



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Darstellungen von Schlaf und Tod auf spätantik-
frühchristlichen Denkmälern

Verfasserin

Johanna Köck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 314
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Klassische Archäologie
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Renate Pillinger

Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei allen, die mich bei dieser Arbeit und den vorausgehenden Jahren des Studiums mit Rat und Tat unterstützt haben, bedanken. Ohne den Beistand hätte die Arbeit in dieser Form nicht entstehen können.

Besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Renate Pillinger, die mir während der Vorbereitungszeit mit fachlicher Betreuung und persönlicher Unterstützung zur Seite stand.

Danken möchte ich in diesem Zusammenhang auch Frau DDr. Elisabeth Lässig, die mich neben themenbezogenen Hinweisen auch durch zahlreiche persönliche Gespräche motiviert hat.

Weiterer Dank gebührt meinen Eltern, meinen Freunden und einer besonderen Person, die sowohl Verständnis und Geduld dafür hatten, dass ich oft keine Zeit hatte, als sie auch meine Launen tapfer ertragen haben. Sie sind es, die durch Diskussionen und Korrekturlesen wertvolle Beiträge und neue Sichtweisen einbrachten.

Last but not least möchte ich mich bei Herrn Johann Moser, meinem Bibliothekar des Vertrauens, herzlich bedanken, der mich bei der Literatursuche in den „unendlichen Gängen“ der Bibliothek immer sowohl mit Fachwissen als auch einem Schmunzeln auf den Lippen unterstützt hat.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG*	7
1.1	FRAGESTELLUNG UND FORSCHUNGSGESCHICHTE	7
1.2	DEFINITION	9
2	SCHLAF	11
2.1	EINLEITUNG	11
2.2	TRAUM JOSEFS	12
2.2.1	<i>Auswertung</i>	13
2.3	JONA	14
2.3.1	<i>Einleitung</i>	14
2.3.2	<i>Darstellungen</i>	14
2.3.3	<i>Auswertung</i>	18
2.3.4	<i>Vorläufer</i>	19
2.4	SCHLAFENDE SOLDATEN AM GRABE CHRISTI	21
2.4.1	<i>Einleitung</i>	21
2.4.2	<i>Darstellungen</i>	22
2.4.3	<i>Auswertung</i>	24
2.5	TRAUM DES JOSEF VON NAZARETH	24
2.6	AUSWERTUNG	25
3	ERWECKUNGEN	27
3.1	EINLEITUNG	27
3.2	SOHN DER WITWE/JÜNGLING VON NAÏN	27
3.3	ERWECKUNG DER TOCHTER DES JAÏRUS	28
3.4	ERWECKUNG DER TABITA DURCH PETRUS	30
3.5	LAZARUS	31
3.5.1	<i>Erster Typus</i>	31
3.5.2	<i>Zweiter Typus</i>	32
3.5.3	<i>Dritter Typus</i>	33
3.5.4	<i>Auswertung und weitere Beispiele als Beweisführung für die Argumentation</i>	35
3.5.5	<i>Falsch gedeutete Lazaruserweckung</i>	38
3.5.5.1	<i>Via Latina, cubiculum C</i>	38
3.5.6	<i>Ausnahmen von konventionellen Lazaruserweckungen</i>	40
3.5.6.1	<i>Sarkophag MPC 115</i>	40
3.5.6.2	<i>Thessaloniki, Ostnekropole, Grab 15</i>	41
3.5.7	<i>Vorläufer</i>	43
3.6	EXKURS	43
3.7	AUSWERTUNG	45
4	TOD	47
4.1	EINLEITUNG	47
4.2	KAIN UND ABEL	48
4.2.1	<i>Auswertung</i>	49
4.3	SINTFLUT	51
4.3.1	<i>Einleitung</i>	51

4.3.2	<i>Wiener Genesis</i>	51
4.3.3	<i>Ashburnham–Pentateuch</i>	53
4.3.4	<i>Cotton–Genesis</i>	54
4.3.5	<i>Auswertung</i>	56
4.4	TOD DER ERSTGEBORENEN.....	58
4.5	ZUG DER ISRAELITEN DURCH DAS ROTE MEER.....	59
4.5.1	<i>Auswertung</i>	70
4.6	TOD DES MOSE.....	74
4.7	BETHLEHEMITISCHER KINDERMORD.....	76
4.7.1	<i>Darstellungen des Westens</i>	76
4.7.2	<i>Darstellung des Ostens</i>	79
4.7.3	<i>Vorläufer</i>	80
4.7.4	<i>Auswertung</i>	82
4.7.5	<i>Ausnahme von konventionellen Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords</i>	83
4.8	SELBSTMORD DES JUDAS.....	84
4.8.1	<i>Einleitung</i>	84
4.8.2	<i>Darstellungen des Westens</i>	85
4.8.3	<i>Darstellung des Ostens</i>	87
4.8.4	<i>Auswertung</i>	88
4.8.5	<i>Vorläufer</i>	89
4.9	KREUZIGUNG CHRISTI.....	90
4.9.1	<i>Einleitung</i>	90
4.9.2	<i>Darstellungen des Westens</i>	91
4.9.3	<i>Darstellung des Ostens</i>	93
4.9.4	<i>Auswertung</i>	95
4.10	AUSWERTUNG.....	98
5	ZUSAMMENFASSUNG	100
6	SUMMARY	105
7	ANHANG:	108
7.1	ABSTRACT.....	108
7.2	LITERATURVERZEICHNIS.....	110
7.3	PRIMÄRQUELLEN.....	123
7.4	ABGEKÜRZTE ZEITSCHRIFTEN, REIHEN UND LEXIKA.....	124
7.5	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	124
7.6	ABBILDUNGSNACHWEIS.....	125
8	CURRICULUM VITAE	128

1 EINLEITUNG*

1.1 Fragestellung und Forschungsgeschichte

Im Rahmen eines Seminars mit dem Titel „Die Körpersprache der frühen Christen“ wurde es schnell ersichtlich, dass diese Thematik in der jüngeren Vergangenheit kaum, und wenn, dann in einer der Problematik nicht gerecht werdenden Form, behandelt wurde. Dies erschwerte die Vorbereitung der entsprechenden Arbeiten und führte vor allem bei der Literatursuche zu Problemen. Dass aber nicht nur Studenten damit zu kämpfen hatten, belegt auch Krierer, der zu dieser tristen Publikationslage bemerkt, dass »es eine neuere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der antiken Gebärdensprache nicht gibt«¹. Umfassende Arbeiten zu Fragen der Körpersprache wurden zwar von Sittl² und Neumann³ vorgelegt, diese sind, ihres „Alters“ wegen, allerdings bei weitem nicht ausreichend. Darüber hinaus sind sie nur auf die griechisch-römische Kunst beschränkt, ohne näher auf die frühchristliche einzugehen oder gar einen Akzent in diese Richtung zu setzen. Allerdings gilt das Werk von Sittl immer noch als Standardwerk, weswegen es sich allem zum Trotz auf der Literaturliste fand, die zu diesem Seminar ausgehändigt wurde.

Da sich seit den 1890er Jahren aber sowohl die wissenschaftliche Methodik, die Fundsituation wie auch der Umgang und die Interpretation mit speziell frühchristlichen materiellen Hinterlassenschaften verändert und weiterentwickelt hat, ergab sich in Bezug auf den Aspekt der Körpersprache schnell das Bild eines weißen Fleckes auf der frühchristlich-archäologischen Landkarte.

Die Motivation, sich dieser Problematik zu stellen und zu versuchen, manche vielleicht vorschnell gefassten Interpretationen neu zu überdenken, vielleicht zu widerlegen oder zumindest Raum zu schaffen, für die Möglichkeit weiterer, anderer Deutungen war somit vorhanden und entsprechendes Interesse wurde geweckt.

Häufig kam und kommt es leider immer noch vor, dass einmal gebildete Meinungen von weiteren Wissenschaftlern unreflektiert übernommen werden. Dieses Phänomen lässt sich auch auf den Bereich der Körpersprache, der Gesten und Gebärden, umlegen. Sie sind, zugegebenermaßen, oftmals eindeutig zu lesen, dennoch finden sich immer wieder Beispiele,

* Die Zitate in der vorliegenden Arbeit entsprechen den Richtlinien des Autor-Jahr-Systems des DAI.

¹ Krierer 1995, 17 f.

² Sittl 1890.

³ Neumann 1965.

wo einem bestimmten Gestus mehr als nur eine Bedeutung zugemessen werden kann und muss.

Als Resultat dieses Interesses und der damit verbundenen Bemühungen sind einige Diplomarbeiten zu nennen, die sich mit jeweils unterschiedlichen Gesten und Gebärden in der frühchristlichen Kunst speziell befassen⁴. Diese Tatsache allein soll verdeutlichen, dass es einerseits aufgrund der enormen Fundmenge, andererseits der großen Anzahl der Gesten und Gebärden wegen nicht möglich ist, den Themenkreis der Körpersprache als Ganzes in einer einzigen Arbeit in befriedigender Art und Weise zu behandeln. So sollen auch die Ergebnisse, die aus den Bemühungen dieser Arbeit hervorgehen, nur als ein weiterer Mosaikstein im komplexen Bild der Körpersprache verstanden werden, welche sich in diesem Fall mit Bildern von Schlaf und Tod auf Denkmälern der frühchristlichen Kunst beschränken und beschäftigen. Auch soll darauf hingewiesen werden, dass sich diese Arbeit nicht als Katalogwerk sieht, die alle bisher bekannten Szenen, auf denen entweder Schlafes- oder Todesdarstellungen gezeigt werden, aufzählt. Vielmehr werden ausgewählte Darstellungen auf ausgewählten Denkmälern herangezogen, um beispielhaft die Körpersprache der frühen Christen zu prüfen, unterschiedliche Formen von Schlaf und Tod aufzuzeigen und eine Entwicklung, aber auch diverse Typen innerhalb der unterschiedlichen Schwerpunkte, die in der vorliegenden Arbeit erstellt werden sollen, zu untersuchen. Darüber hinaus wird versucht werden, mit Hilfe von Monumenten aus der antiken griechischen und römischen Kunst Vorläufer, wenn vorhanden, aufzuzeigen und eine Entwicklung der Gesten nachzuvollziehen. Die Fragen, die sich daraus stellen, lauten: Ist eine kontinuierliche Tradition beider Bildthemen zu erkennen oder sind vielmehr auch innovative Bildelemente zu finden, und wenn ja, wie zeichnen diese sich aus?

Da es sich um eine Arbeit aus dem Fach der Frühchristlichen Archäologie handelt, ist als erster und wichtigster Bezugspunkt aus der antiken Literatur die Bibel⁵ als Quelle zu nennen, die häufig herangezogen werden wird, um die Bilder durch die schriftlichen Schilderungen für den heutigen Betrachter verständlicher zu machen. Darüber hinaus beruht auch der Aufbau der einzelnen Hauptkapitel - Schlaf, Erweckungen, Tod - auf der Bibel, wobei mit dem ersten Buch Mose, der Genesis, begonnen und entsprechend „bibelchronologisch“ vorgegangen wird. Zu bemerken ist weiters, dass innerhalb dieser Chronologie zusätzlich darauf geachtet ist, die Denkmäler selbst in eine Chronologie zueinander zu bringen.

⁴ Als Beispiele seien folgende Arbeiten angeführt: Lässig 2003; Wiatschka 2007. Eine weitere Diplomarbeit zum Bild der Besessenheit in der frühchristlichen Kunst ist in Vorbereitung.

⁵ Alle zitierten Bibelstellen stammen aus: Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hrsg.) 1980/1986.

Schlaf und Tod, die Brüder Hypnos und Thanatos⁶, stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Als Söhne der Nyx⁷, der finsternen Nacht⁸ werden somit auch gleich verschiedene Aspekte wie Finsternis, Dunkelheit, Einsamkeit, Verhängnis und mehr assoziiert und deutlich gemacht. Es stellt sich nun aber die Frage, ob für den Menschen immer nur diese Facetten zutreffend sind, oder ob es darüber hinaus andere vielleicht sogar gegenteilige Gesichtspunkte geben kann. Falls dies so ist, wie zeigen sich diese in der frühchristlichen Kunst? Wie lassen sie sich darstellen?

1.2 Definition

Bei einer Arbeit mit dem Titel „Darstellungen von Schlaf und Tod auf spätantik-frühchristlichen Denkmälern“ handelt es sich um eine, die sich mit den entsprechenden Gesten und Gebärden beschäftigt. Deshalb hält es die Verfasserin für notwendig, es zumindest zu versuchen, diese Begriffe zu definieren.

Kommunikation zwischen Menschen kann prinzipiell auf zwei Wegen erfolgen, nämlich entweder verbal oder nonverbal. Natürlich ist das gesprochene Wort primärer Träger von untereinander ausgetauschten Informationen. Verstärkt und unterstützt werden diese aber durch Gesten und Gebärden, die verschiedene Stimmungen durch die Körpersprache ausdrücken und somit Bedeutungen und Sinninhalte verstärken können.

Generell muss gesagt werden, dass eine restriktive Trennung zwischen Geste und Gebärde nicht getroffen werden kann. Grob gefasst ist es möglich, Gesten als »bewusste, zielgerichtete Bewegungen der Glieder des Körpers, die eine Ausdrucksabsicht verfolgen, zu bezeichnen«⁹. Diese sind für die Mitglieder einer zusammengehörenden Bevölkerungsgruppe allgemein verständlich und müssen daher nicht weiter erklärt werden.

»Daneben gibt es auch eine unmittelbare Körpersprache, durch die der Gemütszustand kundgetan wird. Sie ist für alle auch ohne Unterweisung und Ausdrucksform verständlich. Gebärden in diesem Sinn ähneln sich überall in der Menschheit, weil sie sich auf anthropologische Konstanten wie Freude, Trauer, Tanz,... gründen«¹⁰.

Bei den erwähnten Gliedern des Körpers wird von Auge, Mund, Hand oder Finger,... gesprochen¹¹.

⁶ Hes. Theo. 211 f.

⁷ Ebd.; Stenger 2001, 712 f.

⁸ Hes. Theo. 212; siehe Anmerkung 6.

⁹ Kötting 1978, 896.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Kötting 1978, 897-899.

Gebärden hingegen betreffen die Haltung des Körpers, sie können sich daher des gesamten Körpers bedienen¹². Dass diese Auslegung aber problematisch ist, kann bei Hurschmann nachgelesen werden, der sagt, dass »Gebärden als Bewegungen der Arme, Hände und Finger verstanden werden, im Gegensatz zu Bewegungen des Körpers mit dem Kopf (und Augen), Beinen oder Füßen«¹³.

Die Verfasserin möchte anhand dieser divergierenden Aussagen feststellen, dass, da es unter Wissenschaftlern keine einheitliche Aussage dazu gibt, es auch ihr nicht möglich war, eine klare Trennung von Geste und Gebärde festzulegen. Ebenso ist es in der Bedeutung teilweise nicht einfach, einzelne Gesten und Gebärden zu verstehen, da mehrere Interpretationen für eine Geste angetroffen werden können. Außerdem kommt es vor, dass sie im Laufe der Zeit eine neue Bedeutung oder einen abweichenden Sinn erhalten haben, was es wiederum erschwert, sie - und damit die Bilder, wo sie gezeigt werden - richtig zu lesen und zu verstehen¹⁴.

Einheitlich ist lediglich die Grundaussage, dass nämlich beide, Geste und Gebärde, dem Verstärken des gesprochenen Wortes dienen.

¹² Kötting 1978, 900 f.

¹³ Hurschmann 1998, 819 f.

¹⁴ Kötting 1978, 901 f.; Hurschmann 1998, 820.

2 SCHLAF

2.1 Einleitung

Wie bereits geschildert, ist Schlaf/Hypnos der Bruder des Todes/Thanatos. Als Personifikation kann er in verschiedenen Formen in der Kunst gefunden werden, so als Jüngling mit Schulterflügeln ausgestattet, als der schlafende Alte an sich oder als ein sitzender Alter, der einen Schlafenden in seinem Schoß ruhen lässt¹⁵. Neben seiner Bedeutung als Personifikation werden dem Schlaf an sich wesentliche Eigenschaften zugeschrieben. So wird er von Homer als »eine Götter wie Menschen bezwingende Macht«¹⁶ und »als süßer und angenehmer Schlaf«¹⁷ beschrieben. Ovid sieht ihn als »Friede der Seele, den die Sorge flieht«¹⁸, darüber hinaus wird Schlaf mit Asklepios, dem Heilsgott¹⁹, in Verbindung gebracht, da Schlaf bei Kranken eine heilende Funktion innehat²⁰. Aber auch von einer anderen, negativen Seite bekommt man Kenntnis, so beispielsweise bei Vergil²¹.

Schlaf ist in erster Linie ein alltäglicher Vorgang, der nicht nur bei so genannten normalen Menschen vorkommt, sondern auch herausragenden Personen wie Jesus, wie im Lukas-Evangelium nachgelesen werden kann²².

Zu schlafen gehört zum Leben, wir alle schlafen täglich, wahrscheinlich ohne uns große Gedanken darüber zu machen. Man erkennt, ob „gut“ oder „schlecht“ geschlafen wird, ob geträumt wurde oder nicht. Doch sind das wirklich die einzigen Kriterien, mit denen Schlaf beurteilt werden kann? Was kann sonst noch alles geschehen, während wir schlafen oder ereignet sich sonst nichts? Diesen Fragen soll auf den Grund gegangen werden. Denn schon nach nur oberflächlicher Beschäftigung mit der Problematik des Schlafes wird klar, dass die Sache so einfach nicht ist.

Schlaf ist mehr als dieser Vorgang, ein Zustand der körperlichen Ruhe und Entspannung, in der man nur scheinbar nicht wirklich bei Bewusstsein ist. Er ermöglicht es, zu träumen, durch diese Träume Visionen zu empfangen, was ein positiver Aspekt des Schlafes ist, dennoch sind

¹⁵ Sauer 1890, 2846-2851.

¹⁶ Hom. Il. 14, 233.

¹⁷ Hom. Il. 14, 242. 354.

¹⁸ Ov. met. 11, 623 f. *Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, pax animi, quem cura fugit... »Schlaf, du Ruhe der Welt, Schlaf du sanftester der Götter, Friede der Seele, den die Sorge flieht...«* Übersetzung: v. Albrecht (Hrsg.) 1994, 623 .

¹⁹ Simon 1990, 20. 26.

²⁰ Jolles 1914, 325 f.

²¹ Verg. Aen. 6, 278.

²² Lk 8, 22 f. »Eines Tages stieg er mit seinen Jüngern in ein Boot und sagte zu ihnen: Wir wollen ans andere Ufer des Sees hinüberfahren. Und sie fuhren ab. Während der Fahrt schlief er ein«.

auch negative Eigenschaften mit dem Thema des Schlafes behaftet. Diese zeigen sich in Momenten, in denen man wach sein sollte, sozusagen als Schwäche der Menschen, aber auch im Schlaf, der leicht mit dem Tod verwechselt werden kann, wie im Kapitel Erweckung besprochen wird²³.

Als kurze Anmerkung sei hier noch auf die Bedeutung des Schlafes in frühchristlichen Legenden verwiesen, wie man sie beispielsweise in der Legende um die so genannten Siebenschläfer aus Ephesos finden kann²⁴. Allerdings wird, wie in der Einleitung bereits gesagt, darauf nicht näher eingegangen, da sich diese Arbeit rein an biblischen Themen orientiert.

2.2 Traum Josefs

Ein Beispiel zum Thema Schlaf in Verbindung mit einem Traum bietet ein Detail aus Folio 15r der Wiener Genesis (Abb. 1)²⁵ nach Gen 37, 9.

Die Szene, die dargestellt wird, ist in der Bibel als zweiter Traum Josefs so kommentiert:

»Er hatte noch einen anderen Traum. Er erzählte ihn den Brüdern und sagte: Ich träumte noch einmal: Die Sonne, der Mond und elf Sterne verneigten sich tief vor mir²⁶«.

Der Inhalt dieses Traumes ist in der linken oberen Ecke dieser Ausschnitt der Buchmalerei²⁷ angegeben. Auf dunkelblauem Untergrund erscheint in der linken oberen Bildecke in



Abb. 1: Traum des Josef, Wiener Genesis, fol. 15r, Detail

Büstenform der Oberkörper der personifizierten Sonne, gekennzeichnet durch einen sechszackigen, golden leuchtenden Strahlenkranz²⁸, die Licht ausstrahlt. Dieses scheint direkt zu dem Schlafenden zu leuchten. Sein Pendant, der personifizierte Mond wird am rechten Rand erkennbar. Auch hier sieht man, in einem blassblau-weißlichen Farbton angegeben, nur den büstenförmigen Oberkörper in einer Mondsichel; die Figur selbst ist durch eine weitere

²³ Dinkler-v. Schubert 1972, 72. 74.

²⁴ Praschniker u. a. 1937. Dazu auch: Pillinger in: Scherrer (Hrsg.) 1995, 66-68.

²⁵ AO und Inv.-Nr.: Wien, ÖNB, Cod. theol. graec. 31. Dat.: 6. Jh. Zur Wiener Genesis siehe: Gerstinger (Hrsg.) 1931; Zimmermann 1996.

²⁶ Gen 37, 9.

²⁷ Zu Buchmalerei vgl.: Hoesch 1997, 816-818; Gerstinger – Killy 1954, 733-772.

²⁸ Zum Strahlenkranz: Bergmann 1998.

Mondsichel, die sich am Kopf befindet, doppelt ausgezeichnet. Zwischen diesem Rahmen aus Sonne und Mond, aus Tag und Nacht erkennt man die im Traum angesprochenen elf Sterne. Die Gestalt des Schlafenden selbst, Josef, wird in einem aufwändig ausgestatteten Bett ruhend gezeigt. Die Bettpfosten sind kunstvoll geschnitzt, das Kopfteil ist durch einen Verbindungsbalken, der ebenfalls Verzierungen aufweist, besonders hervorgehoben. Als Laken dient eine rote Decke, worauf der Schlafende gelagert ist. Ein dickes Kissen ist mit Hilfe des Überzuges am Kopfende angeknötet. Am Fußende befindet sich ein weiteres üppiges Kissen oder eventuell eine dicke Decke.

Zu dieser überaus reichlichen Ausstaffierung des Bettes mit Decken und Kissen äußert sich Clemens Alexandrinus in ablehnender Form, in dem er sagt, dass man auf jegliche Ausstattung verzichten sollte, da sie »abgesehen von der tadelnswerten Weichlichkeit schädlich sei«. Auch von den beschriebenen Schnitzereien hält er nichts, da sie »es manchmal den kriechenden Tieren ermöglichen, hinaufzukommen«²⁹.

Josef hat dem Betrachter den Rücken und damit seinen Blick dem Traum zugewandt. Sein rechter Arm hängt entspannt an seinem Körper herab, er hält ein Stück eines Lakens fest, mit dem er zugedeckt ist. Seine Beine sind unter dem Laken angezogen, der Kopf liegt nicht direkt am Kopfkissen auf, sondern ruht auf dem linken Oberarm. Die Hand, die seinen Kopf an der Seite berührt, ist, dargestellt durch den abgewinkelten Arm, seine eigene. Dieser Gestus gilt als typisch bei der Darstellung Schlafender³⁰. Als außergewöhnliches Moment dieser Szene kann die Abgewandtheit Josefs gewertet werden, der so seinen Traum gleichsam entgegen zu eilen scheint, um dessen Inhalt früher oder besser erfassen zu können.

2.2.1 Auswertung

Was in diesem Bild zu beobachten ist, kann als religiöse Komponente des Schlafes gesehen werden.

In der Antike ging man von der Vorstellung aus, dass die Seele während des Schlafes den Körper verlasse – auf diese Art war es möglich, dass dem Menschen in diesem Zeitraum eine Gottheit erscheinen konnte. Einem solchen Geschehen maß man zu dieser Zeit dieselbe Wichtigkeit wie jeder anderen realen Begebenheit zu³¹. In diesem Bild kann man Schlaf daher als Voraussetzung für Traum und Visionen erkennen³².

²⁹ Clem. paed. 2, 9, 77, 1-78, 4.

³⁰ Dinkler-v. Schubert 1972, 73.

