit gezückten Messer vor dem Altar, auf dem Isaak obenliegt, und blickt zu der am Himmel erscheinenden Hand Gottes ^{empor} ~~her~~ ^{herauf}. Im Vordergrund neben einem

x Baum steht der Widder. Hier sehen Sie nun eine Darstellung des Isaakopfers vom untersten der 3 Felder auf dem Fußbodenmosaik der Synagoge von Beit Alpha. Die Darstellung ist um eine Szene erweitert, nämlich um die beiden Diener des Abraham mit dem Esel, die mit zum Berg Moria gezogen waren und am Fuß des Berges zurückblieben. Rechts sehen wir Abraham, der den gebundenen Isaak auf den Brandopferaltar schwingt. Hinter Abraham, der aus Platzmangel gleichsam aufgestellte Widder, der hier an den Baum angebunden ist. Das entspricht den aramäischen Targumen (zu Gn 22,13) und nicht dem Bibeltext, wo es heißt, daß sich der Widder mit den Hörnern im Gebüsch verfangen hatte. Das ist eine Kopie der Kosmas Indigopleustes-Handschrift aus dem 9. Jh. & Kosmas, der Indienfahrer, lebte in der Mitte des 6. Jh.'s in Alexandrien, eine zeitlang vielleicht sogar auf der Sinaihalbinsel, und kann in dieser Darstellung sehr wohl von einer jüdischen Vorlage beeinflusst gewesen sein. Links oben sehen wir wieder die beiden Diener des Abraham mit dem Esel, und als neue Szene kommt hier Isaak dazu, der das Holz auf dem Rücken selbst heranträgt, und darunter sehen wir den an den Baum gebundenen Widder, wie wir ihn schon aus Beit Alpha kennen. Die Tatsache, daß hier

42.) Beit Alpha Fußbodenmosaik,
Abrahamsopfer

43.) Kosmas Indigopleustes, Abrahamsopfer, stammt aus Ostkalend
wahrscheinlich um 1952/53
(No proven rings, S. 210)

Abraham^a im Begriff ist, das Messer an den Hals des Isaak zu setzen, wie es den jüdischen Schächtvorschriften entspricht, hat in den jüdischen Beispielen, die wir gesehen haben, keine Parallele. Aber das Bild entspricht einer Hymne des Gregor von Nyssa aus der 2. Hälfte des 4. Jh.'s (PG 46, 565ff.), die das Lob Abrahams zum Inhalt hat. Der kapa-dokische Kirchenvater hat entweder die jüdische Vorschrift gekannt oder einen entsprechenden jüdischen Text verwertet, [der dann dem christlichen Bild den jüdischen Stempel aufgedrückt hat]

Die Vorlagen zur ~~Darstellung~~ den atl. Patriarchenszenen, deren Anbringung in den Kirchenschiffen Nilus von Ankyra empfohlen hatte, diese Vorlagen fanden die christlichen Künstler^{also} in der jüdischen Synagogenkunst. Das Bild des Isaakopfers hat uns dafür ein Beispiel geliefert. Ein anderes wäre die Auffindung des

- x Mosesknaben im Nil durch die Pharaonentochter,
- x oder der Durchzug der Juden durch das Rote Meer.

Die beiden Zyklen stammen ebenfalls aus der Synagoge von Dura Europos und die Besonderheiten der Darstellung lassen sich in der christlichen Kunst des frühen und hohen Mittelalters weiterverfolgen.

Aber es dürften nicht nur einzelne Darstellungen in den Synagogen gewesen sein, die die Christen übernommen haben, sondern die Ausstattung des Kirchenraumes als ganzes ^{scheint} schon von dort Anregungen empfangen zu haben. Die Voraussetzung dafür war allerdings, daß der Synagogenraum nicht nur ein Versammlungs- und Betraum der Gemeinde war, sondern daß er, ebenso wie früher der jüdische Tempel in Jerusalem, als der Gottheit gehöriger heiliger Platz verstanden wurde. Wir haben gesehen, daß sowohl in der Synagoge von Dura

44.) Dura Europos - Mosesbindung
45.) Dura Europos, Synagoge, Durchzug durch Rotes Meer