³¹ Lanczkowski 1986, 1418.

³² Dinkler-v. Schubert 1972, 72.

2.3 Jona

2.3.1 Einleitung

Das nun folgende Kapitel wird sich mit Jona, im eigentlichen Sinne mit der Ruhe Jonas unter der Laube und ihrer Bedeutung für die frühchristliche Kunst auseinandersetzen. Inhaltlich und ikonographisch zählt der gesamte Jona-Zyklus zu den bedeutendsten Szenen im bildlichen Repertoire der frühen Christen. Allein in den stadtrömischen Katakomben wurde er 67mal abgebildet³³, dazu kommen weitere Darstellungen unter anderem auf Sarkophagen und in der Kleinkunst.

Vom alttestamentarischen Text, dem Buch Jona³⁴, ausgehend, wird man sich nach der Lektüre mit einigen Problemen konfrontiert sehen, da das Hauptaugenmerk, das in den Bildern umgesetzt wurde, nicht dem biblischen Schwerpunkt entspricht. In den Darstellungen wird vielmehr ein Detail des Textes aufgegriffen und zu einem zentralen Bildthema in der frühchristlichen Kunst verarbeitet.

Es scheint, dass der Jona-Zyklus mit den Komponenten Meerwurf – Ausspeieung – Ruhe typologisch die Trias Verrat – Tod am Kreuz – Auferstehung Christi vorwegnimmt. Aus diesem Zusammenhang heraus dienen die Darstellungen Jonas als Rettungsbild und kann somit im Sinne des Auferstehungsgedanken gesehen werden. In diesem Kontext ist es auch zu verstehen, dass man den Zyklus und besonders die Ruhe unter der Laube vor allem in sepulkralem Kontext, als Katakombenmalerei oder in der Sarkophagplastik, findet. So wurde dem Wunsch Ausdruck verliehen, wie Jona dereinst errettet zu werden. Ob dies aber auch tatsächlich nachweisbar und zutreffend ist, soll nun ergründet und, wenn möglich bestätigt werden.

2.3.2 Darstellungen

Ein Bild der Jona-Ruhe findet sich in der Lucina-Gruft der S. Callisto-Katakombe in Rom (Abb. 2) und gilt als frühestes Jona-Bild in



Abb. 2: Jona, Lucina-Gruft, S. Callisto-Katakombe, Detail

³³ Die Verfasserin verweist bei dieser Zahlenangabe auf Dr. N. Zimmermann, der diese Angabe im Zuge seiner Vorlesung am IKA Wien mit dem Titel „Archäologie und Kunstgeschichte der römischen Katakomben“ im SS 2007 vorgetragen hat.

³⁴ Hier vor allem: Jona 4.

Katakomben und damit in sepulkralem Kontext³⁵. Hier erkennt man eine Laube, durch wenige Striche angedeutet und mit einigen Früchten ausgestattet. In ihr zeigt sich ein unbekleideter, liegender Jona, der sich auf seinen abgewinkelten linken Arm abstützt. Sein rechter liegt entspannt auf dem rechten Bein, der das linke überkreuzt. Einen speziellen Gestus, der als Zeichen des Schlafes gewertet werden könnte, findet sich nicht, da auch sein Kopf aufrecht und nicht zu einer Seite gesunken dargestellt wird.

Ein Bild, das ebenfalls die Ruhe des Jonas umsetzt, findet man im Bodenmosaik der südtheodorianischen Aula in Aquileia (Abb. 3)³⁶. Dabei handelt es sich um den ältesten erhaltenen Mosaikboden in einer Kirche³⁷ einerseits, andererseits um die älteste erhaltene Darstellung des Jona-Zyklus, die in nicht-sepulkralem Zusammenhang zu sehen ist³⁸.

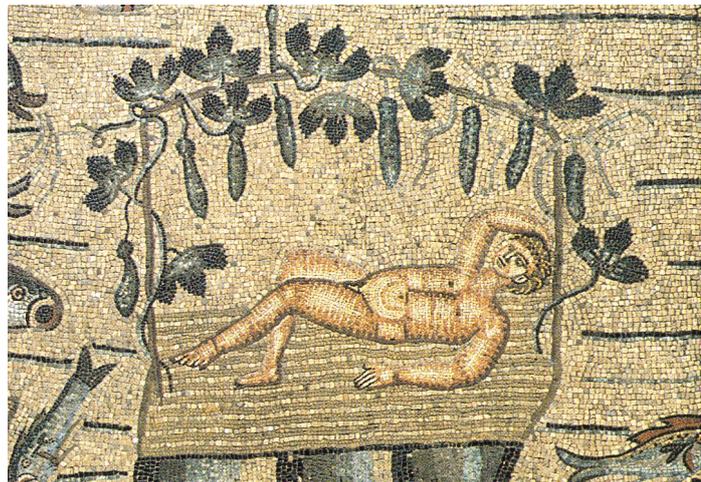


Abb. 3: Jona, Aquileia, süd-theodorianische Aula, Detail

Auf dieser Detailszene erkennt man, von allerlei maritimem Getier umgeben, den ruhenden Jona unter seiner Laube; ein Teil der so genannten Jona-Legende wird hier reflektiert³⁹. Der Betrachter sieht in anschaulicher Weise eine der typischen Gesten des Schlafes, nämlich den über den Kopf gelegten Arm⁴⁰, während der nackte Jona entspannt daliegt. Der rechte Arm ist zum Kopf hoch geführt, die Hand berührt das Haar am Hinterkopf. Der linke liegt leicht abgewinkelt neben dem Oberkörper. Die Beine sind leicht angewinkelt und angezogen, das linke über dem rechten gekreuzt. Die Augen sind geöffnet, wie man an den durch jeweils einen Mosaikstein angegebenen Pupillen erkennen kann. Darüber hinaus kann man Brust- und Bauchmuskulatur, zumindest in Ansätzen, sehen. Jona befindet sich unter der in der Bibel erwähnten Laube, die mit Früchten und Blattwerk ausgestattet ist, und scheint sein Dasein ganz in die Hand Gottes zu übergeben, der ihn schon einmal bewacht und errettet hat.

³⁵ Paul u. a. 1970, 416. Dat.: 2. Jh. n. Chr.

³⁶ Dat.: vor 320 n. Chr.

³⁷ Brenk 1977, 133.

³⁸ Bertacchi 1996, 80.

³⁹ Jona, 4, 5 f: »Da verließ Jona die Stadt und setzte sich östlich vor der Stadt nieder. Er machte sich ein Laubdach und setzte sich in seinen Schatten, um abzuwarten, was mit der Stadt geschah. Da ließ Gott, der Herr, einen Rizinusstrauch über Jona emporwachsen, der seinem Kopf Schatten geben und seinen Ärger vertreiben sollte. Jona freute sich sehr über den Rizinusstrauch«.

⁴⁰ Dinkler-v. Schubert 1972, 73.

Auf einem Detail des so genannten Jona-Sarkophags⁴¹ (Abb. 4) ist neben weiteren biblischen Szenen unter anderem auch der Jona-Zyklus dargestellt. Auch hier wird das Hauptaugenmerk wieder auf die Ruhe des Jonas gelegt, die registerübergreifend auf der vom Betrachter aus rechten Sarkophaghälfte gezeigt wird.

Auf felsigem Untergrund, der an Jonas Kopfende nach oben gebogen ist, liegt ein auch hier nackt gezeigter Jona mit leicht aufgerichtetem Oberkörper, dem Verlauf seiner Liegestatt entsprechend. Als Gemeinsamkeit zur

Darstellung in Aquileia gilt der über den Kopf gelegte rechte Arm, auch hier berührt die Hand den Kopf und das Haar. Der linke ist wieder abgewinkelt und befindet sich neben dem Oberkörper, bei dieser Darstellung stützt er sich allerdings auf ihm ab. Weitere abweichende Details sind in der Beinstellung festzustellen. Das linke ist



Abb. 4: Jona-Sarkophag, Detail

nach hinten, in den Bildhintergrund hinein, abgewinkelt, es wird vom ebenfalls leicht abgewinkelten rechten, das ergänzt ist, überkreuzt. Sein Gesicht ist dem Betrachter abgewandt nach links geneigt, das erkennbare Auge ist geschlossen; damit sind in diesem Bild zwei typische Gesten des Schlafes auszumachen, nämlich der über den Kopf gelegte Arm und die geschlossenen Augen.

Die Laube ähnelt der des Mosaiks, die Früchte gleichen einander, allein die Blätter unterscheiden sich leicht. Abweichend voneinander sind auch die jeweiligen Ruhelager gestaltet, doch diese haben auf die Darstellung des Schlafes keinen Einfluss.

Auf einem Detail der Lipsanothek von Brescia⁴² (Abb. 5) ist ebenfalls die Ruhe des Jonas unter der Laube gezeigt. Nach dem heutigen Zusammenbau befindet sich diese Szene auf der hinteren Wand oben in der Mitte⁴³.



Abb. 5: Jona, Lipsanothek von Brescia, Detail

⁴¹ AO und Inv.-Nr.: MPC 119, Dat.: Ende 3. Jh.

⁴² Dat.: 2. Jahrzehnt des 4. Jhs.

⁴³ Delbrück 1952, 7, 22-24.

Jona liegt, auch in dieser Darstellung, nackt unter seiner Laube, nach Delbrück handelt es sich bei der Unterlage um einem Sandhaufen⁴⁴. Der Oberkörper ist am linken Arm abgestützt, der sich abgewinkelt entlang des Oberkörpers befindet, sein Kopf ruht, zur Seite gelegt, auf der linken Schulter. Der rechte Arm ist hier nicht über den Kopf erhoben, sondern befindet sich auf Oberkörper und Schenkel. Die Beine sind bei dieser Darstellung nicht überkreuzt, das linke liegt entspannt ausgestreckt am Untergrund auf, das rechte ist angewinkelt und lehnt sich in den Reliefgrund, um so ein Auseinanderklaffen zu zeigen.

Unterschiede zu den zuvor besprochenen Bildern findet man im Körper des Jonas, der hier, wie bei den anderen auch nackt dargestellt ist, allerdings sehr fleischlich, weich, um nicht zu sagen dick.

Auch die Laube weicht ab, in dem Sinn, als durch die senkrechten Stäbe eine Art dreidimensionaler Eindruck hervorgerufen werden sollte; allerdings würde sich Jona dann nicht in, sondern vor der Laube befinden. Außerdem bemerkt man das Fehlen jeglichen Blattwerks, nur die Kürbisfrüchte sind zu erkennen. Delbrück zufolge ist diese blattlose Laube auf Jona 4, 7 zurückzuführen, wo die Blätter vom Wurm gefressen worden sind⁴⁵.

Eine letzte Darstellung der Ruhe des Jonas (Abb. 6) soll an dieser Stelle noch besprochen werden. Es handelt sich um ein Detail aus dem Rabbula-Codex, das sich in der rechten oberen Ecke von Folio 6a⁴⁶ findet.

Jona, diesmal bärtig gezeigt, was vielleicht als Indiz für sein hier fortgeschrittenes Alter zu werten ist⁴⁷, befindet sich hier, was als weitere Differenz zu den übrigen Darstellungen gilt, vollständig bekleidet unter seiner Laube. Neben Schuhwerk trägt er eine rosafarbene Tunika, hellblaues Gewebe bedeckt seine Beine. Der Eindruck wird erweckt, dass er auf seinem linken Arm liegt, die rechte Hand berührt sein Gesicht. Gestützt wird seine Schlafposition durch sein rechtes Bein, das er über das linke gelegt hat. Die Beine sind ausgestreckt und durch die Fußstellung wird



Abb. 6: Jona, Rabbula-Codex, fol. 6a, Detail

⁴⁴ Delbrück 1952, 24.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ AO und Inv.-Nr.: Florenz, Bibliotheca Medicea Laurentiana, Cod. Plut. 1, 56; Dat.: 586 n. Chr.

⁴⁷ Paul u. a. 1970, 415.

verdeutlicht, dass sie mit ihrer Vorderseite den Untergrund berühren. Zusammen mit seinen geschlossenen Augen, die man in dem groß wiedergegebenen Gesicht deutlich erkennen kann, macht es hier deutlich erkennbar, dass es sich bei der beschriebenen Ruhe eigentlich um Schlaf, nicht um Ruhe, handelt.

Die Laube, unter der Jona schläft, wurde in diesem Bild auf das äußerste reduziert, sodass nur noch eine Laubranke bestehen blieb. Zwischen Jona und der Stadt, die unterhalb von ihm aus der Vogelperspektive angegeben wurde und als die Stadt Ninive zu deuten ist, befindet sich eine Beischrift, die mit Jonah übersetzt werden kann⁴⁸.

2.3.3 Auswertung

Durch die überaus zahlreichen Bilder, die Szenen aus dem Leben des Propheten Jona zeigen und hier im Besonderen durch das Bild der Ruhe, soll verdeutlicht werden, welchen immensen Einfluss dem Jona-Zyklus in der Glaubenswelt der frühen Christen beigemessen wurde. Dies konnte nicht nur für den sepulkralen Kontext nachgewiesen werden, sondern findet sich auch außerhalb davon in diversen Materialgattungen.

Wie man sehen konnte, wird Jona unter seiner Laube sowohl ruhend als auch schlafend gezeigt, wobei die Unterschiede nicht immer klar zu erkennen sind, da die Geste des über den Kopf gelegten Armes bei beiden Formen gefunden werden kann. Nur in Details, wie der Stellung des Kopfes und dem Zustand der Augen, kann versucht werden, diese Bilder eindeutig einer Gruppe zuzuweisen. Einmal mehr soll damit auf die Schwierigkeiten hingewiesen werden, die bei der Beschäftigung mit Körpersprache im Allgemeinen und mit der des Schlafes im Besonderen auftreten.

Doch auch die einzelnen, in der Antike verwendeten Bilder an sich führen zu Interpretationsproblemen, da gemeinhin davon ausgegangen wird, dass sich diese Bilder am Buch Jona des Alten Testaments orientieren; auf Einfluss und Bedeutung wurde einleitend bereits hingewiesen. Allerdings stimmen sie in den wichtigsten Zügen nicht mit dem Text überein⁴⁹. Stüiber hat sich eingehend mit dieser Diskrepanz beschäftigt und kam zu dem Schluss, dass den verwendeten Jona-Szenen eine andere als die biblische Vorlage als Vorbild diente⁵⁰. Delbrück konnte vor ihm diese Tatsache ebenfalls schon belegen, und bemerkte, dass in den Bildern die Predigt in Ninive nicht gezeigt wird und auch die meist vorzufindende Nacktheit des Propheten mit dem Bibeltext weder erklärt noch belegt werden kann.

⁴⁸ Cecchelli u. a. 1959, 13. 57.

⁴⁹ Stommel 1958, 112.

⁵⁰ Stüiber 1957, 136-151.

Allerdings führt er sowohl jüdische und als auch islamische Legenden an, die seine Nacktheit kennen und diese, wenn auch unterschiedlich, erklären⁵¹. Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass interessanterweise bei dem jüngsten hier besprochenen Bild aus dem Rabbula-Codex Jona bekleidet dargestellt wurde. Vielleicht lag diesem Bild tatsächlich der biblische Text zugrunde, da auch die Stadt Ninive und damit die Andeutung der Predigt mit in Szene gesetzt worden sind. Durch die weitere Angabe der Kleidung wie auch des Bartes wird Jona somit nur in diesem Bild in seiner Funktion als Prophet gezeigt.

Darüber hinaus gibt es mit dem in dieser Arbeit ebenfalls schon angesprochenen Aspekt der Bedeutung des Bildes in sepulkraler Umgebung Probleme. Einen solchen Sinngehalt erfuhr das Bild wohl durch Mt 12, 40⁵². Hier wird durch Jonas Schicksal auf Tod und Auferstehung Christi verwiesen. Doch wenn dies als das Hauptmotiv für Jona-Bilder zu sehen ist, hätte anstelle der Ruhe viel häufiger die Szene der Ausspeigung gezeigt werden müssen. Dass das Bild der Ruhe dennoch sowohl das erste Bild des Jona-Zyklus und, wie gesagt, das bei weitem am häufigsten dargestellte ist, wird deshalb anders erklärt werden müssen.

Wie Stommel weiters darlegt, kann die Ausspeigung deshalb auch nicht - wie einleitend vermutet - mit der Auferstehung und demzufolge auch die Jona-Ruhe nicht mit der »seligen Ewigkeit« gleichgesetzt werden⁵³. Einleuchtender ist ihm (Stommel) zufolge die Erklärung, dass der frühe Christ hoffte, »nach der Erduldung des Sterbens und in der Ermattung des Totseins, durch Gottes Fürsorge geschützt, in Frieden ausruhen zu können«⁵⁴. Insgesamt kann also gesagt werden, dass das Bild der Jona-Ruhe und des Schlafes in diesem Zusammenhang als Zeichen für tiefes Gottvertrauen gewertet werden kann.

Ausgehend von Stommel sollte demnach damit begonnen werden, die übliche und stark eingebürgerte Idee der Typologie neu zu hinterfragen, um so Raum zu schaffen für neue Wege der Interpretation des Jonas-Bild.

2.3.4 Vorläufer

Einen ikonographischen Vorläufer kann man in Endymion finden, der als der mythologische Schläfer par excellence gilt. Auf einem Endymion-Sarkophag (Abb. 7) kann man ihn erkennen, wie er im Schoße eines älteren, bärtigen Mannes, des personifizierten Hypnos,

⁵¹ Delbrück 1952, 24.

⁵² Mt 12, 39 f. (besonders Vers 40): »Er antwortete ihnen: Diese böse und treulose Generation fordert ein Zeichen, aber es wird kein anderes gegeben werden als das Zeichen des Jona. Denn wie Jona drei Tage und Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Inneren der Erde sein«.

⁵³ Stommel 1958, 113 f.

⁵⁴ Stommel 1958, 114.

schläft. Dem Betrachter bietet sich auch in diesem Fall die nun schon bekannte Geste des über den Kopf gelegten Armes als Zeichen des Schlafes. So ist Endymion nicht nur von Hypnos übermannt worden, sondern hat sich darüber hinaus gleichsam auch noch in seine schützenden Arme begeben. Der Gott des Schlafes, Hypnos selbst, wirkt dabei ruhig und ist dennoch konzentriert, seine Gabe zu geben und zu bewachen⁵⁵.

Ein anderer Sarkophag zeigt ebenfalls den schlafenden Endymion, der in diesem Beispiel in seiner Körpersprache den Darstellungen des schlafenden Jonas gleicht⁵⁶. Auf seinem linken, abgewinkelten Arm stützt er sich schlafend am Boden liegend ab, der rechte ist in typischer Weise über den Kopf erhoben und berührt mit



Abb. 7: Endymion-Sarkophag, Detail

der Hand sein Haar. Den Kopf hat er zur Seite gewandt, die Augen sind geschlossen, seine Blickrichtung würde zum Boden führen. Die Beine sind leicht angezogen und gehen auseinander, wobei das linke vom rechten überkreuzt wird. Der Umhang, mit dem Endymion bekleidet ist, bedeckt nur die Schultern, der übrige Körper ist nackt dargestellt. Insgesamt wird ein äußerst entspannter Eindruck hervorgerufen, der auch bei Jona erkannt werden konnte.

Doch nicht nur in Endymion-Bildern kann man eine Vorstufe erkennen. Durch das angeführte Detail von Weinranken, die eine Laube bilden, könnte man einen weiteren Vorläufer auch in einer Darstellung des Dionysos sehen. Auf der Campana-Platte aus dem Louvre (Abb. 8) ist eine ähnliche Szene dargestellt. Der schlafende Dionysos liegt in der gleichen Körperhaltung unter einer Weinlaube, auch er ist, wie Endymion und Jona, un- bekleidet. In diesem Bild müssten



Abb. 8: Dionysos, Campana-Platte, Louvre

⁵⁵ Krierer 1995, 44.

⁵⁶ Stommel 1958, 114 Taf. 8b.

nur die Früchte der Rankenpflanze ausgetauscht werden und schon wäre es nicht mehr möglich zu sagen, ob es sich um einen Dionysos oder doch um einen Jona handelt⁵⁷.

Abschließend kann daher festgehalten werden, dass es mehrere Arten für die Interpretation des Jonas-Bildes gibt, das gleiche gilt, wie dargelegt, auch für die Vorbilder dieses Bildes.

2.4 Schlafende Soldaten am Grabe Christi

2.4.1 Einleitung

Der nun zu besprechende Abschnitt betrifft eine weitere Form des Schlafes, dem in dieser Arbeit bisher noch keine Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Es handelt sich hierbei um das Gegenteil von Wachheit⁵⁸ und damit um eine der typischsten Eigenschaften von Schlaf überhaupt; in diesem Beispiel mit der Bedeutung von Versäumnis.

Was hier verschlafen und damit versäumt wird, ist das Heilsgeschehen im Sinne der Auferstehung Christi. In den Versen zur Bewachung des Grabes Christi⁵⁹, die sich interessanterweise nur einmal, nämlich im Matthäus-Evangelium finden, ist aber erstaunlicherweise nicht der kleinste Hinweis auf eingeschlafene Soldaten nachweisbar. Allein der Befehl zur Bewachung des Grabes wird von Pilatus erteilt. Man kann davon ausgehen, dass ein Befehl von ihm, die Beaufsichtigung des Grabes betreffend, natürlich ohne jegliche Zwischenfälle ausgeführt worden ist. Daher stellt sich die Frage, wie das Bild der schlafenden Soldaten entstand und wo es seinen Ursprung nahm?

Eine Antwort darauf kann gefunden werden und zwar ebenfalls im Matthäus-Evangelium. In den Versen, die sich mit dem Betrug der Hohepriester auseinandersetzen⁶⁰, werden die Soldaten mit Bestechungsgeldern dazu verleitet zu sagen, dass Christi Leichnam gestohlen worden sei, während sie schliefen. Der entsprechende Abschnitt endet mit folgenden Worten:

⁵⁷ Stommel 1958, 114 f.

⁵⁸ Dinkler-v. Schubert 1972, 72.

⁵⁹ Mt 27, 63-66: »Sie sagten: Herr, es fiel uns ein, dass dieser Betrüger, als er noch lebte, behauptet hat: Ich werde nach drei Tagen auferstehen. Gib also den Befehl, dass das Grab bewacht wird. Sonst könnten seine Jünger kommen, ihn stehlen und dem Volk sagen: Er ist von den Toten auferstanden. Und dieser letzte Betrug wäre schlimmer als alles zuvor. Pilatus antwortete ihnen: Ihr sollt eine Wache haben. Geht hin und sichert das Grab, so gut ihr könnt. Darauf gingen sie, um das Grab zu sichern. Sie versiegelten den Eingang und ließen die Wache dort«.

⁶⁰ Mt 28, 11-15: »Noch während die Frauen unterwegs waren, kamen einige von den Wächtern in die Stadt und berichteten den Hohenpriestern alles, was geschehen war. Diese fassten gemeinsam mit den Ältesten den Beschluss, die Soldaten zu bestechen. Sie gaben ihnen viel Geld und sagten: Erzählt den Leuten: Seine Jünger sind bei Nacht gekommen und haben ihn gestohlen, während wir schliefen. Falls der Statthalter davon hört, werden wir ihn beschwichtigen und dafür sorgen, dass ihr nichts zu befürchten habt. Die Soldaten nahmen das Geld und machten alles so, wie man es ihnen gesagt hatte. So kommt es, dass dieses Gerücht bei den Juden bis heute verbreitet ist«.

»Die Soldaten nahmen das Geld und machten alles so, wie man es ihnen gesagt hatte. So kommt es, dass dieses Gerücht bei den Juden bis heute verbreitet ist«⁶¹.

2.4.2 Darstellungen

Dieses Gerücht ist es auch, was man in den Bildern, die die schlafenden Soldaten am Grabe Christi zeigen, zu sehen ist.

Soldaten, die eigentlich die Aufgabe hätten, die Grabesstätte zu bewachen, sind vor Erschöpfung im wahrsten und auch im bildlichen Sinn schlafend zusammengebrochen, vernachlässigen die ihnen auferlegte Pflicht und versäumen gleichzeitig die Auferstehung.

Auf der so genannten Reider'schen Tafel⁶² (Abb. 9) ist diese Begebenheit dargestellt. Zu beiden Seiten eines aufwändig gestalteten Grabbaus sind zwei Soldaten zu erkennen. Der vom Betrachter aus links Stehende dürfte soeben erwacht sein. Mit der zum Gesicht geführten rechten Hand drückt er sein Erstaunen darüber aus, was weiter rechts mit ins Bild genommen wurde, nämlich die Auferstehung Christi. Diese Gemütsregung spiegelt sich auch in seinem Gesicht wider. In seiner linken Hand kann man als seine Waffe die Lanze ausmachen, mit der er aber das Geschehen weder beeinflussen, noch verhindern kann. Der ihm zur Seite gestellte Kollege hingegen schläft noch und versäumt somit die Auferstehung. Die verhüllten Arme und Hände auf das Grabmal gelegt, ruht sein Kopf auf dieser Unterlage.



Abb. 9: Reider'sche Tafel

Sein Gesicht ist beinahe vollständig darin eingesunken, sein Rücken ist gekrümmt und die Beine stehen eng beieinander, um sich auf diese Art eine möglichst bequeme Schlafposition zu schaffen.

Schlafend ist es für ihn nicht möglich, am Wunder der Auferstehung als Zeuge teilzuhaben, da sich diese hinter ihm, von ihm abgewandt, vollzieht.

⁶¹ Mt 28, 15.

⁶² AO und Inv.-Nr.: München, Bayrisches Nationalmuseum, Inv.-Nr.: MA 157, Dat.: um 400 n. Chr.

Auf einem Flügel eines Elfenbeindiptychons⁶³ (Abb. 10) ist die gleiche Begebenheit dargestellt. Man sieht hier die Grabwächter⁶⁴, wie sie vor Erschöpfung zusammengebrochen sind. Der vom Betrachter aus linke kauert kniend auf dem Boden, seinen Kopf am Arm ruhend. In der linken Hand hält er noch seine Lanze, die angesichts seines Schlafes aber wirkungslos erscheint. Aufgrund des wehenden Mantels wird der Eindruck hervorgerufen, als sei er in genau diesem Moment niedergesunken. Bei dem rechten Soldaten dürfte dieser Moment schon länger zurück liegen, dennoch scheint er sich noch etwas mehr um Haltung zu bemühen, was ihm allerdings nur bedingt gelingt. Seinen Kopf stützt er ebenfalls auf der Schulter ab, was hier als Symbol des Schlafes gewertet werden kann⁶⁵. Sein rechter Arm hängt beinahe ausgestreckt am Körper herab, beide Handflächen sind zu erkennen. Auch er hält also seine Waffe nicht mehr fest, sondern hat diese, bevor er eingeschlafen ist, noch an seine Schulter gelehnt.



Abb. 10: schlafende Soldaten, Elfenbeindiptychon, Detail

Bei beiden ist festzustellen, dass die Augen geschlossen, die Münder aber leicht geöffnet sind. Wie bereits erläutert ist ersteres als Zeichen für Schlaf zu sehen, zweiteres würde die Verfasserin als Kontrollverlust über den Körper werten.

Obwohl die eigentliche Auferstehung nicht mit ins Bild genommen wurde, ist diese Schlafszene auch hier als Heilsversäumnis zu deuten.

Auch bei diesem Detail eines Passionssarkophag⁶⁶ (Abb. 11) wird das Problem des Heilsversäumnisses in Szene gesetzt. Zwei Soldaten sitzen auf je einem Felsbrocken, der vom Betrachter aus Linke wird wach gezeigt, wie er erstaunt nach oben und gleichzeitig in die Ferne sieht.



Abb. 11: schlafende Soldaten, Passionssarkophag, Detail

⁶³ AO und Inv.-Nr.: Mailand, Castell Sforzesco, Civico Museo d'Arte Antica, Inv.-Nr. 9, Dat.: um 400 n. Chr.

⁶⁴ Wilhelm 1968, 217.

⁶⁵ Dinkler-v. Schubert 1972, 73.

⁶⁶ AO und Inv.-Nr.: MPC 171, Dat.: 340-360. Auf persönliche Anfrage bei Hrn. U. Utro, Führer durch das Museo Pio Cristiano, während einer Rom-Exkursion im SS 2007 unter der Leitung von Frau Prof. R. Pillinger, darf die Verfasserin die Exponate des Museo Pio Cristiano für ihre Arbeit heranziehen und die bei der Führung angefertigten Fotografien in dieser Arbeit veröffentlichen, da sie als Diplomarbeit vorliegt und in dieser Form nicht publiziert wird.

Sein Gegenüber bietet ein anderes Bild. Auf seinem Schild liegen die überkreuzten Hände, auf denen sein Kopf ruht. In dieser Position schläft er und verschläft so die Auferstehung. Sie ist in dieser Darstellung konträr zur Reider'schen Tafel in Form eines Symbols gezeigt. Dabei handelt es sich um ein so genanntes Anastasis-Kreuz, wo sich als »Zeichen des Sieges über den Tod«, mit dem Kreuz verbunden ein in einen Kranz eingeschriebenes Christogramm findet⁶⁷. Auf die Angabe eines Grabbaus konnte deshalb verzichtet werden.

2.4.3 Auswertung

Abschließend kann gesagt werden, dass die Schlafenden in jeder Darstellung eindeutig identifiziert werden können, wenn sie sich auch jeweils in ihren Gesten und der Körpersprache insgesamt unterscheiden. Sie schlafen stehend, kniend-hockend oder auch sitzend, ihre Gesichter sind nur teilweise zu erkennen. Von Körperspannung ist bei keinem der Soldaten etwas zu bemerken, was eindeutig als Zeichen für Schlaf zu deuten ist. So sind teilweise die Münder geöffnet, ebenso wie die Handflächen. Darüber hinaus sind auch die Körper der Schlafenden der Reider'schen Tafel und des Elfenbeindiptychons in Frontal- oder Rückansicht abgebildet, wodurch ein schutzloser, verletzlicher Eindruck hervorgerufen wird, der auch durch ihre Waffen nicht wieder wettgemacht werden kann.

2.5 Traum des Josef von Nazareth

Auf diesem Bilddetail aus der Rückenlehne der Kathedra des Maximian⁶⁸ sieht man eine Traumszene, die den Schlafenden hier nicht als jemanden zeigt, der durch den Schlaf seine Pflichten versäumt. Im Gegenteil erscheint der Gezeigte, in diesem Beispiel Josef, als eine Person, die durch diesen Traum von Zweifeln befreit werden soll. Es handelt sich jetzt also um Schlaf mit der Funktion einer Vision und Warnung, um so richtige Schritte einleiten zu können, die die Zukunft beeinflussen werden. Geschildert wird diese Vision und deren Erhalt im Matthäus-Evangelium⁶⁹.



Abb. 12: Traum des Josef, Kathedra des Maximian, Detail

⁶⁷ Wilhelm 1968, 202.

⁶⁸ AO: Ravenna, Erzbischöfliches Museum; Dat.: 545–553 n. Chr.

⁶⁹ Mt 2, 13: »Als die Sterndeuter wieder gegangen waren, erschien dem Josef im Traum ein Engel des Herrn und sagte: Steh auf, nimm das Kind und seine Mutter, und flieh nach Ägypten«.

Hier (Abb. 12) wird der Inhalt exakt im Bild umgesetzt und man erkennt beide Passagen, die in der Textvorlage geschildert wurden. Im oberen Bilddrittel sieht man Josef auf einem dicken Kissen liegend, mit geschlossenen Augen. Die Arme befinden sich dicht am Oberkörper, der rechte fungiert zusätzlich zum Kissen als Liegefläche für seinen Kopf und mit der rechten Hand berührt er sein Gesicht.

Die Stirn des Josefs ist faltenfrei gestaltet, was vielleicht als Zeichen der Sorglosigkeit im Schlaf gedeutet werden kann. Seine Beine sind nicht streng nebeneinander auf das Kissen gebettet, sondern liegen locker und bequem auf der Unterlage, der rechte ist über den abgewinkelten linken gestreckt. Von der vom Betrachter aus linken oberen Ecke kommt ein Engel Gottes zu ihm herab und scheint ihm durch den Segensgestus, den er mit seiner rechten Hand ausführt, den Traum und damit die Vision zu übermitteln. Die daraus resultierenden Folgen sind in den unteren beiden Bilddritteln zu erkennen.

Auf diese Weise scheinen Schlaf und Traum des Josef hier, wie gesagt, die Funktion einer Warnung vor einer drohenden Gefahr zu sein, der andere nicht entkommen können, wie im Kapitel Tod noch festgestellt werden wird.

2.6 Auswertung

Einleitend wurde festgestellt, dass man Schlaf die unterschiedlichsten Qualitäten und Eigenschaften zuschreiben kann. Diese wurden mithilfe der ausgewählten Themen vorgestellt und diskutiert.

In einer abschließenden Betrachtung kann und muss nun gesagt werden, dass es nicht möglich ist, diesen diversen Bedeutungen je einen bestimmten Gestus den Schlaf betreffend zuzuordnen.

Ebenfalls war es nicht möglich, ein eindeutiges, universelles Bildvokabel für Schlaf an sich zu identifizieren, wenn auch die jeweils schlafenden Personen eindeutig als solche zu erkennen sind. Dazu sind die Differenzen in den einzelnen Bildern untereinander zu groß. Die daraus resultierende Probleme beginnen im Großen, bei der Abbildung der Körper und setzen sich in Details, wie Augen-, Hand- oder Mundstellung fort. So ist es nicht nur das Liegen als vielleicht typischste Körperstellung während des Schlafes, das festgestellt werden konnte, vielmehr wurde auch knien, hocken, sitzen und sogar stehen als mögliche Schlafposition wiedergegeben. In den Details konnten Augen festgestellt werden, die sowohl geöffnet als auch geschlossen dargestellt wurden. Offen gezeigte Handflächen wie auch geöffnete Münder weisen auf den Verlust der bewussten Kontrolle über den Körper hin, dennoch konnten diese

Punkte nur partiell und nicht in allen Bildern nachgewiesen werden; daraus ergibt sich, dass auch sie nicht als allgemein gültig gewertet werden können.

Diese Faktoren sollen einmal mehr die verschiedenen Möglichkeiten der Schlafesdarstellung und die damit verbundenen Probleme der Interpretation verdeutlichen. Denn so unterschiedlich die Bilder auch sind, es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die diversen Details bewusst mit in das jeweilige Bild genommen wurden, um damit die tiefere Aussage des Bildes zu verstärken. Dabei handelt es sich, wie dargelegt wurde, um Träume mit der Funktion, das Sehen von Visionen oder um Warnungen zu ermöglichen, um Schlaf als Quelle der Ruhe und des Ausrastens oder auch um Schlaf als Versäumnis.

Auch die Frage nach dem einen Vorläufer konnte nicht eindeutig geklärt werden. Es wurde darauf hingewiesen, dass beispielsweise das Bild Jonas auf die Tradition des Endymion-Bildes zurückgeht. Darüber hinaus konnten Parallelen zu Dionysos erkannt werden. Problematisch sind die Bilder der schlafenden Soldaten zu sehen, da sich hier die Frage stellt, ob es sich bei den verschiedenen Darstellungen um Innovationen der frühchristlichen Kunst handelt⁷⁰. Die Frage nach Tradition oder Innovation bei Schlafesdarstellungen in der frühchristlichen Kunst muss, deshalb, da sie nicht eindeutig beantwortet werden kann, offen bleiben.

⁷⁰ Der Verfasserin war es nicht möglich, stehende oder kniende Schlafende auf Bildern aus der griechischen oder römischen Kunst zu finden.

3 ERWECKUNGEN⁷¹

3.1 Einleitung

In diesem Kapitel wird eine Problematik behandelt, die eine Zwischenstellung zwischen Schlaf und Tod innehat. Es handelt sich um Erweckungsszenen, das heißt, um so genannte Totenerweckungen, von denen in der Bibel drei⁷² für Jesus nachweisbar sind⁷³, eine weitere für Petrus⁷⁴.

Die mit dieser Thematik verbundenen Probleme stellen sich allein schon bei der Definition, darüber hinaus auch in den bildlichen Darstellungen. Was ist es, das als Erweckung bezeichnet wird und wie lässt es sich darstellen? Kann man diese Szenen eindeutig von entweder Schlaf oder Tod abgrenzen? Das sind die Fragen, die versucht werden sollen, hier beantwortet zu werden.

Erweckungen werden auch als »Wunder Christi«⁷⁵ gedeutet, als die sie, wie oben bereits erwähnt, mit Ausnahme der Erweckung der Tabita, die von Petrus bewirkt wird, auch gesehen werden können. Bilder, die Erweckungen zeigen, wurden häufig in sepulkralem Kontext verwendet, da sie einem Wunsch auf Erlösung Ausdruck verliehen⁷⁶.

3.2 Sohn der Witwe/Jüngling von Naïn

Im oberen Register des Adelfia–Sarkophages erkennt man am rechten Rand als Detail die Erweckung des Jünglings von Naïn⁷⁷ (Abb. 13⁷⁸). Im Gegensatz zum eindeutigen Beleg, den die Textstelle liefert, wird keine Bahre gezeigt sondern ein kleiner Riefelsarkophag⁷⁹, weitere

⁷¹ Die Verfasserin möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass in diesem Hauptkapitel von der eigentlichen bibelchronologischen Anordnung absichtlich abgewichen wird, da es sich beim Abschnitt Lazarus um den prominentesten handelt, der den drei weiteren Totenerweckungen nachgestellt wird. So soll die besondere Bedeutung gerade dieser Bilder hervorgehoben werden.

⁷² Tochter des Jaïrus u. a. bei Mt 9, 18-26; Jüngling von Naïn bei Lk 7, 11-15; Lazarus bei Joh 11, 1-45.

⁷³ Braunfels 1972, 542-549.

⁷⁴ Apg 9, 40.

⁷⁵ Braunfels 1972, 543.

⁷⁶ Braunfels 1972, 544.

⁷⁷ Lk 7, 11-15: »Einige Zeit später ging er in eine Stadt namens Naïn; seine Jünger und eine große Menschenmenge folgten ihm. Als er in die Nähe des Stadttors kam, trug man gerade einen Toten heraus. Es war der einzige Sohn seiner Mutter, einer Witwe. Und viele Leute aus der Stadt begleiteten sie. Als der Herr die Frau sah, hatte er Mitleid mit ihr und sagte zu ihr: Weine nicht! Dann ging er zu der Bahre hin und fasste sie an. Die Träger blieben stehen, und er sagte: Ich befehle dir, junger Mann: Steh auf! Da richtete sich der Tote auf und begann zu sprechen, und Jesus gab ihn seiner Mutter zurück«.

⁷⁸ AO: Syrakus, NM. Inv.-Nr. nicht angegeben. FO: Syrakus, S. Giovanni-Katakombe, Dat.: um 340.

⁷⁹ Koch 1993, 29.

abweichende Elemente sind das Fehlen der Träger und auch das geschilderte ‘Anfassen’ wird nicht im Bild umgesetzt.

In dem Sarkophag erkennt man einen in Leichenbinden gehüllten, sehr klein⁸⁰ dargestellten Verstorbenen, bei dem es sich um den Sohn der Witwe handelt. Jesus als Wundertäter⁸¹ steht vom Betrachter aus gesehen links vom Sarkophag mit einer *virga* in seiner rechten Hand. Mit ihr berührt er den Jüngling an der Stirn, der daraufhin mit schon halb aufgerichtetem Oberkörper gezeigt wird. Für die Darstellung einer Totenerweckung ist diese Art der Inszenierung sehr klug gewählt, da der Sarkophag einerseits als untrügerisches Zeichen des Todesgeschehens gewertet werden kann, andererseits spricht der aufgerichtete Oberkörper als Zeichen der Auferweckung für sich. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Augen des Sohnes der Witwe als offene gearbeitet wurden, was als Zeichen der Wachheit, des (wieder) am Leben Seins gesehen werden kann.

Die in der Textstelle erwähnten Beiwohner der Erweckung, wie Mutter, Jünger, Träger, Apostel, Menschenmenge, wurden in diesem Bild auf einen einzigen Mann reduziert, der als Zeuge des Geschehens an den äußersten Rand des Sarkophages der Adelfia gestellt wurde.

Dadurch kann man, obwohl viele, teils wesentliche Elemente der Bibelstelle nicht mit ins Bild genommen wurden, dennoch die Erweckung des Jünglings erkennen, da die wesentlichen Bestandteile, Jesus als Wundertäter und den Verstorbenen in seiner Grablege, der sich wieder aufrichtet, abgebildet wurden. So tut die Reduzierung dem Bildinhalt und seiner Interpretation keinen Abbruch.

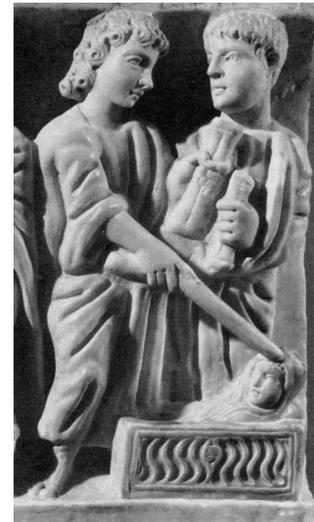


Abb. 13: Adelfia-Sarkophag, Detail

3.3 Erweckung der Tochter des Jäirus

Ob es sich bei diesem Bild (Abb. 14) um die Darstellung einer Totenerweckung, wie man im LCI⁸² lesen kann, oder wie es in der Bibel heißt, um die Erweckung einer Schlafenden handelt, muss die Verfasserin offen lassen. Tendenziell



Abb. 14: Tochter des Jäirus, Lipsanoteca von Brescia, Detail

⁸⁰ Zum Problem der verminderten Körpergröße siehe: Kaiser-Minn 1986, 16–18, besonders Anmerkung 87.

⁸¹ Braunfels 1972, 542.

⁸² Braunfels 1972, 543.

sollte das Hauptaugenmerk auf die Worte der Bibel gelegt werden, da die Tochter des Jäirus nicht in einem Grabmal gezeigt wird und auch sonst nicht als Verstorbene, etwa in Leichenbinden gehüllt, gekennzeichnet, erscheint. Viel mehr wird sie gezeigt, wie sie gerade im Begriff ist, sich von einem Bett oder Lehnstuhl zu erheben, da Jesus sie an der Hand nimmt und ihr sagt »Steh auf!«⁸³.

Man sieht in diesem Bild zwei Szenen. Auf der linken Seite stehen vier Frauen, von denen sich drei die Haare gelöst haben und sich zwei von ihnen als weiteres Zeichen der Trauer auf die Brust schlagen. Die dritte von links aus gesehen hat ein faltiges Gesicht, der Gesichtsausdruck spiegelt den Schmerz des scheinbaren Verlustes wider; bei ihr dürfte es sich um die Mutter des Mädchens handeln.

Rechts findet die eigentliche Auferweckung statt, wo der Moment nach dem Schlaf, der Moment des Erwachens gezeigt wird. Das Mädchen hat ihren Kopf und Oberkörper schon aufgerichtet, es stützt sich mit dem rechten Arm auf einem Polster, der sich auf Lehne und Liegefläche eines kunstvoll verzierten Bettkastens befindet, ab, um aufzustehen und so in die Welt der Lebenden und Wachen zurückzukehren, die sie ja eigentlich nie verlassen hat. Der Eindruck wird erweckt, als wolle sie jeden Moment den rechten Fuß auf den Boden stellen, da man durch die Spannungsfalten im Gewand zwischen ihren Beinen diese Bewegung erahnen möchte.

Dieses Zurückkehren wird bewirkt durch den Mann, der sich rechts und damit vor der Liegestatt befindet. Bei diesem handelt es sich um Jesus, der mit seiner linken Hand das linke Handgelenk des Mädchens erfasst⁸⁴ und so die Erweckung vollführt.

Gezeigt wird also der Moment nach dem Schlaf, als Todesgeschehen fehl gedeutet, der Moment der Erweckung und damit das Erwachen.

Anhand dieses Beispiels wird deutlich aufgezeigt, wie verschwommen und undurchsichtig die Grenze zwischen Schlaf und Tod eigentlich ist und wie schwierig sich die Umsetzung einer solchen Begebenheit im Bild gestaltet. Denn während die auch auf dem Bild dargestellten Frauen schon klagen und trauern, so eigentlich vom schlimmsten ausgehen und »zeitlich der Erweckung vorausgehen«⁸⁵, spricht Jesus in keinem Moment von Tod, sondern immer nur von Schlaf. Es bedurfte also eines besonderen Menschen, der diesen markanten Unterschied zwischen Schlaf und wirklichem Tod erkennen konnte, um diesen Irrtum aufzuklären.

⁸³ Lk 8, 54.

⁸⁴ Delbrück 1952, 27.

⁸⁵ Delbrück 1952, 27.

3.4 Erweckung der Tabita durch Petrus

Ein vom Aufbau her sehr ähnliches Bild zeigt die Erweckung der Tabita durch Petrus⁸⁶ (Abb. 15⁸⁷). Den bedeutenden Unterschied macht hier der Bibeltext aus, der explizit von Tabita als Leichnam, damit also als

Verstorbene, spricht. Am linken Bildrand erkennt man eine Frau, die sich, in heftiger Bewegung mit erhobenen Händen, erschrocken hat und, wie ihre Fußstellung verrät, vor etwas fliehen will. Dieses „etwas“ wird direkt im Anschluss an ihre



Abb. 15: Erweckung der Tabita, Elfenbeintafel, Detail

Darstellung gezeigt. Hierbei handelt es sich um die bildliche Umsetzung der Erweckung. Auf einem mit Kissen und Tüchern ausgestatteten Bett sitzt im Langsitz dargestellt, eine Frau. Ihr Oberkörper ist nicht mehr mit der Lehne verbunden, denn sie hat sich schon aufgerichtet. Bei ihr handelt es sich um Tabita, die durch einen, sich vor ihr befindlichen, Mann erweckt wurde. Petrus sieht sie an und mit seiner Rechten nimmt er sie an ihrer linken Hand, um so das Wunder zu tun. Ihm zu Füßen und vor dem Bett kauert eine zweite Frau, mit ängstlich flehend nach vorne gerichteten Händen. Hinter Petrus befindet sich ein weiterer Mann, der als Zeuge dem Wunder beiwohnt und mit seiner Rechten auf das Geschehen deutet.

Auch bei dieser Darstellung wird der Moment der konkreten Erweckung dargestellt, wo Petrus sie an der Hand nimmt und Tabita so gebietet, aufzustehen. Im Gegensatz zum Bild der Tochter des Jäirus ist Tabita in ihrer Bewegung allerdings noch nicht so weit, da ihre Beine nebeneinander am Bett liegen und keinerlei Bewegung zu erkennen ist.

Die furchtsame Haltung der beiden anderen anwesenden Frauen ist dadurch zu erklären, dass das für sie Unbegreifliche, Unerklärliche eingetreten ist – die Verstorbene ist ins Leben zurückgekehrt.

Wieder wird hier gezeigt, wie schwierig es ist, eine Trennung zwischen Schlaf und Tod aufzuzeigen. Die Textstelle spricht eindeutig von einer Verstorbenen, ohne diese Kenntnis aber würde man nur eine Frau sehen, der von einem Mann dabei geholfen wird, vom Bett aufzustehen. Nur wenn es sich um eine im Bett verstorbene Frau handelt, könnte man in

⁸⁶ Apg. 9, 40: Petrus aber schickte alle hinaus, kniete nieder und betete. Dann wandte er sich zum Leichnam und sagte: Tabita, steh auf! Da öffnete sie ihre Augen, sah Petrus an und setzte sich auf.

⁸⁷ Dat.: 420-430 n. Chr., AO: London, British Museum.

diesem Fall von einer Totenerweckung sprechen. Allein anhand des Bildes ist es schwer, hier eine Entscheidung zu treffen; die Textkenntnis ist also unerlässlich. Die oben angesprochene Schwierigkeit der Umsetzung einer Erweckungsproblematik wird hier einmal mehr deutlich.