Europos im 3. Jh. als auch in Beit Alpha im 6. Jh. - und ich könnte noch eine Reihe von weiteren Beispielen anführen -, daß also in diesen Synagogen das heilige Tempelgerät vor oder über der Toranische dargestellt waren. Das sollte offenbar darauf hinweisen, daß nach der Zerstörung des Tempels von Jerusalem jede Synagoge als Wohnung Gottes verstanden wurde. In diesem Sinn ist auch der Ausspruch des Rabbi Jirmija im Namen von Rabbi Abbahu aus der Zeit um 300 zu verstehen, der sagte: "Suchet den Herrn dort, wo er sich befindet (Jes. 55,6)! Wo befindet er sich denn? In den Synagogen und Lehrhäusern." Es gibt noch eine ganze Reihe von rabbinischen Aussprüchen ~~und im gleichen Sinn~~ ~~Stichwortsatz~~, alle aus dieser Zeit. Den eindeutigsten Beweis liefern aber Inschriften, die von der Synagoge als von einem heiligen Ort, griechisch *ἅγιος τόπος*, aramäisch athra qadischa, sprechen. Aus der Synagoge von STobi in Makedonien ist uns eine Inschrift aus der 2. Hälfte 3. Jh. erhalten, wo die Synagoge als *ἅγιος τόπος* bezeichnet wird, und aus mehreren Synagogen in Palästina ist der Terminus athra qadischa aus dem 6. Jh. belegt. Wenn aber die Synagoge seit der Zerstörung des Tempels in steigendem Maß als Wohnung Gottes, als heiliger Ort, verstanden wurde, dann entspricht sie damit dem christlichen Verständnis des Gotteshauses. Denn die Christen bezeichneten ihren Kultraum als *κονακίον*, ein Wort, das von *κόνος* abzuleiten ist und 'Wohnung des Herrn' bedeutet. *κονακίον* steckt hinter unserem Wort 'Kirche' bzw. hinter 'church'. Wenn aber die Synagoge ebenso wie die Kirche als Wohnung Gottes verstanden wurde, dann war die Möglichkeit gegeben, auch für die Disposition der Ausschmückung des Kirchenraumes eine Anleihe

46.) Dura Europos, Synagoge, Mittelteil
der Westwand

bei den Juden zu machen. In der Synagoge von
X Dura Europos befand sich über der Toranische
und den Kultgegenständen in 2 Stockwerken über-
einander sozusagen das Altarbild. Ich kann hier
leider aus Zeitmangel nicht näher darauf ein-
gehen und muß mich auf ein paar kurze Hinweise
beschränken. Es sind hier 3 Malschichten über-
einandergesetzt; der Baum gehört zur ältesten,
die beiden Bilder rechts und links davon zur
jüngsten Schicht. Sie zeigen links den Patri-
archen Jakob auf ~~dem~~ dem Ruhebett beim Segen
seiner 12 Söhne, und rechts ebenfalls Jakob
beim Segen der beiden Josephssöhne Ephraim und
Manasse. Über der linken Segensszene der Psalmen-
sänger David als Orpheus, vor ihm der Löwe von
Juda. Beide Segensszenen haben eine messianische
Akzentsetzung. ~~Das~~ Deshalb dürfte das Bild
darüber auch nicht anders zu deuten sein als
als Darstellung des Herrn der kommenden Welt,
der von seinem himmlischen Hofstaat umgeben
ist. Rechts und links von diesem oberen Bild,
das also ein eschatologisches Thema zeigt, sehen
wir 2 Darstellungen des Moses. Rechts Moses vor
dem brennenden Dornbusch, links Moses auf dem
X Sinai beim Empfang der Gesetzestafeln. Über
dem Dornbusch sieht man die Hand Gottes. Das
linke Bild ist oben zerstört, aber wir sehen
noch einen Teil der Tafel und auch die ausge-
zogenen Schuhe, die auf die Heiligkeit des
Ortes hinweisen. Die beiden Mosesszenen, die
den biblischen Bericht von einer Gottesvision
veranschaulichen, befinden sich also rechts
und links vom ^{an} ~~Mittel~~ Mittelbild, das den Herrn
der kommenden Welt darstellen dürfte. Eine voll-
ständige Parallele zu einem solchen Arrangement
finden wir in 2 christlichen Kirchen des 6. Jh.'s,
von denen die eine sich auf dem Sinai befindet,
also von Dura Europos nicht weit entfernt ist,
und die andere ebenfalls ~~an~~ dem frühbyzantinischen
Kulturkreis angehört, und zwar ist es San Vitale