3.5 Lazarus

Das Bild der Erweckung von Lazarus⁸⁸ ist zweifellos eines der häufigsten verwendeten Bilder in der frühchristlichen Kunst, wie man in vielen Gattungen nachweisen kann⁸⁹. Anhand einiger ausgewählter Darstellungen möchte die Verfasserin versuchen, eine Entwicklung und damit unterschiedliche Typen in der Lazarus-Ikonographie nachzuweisen und anschließend daran noch weitere, davon ausgenommene, außergewöhnliche Beispiele vorstellen.

3.5.1 Erster Typus

Begonnen wird mit dem nur noch mittelmäßig erhaltenen Bild der Lazaruserweckung aus der S. Callisto-Katakombe, im eigentlichen aus der Sakramentskapelle A6⁹⁰. Es handelt sich hierbei sicher um eine der frühesten, wenn nicht um die früheste Darstellung der Lazarusgeschichte (Abb. 16), da die S. Callisto-Katakombe als, bisher nachweisbar, älteste christliche Katakombe mit Malereien von ca. der Mitte des dritten Jahrhunderts gilt⁹¹. Sie wird als »Magier-Typ« oder erster Typ der Lazarus-Entwicklung anzusprechen sein⁹².

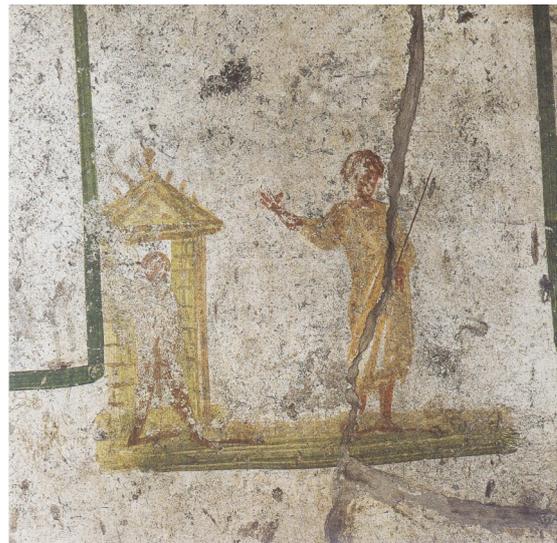


Abb. 16: Lazarus, S. Callisto-Katakombe, Sakramentskapelle A6, Detail

⁸⁸ Joh 11, 11-14: »Lazarus, unser Freund, schläft; aber ich gehe hin, um ihn aufzuwecken. Da sagten die Jünger zu ihm: Herr, wenn er schläft, dann wird er gesund werden. Jesus hatte aber von seinem Tod gesprochen, während sie meinten, er spreche von gewöhnlichem Schlaf. Darauf sagte ihnen Jesus unverhüllt: Lazarus ist gestorben«. Joh 11, 43 f.: »Nachdem er dies gesagt hatte, rief er mit lauter Stimme: Lazarus, komm heraus! Da kam der Verstorbene heraus; seine Füße und Hände waren mit Binden umwickelt, und sein Gesicht war mit einem Schweiß Tuch verhüllt. Jesus sagte zu ihnen: Löst ihm die Binden und lasst ihn weggehen«!

⁸⁹ Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird der Nachweis für Lazarusdarstellungen auf Elfenbein, auf Zwischengoldgläsern, in der Sarkophagplastik wie auch in der Katakombenmalerei erbracht werden. So findet er sich nicht nur auf Gegenständen der so genannten Kleinkunst, sondern auch in monumentalem Zusammenhang.

⁹⁰ Carletti 1984, 31.

⁹¹ Mancinelli 2005, 21 f. Wilpert 1903, 550 spricht sich allerdings für eine Datierung in das Ende des zweiten Jahrhundert nach Christus aus.

⁹² Darmstädter 1995, 8 f.

Man erkennt am linken Bildrand die Figur des Lazarus, der sich, schon auferstanden, in oder vor einem Eingang zu seinem gemauerten Grabgebäude⁹³ befindet. Dieses steht ebenerdig auf grünem Untergrund und verfügt über keinen Stufenunterbau, die Sima wie auch das Tympanon tragen Dekor, auf letzterem in Form von Efeublättern. An der Frontseite der Grabädikula erscheint das Tor geöffnet und trotz der schadhafte Stellen sieht man, dass Lazarus nackt und ohne Leichenbinden oder dergleichen mehr aus dem Gebäude austritt, wie man an seinen Beinen und der offensichtlichen Schrittstellung feststellen kann.

Zu seiner Rechten befindet sich eine weitere Figur, die sich durch ihre Größe, die die des Grabhäuschens überragt, auszeichnet. Bei dieser Figur, die durch das leicht lockige, kurz geschnittene Haar als Mann anzusprechen ist, handelt es sich um Jesus, der durch seine erhobene rechte Hand, aber nicht mit vollständig gestrecktem Arm das Wunder geschehen lässt. In der von Lazarus abgewandten Linken befindet sich ein Stab, die *virga thaumaturgica*, die interessanterweise bei dem Wunder der Erweckung selbst nicht zum Einsatz kommt und hier nur als Attribut, als Accessoire verstanden werden muss. Auch die Körperhaltung, im Besonderen die Fußstellung von Jesus ist beachtenswert, da er nicht direkt zu Lazarus sieht. Es wird vielmehr der Eindruck hervorgerufen, als sei er im Gehen stehen geblieben, wie die Ausrichtung des linken Fußes andeutet, und würde sich nur, eben quasi im Vorbeigehen, dem Schicksal des Lazarus zuwenden. Dasselbe Gefühl bewirkt auch das Gesicht Christi, da er den Betrachter und nicht den zweiten Hauptdarsteller der Szene anblickt.

3.5.2 Zweiter Typus

In einem nächsten Schritt werden zwei Neuerungen sichtbar, wie sie an diesem Bild (Abb. 17) der Erweckung aus der Katakomben Ss. Pietro e Marcellino, aus dem *cubiculum* der Susanna, dessen Datierung sich in einem Zeitraum von 260 bis zur zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erstreckt⁹⁴, zu erkennen sind.

Am linken Bildrand befindet sich eine sehr einfache, nur durch wenige Striche gestaltete Grabädikula; wie in der Sakramentskapelle steht auch sie ebenerdig am Boden, allerdings kann man weder eine bestimmte Bauweise, wie die Angabe von Mauern, noch Dekor in irgendeiner Art feststellen. Da keine Türflügel angegeben sind und sich die Hintergrundfarben gleichen, bleibt es offen, ob sich Lazarus in oder vor dem Grabbau befindet. Als erste

⁹³ Auf die offensichtlich vom Bibeltext abweichenden Formen der Grabstätten kann im Zuge dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

⁹⁴ Albertson 1995, 124 f.; Deckers u. a. 1987, datieren die Bilder zwischen 320–340, Wilpert 1903, noch später in die 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Neuerung ist zu bemerken, dass die Figur des Lazarus hier als Wickelleiche zu sehen ist, von Kopf bis Fuß vollständig in Leichenbinden gehüllt.

Links von ihm steht wieder ein im Vergleich zur Wickelleiche überlebensgroßer Mann mit kurzem lockigem Haar, der mit einem *pallium*⁹⁵ bekleidet ist. Bei ihm handelt es sich um Jesus. Die zweite Neuerung ist an ihm zu erkennen, da er seinen Stab, die *virga*, nun in der rechten Hand, mit ausgestrecktem Arm, hält und darüber hinaus mit ihm das Wunder wirkt. Jesus richtet den Stab direkt



Abb. 17: Lazarus, *cubiculum* der Susanna, Katakombe Ss. Pietro e Marcellino, Detail

auf das Haupt des Lazarus. So erfährt der Gegenstand nun eine Bedeutungsverschiebung weg vom reinen Attribut, hin zu einem Instrument, durch welches das Wunder ausgeführt wird⁹⁶. Durch ihn erfährt Lazarus die Macht Gottes.

Allerdings bekommt man der Körperhaltung Jesus wegen ebenfalls den Eindruck einer scheinbaren Teilnahmslosigkeit, die wieder durch die Fußstellung zum Ausdruck gebracht wird, die mit dem Bild aus der S. Callisto-Katakombe verglichen werden kann. Einzig in der Haltung des Kopfes kann mehr Anteilnahme herausgelesen werden, da sich Jesus Lazarus leicht zuwendet und sich dem Betrachter nur mehr in einer Dreiviertelansicht darbietet.

Aufgrund des Erscheinungsbildes des Lazarus als Wickelleiche möchte die Verfasserin diese Darstellungsart der Lazarus-Erweckung als Typ zwei oder als Mumientyp⁹⁷ in der Entwicklung der Ikonographie ansprechen.

3.5.3 Dritter Typus

Der letzte, dritte Typ des Lazarusbildes zeichnet sich wiederum durch neu hinzugefügte Objekte und Figuren aus. Dabei handelt es sich um den von Darmstaedter und Albertson so genannten »Philosophen-Typ«⁹⁸, eine Bezeichnung die die Autorin ihrer Argumentation wegen beibehalten möchte. Man kann ihn vorwiegend auf Sarkophagen finden und er kann als Weiterentwicklung des schon behandelten Types zwei, des Mumientypes, verstanden

⁹⁵ Hurschmann 2000a, 201.

⁹⁶ Albertson 1995, 125.

⁹⁷ Darmstaedter 1955, 9. Albertson 1995, 124.

⁹⁸ Darmstaedter 1955, 12. Albertson 1995, 125.

werden. Als Beispiele dafür sollen Details von zwei im Vatikan aufbewahrten Sarkophagen besprochen werden.

Bei dem Lazarusbild des Sarkophages MPC 148 (Abb. 18) steht Lazarus eindeutig vor seiner Grabädikula. Er ist als Wickelleiche wiedergegeben, wobei die Leichenbinden eine reiche Dekoration und Verzierung aufweisen. Das Gesicht wurde absichtlich frei gelassen, sodass man seine geschlossenen Augen, als Zeichen des Todes⁹⁹ zu werten, sehen kann. Der Grabbau selbst ist weitaus reicher gestaltet, als die bisher besprochenen, so besitzt er einen hohen Stufenunterbau mit drei zu sehenden Stufen, darüber hinaus geschwungene, kannelierte Säulen, die auf üppigen korinthischen Kapitellen einen mit Akroteren und anderen architektonischen Elementen geschmückten Giebel tragen¹⁰⁰. Vor ihm steht, ein weiteres Mal in Überlebensgröße, Jesus mit kurzem lockigem Haar, bekleidet mit *pallium* und Sandalen an den Füßen. Jesus blickt hier direkt auf den Grabbau und damit auf Lazarus, in seiner rechten Hand hält er seine *virga*, die direkt auf den Kopf des Lazarus gehalten wird, mit der er das Wunder vollführt. Wiederum spricht hier nur die Kopfhaltung für eine Beteiligung Jesus am Wunder, die übrige Körperhaltung verrät nichts darüber.

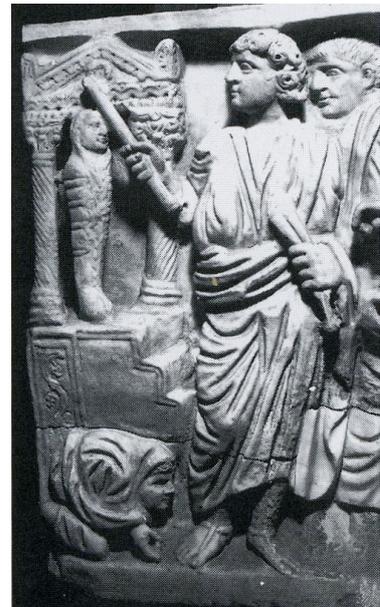


Abb. 18: Lazarus, MPC 148,
Detail

Als eine wesentliche Neuerung, die für die Namensgebung dieses Typus verantwortlich ist, gilt der Gegenstand in der linken Hand von Jesus. Hierbei handelt es sich um eine Schriftrolle, die als Attribut des Philosophen gesehen wird¹⁰¹.

Darüber hinaus sind bei dieser Darstellung noch zumindest zwei Zeugen des Wunders anwesend. Das ist eine quantitative Neuerung, die bei den bis jetzt besprochenen Bildern noch nicht beobachtet werden konnte. Einer dieser Zeugen ist der Mann mit den kurz geschnittenen, glatten Haaren, der direkt hinter Jesus steht; es entsteht der Eindruck, als würde dieser Mann Jesus über die Schultern blicken.

Bei dem zweiten Zeugen handelt es sich um eine Frau, die vor dem Stufenbau, zu Jesu Füßen am Boden kauert. Dem Bibeltext folgend handelt es sich bei ihr entweder um Marta oder

⁹⁹ Kötting 1978, 897.

¹⁰⁰ Zu den architektonischen Elementen siehe zum Beispiel: Schmidt-Colinet – Plattner 2004, 26. 56.

¹⁰¹ Koch 1993, 84.

Maria, die beiden Schwestern des Lazarus, die Jesus um Hilfe bitten¹⁰², wie man es an der bittenden Stellung der Hand sehen kann¹⁰³.

Eine vergleichbare Szene spielt sich auch auf dem Sarkophag MPC 161¹⁰⁴ (Abb. 19) ab. Lazarus als Wickelleiche steht mit sichtbarem Gesicht vor seinem auf einem Stufenunterbau errichteten und mit Säulen, korinthischen Kapitellen und einem Giebel geschmückten Grabbau. Vor den Stufen kauert eine Frau mit bittend erhobenen Händen am Boden, vor ihr steht Jesus, bekleidet mit einem *pallium*. In seiner rechten Hand hält er die *virga*, in der linken befindet sich eine deutlich zu erkennende Schriftrolle – so wird er wieder als Philosoph ausgezeichnet. Hinter Jesus kann man auch auf diesem Sarkophag einen Mann erkennen, der das Wunder als weiterer Zeuge neugierig und mit offenem Mund staunend beobachtet.

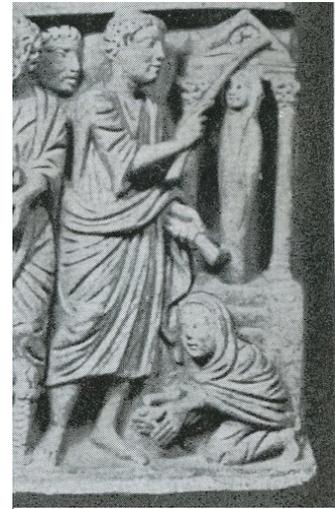


Abb. 19: Lazarus, MPC 161, Detail

3.5.4 Auswertung und weitere Beispiele als Beweisführung für die Argumentation

Ausgehend von diesen Beobachtungen lassen sich nun folgende Schlüsse ziehen: Es handelt sich immer um drei wesentliche Elemente, die die Erweckung des Lazarus als eine solche ausweisen. Alle Bilder beinhalten einen wundertätigen Christus mit einem Stab¹⁰⁵ oder einem ähnlichen Gegenstand in der Hand, dazu kommt die Figur des Lazarus, die meist als Wickelleiche dargestellt ist¹⁰⁶ und als dritte Komponente ist die jeweilige Begräbnisstätte, die zumeist die Form einer Grabädikula aufweist, anzusprechen¹⁰⁷. Es treten auch vermeintliche Mischformen auf, dennoch kann die Typeneinteilung beibehalten werden, abhängig davon, in welcher Form Lazarus oder Christus gezeigt werden.

¹⁰² Joh 11, 21 f: »Marta sagte zu Jesus: Herr, wärst du hier gewesen, dann wäre mein Bruder nicht gestorben. Aber auch jetzt weiß ich: Alles, worum du Gott bittest, wird Gott dir geben«. Joh 11, 32: »Als Maria dorthin kam, wo Jesus war, und ihn sah fiel sie ihm zu Füßen und sagte zu ihm: Herr, wärst du hier gewesen, wäre mein Bruder nicht gestorben«.

¹⁰³ Deichmann (Hrsg.) 1967, 6.

¹⁰⁴ Dat.: 1. Viertel des 4. Jhs.

¹⁰⁵ Darmstaedter 1955, 8 spricht vom Stab als Attribut eines Magiers, der der Stab des Hermes in seiner Funktion als Psychopompus ist. So wird Christus zu dem Magier, »der die Seelen der Verstorbenen aus dem Hades holt«. Zum Stab siehe: Voretzsch 1972, 193-198; Kaiser-Minn 1986, 75-78. Zum Kerykeion als Attribut des Hermes vgl.: Boetzkes 1921, 330-342; Hom. Od. 24, 3 f; Verg. Aen. 4, 242-244. Zu Hermes Psychoompus auch: Simon 1998, 269-271 Abb. 299 f.

¹⁰⁶ Der Verfasserin war es nicht möglich, ein Vergleichsbeispiel zu der Darstellung des nackten Lazarus aus der S. Callisto-Katakomba zu finden. Auch in Sakramentskapelle A2 der S. Callisto-Katakomba ist er nicht nackt, sondern hat ein Tuch über die linke Schulter gelegt. Siehe dazu: Wilpert 1903, Taf. 39, 1.

¹⁰⁷ Albertson 1995, 123.

Wie für die unterschiedlichen Typen gezeigt wurde, werden diese Bestandteile immer angeführt und erfahren teilweise auch eine Bedeutungsverschiebung¹⁰⁸. Der Lazaruserweckung hinzugefügt werden Elemente im Sinne von weiteren Personen, die als Zeugen des Wunders oder als Bittsteller agieren; diese können zur Identifizierung eines bestimmten Typus aber nicht herangezogen werden. Gerade bei solchen Darstellungen mit dem, zumindest um eine Schwester des Lazarus, erweiterten Personenkreis kann man feststellen, dass es sich nicht mehr nur um die reine Erweckung selbst handelt, sondern vielmehr werden hier zwei zeitlich getrennte Episoden zu einem Bild zusammengeführt. Doch nicht nur in den als monumental anzusprechenden Kunstgattungen wie der Sarkophagplastik oder der Katakombenmalerei findet man die vorgestellten Typen, man trifft auch in der so genannten Kleinkunst auf sie.

Als Beleg für eine weitere Darstellung des ersten Typs, von Albertson als »Magician Type«¹⁰⁹ bezeichnet, gilt ein Detail eines fünfteiligen Flügels eines Elfenbeindiptychon aus Ravenna aus dem sechsten Jahrhundert¹¹⁰. Man erkennt erneut die Elemente der Wickelleiche, des Grabbaus und Jesus mit einem Gegenstand in einer Hand. Allerdings wurde die *virga* in diesem Fall durch einen Kreuzstab ersetzt. Für das Wunder an sich ist es allerdings in diesem Bild weniger erheblich, da das Kreuz mit der linken Hand gehalten wird und so zum reinen Accessoire wird, die Erweckung selbst aber wird durch die bloße Handstellung, im Sinne eines Segensgestus¹¹¹, wie sie bei Typ eins üblich ist, mit der rechten Hand vollzogen. Wichtig für die Zuordnung zum ersten Typ ist hier weniger die Erscheinungsform des Lazarus, als die Art, wie das Wunder ausgeführt wird, eben nicht durch einen „magischen“ Gegenstand, sondern im wahrsten Sinne durch „Zauberhand“. Bemerkenswert ist auch bei diesem Exemplar, dass die Augen des Lazarus geöffnet sind, obwohl Tote nur selten die Augen offen haben. Hier, wo sie eigentlich geschlossen sein sollten, heben sie die besondere Bedeutung des Geschehens hervor und damit die Art der außergewöhnlichen Behandlung, die Lazarus widerfährt. Gottes Nähe und Kraft soll mit dieser Darstellungsweise versinnbildlicht werden¹¹².

Auf einer Elfenbeinpyxis¹¹³ ist dieser erste Typ, wenn auch leicht abgewandelt, wieder vertreten. Christus kommt von rechts an das Grabmal des Lazarus heran. Dieses ist außergewöhnlich, wenn nicht einzigartig gestaltet. So erkennt man im Bildhintergrund sowohl

¹⁰⁸ Die Verfasserin spricht hier von dem Stab in der Hand Christi; bei Typ eins noch als passives Attribut gezeigt, wird es bei den folgenden Typen zu einem aktiv an der Auferweckung beteiligtem Hilfsmittel.

¹⁰⁹ Albertson 1995, 124.

¹¹⁰ Volbach 1958, Abb. 233.

¹¹¹ Kötting 1978, 895-902.

¹¹² Ebd.

¹¹³ v. Falck – Lichtwark 1996, 200 Abb. 200. Inv.-Nr. A 738, Dat.: 6./7. Jh., FO: unbekannt.

kannelierte Säulen mit Arkaden, als im Bildvordergrund auch eine Grabform, die als Felsengrab¹¹⁴ gedeutet werden kann. Lazarus ist als Wickelleiche in diesem Grabmal wiedergegeben. Das Wunder der Auferweckung wird von Christus mit seiner, im Segensgestus¹¹⁵ ausgestreckten, rechten Hand ausgeführt, in der linken hält er auch hier einen Kreuzstab, der, wie bei Typ eins üblich, als reines Ausstattungsobjekt ohne Bedeutung für das eigentliche Geschehen gesehen werden muss.

Auf einem Deckel einer Silberpyxis¹¹⁶ findet man eine Lazaruserweckung vom zweiten Typ mit Lazarus als Wickelleiche in einer Grabädikula. Ihm gegenüber steht ein nimbierter Jesus mit der *virga* in seiner Rechten, mit der er das Wunder vollführt und den Verstorbenen ruft. So sind die drei wichtigsten Bestandteile ins Bild gesetzt. Zusätzlich dazu befindet sich zwischen den beiden noch eine kniende Frau mit bittend erhobenen Händen als erweiterndes Element. Trotz der Frau ist dieses Bild als eines dem Mumientyp angehörendes anzusprechen, da man die Schriftrolle bei Jesus vermisst.

Auf einem Zwischengoldglas¹¹⁷ erkennt man einmal mehr die drei bezeichnenden Elemente. Für die genaue Gruppenzuordnung unerlässlich hat Jesus eine Schriftrolle in seiner linken Hand, wodurch dieses Stück als dem Philosophentyp zugehörig zu rechnen ist. Als Besonderheit ist zu diesem Stück zu bemerken, dass sowohl die Leichenbinden wie auch die *clavi* des *pallium* von Jesus in Silber gearbeitet sind und sich farblich deutlich von der Umgebung abheben. Darüber hinaus wird Lazarus hier mit offenen Augen gezeigt, als Hinweis, dass er dem Tode entronnen ist. So wird hier also nicht die Erweckung selbst, sondern der Moment unmittelbar danach dargestellt.

Wie am Beginn dieses Kapitel schon kurz erwähnt, handelt es sich bei dem Bild der Lazaruserweckung um eines der am häufigsten verwendeten in der frühchristlichen Kunst. Es kann allein auf stadtrömischen Sarkophagen 65-mal¹¹⁸ und unter den stadtrömischen Katakombenbildern 66-mal¹¹⁹ nachgewiesen werden. Diese Tatsache spricht für die enorme Bedeutung und den Symbolgehalt, dem diese Szene von den Grabinhabern beigemessen wurde. Sie fanden Trost in der Idee des Erweckungsgedanken und der damit verbundenen Rettung, die durch den Glauben an Jesus versprochen wurde, denn »die Auferweckung ist doppeldeutig und verheißt nicht nur die Auferweckung des Lazarus aus dem Tode in das

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Kraus 1882, 601-603.

¹¹⁶ Volbach 1958, Abb. 120.; Dat.: 5. Jh. AO: Paris, Louvre.

¹¹⁷ Morey – Ferrari (ed.) 1959, 9 Nr. 31 Taf. 5.; Dat.: 4. Jh., FO: Saturnius-Katakombe, Rom.

¹¹⁸ Lange 1996, 66 f.

¹¹⁹ Vorlesung Dr. N. Zimmermann, Archäologie und Kunstgeschichte der römischen Katakomben, SS 2007.

Menschenleben zurück, sondern zugleich auch die Auferstehung jedes Christen nach dem Tode«¹²⁰.

3.5.5 Falsch gedeutete Lazaruserweckung

3.5.5.1 Via Latina, *cubiculum* C

Abgesehen von den eindeutig als Lazarusbildern anzusprechenden Darstellungen gibt es zumindest eine Szene, die bei einem flüchtigen Blick eine solche zu sein scheint und dennoch einer tiefer gehenden Betrachtung bedarf. Es handelt sich um Gestaltung der linken Wandnische in *cubiculum* C der Katakombe an der Via Latina, die nach Meinung der Verfasserin fälschlich als

Lazaruserweckung gedeutet wurde¹²¹ (Abb. 20). Unterstützt wird diese Ansicht von Schubert, die in der Argumentation ebenfalls deutlich macht, weshalb eine Deutung der Darstellung als Lazaruserweckung nicht richtig sein kann¹²².



Abb. 20: Lazarus, Katakombe an der Via Latina, *cubiculum* C, Detail

Vom Betrachter aus von links kommend und auf die anschließende Wand

übergreifend sieht man eine große Menschenansammlung, die der Haartracht nach und durch unterschiedliche Farbgebung differenzierter Kleidung wegen als reine Männergruppe anzusprechen ist. Angeführt wird diese Gruppe von einem kurzhaarigen, bartlosen Mann in weißer Kleidung, die einen dunklen *clavus* besitzt. Der Weißgewandete hat seine rechte Hand nach rechts, in die Bewegungsrichtung zeigend vorgestreckt. In dieser Hand erkennt man einen Stab, bei dem es sich eventuell um eine *virga* handelt, mit dem er auf ein Gebäude

¹²⁰ Darmstaedter 1955, 6.

¹²¹ Beginnend mit Ferrua, der sich als erster mit dieser Katakombe befasste, wird dieses Bild als Lazaruserweckung gedeutet. Diese Forschungsmeinung wurde weitestgehend bis heute beibehalten und auch von weiteren Experten übernommen. Siehe dazu beispielsweise: Pavia 2000; Manicelli 2005.

¹²² Schubert 1974, 11. 30 f.

zeigt. Dieses steht auf einem hohen Podium, zu dem sich auf der Schmalseite befindlichen Eingang führt eine steile Treppe mit sieben Stufen. Über diesem Gebäude kann man eine kannelierte Säule mit hellblauen Flammen über dem Kapitell¹²³ erkennen, die leicht nach links verschoben über ihrer Basis schwebt. Neben dem Kapitell der Säule befindet sich ein weit in die Bildmitte hinein reichendes dunkles Objekt, bei dem es sich wohl um eine Wolke handelt. Links davor und gleichzeitig über der Menschenmenge ist eine weitere Person in hockender Haltung und mit nach vorne, zur Wolke hin gestreckten Händen zu bemerken.

Wie bereits angemerkt, sieht Ferrua hier Jesus mit seinen Jüngern, als Zeugen, bei der Auferweckung des Lazarus¹²⁴. Dieser Interpretation möchte die Verfasserin entgegenhalten, dass nur zwei der drei oben angeführten Elemente zur eindeutigen Bestimmung einer Lazarusszene gezeigt werden. Das dritte aber vielleicht wichtigste Indiz, die Figur des Lazarus selbst als Wickelleiche fehlt aber in dieser Darstellung. Nun ist seine Absenz mitunter auch auf Sarkophagen zu beobachten, allerdings lässt sich dies damit erklären, dass die Figur weg gebrochen ist und man meist einen Stumpf beobachten kann¹²⁵. Wie das Fehlen des Lazarus ist auch die Zahl der vermeintlichen Zeugen außergewöhnlich, da im Normalfall nur bis zu drei Zeugen zu beobachten sind.

Dadurch und besonders mit den in den Himmel gesetzten Bildelementen soll und muss an eine andere Bildinterpretation gedacht werden.

Die Säule entspricht jener, die dem Buch Exodus zufolge Mose und den Israeliten den Weg weist und als „Kommunikationsmittel“ dient¹²⁶. Der Mann vor der Wolke, laut Ferrua Mose, der die Tafeln mit den Gesetzen Gottes erhält¹²⁷, kann auch nicht zweifelsfrei mit dieser Episode in Verbindung gebracht werden, da die Hand Gottes nicht gezeigt wird. Eine Klärung kann man darin finden, dass es sich hier vielleicht um die Aufforderung zum Aufbruch handelt¹²⁸.

In diesen alttestamentarischen Rahmen will sich eine, zumal stark von den üblichen Bildern der Lazarus-Erweckung abweichende, Deutung als neutestamentarische Szene nicht recht einfügen. Sinnvollerweise könnte es sich daher also bei dem Gezeigten nicht um einen Grabbau, sondern eher um einen Tempel handeln, der als *pars pro toto* für Jerusalem und

¹²³ Ferrua 1991, 94.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 79, Anm. 503.

¹²⁶ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 80. Ex 13, 21: »Der Herr zog vor ihnen her, bei Tag in einer Wolkensäule, um ihnen den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten. So konnten sie Tag und Nacht unterwegs sein«.

¹²⁷ Ferrua 1991, 94. Ex, 24, 12: »Der Herr sprach zu Mose: Komm herauf zu mir auf den Berg, und bleib hier! Ich will dir die Steintafeln übergeben, die Weisung und Gebote die ich aufgeschrieben habe. Du sollst das Volk darin unterweisen«.

¹²⁸ Siehe Anmerkung 125.

damit für das gelobte Land steht, in welches die Israeliten von Mose geführt werden¹²⁹. Damit ist der weißgekleidete Anführer dieser Gruppe nicht Jesus als Wundertäter bei der Erweckung des Lazarus, sondern, wie deutlich gemacht wurde, Mose, der als Wegweiser fungierend, wohin der Weg führen wird, mit den Israeliten nach dem Zug durch das Rote Meer weiter ins gelobte Land zieht¹³⁰.

3.5.6 Ausnahmen von konventionellen Lazaruserweckungen

3.5.6.1 Sarkophag MPC 115

Eindeutig als Lazarusbild zu bezeichnen und dennoch außergewöhnlich ist die Darstellung dieser Szene auf dem Sarkophag MPC 115¹³¹ (Abb. 21). Am vom Betrachter aus linken Bildrand erkennt man eine Grabädikula auf einem hohen Stufenunterbau. Zu beiden Seiten des Eingangs befinden sich Säulen mit korinthischen Kapitellen, die einen Giebel tragen, in dessen Tympanon sich ein Kranz, von dem Bänder wehen, zu sehen ist. Vor dem Stufenunterbau bemerkt man eine kniende Frau mit bittend erhobenen Händen, die sich einem stehenden Mann zuwendet; sie ist eine der Schwestern des Lazarus. Dieser Mann, bei dem es sich um Jesus handelt, ist mit *tunica* und *pallium* bekleidet. In seiner rechten Hand befindet sich die *virga*, mit der er auf den Grabbau und auf die sich im Eingang befindliche Wickelleiche zeigt und das Wunder vollzieht. In der Linken erkennt man eine Schriftrolle, weswegen diese Darstellung zu Typ drei, dem „Philosophen-Typ“ zu zählen ist¹³². Zwischen Grabbau und Wundertäter ist neben der Schwester noch ein bärtiger Mann zu sehen, der mit offenem Mund, staunend der Erweckung beiwohnt.

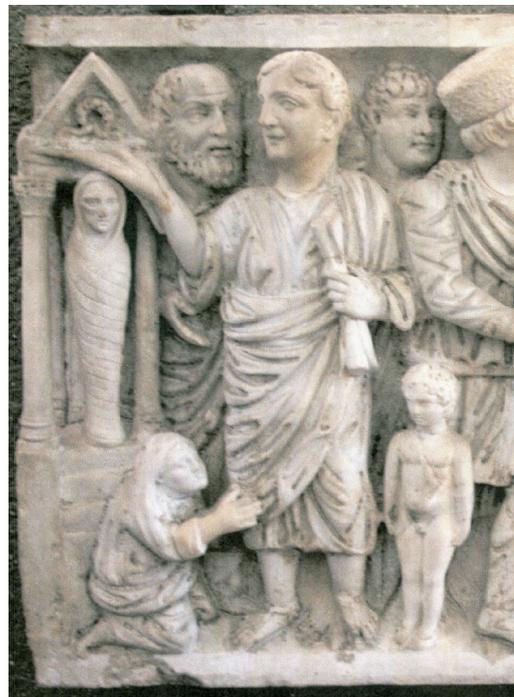


Abb. 21: Lazarus/a, MPC 115, Detail

¹²⁹ Cagianò de Azevedo 1961/62, 111-118.

¹³⁰ Der Zug durch das Rote Meer ist ebenfalls in *cubiculum* C dargestellt und zwar kompositorisch klug an der rechten und damit gegenüber liegenden Wand, sodass man beide Wände gemeinsam „lesen“ kann, um den gesamten Inhalt und Sinn verstehen zu können.

¹³¹ Dat.: 2. Viertel 4. Jh.

¹³² Albertson 1995, 125.

Bis zu dieser Szene konnte man die Wickelleiche aufgrund der Frisur immer eindeutig als männliche Figur ansprechen. Bei den bis jetzt vorgestellten Lazari waren trotz der Leichenbinden Haare zu sehen, die die jeweilige Person aufgrund des kurzen Schnittes und der unter ihnen zum Vorschein kommenden Stirnlocken eindeutig als Mann auswiesen. Bei dieser Darstellung lässt sich die vorgestellte Erscheinung nicht nachweisen. Vielmehr wurde mit Bedacht darauf geachtet, dass nicht eine einzige Strähne unter der Umwicklung des Kopfes zum Vorschein kommt, ein Phänomen, welches auch bei der knienden Frau beobachtet werden kann. Diese Beobachtung soll als erstes Indiz für eine Benennung der Wickelleiche als „Lazara“ herangezogen werden. Weiters lassen auch die Gesichtszüge, die eingefallenen Wangen und das Karnat, das sich über das Jochbein spannt, sowie die zarte Form der Lippen und des Kinnes den Schluss zu, dass es sich hier um die Darstellung einer Frau, eben einer Lazara, handelt¹³³. Es kann nur spekuliert werden, ob diese Lazara die Grabinhaberin selbst zeigt, die sich dadurch auf ihrem Sarkophag ein auf sie persönlich zugeschnittenes Rettungsbild hat fertigen lassen.

Es muss allerdings festgehalten werden, dass die Interpretation dieser Lazarusfigur als Frau mit einer wichtigen Tatsache steht und fällt, nämlich mit der Feststellung, dass es sich bei exakt der zu untersuchenden Person um eine Ergänzung handelt¹³⁴. Somit muss es bei diesem Bild offen bleiben, ob auch das Original so ausgesehen haben mag, ob es am Vermögen oder Unvermögen des Künstlers lag, dass ein weiblicher Eindruck hervorgerufen wurde und auch die Frage, ob es sich dabei vielleicht um das Abbild des/der Grabinhabers/in gehandelt haben mag, muss erneut gestellt werden, was aber aufgrund der Ergänzung eher abzulehnen ist.

3.5.6.2 Thessaloniki, Ostnekropole, Grab 15

Eine Ausnahme unter den Lazarusbildern stellt auch eine erst kürzlich publizierte Szene dar, die die Nordwand des Grabes 15 in der Ostnekropole von Thessaloniki schmückt (Abb. 22)¹³⁵. Diese, nur als Umzeichnung greifbare und in ihrer Art wahrscheinlich einzigartige, Szene weicht gleich mehrmals von den für Lazarusbildern üblichen Darstellungskonventionen ab. Auf den ersten Blick kann man die drei, für eine Lazaruserweckung notwendigen Elemente, nämlich Wundertäter, Wickelleiche und Grab ausmachen. Doch in einem dieser verbirgt sich eine Besonderheit, die diese Szene einmalig macht.

¹³³ Natürlich wäre es in Bezug auf eine Deutung der Wickelleiche als Frau von Vorteil, wenn man Form und Ansatz der Brust nachweisen könnte. Dies ist aber leider der Darstellung als Wickelleiche wegen nicht möglich und auch der verbreiterte Oberkörper lässt sich durch das Vorhandensein von Schultern und Oberarmen erklären.

¹³⁴ Deichmann 1967, 21 Kat.-Nr. 24. Dat.: 2. Viertel des 4. Jhs.

¹³⁵ Μαρκη 2006, 134 Abb. 69.

Das Grab präsentiert sich hier nämlich nicht als Grabgebäude in irgendeiner Form, vor der Lazarus steht, sondern hier wird vielmehr der Eindruck eines Sarkophages oder einer in den Boden gearbeiteten Grablege hervorgerufen, in der sich der Verstorbene in Form einer Wickelleiche in liegender Haltung befindet. Auch genau diese Körperhaltung des Leichnams, dieses „im Grab liegen“ findet sich bei keiner einzigen Lazarusdarstellung sonst, weshalb Μάρκη mit Recht von einem »unicum«¹³⁶ spricht.

Bei der Identifizierung dieser abweichenden Szene als Lazaruserweckung erweisen sich die über dem Bild angebrachten Beischriften als durchaus hilfreich. Der Wundertäter hält die *virga*, einen in diesem Fall vergleichsweise langen Stab, der sich aus mehreren unterschiedlich gestalteten Abschnitten zusammensetzt, mit beiden Händen und führt ihn zum Hals der Wickelleiche. Über seiner linken Schulter findet sich das Wort HEICOY, welches ihn als Jesus identifiziert.



Abb. 22: Lazara, Thessaloniki, Ostnekropole, Grab 15, Detail

Auch der als Wickelleiche abgebildete Leichnam wurde mit einer Namensbeischrift versehen, die sich unter den fruchttragenden Ästen und neben dem rechten Arm von Jesus befindet. Diese Beischrift lautet H LAZAP.

Auch wenn der letzte zu erkennende Buchstabe, ein großgeschriebenes Rho (P), als nicht mehr vollständig erhalten der Umzeichnung hinzugefügt wurde, kann man dennoch einen Namen rekonstruieren, der normalerweise Lazarus lauten würde. Als diesen hat ihn auch Μάρκη gelesen, ebenso rekonstruiert, ergänzt und in ihrer gesamten Bildbeschreibung von einem Lazarus gesprochen¹³⁷. Ganz offensichtlich ist ihr der Artikel, ein gut erhaltenes Eta (H), das sich in der Zeile über dem Namen befindet, entgangen. Dieser stellt den zweifelsfreien Beleg dafür dar, dass es sich bei dieser Szene um eine, eben durch diesen Artikel gesicherte, Darstellung einer Lazara handeln muss.

Bei einem Vergleich der Gesichtsformen dieser Lazara mit jener fraglichen auf dem Sarkophag MPC 115 ist ein Umkehrschluss für einen weiteren Beleg dafür, dass es sich auch bei dem vatikanischen Beispiel um die Darstellung einer Frau handelt, wegen der angesprochenen Problematik der Ergänzung nicht möglich.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

3.5.7 Vorläufer

Ikonographische Vorläufer der Lazarus-Erweckung können zwar nicht gefunden werden, jedoch aber inhaltliche, typologische. Der Topos, dass eine bereits verstorbene Person auf Intervention eines ihr nahe stehenden Menschen mithilfe einer Gottheit die Möglichkeit bekommt, in das Leben zurückzukehren, ist auch aus der griechischen Mythologie, bei Orpheus und Eurydike bekannt und unter anderem in den Metamorphosen Ovids nachzulesen¹³⁸. Eine andere Begebenheit, bei der der gleiche Inhalt aufgegriffen wird, zeigt, wie Herkules Alkestis aus der Unterwelt heraus- und ihrem Ehemann Admetos zuführt. Diese Szene kann man auch in der Katakombe an der Via Latina, an der rechten Wand der Kammer N finden¹³⁹. Dieses pagane Bild in einer christlichen Katakombe zu finden, bringt das Problem seiner Symbolkraft mit sich.

Am ehesten könnte man davon ausgehen, dass dieses Bild über die Rettung aus der Unterwelt weitere Werte, wie eheliche Liebe und Treue beinhaltet, eine *interpretatio christiana* erfuhr und somit, aus der paganen Tradition heraus umgedeutet, auch das Grab eines Christen zierte. So erhält man eine mögliche Klärung dafür, warum gerade in dieser Katakombe sowohl pagan als auch christlich geprägte Bilder nebeneinander existieren. Allerdings sagt Ferrua, dass es sich bei der Katakombe an der Via Latina um eine in Privatbesitz befindliche handle, woraus sich die Vermischung von paganen und christlichen Bildern erklären lässt, da Szenen aus der griechischen Mythologie in einer Katakombe einer christlichen Gemeinde wohl eher nicht erlaubt gewesen wären¹⁴⁰. Es muss allerdings an dieser Stelle betont werden, dass die angesprochenen paganen Szenen eine *interpretatio cristiana* erfahren haben.

3.6 Exkurs

Zum Themenkreis der Erweckungen im weitesten Sinn ist auch die Darstellung der Vision Ezechiels, nach Ez. 37, 9, zu zählen, die unter anderem in der Synagoge von Dura Europos nachgewiesen werden kann¹⁴¹. Die »Auferstehung des Gebeines«¹⁴² und damit die Erweckung der Toten stehen in diesen Bildern symbolisch für »den Niedergang und das Wiederaufstehen des jüdischen Volkes«¹⁴³. Es werden hier also nicht Verstorbene wieder

¹³⁸ Ov. met. 10, 31.

¹³⁹ Ferrua 1991, 137 Abb. 135.

¹⁴⁰ Ferrua 1991, 156.

¹⁴¹ Nach einem Ansichtskartenleporcello.

¹⁴² Brenk 1968, 219.

¹⁴³ Smith 1968, 716.

zurück ins Leben geholt, im Gegenteil, das Bild steht als Metapher für das Volk Israel und sein Dasein im Exil¹⁴⁴.

Ikonographisch wird diese Begebenheit so inszeniert, dass Ezechiël von Gott, dargestellt durch die Hand Gottes, den Auftrag zur Erweckung erhält. In Dura Europos kann man anschließend daran von Brenk so genannte »Windgeister«, in Form von kleinen, weiblichen, geflügelten Gestalten, erkennen, die den verstreuten Körperteilen wieder Leben einhauchen¹⁴⁵. In dem Bild wird man aber nicht nur das Wiederauferstehen ausmachen, darüber hinaus soll es auch als Erlösungsmotiv angesehen und verstanden werden¹⁴⁶.

Auch bei der Darstellung auf dem Sarkophag MPC 115 erkennt man, vom Betrachter aus links gesehen, am Bildrand eine Lazaruserweckung, die aus insgesamt vier Personen besteht, alle weiteren Figuren gehören anderen Szenen an und wenden sich deshalb ab. Nur ein sehr klein gezeigter, nackter Mann lässt sich nicht eindeutig zu einer bestimmten Szene zuordnen und steht dem ersten Anschein nach eher verloren neben Jesus, der soeben die Erweckung vollführt. Doch durch seine Blickrichtung, die genau zu den bittend erhobenen Händen der Schwester führt, wird deutlich gemacht, dass er nur dieser Szene zugeordnet werden kann. Aufgrund der Nähe zur Erweckungsszene, der stark verminderten Größe und seiner Nacktheit, kann hier die Frage aufgeworfen werden, ob es sich hier nicht auch um eine Szene der Erweckung der Gebeine handelt. Der Bildinhalt wäre dann zwar stark verkürzt, nämlich auf nur eine Person kontrahiert, dargestellt, eine entsprechende Deutung würde aber durch die Anwesenheit eines Wundertäters, eines Erweckers Sinn machen. Darmstätters Interpretation, wonach es sich hierbei um »den neuen Mensch handelt, der die Stelle des Lazarus einnimmt«¹⁴⁷, unterstützt die These, da ja, wie dargelegt, die Auferstehung des Lazarus als Hoffnungssymbol der Erweckung aller und damit als Auferstehungssymbol schlechthin gewertet werden kann.

Allerdings werden bei diesem Bild immer Fragen bleiben, da sich die angesprochene Fragestellung um die Identifizierung des kleinen nackten Mannes nicht eindeutig klären lässt¹⁴⁸.

Außerdem zu den Erweckungen zu zählen ist auch die Erschaffung und Beseelung Adams und damit des Menschen an sich, wie man sie beispielsweise am so genannten Dogmatischen Sarkophag¹⁴⁹ finden kann. Hier kann man im oberen Register am vom Betrachter aus linken

¹⁴⁴ Dietrich – Vollenweider 2003, 593.

¹⁴⁵ Brenk 1968, 219 f.

¹⁴⁶ Klauser 1966, 17.

¹⁴⁷ Darmstätter 1955, 13.

¹⁴⁸ Deichmann 1967, 21 Taf. 8 Abb. 24.

¹⁴⁹ Deichmann 1967, 39 f. Taf. 14 Abb. 43. Inv.-Nr.: MPC 104, Dat.: 2. Viertel 4. Jh.

Rand einen Thronenden erkennen, vor dem eine kleine nackte Frau steht, bei der es sich um Eva handelt. Rechts neben ihr, am Boden liegend, sieht man den kleinen nackten Adam¹⁵⁰. Die rechte Hand des Thronenden, den man als bärtigen Gottvater¹⁵¹ identifizieren kann, ist im Redegestus erhoben. Rechts von ihm bemerkt man einen weiteren Mann, der wiederum seine Rechte auf den Kopf der Frau gelegt hat; bei ihm handelt es sich um Jesus¹⁵². De Bruyne spricht in dem Zusammenhang von einem »rite symbolique de collation des grâcesurnaturelles«, also von einem Gestus, der die Verleihung übernatürlicher Gaben bewirkt¹⁵³. Im gezeigten Fall ist es die Gabe des Lebens selbst.

Ikonographisch ist festzuhalten, dass die Körperhaltung von Adam und Eva sehr starr ist. Die Arme sind eng am Körper anliegend, die Beine fest verschlossen, in den Gesichtern ist keinerlei Regung zu erkennen. Körperlich vollständig ausgebildet werden sie gezeigt und sind zwar einerseits nicht tot, ob sie aber schon lebendig sind, ist zweifelhaft. In dieser Form entsprechen sie Lazarus, der sich vor der Erweckung ebenfalls in dieser nicht exakt greifbaren Grauzone zwischen Leben und Tod befindet. Es sind daher zwei Schritte anzuführen, die zur Erschaffung des Menschen führen: die Schaffung des Körpers, die am Dogmatischen Sarkophag schon abgeschlossen ist, und anschließend daran die Beseelung. Wie bei Lazarus festgestellt, wurde sie beim zweiten und dritten Typus mit Hilfe der *virga* durchgeführt. Im Falle Evas wird der Vorgang der Beseelung durch Handauflegung vollzogen, die, wie von de Bruyne dargelegt, den gleichen Effekt hat.¹⁵⁴ »Die Berührung mit der *virga* müsste ... das Führen der Seele ... in den Körper bedeuten, was die Bewegung zurückbringt. ... Es wird auch durch Handauflegung wieder beseelt; Handauflegung und Berührung mit der *virga* sind – wie auch aus anderen christlichen Wunderszenen geschlossen werden kann - austauschbar«¹⁵⁵.

3.7 Auswertung

Das Thema und die damit verbundene Problematik der Erweckungen wurden eingehend dargelegt. Wie man feststellen konnte, ist es aber nicht möglich, ein einheitliches Schema zu erkennen. Dies betrifft sowohl die Darstellungen der unterschiedlichen zu erweckenden Menschen beiderlei Geschlechts, wie auch die Art, wie diese durchgeführt wird. Bei den Personen fand man ein breites Spektrum vor, das von einem scheinbaren Ausruhen in einem

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Deichmann 1967, 40.

¹⁵² Kaiser-Minn 1986, 12.

¹⁵³ Ebd.; de Bruyne 1943, 174.

¹⁵⁴ Kaiser-Minn 1986, 16 f.

¹⁵⁵ Kaiser-Minn 1986, 77.

Lehnstuhl oder Bett über Bilder mit den verschiedensten Formen von Begräbnisstätten bis hin zum Sein ohne räumlichen Kontext reicht. Ebenso vielseitig werden auch die Wundertäter gezeigt – mit und ohne Hilfsmittel in Händen, oder auch mit bloßem Handauflegen.

Des Weiteren wurde auf die Probleme hingewiesen, die durch falsche Deutungen, Ergänzungen und auch abweichende Szenen auftreten; vor allem bei letzteren gilt es, noch viele Fragen, wie zum Beispiel die des Motivs oder nach etwaiger Singularität zu stellen. Antworten darauf könnten eventuell durch wissenschaftliche Analysen in osteuropäischen Ländern gefunden werden, da Forschungen in diesem Raum Europas erst seit relativ kurzer Zeit möglich sind.