47.) Dura Europos, Synagoge, Mittelteil
Mosesszenen

48) Sinai, Katharinenkloster,
Apsisfresko

49) Sinai, Katharinenkloster,
Moses vor dem brennenden
Dornbusch
50) Sinai, Moses auf Gesetzestafeln
51) Ravenna, S. Vitale, Apsis

52) Ravenna, Moses vor d. brennenden
Dornbusch

53) Ravenna, Moses empfängt
Gesetzestafeln

- X in Ravenna. Die Apsiskonche der Kirche des Katharinenklosters auf dem Sinai wird von einem Mosaik geschmückt, das die Verklärung Christi auf dem Tabor zeigt. Rechts und links von Christus Moses und Elias, unten die 3 Jünger Petrus, Jakobus und Johannes. Über diesem Apsismosaik nun finden wir wieder unsere
- X beiden Mosesszenen, links Moses vor dem brennenden Dornbusch, rechts Moses beim Empfang
- X der Gesetzestafeln auf dem Sinai. Moses ist beide Male der Apsismitte zugewandt. Und hier
- X das Apsismosaik aus San Vitale in Ravenna. Der jugendliche Christus-Emmanuel ~~trah~~ thronet auf der Weltenkugel und hält die Rolle mit den 7 Siegeln in der Hand. Es ist also wieder ein Theophaniebild. Unmittelbar anschließend auf
- X der südlichen Presbyteriumswand sehen wir Moses vor dem brennenden Dornbusch. Er wendet sich zurück zur Hand Gottes, die aus der Richtung der Apsis kommt. Und auf der nörd-
- X lichen Presbyteriumswand wieder Moses, der die Gesetzesrolle empfängt. Die beiden christlichen Parallelen scheinen die Vermutung zu bestätigen, daß es sich auch in Dura Europos beim Mittelbild über der Toranische um eine Art Theophaniebild handelt.

Diese Übersicht über die verschiedenen Elemente, aus denen die frühchristliche Kunst sich zusammensetzt, hat zu zeigen versucht, daß es vor allem 3 Quellen waren, aus denen die frühchristlichen Kunst ^{ler} geschöpft hat. Es waren dies die heidnische Mythologie, der römische Kaiserkult und die Sakralkunst der Juden. Die heidnische Mythologie hatte die Möglichkeit geboten, die Rettungs- und Erlösungstag Christi in der Sprache der Zeit zu veranschaulichen; die römische Kaiserkonographie bot sich an, um Christus als den wahren Herrn der Welt

darzustellen; und das Judentum stellte für die typologischen Darstellungen des AT, wie sie ja schon das NT nahelegt, seinen Bilder-
~~Kreuz~~^{Kreuz}~~rahmen~~ zur Verfügung.

Aber nirgends hatten die christlichen Künstler eine geeignete Vorlage gefunden, um die unabdingbare Voraussetzung der Erlösungstagt Christi, - nämlich um den Opfertod Christi am Kreuz ins Bild zu übersetzen. Alles, was wir ~~hier~~ aus dem Denkmälerbestand der zeitgenössischen Kunst haben erheben können, faßt der Apostel Paulus im 1. Kapitel des 1. Korintherbriefs in einem ~~einzig~~^{halben} Satz zusammen: "Denn die Juden fordern Zeichen, und die Heiden suchen Weisheit; wir aber predigen Christus, den Gekreuzigten, der den Juden ein Ärgernis war und den Heiden eine Torheit." Ein Bild von Christus, dem Gekreuzigten, kennt die christliche Kunst nicht vor dem 5. Jh. Es mußte nach Abschaffung der Kreuzigungsstrafe durch Kaiser KONstantin das Christentum erst zur Staatsreligion des römischen Reiches erhoben werden, ehe die christlichen Künstler darangingen, Bilder von der Kreuzigung Christi zu schaffen. Dieses christliche Elfenbein gehört zu den frühesten Darstellungen des Themas. Es wurde in den kommenden Jahrhunderten das meistverehrte Kultbild der Christenheit.

54.) London, Elfenbeinresten,
Detail

32. Danke Ihnen für
Ihre Aufmerksamkeit!