Die einzige Gemeinsamkeit und damit eine Definition dieses schwer zu fassenden Begriffes, die in all den Bildern gefunden werden kann, ist das Ergebnis: Eine gelungene Erweckung von den Toten und damit die Wiederrückführung ins Leben.

4 TOD

4.1 Einleitung

» ...der andere aber (der Tod) hat ein eisernes Herz und ehernen, erbarmungslosen Sinn in der Brust. Wen von den Menschen er einmal gefasst hat, den hält er fest, und feind ist er selbst unsterblichen Göttern«¹⁵⁶.

Mit dieser Aussage wird ein düsteres Bild gezeichnet. Ein Bild, das Beklemmung, Furcht und Angst, Todesangst vermittelt. Deutlich wird mit knappen Worten beschrieben, dass es sinnlos ist, zu versuchen, dem unabwendbaren Ende entfliehen zu wollen. Denn wie Schlaf ist auch der Tod – und damit verbunden das Sterben - ein unausweichliches Ereignis im Leben eines Menschen.

Es findet sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Arten, wie man sterben kann oder muss, wie der Tod aussieht; diesen Möglichkeiten wurden demzufolge schon in der Spätantike von verschiedenen Schriftstellern unterschiedliche Qualitäten zugeschrieben.

So sieht Augustinus den Tod als Strafe für den Abfall, für die Sünden der Menschen an und unterscheidet darüber hinaus zwei prinzipielle Arten von Tod, nämlich den Tod des Leibes im Gegensatz zum Tod der Seele; diese können nur dann als ein Geschehen gesehen werden, »...wenn die von Gott verlassene Seele den Leib verlässt«¹⁵⁷. Er konkretisiert seine Ansicht, dass es sich um eine Strafe handelt, mit dem Argument, dass die Grausamkeit, mit der der Tod eintritt und die Gewalt, mit der im Leben Verbundenes auseinander gerissen wird, als unnatürlich angesehen werden muss und kommt abschließend wieder zu seiner Eingangsbemerkung, dass »der Tod an sich Pein und Strafe bleibt«¹⁵⁸.

Laktanz scheint diese Thematik (aus heutiger Sicht) sehr nüchtern zu analysieren, indem er den Tod als Mittel gegen die von Gott vorhergesehene Gefahr der Überbevölkerung sieht und ihn deshalb für unabdinglich hält¹⁵⁹.

Eine weitere Eigenschaft, die der Tod innehat, ist die der Erlösung von einem Leben, das durch Sünde und Leid in Gefahr gebracht wird¹⁶⁰. So schreibt beispielsweise Irenäus, dass der Tod notwendig sei, um die Sünde zu beenden: *Prohibuit autem eius transgressionem, interponens mortem et cessare faciens peccatum, finem inferens ei per carnis resolutionem*

¹⁵⁶ Hes. Theo. 764-766.

¹⁵⁷ Aug. civ. 13, 3, 4. Hoenn (Hrsg.) 1955, 111 f.

¹⁵⁸ Aug. civ. 13, 6, 1 f. Hoenn (Hrsg.) 1955, 117.

¹⁵⁹ Lact. inst. 7, 11.

¹⁶⁰ Fitschen 2003, 606.

*quae fieret in terra, uti cessans a loquendo homo vivere peccato et moriens ei inciperet vivere Deo*¹⁶¹.

Über den Erlösungsgedanken hinaus geht Cyprian, wenn er vom Tod als Gnade Gottes, als Freude, *laetitia*, spricht: *Amen amen dico vobis quoniam vos plorabitis et plangetis, saeculum autem gaudebit: vos tristes eritis, sed tristitia vestra in laetitiam veniet*¹⁶². Diese Gnade soll ihm zufolge den Menschen von Druck und Strafe, von Hast und Mühsal und damit von allen vorstellbaren Mühen des Lebens befreien¹⁶³.

Mithilfe dieser angeführten Textstellen soll aufgezeigt werden, dass es einerseits sehr wohl auch in frühchristlicher Zeit die Vorstellung des bei Hesiod beschriebenen Todes gibt, der Angst einflößt, denn als Strafe für Vergehungen bewirkt er genau das. Allerdings erscheint der Tod an sich durch die weiteren Schilderungen nun auch facettenreicher, da er als Notwendigkeit gesehen wird, auch als Erlösung und Gnade, deren Erlangung angestrebt werden soll. Anhand ikonographischer Beispiele wird im Anschluss versucht, diese Facetten ausfindig zu machen. Wurden sie als Elemente mit ins Bild genommen? Kann die Gnade des Todes im Bild umgesetzt werden? Diesen und weiteren Fragen soll auf den Grund gegangen werden.

Darüber hinaus werden zum Verständnis und zur Interpretation der zu behandelnden Bilder die entsprechenden Textstellen aus der Bibel herangezogen, um untersuchen zu können, inwieweit das Wort der Bibel umgesetzt wird und warum bestimmte Details besonders ausgearbeitet werden, während andere Sequenzen keine bildliche Umsetzung erfahren.

4.2 Kain und Abel¹⁶⁴

Beginnend mit dem ersten Mord der biblischen Menschheitsgeschichte, der die, dem Text¹⁶⁵ folgend, zu dieser Zeit auf Erden lebende Anzahl der Menschen um ein Viertel reduzierte, soll an dieser Stelle nun der Brudermord von Kain an Abel besprochen werden.

Als erste Darstellung wird eine Buchmalerei (Abb. 23) gezeigt, wobei es sich um Folio 6r des Ashburnham–Pentateuchs¹⁶⁶ handelt.

¹⁶¹ Iren. haer. 3, 23, 6.

¹⁶² Cyprian, de mortalitate 5.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ »Abel bedeutet Windhauch, erinnert also an die Kürze und Hinfälligkeit des Lebens«. Vergleiche dazu die Anmerkung zu Gen 4, 2 (Bibel – Einheitsübersetzung).

¹⁶⁵ Gen 4, 8: »Hierauf sagte Kain zu seinem Bruder Abel: Gehen wir aufs Feld! Als sie auf dem Feld waren, griff Kain seinen Bruder Abel an und erschlug ihn«.

¹⁶⁶ Sörries 1993, 26f.; Dat.: spätes 6.–7. Jh., AO: Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. Lat. 2334.

Das gesamte Blatt ist eingeteilt in drei Register, die sich durch eine kräftige Farbgebung von einander unterscheiden. Das zu besprechende unterste ist in einem dunklen Violett gehalten, in einem Purpurton, der eine düstere und unheilswangere Stimmung vermittelt¹⁶⁷. Dieser, auch durch seine Größe hervorgehobene Abschnitt erfährt durch die Angabe eines dunkelvioletten gemalten Bogens eine besondere Einteilung, der den Blick des Betrachters auf sich zieht. Darin ist der Mord des Kain an seinem Bruder Abel wiedergegeben.

Kain, nur mit einem *perizoma*¹⁶⁸ bekleidet, steht im Ausfallschritt und mit dem erhobenen rechten Arm vor seinem Bruder, mit der linken Hand hat er ihn an den Haaren gepackt. In seiner rechten hält er einen Knüppel oder Stab, bei dem es sich der Farbe wegen wahrscheinlich um einen aus Holz gefertigten handelt. Die Bewegung des Armes ist kraftvoll, geradezu gewalttätig-aggressiv dargestellt, als eine Kraft, die mit ihrer vollen Wucht auf Abel treffen wird. Die Energie, die von der Gestalt des Kains, hervorgerufen durch seine Körperhaltung, ausgeht, entspricht der Stimmung, die durch die Hintergrundfarbe hervorgerufen wird und ebenso nichts Gutes verheißt.

Abel, im Gegensatz zu Kain, befindet sich in einer demütig-unterwürfigen Geste am Boden. Er kniet gestürzt vor seinem Bruder und auf allen Vieren scheint er, um sein Leben zu flehen. Seine weiße Kleidung und der Versuch, den Bruder, seinen Mörder noch am Sprunggelenk zu berühren, drücken dieses Bemühen ebenso aus, wie die Tatsache, dass sein Mund geöffnet dargestellt ist.

4.2.1 Auswertung

Allein durch die unterschiedliche Kleidung und die Farbgebung werden die verschiedenen Temperamente der beiden Protagonisten in Szene gesetzt. Auf der einen Seite das *perizoma*

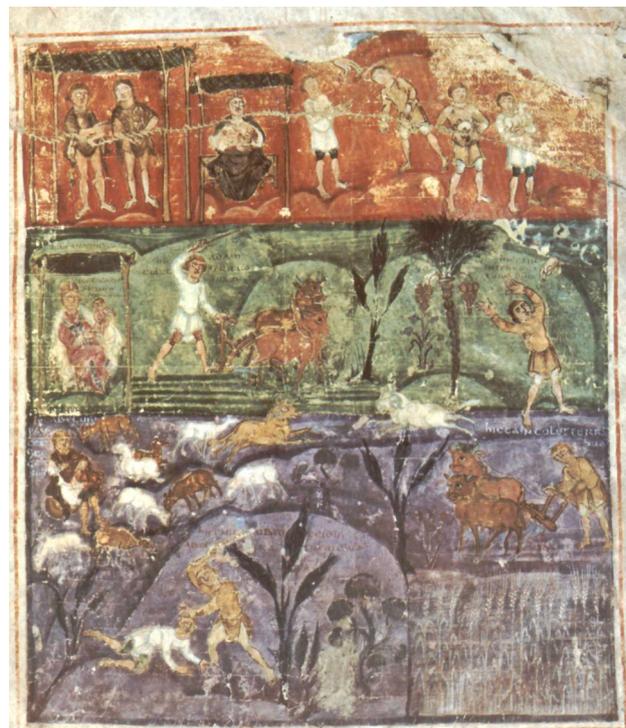


Abb. 23: Kain und Abel, Ashburnham-Pentateuch, fol. 6r

¹⁶⁷ Sörries 1993, 118.

¹⁶⁸ Hurschmann 2000, 590 f.

als sehr einfaches Kleidungsstück, zur groben, rauen Arbeit am Felde geeignet, das in diesen Eigenschaften den Charakter Kains widerspiegelt. Seine Rohheit wird durch die Tat ausgedrückt. Ganz im Gegensatz dazu steht Abels weiße *tunica*, eine Farbe, die für Unschuld und Reinheit steht und somit als aussagendes Element seines unschuldigen Opfers gesehen werden kann.

Eingerahmt wird die Szene in dem Bogen und über ihn hinaus von Vegetation, verschiedenen Pflanzen, die anzeigen, dass sich dieser, der Bibel zufolge, erste Mord im Freien zugetragen hat. Somit entspricht das Bild dem Wort der Bibel, denn sowohl der tödliche Angriff, wie auch die räumlichen Gegebenheiten sind hier wiedergegeben.

Motive für die Tat kann man in Neid, Missgunst und auch Zorn finden, da Kain sich von Gott benachteiligt fühlte. Er war nicht im Stande, gegen seinen inneren Dämon¹⁶⁹ anzukämpfen, als Ventil fand er nur diesen einen Weg als *ultima ratio* und fügte sich so in sein von Gott vorausgesehenes Schicksal.

¹⁶⁹ Gen 4, 7: »Nicht wahr, wenn du recht tust, darfst du aufblicken; wenn du nicht Recht tust, lauert an der Tür die Sünde als Dämon. Auf dich hat er es abgesehen, doch du werde Herr über ihn«.

4.3 Sintflut

4.3.1 Einleitung

An dieser Stelle wird nun ein Sterben von wahrhaft biblischem Ausmaß gezeigt, ein Ereignis, das als Strafe in Folge von Sünden verstanden werden soll. Hierbei handelt es sich um die Sintflut¹⁷⁰. Die vorzustellenden Darstellungen stammen allesamt aus einer Gattung, der Buchmalerei, wobei mit Folio 2r der Wiener Genesis¹⁷¹ begonnen wird.

4.3.2 Wiener Genesis

Die Bibelstelle weist als Textdokument anschaulich aus, was sich dem Betrachter präsentiert, ein Massensterben, ein Massenmord nämlich, der sich in dieser Miniatur von Folio 2r der Wiener Genesis (Abb. 24) zeigt. Es handelt sich dabei um ein Einzelbild, bei dem nur eine Szene abgebildet wurde¹⁷². Dieses befindet sich in der unteren Hälfte des Folio, unter dem dazugehörigen, in Griechisch verfassten Text.

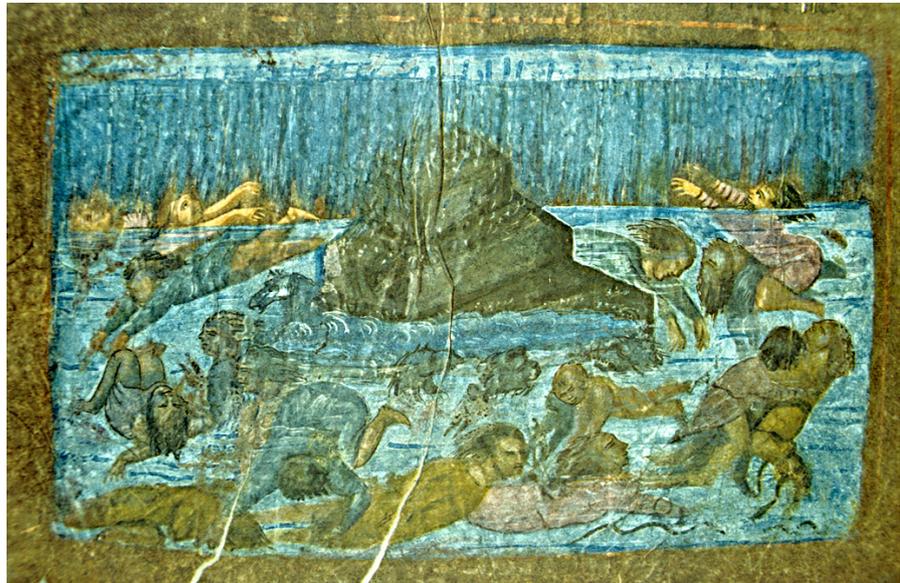


Abb. 24: Sintflut, Wiener Genesis, fol. 2r, Detail

Ein als schmaler, blassblauer Streifen angegebener Himmel, dunkelblauer Horizont und weißblaue Fluten, die durch eine horizontale Linie voneinander getrennt werden, bilden den Bildhintergrund. Die unterschiedlichen „Bewegungsrichtungen“ der Fluten werden durch verschiedenfarbig gemalte Regentropfen einerseits, andererseits durch eine farblich

¹⁷⁰ Gen 7, 21-23: »Da verendeten alle Wesen aus Fleisch, die sich auf der Erde geregt hatten, Vögel, Vieh und sonstige Tiere, alles, wovon die Erde gewimmelt hatte, und auch der Mensch. Alles, was auf der Erde durch die Nase Lebensgeist atmete, kam um. Gott vertilgte also alle Wesen auf dem Erdboden, Menschen, Vieh, Kriechtiere und die Vögel des Himmels; sie alle wurden vom Erdboden vertilgt. Übrig blieb nur Noach und was mit ihm in der Arche war«.

¹⁷¹ Wien, ÖNB, Cod. Theol. gr. 31, fol. 2r, Dat. 6. Jh.

¹⁷² Zimmermann 1996, 83.

akzentuierte Wasseroberfläche und klein gemalte, sich an der Arche brechende Wellen betont. Im Zentrum sieht man sie, die Arche selbst, in dieser Abbildung als dreistufiger Bau, die mit einer Stufenpyramide verglichen werden kann, dunkel, um so einen Eindruck von nassem, sich voll gesogenem Holz zu erreichen, wiedergegeben. Sie treibt in den Fluten, halb von den Wassermassen verschluckt, halb noch aus den Fluten ragend. Diese sind direkt um die Arche in einem kräftigeren Blau gehalten, um so das sich teils unter Wasser befindliche Stockwerk zu betonen. Rings um die Arche herum erkennt man bekleidete Menschen, von denen nur noch drei ums Überleben kämpfen¹⁷³, zwei von ihnen außerdem mit noch geöffneten Augen¹⁷⁴, indem sie mit letzter Kraft verzweifelt versuchen, sich über Wasser zu halten. Mit den Armen rudern, führen sie Schwimmbewegungen aus, um so gegen das Unvermeidliche anzukämpfen.

Die übrigen dargestellten Menschen, Männer, Frauen wie auch Kinder, sind nicht mehr am Leben, ebenso wenig wie die gezeigten Tiere. Mit verrutschter Kleidung, geschlossenen Augen und ohne Kontrolle über ihre Körper, die sie nicht mehr haben, treiben sie willenlos durch die Fluten. Gliedmaßen, Torsi und Köpfe zeigen sich in zum Teil unnatürlicher, verkürzter Haltung geknickt und gebogen, die Körper wirken eigenartig verwickelt, um so den Eindruck des Todes noch zu verstärken. Sie treiben rücklings mit angezogenen Beinen oder auch schlaff kopfüber im Wasser¹⁷⁵. Ein Kind, rechts unten im Bild, klammerte sich mit letzter Kraft in verzweifelter Hoffnung noch an die Mutter – beide sind so über den Tod hinaus noch vereint.

Die Verstorbenen sind in Relation zur Arche unnatürlich groß abgebildet, sie und ihr Verderben stehen in ihrer Bedeutung vor der der Arche und denen, die durch sie errettet werden. Man kann die Miniatur als eine Mahnung an alle verstehen, dass eine Errettung nur durch gottgefälliges Leben erreicht werden kann¹⁷⁶.

Darüber hinaus wird durch die Begrenzung der Fluten durch den Horizontstreifen ein Tiefeneffekt, ein Nah und Fern, gezeigt, auf eine größenabhängige Tiefenwirkung bei den dargestellten Menschen wird allerdings verzichtet. Die sich im Bild oben und damit weiter vom Betrachter entfernt Gezeigten sind ebenso groß, wie jene im unteren Teil des Bildes, die sich für den Betrachter im Vordergrund und damit näher befinden.

¹⁷³Sörries wie auch Zimmermann schreiben zu dieser Beobachtung, dass nur zwei Menschen noch leben, ein dritter bereits verstorben ist. Auch argumentiert Sörries mit der unterschiedlichen Farbgebung, die die Verfasserin allerdings genau als ein Argument gegen ihre Interpretation weiter unten im Text anführt. Siehe dazu Sörries 1993, 76.

¹⁷⁴Zimmermann 1996, 83.

¹⁷⁵Sörries 1993, 76-78.

¹⁷⁶Gen 6, 7 f: »Der Herr sagte: Ich will den Menschen, den ich erschaffen habe, vom Erdboden vertilgen, mit ihm auch das Vieh, die Kriechtiere und die Vögel des Himmels, denn es reut mich, sie gemacht zu haben. Nur Noach fand Gnade in den Augen des Herrn«.

Ein weiteres künstlerisches Moment, das die Wahrnehmung des Todes bei dieser Darstellung zusätzlich noch betont, ist die unterschiedliche Farbgebung der Menschen. Während nämlich die Lebenden in einer lebendig wirkenden Farbgebung hervorgehoben sind und fleischfarben zu leuchten scheinen, erkennt man bei den bereits Verstorbenen die aschfahle Farbgebung des Todes, als hätte der Grauschleier, der sie umgibt, sie ihrer Lebensenergie beraubt und nicht nur bildlich in den nassen Tod gezogen.

Dies lässt sich an der weiblichen Figur, die sich in der linken oberen Ecke befindet, zeigen. Sie ist, einzigartig an dieser Darstellung der Sintflut, gerade im Begriff zu sterben, wie an der, an ihrem Körper erkennbaren, zweifachen Farbgebung zu sehen ist. Der Großteil des Körpers treibt leb- und ausdruckslos in den Fluten, er ist vom Grau des Todes umgeben. Nicht jedoch der linke Fuß, der aus den Fluten ragt und noch das weiter oben angesprochene Leuchten zeigt. Für die Verfasserin ist diese divergierende Farbgebung ein Indiz für einen Todeskampf, der ein „noch am Leben sein“ voraussetzt, für einen dargestellten Prozess des Sterbens.

4.3.3 Ashburnham-Pentateuch

Folio 9r des Ashburnham-Pentateuch¹⁷⁷ (Abb. 25) zeigt ein weiteres Mal, wiederum aus der Gattung der Buchmalerei, das Sterben bei der Sintflut.

Die Unterschiede in der Darstellung im Vergleich zur Szene aus der Wiener Genesis sind eklatant. Die Arche hat hier die Form eines rund-ovalen Kastens, der aus verschiedenfarbigen, türkis-grün, rot-braun und schwarz-braun wiedergegebenen Streifen aufgebaut ist und zumindest sichtbare vier Standbeine besitzt. Ein weiterer Gegensatz zur Arche der Wiener Genesis ist die hier angegebene Fassade, die mit den drei verschlossenen Fenstern und einer ebenfalls



Abb. 25: Sintflut, Ashburnham-Pentateuch, fol. 9r, Detail

¹⁷⁷ AO: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, Dat.: 5. Jh., ca. 427.

von außen¹⁷⁸ mit einem Balken verriegelten Tür, die Front eines Hauses nachzuahmen scheint.

Der Bildhintergrund ist undifferenziert gestaltet, eine Einteilung in Himmel, Horizont und Wasser ist nicht gegeben. Im Gegenteil, die Szene ist eingebettet in eine einheitliche dunkelgrün-braune Umgebung, die die Tiefe der Fluten zum Ausdruck bringen soll. Im Gegensatz zur oben besprochenen Sintflutdarstellung und zu weiteren gezeigten Details werden hier die biblischen Schilderungen nicht exakt im Bild umgesetzt¹⁷⁹.

Vier nackte Ertrunkene sind zu sehen, wobei der Tod hier nicht durch eine spezielle Farbgebung betont wird, sondern einerseits durch das reglose Treiben in den Fluten mit abgespreizten Extremitäten, andererseits durch das räumliche Zusammenspiel von Arche und den Körpern, die im Bild unter der Arche und damit in den Fluten treiben. Darüber hinaus ist der Eindruck des Todes auf den Gesichtern zu bemerken, der durch geöffnete und in Agonie nach unten verzogene Münder und Augen zum Ausdruck gebracht wird. Zwei Menschen sind bedeutend größer, beinahe schon riesenhaft als Giganten¹⁸⁰ dargestellt, als würden sie sich im Vordergrund befinden, während die beiden anderen wesentlich kleiner gezeigt werden, um den Eindruck zu erwecken, sie wären schon tiefer in die Wassermassen hinab gesunken, die den sicheren Tod bedeuten. Diese Größenunterschiede sind auch an den Tierkadavern zu erkennen, da zum Beispiel das weiße Pferd in Relation zu dem Mensch direkt über ihm zu klein zu sein scheint. Auch in diesem Fall wird durch diese Verkleinerung eine besondere Tiefenwirkung, eine Dreidimensionalität hervorgerufen, die die Tiefen der Wassermassen auf diese Art betont und stärker hervorhebt.

4.3.4 Cotton-Genesis

Ebenfalls eigentlich zur Gattung Buchmalerei gehörend und die Sintflut behandelnd wird nachstehend die Sintflutscene der Cotton-Genesis¹⁸¹ besprochen. Tragischerweise wurde diese Handschrift aus dem 5./6. Jahrhundert im Jahr 1731 durch eine Feuerkatastrophe

¹⁷⁸ Hier ist einmal mehr eine exakte Umsetzung von Wort und Bild zu erkennen, denn dem Bibeltext folgend befindet sich der Riegel an der Außenseite. Siehe dazu: Gen 7, 15: »Dann schloss der Herr hinter ihm zu«.

¹⁷⁹ Gen 7,18: »Das Wasser schwoll an und stieg immer mehr auf der Erde, die Arche aber trieb auf dem Wasser dahin«.

¹⁸⁰ Gen 6, 4: »In jenen Tagen gab es auf der Erde Riesen, und auch später noch, nachdem sich die Gottessöhne mit den Menschentöchtern eingelassen und mit diesen Kindern gezeugt haben. Das sind die Helden der Vorzeit, die berühmten Männer«.

Zu Giganten mit Angabe von Primärquellen und weiterführender Literatur vgl.: Speyer 1978, 1247-1276; und Psenner 1971, 550 f. Zu Giganten in der jüdischen und griechischen Mythologie siehe: Danek – Treu 2008 (i. Dr.) und Pillinger 2008 (i. Dr.).

¹⁸¹ London, British Library, Codex Cotton Otho B VI aus: Sörries 1993, 56.; dazu auch: http://en.wikipedia.org/wiki/Cotton_Genesis, eingesehen am 27.11.2007.

beinahe vollständig zerstört, so dass nur noch stark verkohlte und zerstörte Fragmente bis heute überdauern konnten. Ausgewählte Szenen, die als Buchmalerei heute für die Wissenschaft verloren sind, wurden im 13. Jahrhundert herangezogen und dienten als Vorlage für die Mosaikausstattung des Markusdoms¹⁸² in Venedig¹⁸³. In dieser Form, als Mosaikkopie, erhalten, ist es vielleicht möglich, einen Eindruck davon zu bekommen, wie die einstige Illustration ausgesehen haben könnte.

Schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung fällt eine erneute „Andersartigkeit“ derselben Begebenheit im Vergleich zu den oben gezeigten auf. Das Bild¹⁸⁴ (Abb. 26) ist deutlich erkennbar in zwei Bereiche geteilt, die durch schlaufenartig nebeneinander gereichte Wellen, die somit eine Horizontallinie bilden, voneinander getrennt werden.

In der oberen Bildhälfte sind die Regenfluten durch mehr oder weniger gerade Linien dargestellt worden, die mit Hilfe eines starken hell-dunkel Kontrasts dargestellt werden. Durch diesen harten Kontrast erfährt die Regendarstellung eine eigene Schwere, eine Plastizität, die zum Beispiel an Riefelungen erinnert und sie so jeglicher Natürlichkeit beraubt.

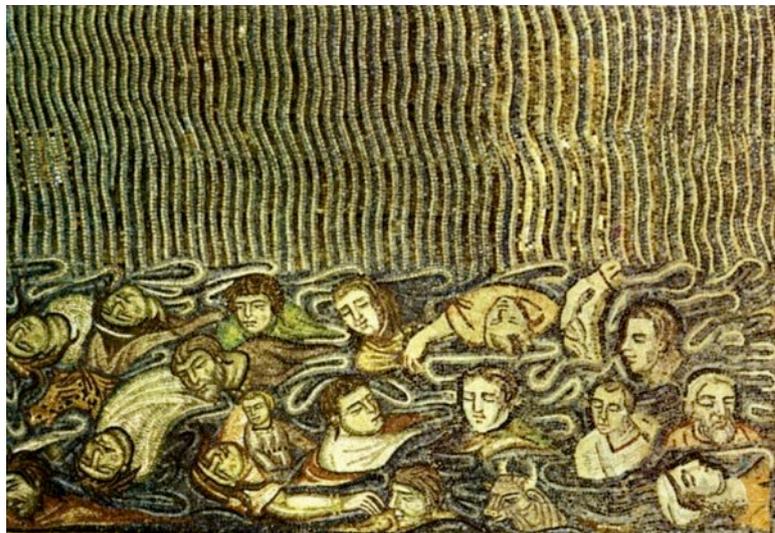


Abb. 26: Sintflut, Markusdom, Venedig, Detail

In den Wassermassen befinden sich auf engstem Raum dicht gedrängt viele Personen, darunter Kinder und Alte, sowie auch zwei Tiere. Allen gemeinsam ist, dass die Augen geschlossen sind, um so den Tod darzustellen. Von den meisten, reich gekleideten Personen sieht man nur noch den Kopf und Teile des Oberkörpers, der Rest scheint von den Fluten verschlungen zu sein. Bei manchen wird der Eindruck hervorgerufen, als würden sie aufrecht im Wasser stehen, während andere mit verkürzt gezeigten und untypisch geknickten und verbogenen Gliedmaßen rücklings im Wasser treiben. Wie bei der Szene aus der Wiener

¹⁸² Diese Szenen wurden für die Kuppeln in der Eingangshalle des Domes verwendet.

¹⁸³ Weitzmann, 1977, 14 f.

¹⁸⁴ Dat.: 13. Jh. Die Mosaik, die den Noach-Zyklus zeigen und damit auch die Sintflut befinden sich im ersten Bogen des Narthex. Es handelt sich dabei nicht um ein allein stehendes Bild, das für Sintflut und Errettung steht, vielmehr werden kontinuierend mehrere Szenen der Noach-Geschichte neben- und nacheinander gezeigt, um sie auf diese Art durchgehend zu „illustrieren“, wobei diese Illustrationen auf die Cotton-Genesis zurück zu führen sind und den Betrachter hier natürlich als Mosaik erreichen.

Genesis kann man auch bei diesem Bild eine ertrunkene Mutter sehen, deren verstorbenes Kind sich auf ihrer Brust befindet – wieder, um über den Tod hinaus beisammen sein zu können.

4.3.5 Auswertung

In den grundlegenden angegebenen Elementen, wie Arche, Wasser, ertrinkende und ertrunkene Menschen und Tiere, gleichen die Miniaturmalereien einander. Sie stimmen weitestgehend auch mit der Textvorlage überein. Eine Analogie findet sich darüber hinaus in der Komposition, da es sich bei beiden um eine einszenige Abbildung handelt¹⁸⁵. Die Stimmung, die erzeugt wird, ist eine düstere und hoffnungslose, wo Tod und Verderben tonangebend sind. Außerhalb der Arche, gibt es keine Hoffnung auf Rettung. Was bleibt, ist der Untergang im nassen Grab.

Unterschiede sind in Details zu erkennen, wie in der Gestaltung der Arche, des Wassers in all seinen Formen, darüber hinaus, und das muss betont werden, divergiert die eigentliche Darstellung des Todes und des Sterbens. So soll deutlich gemacht werden, dass eine ikonographische Verbindung zwischen beiden Bildern nicht nachweisbar ist.¹⁸⁶

Die jeweiligen Künstler arbeiten mit diversen Techniken und zahlreichen Methoden¹⁸⁷, um den Text umzusetzen, wie die Bilder aufzeigen konnten. Dennoch erhält man einen Einblick in die Körpersprache des Todes durch Ertrinken, betont durch den Kontrollverlust über die Körper, ihr regungsloses Treiben in den Wassermassen und das schlaffe Abstehen der Gliedmaßen von den Körpern einerseits, durch die bewusst eingesetzte Farbgebung andererseits.

Ein anderer Punkt betrifft die unterschiedliche Darstellungsweise der Menschen selbst. Erscheinen sie in der Miniatur der Wiener Genesis bekleidet, werden die Ertrunkenen im Ashburnham–Pentateuch nackt gezeigt, vielleicht um so zu verdeutlichen, dass sie so, wie sie in die Welt gekommen sind, eben nackt und ohne irgendwelche weltlichen Gütern, dem Leben auch wieder entrissen werden. Darüber hinaus fehlen im zweiten Bild Spuren eines Überlebenskampfes, wie man ihn in der Wiener Genesis noch vorfindet. Kein verzweifelter Ankampf gegen das Unvermeidliche ist zu erkennen, in der Miniatur des Ashburnham–Pentateuch ist jedes Hoffen ein vergebliches, dafür ist es hier zu spät.

¹⁸⁵ Zimmermann 1996, 84.

¹⁸⁶ Weitzmann, 1977, 76. Siehe dazu auch: Zimmermann 1996, 84 Anm. 409: »Weder die Arche noch die Wiedergabe von Tieren hat etwas mit der Miniatur der Wiener Genesis zu tun«.

¹⁸⁷ Hierbei handelt es sich um die angeführten Probleme der Farbgebung und der unterschiedlich ausgeführten Versuche, eine Tiefenwirkung zu erzeugen.

Völlig konträr zu den oben besprochenen Bildern präsentiert sich das Narthexmosaik aus dem Markusdom als Kopie nach der Cotton–Genesis. Da die Originalminiatur aufgrund des angesprochenen Brandes heute nicht mehr greifbar ist, ist es notwendig, davon auszugehen, dass sich die Mosaizisten, denen die Cotton–Genesis noch als Vorlage im Sinne eines Musterbuches zur Verfügung stand, direkt am Originalbild orientiert haben und es auch entsprechend umgesetzt haben.

Als auffälligstes Moment dieser Darstellung ist die Absenz der Arche als Symbol der Rettung zu bezeichnen. Auch die stark überzeichnet gezeigte Wasseroberfläche, wo sich die schlaufenartigen Wellen wiederholen, wurde auf eine solche Art bisher noch nicht gezeigt. Die Wasserbewegungen werden wirr und unregelmäßig angegeben und drängen sich mit relativ großem Platzbedarf noch in die kleinsten Räume zwischen die Verstorbenen. Zusammen mit den dicht an dicht angeordneten Ertrunkenen entsteht ein chaotischer, ungeordneter Eindruck, der die Beklemmung, Panik und Hoffnungslosigkeit in dieser Situation des Todes dramatisch unterstreicht.

In dem Bild sind die Personen wieder bekleidet, hier befinden sich allerdings alle Dargestellten an der Wasseroberfläche, was man an den erwähnten Wellen feststellen kann. Kein einziger Körper kann ausgemacht werden, der sich vollständig unter Wasser befindet, was als weiterer eindeutiger Unterschied zu den beiden anderen Bildern gewertet werden kann. Somit erhält man drei verschiedene Formen, wie das Ertrinken in Szene gesetzt werden kann, einmal komplett an der Oberfläche, ein weiteres Mal direkt in den Fluten ohne eine erkennbare Wasseroberfläche und in einem Bild wird sozusagen eine Mischform vorgestellt.

Bei einem letzten Vergleich der drei Darstellungen der Sintflut erkennt man abschließend, dass, obgleich sie sich mit derselben thematischen Problematik auseinander setzen und dafür die selbe Vorlage, nämlich die Beschreibungen des Buches Genesis, verwenden, keinerlei Bezug unter einander hergestellt werden kann. Dafür sind, wie ausführlich dargelegt, die stilistischen wie auch ikonographischen Differenzen zu signifikant.

4.4 Tod der Erstgeborenen

Der Tod der Erstgeborenen¹⁸⁸, als eine der Plagen, die Ägypten heimsuchten, stellt auch in diesem Fall ein Beispiel für das Stichwort Tod als Strafe dar.

Die Miniatur von Folio 65r des Ashburnham-Pentateuchs¹⁸⁹ (Abb. 27), die insgesamt in drei Registern angelegt wurde, weist überdies eine Zweiteilung auf, die durch unterschiedliche Hintergrundfarben hervorgehoben wird. In den oberen zwei Dritteln, die hier zu sehen sind,

ist der Tod der Erstgeborenen nach Exodus 12, 29 gezeigt. Eine Gottesfigur befindet sich links im mittleren Register, bildlich in der Stadt. Seine linke Hand gebietet einem Engel, die Tat auszuführen und jeweils die

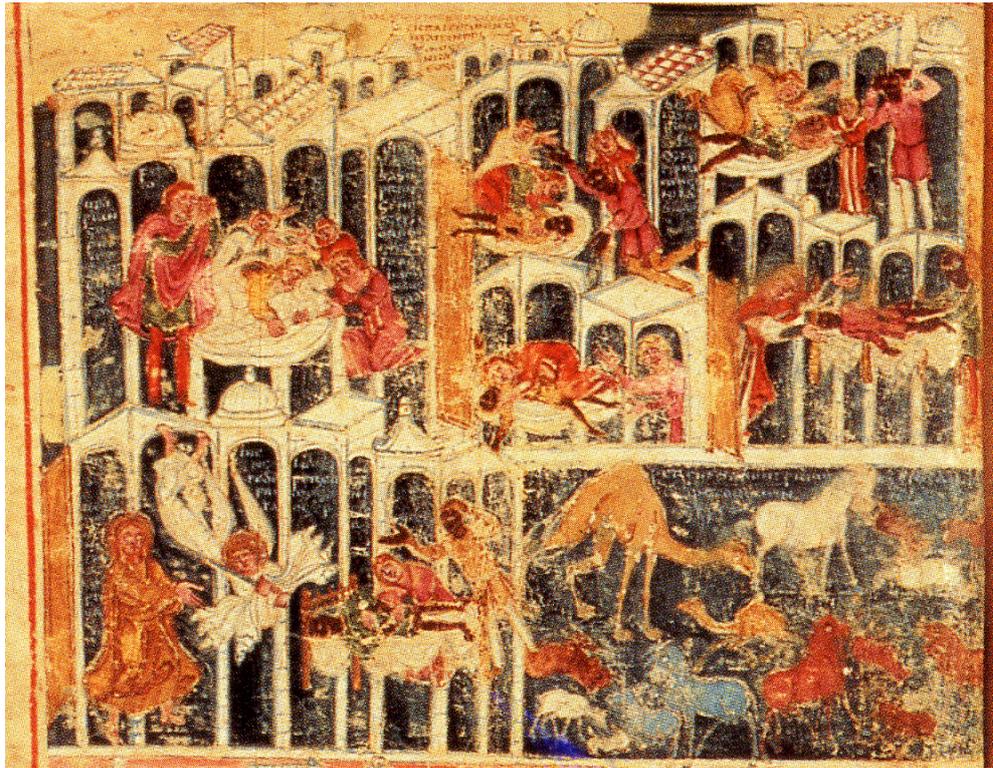


Abb. 27: Tod der Erstgeborenen, Ashburnham-Pentateuch, fol. 65r

Erstgeborenen zu töten¹⁹⁰.

Dem Betrachter werden Einblicke in insgesamt sechs unterschiedliche Häuser gewährt, in denen sich vergleichbare Szenen abspielen. Man sieht die Toten ruhig und entspannt dargestellt. Sie ruhen auf dicken Kissen, einer liegt in einem Bett auf einem Laken. Dass teilweise Extremitäten aus der Liegestatt baumeln, wie unter anderem in der Szene, die im Zentrum zu erkennen ist, erscheint für die Verfasserin nicht weiter ungewöhnlich. Dies lässt

¹⁸⁸ Ex 12, 29: »Es war Mitternacht, als der Herr alle Erstgeborenen in Ägypten erschlug, vom Erstgeborenen des Pharaos, der auf dem Thron saß, bis zum Erstgeborenen des Gefangenen im Kerker, und jede Erstgeburt beim Vieh«.

¹⁸⁹ Dat.: 6./7. Jh., Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 2334.

¹⁹⁰ Sörries, 1993, 31.

sich durch die heftige Trauer¹⁹¹ und das Entsetzen der anwesenden Familienmitglieder erklären, die den Tod nicht wahrhaben wollen und noch versuchen, den jeweils betroffenen Erstgeborenen wachzurütteln.

Das Gesicht eines der Opfer, in der Szene unmittelbar neben dem Engel Gottes, wird noch von einem deutlich gemalten Lächeln umspielt und erweckt so den Eindruck, als hätte er im vergangenen Moment noch angenehm geträumt. Nun ist er tot, ein Tod, der wie es scheint, völlig überraschend über ihn gekommen ist und auch schmerzfrei, wie sonst sollte man sich das Lächeln erklären?

Darüber hinaus scheint nichts an Körperhaltung und Körpersprache der Verstorbenen darauf hinzuweisen, dass sie tot sind. Der Eindruck des Schlafes bleibt bestehen, ungeachtet dessen, dass keine der typischen Gesten des Schlafes, wie die über den Kopf gelegte Hand¹⁹², gezeigt wird. Dafür genügt hier die Situation der Lagerung auf Kissen und Betten, wie sie ebenso üblich ist für Schlafesdarstellungen.

Der Textvorlage bleibt diese Darstellung insofern treu, als die in der Bibel aufgezählten Erstgeborenen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten gezeigt werden. Jene Unterschiede kommen durch die variabel gestalteten Häuser und Liegestätten zum Ausdruck, darüber hinaus sind Tiergruppen mit getöteten Jungen abgebildet. Außerdem wird durch den dunkel gehaltenen Hintergrund auch die finstere Nacht angegeben, in der die Ägypter mit dem Tod konfrontiert werden¹⁹³.

4.5 Zug der Israeliten durch das Rote Meer

Die Frontseite des nun vorzustellenden Friessarkophages¹⁹⁴ (Abb. 28) ist durch einen Steg in zwei Zonen gegliedert, wobei die obere durch einen *clipeus*, der das Bildnis des Verstorbenen trägt, in zwei Hälften geteilt wird. Unmittelbar daneben ist, in dem vom Betrachter aus gesehenen



Abb. 28: Zug durch das Rote Meer, MPC 212, Detail

¹⁹¹ Ex 12, 30: »Da standen der Pharao, alle seine Diener und alle Ägypter noch in der Nacht auf und großes Wehgeschrei erhob sich bei den Ägyptern; denn es gab kein Haus, in dem nicht ein Toter war«.

¹⁹² Hirschmann 1998, 819-828.; dazu auch: Dinkler-v. Schubert 1972, 72-75.

¹⁹³ Der Verfasserin war es bis zum Abschluss der Arbeit nicht möglich, weitere Beispiele zu dieser Problemstellung zu finden, die eventuell als wichtige Vergleichsbeispiele dienen hätten können.

¹⁹⁴ AO und Inv.-Nr.: MPC 212, Dat.: 2. Viertel 4. Jh.

rechten Bereich, der Zug der Israeliten durch und damit verbunden der Untergang der Ägypter im Roten Meer dargestellt. In einem stark verkürztem Ausmaß der Szene ist es im Eigentlichen nur der Pharao, der gezeigt wird. Als Hauptperson, gleichermaßen als *pars pro toto* der Handlung und Herrscher über die Ägypter, steht er für das gesamte Heer der Verfolger.

Mit energischem, fast verbissen anmutendem Gesichtsausdruck, in voller Rüstung, mit Lanze und Schild bewaffnet, stürzt er sich, immer noch siegessicher, mit seinem Streitwagen, der *quadriga*¹⁹⁵ in die Fluten des schon zurückfließenden Meeres. Dieser kämpferische, ja trotzig Ausdruck wird aber, wie das vorderste der vier Pferde andeutet, das sich zum Teil schon in den Wassermassen befindet, *ad absurdum* geführt. Sein Schicksal ist besiegelt. Darüber hinaus sind einige weitere Körperteile (Köpfe?) zu erkennen, die aus den wellenförmig angegebenen Fluten ragen. Durch diese Elemente wird der Untergang der Ägypter im Bild verstärkt.

Als trennendes Moment zwischen dem Tod der Ägypter und der Errettung der Israeliten kann die Darstellung des Berittenen gelten, der sich zwischen den Szenen befindet, da sich die Vorderbeine seines Pferdes schon außerhalb der Wassermassen befinden. Neben diesem steht ein *togatus*, bei dem es sich um Moses handelt, der trockenen Fußes gerettet wurde. Mit seinem Stab in der Hand berührt er das Wasser, damit es wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückfließe. Für die bildliche Inszenierung des Volkes Israel sind neben Mose zwei weitere Personen dargestellt, ein Erwachsener sowie ein Kind. Sie bilden das Ende der Szene, wie gleichzeitig auch das Ende der Sarkophagfront.

Auf engstem Platz sind an diesem Sarkophag mehrere Szenen aus dem Buch Exodus stark kontrahiert und auf das wichtigste reduziert nebeneinander dargestellt, sodass die Geschichte von links nach rechts gelesen werden kann. Als Rettungsbild kann die Abbildung des Moses angesprochen werden, der die Ägypter auf Geheiß Gottes ins Verderben schickt. Viel beeindruckender ist aber in diesem Zusammenhang, dass er sich selbst auf trockenem und damit sicherem Terrain befindet. Sein Vertrauen in Gott hat ihn und so stellvertretend das Volk Israel, welches durch zwei Figuren neben Mose angedeutet wird, errettet und aus der Knechtschaft Ägyptens befreit. Zum weiteren Verständnis des Gezeigten sollen die entsprechenden Bibelstellen herangezogen werden, weshalb auf das Buch Exodus verwiesen sei¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Hurschmann 2001, 683 f.

¹⁹⁶ Ex 14, 17: »Ich aber will das Herz der Ägypter verhärten, damit sie hinter ihnen hineinziehen. So will ich am Pharao und an seiner ganzen Streitmacht, an seinen Streitwagen und Reitern meine Herrlichkeit erweisen«. Ex 14, 23: »Die Ägypter setzten ihnen nach; alle Pferde des Pharao, seine Streitwagen und Reiter zogen hinter ihnen ins Meer hinein«.

Auf diesem Stadt- oder Durchzugssarkophag¹⁹⁷ (Abb. 29) nehmen die Szenen des Aus- beziehungsweise Durchzuges der Israeliten und des Untergangs der Ägypter die gesamte Front ein. In narrativer Erzählweise werden beide Ereignisse gezeigt, wobei es sich um Bilder handelt, die von links nach rechts gelesen werden müssen. Im Vergleich mit dem oben

gezeigten
Sarkophag
MPC 212 wird
auf diesem
Sarkophag Tod
und Ver-
derben der



Abb. 29: Zug durch das Rote Meer, MPC 111

Ägypter, wie auch die Errettung der Israeliten eindrucksvoller und plastischer geschildert, was auf größere räumliche Möglichkeiten zurückzuführen ist. Das Hauptaugenmerk liegt mit etwa zwei Drittel des vorhandenen Platzes beim Untergang des ägyptischen Heeres, die Errettung der Israeliten nimmt das vom Betrachter aus gesehene rechte Drittel ein.

Da in der Sarkophagkunst die Möglichkeit, in die Tiefe zu arbeiten, beschränkt ist, half sich der Künstler dieses Sarkophages damit, eine Dreidimensionalität und damit die Weite des Meeres durch eine nach oben gearbeitete, sozusagen bis an den oberen Rand des Sarkophagkastens hochgezogene und gestaffelte Darstellung der Fluten zu verdeutlichen.

Der Pharao selbst reitet dem Unglück entgegen, Angehörige seines Heeres vor ihm haben allerdings schon mit den Fluten zu kämpfen, während wieder andere bereits den Tod gefunden haben.

Den Kampf mit den Fluten, wie auch den Tod in diesen kann man an der veränderten, verkleinerten Körpergröße der Verstorbenen¹⁹⁸ ausmachen, die das Eintauchen und Versinken im Wasser anzeigen soll. Auch an den eigentümlichen Positionen, die die Körper der verstorbenen Soldaten zeigen, wird dies klar gemacht. Nichts Kämpferisches, nichts Siegreiches ist bei den Heeresangehörigen, die die Vorhut bilden, zu erkennen. Im Gegenteil wird durch den einen in die Knie gezwungenen Soldaten die Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit dieser misslichen Lage zum Ausdruck gebracht. Auch mit dem abwehrend

Ex 14, 27-30: »Mose streckte seine Hand über das Meer, und gegen Morgen flutete das Meer an seinen alten Platz zurück, während die Ägypter auf der Flucht ihm entgegen liefen. So trieb der Herr die Ägypter mitten ins Meer. Das Wasser kehrte zurück und bedeckte Wagen und Reiter, die ganze Streitmacht des Pharao, die den Israeliten nachgezogen war. Nicht ein einziger von ihnen blieb übrig. Die Israeliten aber waren auf trockenem Boden mitten durch das Meer gezogen, während rechts und links von ihnen das Wasser wie eine Mauer stand. So rettete der Herr an jenem Tag Israel aus der Hand der Ägypter. Israel sah die Toten am Strand liegen«.

¹⁹⁷ AO und Inv.-Nr.: MPC 111, Dat.: 4. Viertel 4. Jh.

¹⁹⁸ Zum Problem der veränderten Körpergröße siehe Anmerkung 80.

nach oben erhobenen Schild lässt sich diese Situation nicht mehr abwenden. Ähnlich den Darstellungen der Sintflut sind die Körper gekrümmt und die einzelnen Glieder in absurden Positionen zueinander dargestellt, andere treiben bereits regungslos und bäuchlings im Meer, ihre Waffen, Schilde und Schwerter teilweise immer noch in Händen, während sie wieder anderen schon entglitten sind.

Die Soldaten im linken Drittel, also noch vom eigentlichen Geschehen entfernt, ziehen, unberührt vom Tod der Kameraden, weiter dem Pharao nach, und gehen so dem eigenen Tod entgegen. So wird der wörtliche Inhalt umgesetzt, in dem Gott »das Herz Ägypter verhärtet will, damit sie hinter ihnen hineinziehen«¹⁹⁹.

Im Anschluss rechts neben dem Geschilderten steht Mose trockenen Fußes an Land, in der Linken eine Buchrolle, in seiner Rechten den Stab, die *virga*, mit dem er die Wassermassen berührt und zurück fließen lässt. Männer, Frauen und Kinder, die vor ihm ziehen, stehen für die geretteten Israeliten.

Dieses Thema findet sich nicht nur auf Sarkophagen in der Sepulkralkunst, wo es als Rettungs- und Erlösungsbild dient, sondern auch in monumentaler Form mit sakraler Bedeutung, wie dieses Mosaik²⁰⁰ (Abb. 30) aus dem Mosaikenzyklus von Santa Maria Maggiore zeigt²⁰¹.

Im Bildvordergrund erkennt man in der linken Hälfte eine weißgekleidete Gestalt mit einem roten Stab, der *virga*, in der Hand. Es handelt sich dabei um Mose, der mit dem hinter ihm sichtbaren Volk der Israeliten, Männer und Frauen, Junge wie Alte und auch Kinder, gerettet wurde²⁰². Er wird in dem Moment gezeigt, als er die Fluten des Meeres



Abb. 30: Zug durch das Rote Meer, Santa Maria Maggiore, Detail

¹⁹⁹ Ex 14, 17.

²⁰⁰ AO: Santa Maria Maggiore, Mosaik des Langhauses, Dat.: 2. Viertel 5. Jh.

²⁰¹ Siehe dazu: Gr. Mag. ep. 9, 209: *pictura in ecclesiis adhibetur, ut qui literas nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae in codicibus non valent.* (»Die Malerei (die Mosaiken und Skulpturen) werden in den Kirchen benutzt, damit die Analphabeten auf den Wänden schauend das lesen können, was sie in den Schriften nicht entziffern können«). Übersetzung: Riccitelli (Hrsg.) 2004, 5.

²⁰² Zu den entsprechenden Bibelziten siehe Anmerkung 195.

wieder in sein ursprüngliches Habitat zurück fließen lässt.

Im rechten Bildteil befindet sich das Heer des ägyptischen Pharaos, das sich stark bewaffnet, auf Pferden und mit Streitwagen aus dem Tor einer stark befestigten Stadt lawinenartig herauswält.

Im Zentrum des Mosaiks und damit als dritter Bestandteil dieser Bildkomposition wurden die Wassermassen selbst, keil- oder v-förmig²⁰³, als trennendes Moment zwischen Rettung und Untergang, angegeben. Für das Heer des Pharaos spielen sich hier grauenhafte Szenen ab. Die Soldaten eilen rastlos den Israeliten nach, mitsamt ihren Tieren, den Streitwagen und ihren Rüstungen ist ihr Scheitern zum Ausdruck gebracht. *Bigae*²⁰⁴ und *quadrigae* versinken in den Fluten, durch das eigene Gewicht sinken sie auf den Meeresgrund. Man erkennt Pferde, die teils noch am Strand, teils schon unter Wasser verenden, so wie man es auch an den Kämpfern sehen kann. Letztgenannte ringen, wiederum dem Sterben bei der Sintflut ähnlich, mit den Wassermassen und damit gleichsam mit dem Tod. Dabei erscheinen ihre starken Rüstungen mit den Schilden, Helmen, Lanzen und dergleichen mehr, eine weniger hilfreiche als vielmehr eine verheerende Wirkung zu entfalten, indem sie durch ihr Gewicht die Ägypter im Wasser in ihrer Bewegungsfähigkeit hemmen und sie nur noch schneller in den nassen Tod ziehen. Dieser Tod, das Sterben wird hier weniger durch die leblosen Leiber, als bedeutungsschwerer durch die im Wasser treibenden Schilde derer, die bereits ertrunken sind, in Szene gesetzt²⁰⁵.

Die geringe Anzahl der bäuch- und rücklings im Wasser treibenden Körper dient nur als Beiwerk für den hier prominentesten Ertrinkenden, den Pharaos selbst.

Im oberen Bilddrittel erkennt man ihn, einen alten, weißhaarigen Mann, wie seine Untergebenen in reicher Rüstung. Seine rechte Hand noch zum Kampf bereit ausgestreckt, hebt er mit seiner linken den Schild schützend über sich, in der Hoffnung das drohende Unheil noch abzuwenden. Und obwohl die aus der Stadt und damit aus Ägypten eilenden Soldaten das unglückliche Ende der Kameraden erkennen müssten, ziehen sie dennoch, dem Befehl des Pharaos blind folgend, wie die Lämmer zur Schlachtbank und damit in den sicheren Tod.

Das Holzrelief, eine Tafel der Holztür von Santa Sabina in Rom²⁰⁶ (Abb. 31) zeigt zwei Szenen aus der Geschichte des Mose. Im unteren Bilddrittel wird das Schlangenvunder des Mose vor dem Pharaos inszeniert, in den oberen zwei Dritteln wiederum der Zug durch das

²⁰³ Brenk 1975, 86.

²⁰⁴ Hirschmann 1997, 653 f.

²⁰⁵ Brenk 1975, 84.

²⁰⁶ Dat.: kurz nach 430 n. Chr.; Jeremias zufolge bewegt sich die Entstehungszeit der Holztür von S. Sabina in den Jahren 431–433 n. Chr. Siehe dazu: Jeremias 1980, 107.

Rote Meer. Die Darstellung hier ist von unten nach oben angeordnet angegeben, ganz im Gegensatz zu den oben besprochenen, eine Tatsache, die die Leserichtung beeinflusst.

Ungefähr in der Mitte der Tafel ist durch wellenförmige Strukturen das Rote Meer angegeben. Darin erkennt man eine männliche Figur, den Pharao auf seiner *quadriga*, wie er im Begriff ist, unterzugehen, zu ertrinken. Seine Kopfhaltung und der gesenkte Blick nehmen vorweg, was ihm passieren wird. Zwischen den Körpern der verendenden Pferde sind darüber hinaus zwei Köpfe zu sehen, die für die gesamte Streitmacht des Pharaos stehen. Ihnen ist bereits zugestoßen, was dem Heerführer in wenigen Momenten ebenso widerfahren wird; sie sind verstorben, ertrunken.

Der Auszug aus Ägypten und die Verfolgung der Israeliten selbst sind nicht dargestellt, einmal mehr dient der Pharao hier als *pars pro toto*, allerdings kann man im oberen Bildteil die Geretteten sehen, die sich schon vom Wasser abgewandt haben und weiterziehen. Nur einige wenige stehen noch am Ufer und wohnen dieser Szene des Untergangs aktiv, ausgedrückt durch die Haltung der Arme und Hände, bei. Wie bei dem Mosaik aus Santa Maria Maggiore ist auch hier als Hauptperson in den Fluten der Pharao dargestellt. Obwohl er auf beiden Bildern reich ausgestattet und mit einem Streitwagen ausgerüstet ist, wirkt er nicht mehr siegessicher, sondern wird vielmehr als tragische Figur im Moment des Untergangs gezeigt²⁰⁷.



Abb. 31: Zug durch das Rote Meer, Holztür von S. Maria, Detail

Mose erkennt man oberhalb der Fluten mit ausgebreiteten Armen am rechten Bildrand stehend. Bei den Personen, die von ihm ausgehend in die linke obere Bildecke ziehen, handelt es sich um das gerettete Volk der Israeliten, die meisten Menschen haben sich bereits wieder abgewandt und sich so von ihrer Vergangenheit ab- und sich ihrer Zukunft zuwenden. Sie bewegen sich auf eine Engelsfigur zu, deren Arme ebenfalls ausgebreitet sind. Rechts davon ist eine Feuersäule zu sehen, die auf einer doppelt gearbeiteten Basis steht und deren Schaft in

²⁰⁷ Brenk 1975, 86.

der Verzierung vielleicht einer Palme nachempfunden ist. Wieder seitlich davon erscheint aus der rechten oberen Ecke eine Hand, bei der es sich um die Hand Gottes handelt²⁰⁸.

Als neue Elemente, die bis jetzt bei dieser Szene noch nicht angegeben wurden, werden hier ein Engel Gottes²⁰⁹, eine Feuersäule²¹⁰ sowie die Hand Gottes²¹¹ gezeigt. Die Säule dient sowohl als Wegweiser, da sie durch das Feuer leuchtet, als auch als „Kommunikationsmittel“ für Mose mit Gott²¹².

Eine weitere Gattung der frühchristlichen Kunst, die Malerei, beschäftigt sich ebenfalls mit der nun schon bekannten Thematik. In der Katakombenmalerei findet sich dieses Sujet in der Katakombe an der Via Latina zweimal, was als ein weiterer Beleg für die große Bedeutung dieser Szene als Rettungsbild dient. Man findet die Darstellung sowohl in *cubiculum C* an der rechten Wand der rechten Wandnische, als auch in *cubiculum O*²¹³.

Die Bilder (Abb. 32, Abb. 33) sind einander sehr ähnlich, die Kompositionen vergleichbar. In beiden erkennt man wieder eine Teilung in drei Bereiche. Vom Betrachter aus rechts sieht man die geretteten Israeliten, die Gruppe wird zur Mitte hin abgeschlossen durch die Figur des Moses, der sich zurückwendet und die *virga* in der Rechten hält. In der Mitte erkennt man die Fluten des Meeres, links daran anschließend sind die Verfolger dargestellt. Sie alle bilden eine einzige Masse, dicht gedrängt eilen sie in Form eines berittenen und stark bewaffneten Heeres heran. In *cubiculum C* erstreckt es sich sogar über das eigentliche Bild hinaus noch auf



Abb. 32: Zug durch das Rote Meer, Katakombe an der Via Latina, *cubiculum C*, Detail



Abb. 33: Zug durch das Rote Meer, Katakombe an der Via Latina, *cubiculum O*, Detail

²⁰⁸ Jeremias 1980, 26.

²⁰⁹ Ex 14, 19: »Der Engel Gottes, der den Zug der Israeliten anführte, erhob sich und ging an das Ende des Zuges, und die Wolkensäule vor ihnen erhob sich und trat an das Ende«.

²¹⁰ Ex, 13, 21: »Der Herr zog vor ihnen her, bei Tag in einer Wolkensäule um den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten. So konnten sie Tag und Nacht unterwegs sein«.

²¹¹ Ex 14, 1: »Als Israel sah, dass der Herr mit mächtiger Hand an den Ägyptern gehandelt hatte, fürchtete das Volk den Herrn. Sie glaubten an den Herrn und an Mose, seinen Knecht«.

²¹² Kötzsche-Breitenbruch 1976, 80.

²¹³ Dat.: 320–350 n. Chr.

die linke Wand. Doch während die hinteren Reiter energisch herankommen, scheint die vorderste Front der Angreifer vor dem Wasser zurückzuweichen, die Pferde scheuen und bäumen sich panisch auf. Besonders eindrucksvoll in diesem Chaos der fallenden und sterbenden Tiere und Menschen ist in beiden *cubicula* eine Person gezeigt, die im Fallen begriffen, noch die Arme von sich streckt, um so dem Sturz und dem damit verbundenen Tod im Meer zu entgehen. Aufgrund der Farbgebung der Kleidung in kräftigem Purpur ist es auch möglich, diese Person zu identifizieren. Sie ist als der Pharaos, der Anführer des ägyptischen Heeres, anzusprechen. In *cubiculum* O ist der Sturz des Pharaos und damit der Untergang der Ägypter noch deutlicher zum Ausdruck gebracht worden, da hier der Feldherrenmantel, das *paludamentum*, im Fallwind nach hinten weht²¹⁴.

Die Figur Moses ist einer der Unterschiede in den Darstellungen, da sie in *cubiculum* O wesentlich größer dargestellt ist und sich somit von den übrigen Israeliten deutlich abhebt. Ein weiteres Merkmal des Bildes in Kammer O ist der schwarze achtstrahlige Stern, der sich als trennendes Moment direkt über der rechten Hand Moses im rötlich gefärbten Himmel befindet. Dieser steht hier als Symbol für Errettung, als Symbol für den kommenden Messias und damit typologisch für Christus²¹⁵.

Im Gegensatz zu den oben gezeigten Auszugsszenen fehlt hier der bildliche Tod durch Ertrinken und der Kampf mit den Fluten, allein durch die Angst und die Panik der sich aufbäumenden Pferde und der fallenden Personen wird das unabwendbare Ende vorweg genommen.

Die Form der dreiteiligen Komposition, der Anordnung der teilnehmenden Parteien und die Leserichtung dieser Szenen sind schon bekannt durch die bereits vorgestellten Szenen auf den Sarkophagen MPC 212 und MPC 111.

Für die Inhaber der Sarkophage, die sich nach ihrem Ableben darin bestatten ließen, wie auch für die Grabbesitzer der genannten *cubicula*, waren diese Szenen von besonderer Bedeutung, da man ihnen sonst wohl kaum eine derart prominente Fläche im jeweiligen Bestattungsrahmen zugebilligt hätte. In der Glaubenswelt dieser Menschen war es ja weniger der Untergang der Ägypter, der im Vordergrund stand, sondern vielmehr der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer, da die Darstellung des Durchzuges als Taufmotiv umgedeutet wurde²¹⁶; diese Ansicht wird beispielsweise von Deichmann vertreten, der sagt, dass »dieser

²¹⁴ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 79.

²¹⁵ Pillinger 2008 (i. Dr.). Vortrag am 12. 2. 2008 im Rahmen der internationalen Konferenz: The Dead Sea Scrolls in Context. Integrating the Dead Sea Scrolls in the Study of Ancient Texts, Languages, and Cultures. Universität Wien, 11.–14. Februar 2008.

²¹⁶ Vereinigung der Freunde Antiker Welt (Hrsg.) 1966, 18.

typologisch verstanden werden muss, nämlich als Typus der Taufe und damit des durch sie erwirkten Heils²¹⁷«.

Auch in der Buchmalerei trifft man auf dieses Thema, wie ein Beispiel, Folio 68r aus dem Ashburnham-Pentateuch²¹⁸, aufzeigt. Auf einer Miniatur (Abb. 34), die eine ganze Seite in Anspruch nimmt, werden die zwei wesentlichen Szenen gezeigt.

Im unteren Bildteil erkennt man von links nach rechts, was hier auch der Leserichtung entspricht, die Verfolger, deren Untergang sowie die geretteten Israeliten. Dem Betrachter erschließt sich dieses Geschehen von oben, gleichermaßen aus der Vogelperspektive gesehen. Vom linken Bildrand aus ist nur ein sehr schmaler Streifen Land zu sehen, der Ägypten darstellen soll und weit in das Rote Meer hineinführt. Nur noch ein einziger prächtig gerüsteter Reiter befindet sich mit seinem Schimmel auf der Landzunge, wobei man an seiner Körperhaltung ablesen kann, dass er Angst hat und sowohl den Kopf des Pferdes, wie auch seine Arme panisch zurückreißt, als



Abb. 34: Zug durch das Rote Meer, Ashburnham-Pentateuch, fol. 68r

wolle er umkehren und so dem ihm vorbestimmten Schicksal entgehen. Diese Reaktion kommt nicht von ungefähr, sieht er doch direkt vor sich, was auch ihm widerfahren wird.

Die Wassermassen selbst sind mehrfärbig ausgeführt. Auf grünem Grund wird durch hellblaue und schwarze Akzente die Wellenbewegung des Meeres dargestellt. In den Fluten treiben die Leichname der Soldaten des ägyptischen Heeres, wie auch ein Streitwagen und mehrere ertrunkene Pferde. Die Verstorbenen sind farbenfroh gekleidet, ihre Rüstungen strahlen in leuchtenden Gold- und Blautönen, Farben die Leben und Freude versprühen. Sie stehen dadurch in totalem Gegensatz zu dem tatsächlichen Geschehen. Ihre Waffen, Helme und Schilde schimmern ebenso strahlend und betonen dadurch einmal mehr die Dramatik des Todes. Die Ägypter treiben ungeordnet zwischen Streitwagen und Pferden durch die Fluten,

²¹⁷ Deichmann 1983, 184.

²¹⁸ AO: Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 2334; Dat.: 6./7. Jh.

ihre Extremitäten sind weit abgespreizt und einmal mehr auf teils unnatürliche Weise abgebogen²¹⁹.

Die Verfasserin meint, auch in dieser Miniaturmalerei den Pharao als Heeresanführer ausmachen zu können und möchte ihn als einen jener Ertrunkenen ansprechen, die sich im unteren Bildteil unter der Landzunge in der *biga* befinden. Den Vorderen der beiden hält die Verfasserin für den Wagenlenker, da er noch die Zügel in Händen zu halten scheint, denjenigen aber, der sich im Hintergrund aufhält, möchte sie als Pharao ansprechen. Beide sind mit einer hellblauen Rüstung ausgestattet, doch aufgrund der unterschiedlichen Tätigkeiten ist diese Identifizierung zu begründen.

Im rechten Bildteil kann man die geretteten Israeliten erkennen, die sich vom eigentlichen Geschehen abgewandt haben und nun eng aneinander gedrängt weiterziehen. Nur zwei von ihnen wenden sich dem Untergang der Ägypter doch noch zu. Sie heben sich von der Masse ab, sind wesentlich größer dargestellt, in weiße, wallende Stoffe gekleidet und darüber hinaus eigens mit Namensbeischriften versehen. Diese lauten Mose und Aaron. Mose, als jüngerer der beiden dargestellt, mit braunem Haar und ebensolchem Bart, hat seine Rechte erhoben, er hält die *virga* und lässt so das Meer wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückfließen.

Nach oben hin wird der Untergang der Ägypter im Roten Meer durch fünf rot-weiß gemusterte Zelte begrenzt, in denen man Frauen und Kinder erkennen kann, bei den Zeltspitzen sind wieder Beischriften zu sehen. Wieder darüber ist der männliche Teil der Israeliten dargestellt, der sich vor einer bergigen Landschaft im Hintergrund befindet²²⁰.

Eine letzte, zu diesem Kapitel gehörende Malerei soll nun noch kurz besprochen werden.



Abb. 35: Zug durch das Rote Meer, Dura Europos, Synagoge, Detail

²¹⁹ Sörries 1993, 31.

²²⁰ Sörries 1993, 31 f.

Obwohl diese Darstellung aus der Synagoge von Dura Europos die älteste²²¹ der hier behandelten ist, wird sie bewusst an den Schluss gestellt, da sie ikonographisch isoliert in der Reihe der Auszugsdarstellungen steht.

Man kann das Bild in drei Abschnitte einteilen, die in drei Szenen den Auszug, den Untergang und die Rettung versinnbildlichen. In der von rechts nach links zu lesendem Darstellung (Abb. 35)²²² erkennt man als erste Szene am rechten Rand eine stark befestigte Stadtmauer mit einem Turm, dessen Tor geöffnet ist. Die Öffnung ist menschenleer, die ägyptischen Soldaten stehen bereits in einer Verteidigungsformation davor; sie sind in zumindest drei Reihen übereinander gestaffelt dargestellt. Damit wird eine perspektivische Tiefenwirkung erreicht, die die angegebene Stadt eigentümlich klein erscheinen lässt.

Vor ihnen steht ein verhältnismäßig etwa dreimal so großer *togatus*, der in seiner rechten Hand, die er energisch weit über seinen Kopf erhoben hat, einen Stab, die *virga*, hält. Es handelt sich bei ihm um die Figur des Mose, der hier gleichzeitig den ersten Teil der Geschichte abschließt.

Im Anschluss daran ist links von ihm die Katastrophe geschildert, die sich in den zurückflutenden Wassermassen des Meeres abspielt. Dicht gedrängt kämpfen ägyptische Soldaten in allen Richtungen um ihr Leben. Sie sind nackt und ungerüstet, was einen Unterschied zu den bisher besprochenen Bildern darstellt. Ihre Arme haben sie in rudernden, verzweifelten Bewegungen teils in die Luft erhoben, teils versuchen sie, sich schwimmend zu retten. Ein weiterer Unterschied wird darin erkannt, dass hier offenbar nur Infanterie zu sehen ist, da man keinerlei Tiere oder auch Wagen feststellen kann. Ebenso ist es für die Verfasserin nicht möglich, aus all den Ertrinkenden die Figur des Pharaos auszumachen. Hat man ihn absichtlich nicht ins Bild genommen oder wurde seine Stellung als oberster Heerführer wiederum absichtlich nicht betont, um so hervor zu heben, dass der Tod keine Unterschiede zu machen pflegt?

Am linken Ufer, das wie auch auf der rechten Seite durch einen breiten dunklen Strich gekennzeichnet wurde, erkennt man eine zweite Mose-Figur. Hier ist er ebenfalls mit der *virga* in seiner rechten Hand ausgestattet. Sein Blick folgt ihr, er hält sie in einer lockeren Bewegung direkt über das Unglück, um so das Schicksal der Verfolger zu besiegeln. Über seinem Kopf sieht man eine Hand, die aus dem Nichts, besser gesagt, vom Himmel kommt; es wird die Hand Gottes sein. Mit der dem Betrachter zugewandten offenen Handfläche weist er auf das Geschehen und lässt so seinen Willen durch Mose ausführen.

²²¹ Dura Europos wurde 256 n. Chr. zerstört, wodurch man einen *terminus ante quem* für die Entstehung der Fresken erhält.

²²² Nach einem Ansichtskartenleporello.

Neben dem zweiten befindet sich unmittelbar links ein dritter Mose²²³. Er ist etwas größer als der mittlere und gleicht auch in diesem Punkt dem am rechten Rand Dargestellten. Die *virga*, die er wieder rechts hält, zeigt nun nach unten, auf einen schmalen, grünblauen Streifen, der das Meer repräsentiert, das er an seinen ursprünglichen Platz zurückfließen lässt. Darin tummelt sich dicht gedrängt eine große Anzahl an Fischen, die aus dem Wasser springen und darin wieder eintauchen. Mose selbst steht auf trockenem Boden. Dieser ist als heller Untergrund sichtbar gemacht, befindet sich um den Wasserstreifen herum und setzt sich auch hinter und links neben Mose fort. Besonders der Untergrund hinter Mose ist zu betrachten, da er speziell treppenförmig gestaltet ist, wie die zwölf waagrechten Linien²²⁴ belegen. Es wird der Eindruck erweckt, als hätten die erretteten Israeliten über diese Stufen den Grund des Meeres verlassen, um weiterziehen zu können. Dadurch befindet sich das Volk Israel vom Betrachter aus gesehen links hinter Mose. Über ihm erscheint ein zweites Mal die Hand Gottes und der Eindruck wird hervorgerufen, als wolle sie den Weg zeigen.

Durch die durch ihre Größe hervorgehobenen Figuren des Moses wird die Mittelszene, der Untergang, das Sterben und das Verderben der Ägypter in den Hintergrund gerückt. Als anonyme Menschenansammlung verliert sie in ihrer Bedeutung an Gewicht, das gänzlich auf den Mose-Figuren und seinen Handlungen liegt.

Das dreimalige, »in überragender Bedeutungsgröße«²²⁵, Vorhandensein Moses kann vielleicht erklärt werden durch eine Bildvorlage, die auf eine illustrierte Buchrolle zurückgeht. So wie Mose in dem Fresko dreimal gezeigt wird, könnte er in dieser Rolle auch dreimal gezeigt worden sein, wobei eine Erklärung dafür im Abrollen der einzelnen Szenen läge und in deren wieder aufgerollt werden, um zur nächsten zu gelangen²²⁶.

4.5.1 Auswertung

Bei der nun folgenden Auswertung müssen verschiedenste Aspekte beachtet werden, wobei die beschriebene Mehrphasigkeit sicher als ein wichtiges Element zur Identifizierung des Zuges der Israeliten gewertet werden muss.

Bei diesen Phasen handelt es sich:

²²³ Dass alle drei Figuren als Mose anzusprechen sind, wird durch die jeweils gleiche Kleidung, Frisur und Bartracht deutlich gemacht.

²²⁴ Die 12 Treppen sind als Sinnbild für die 12 Stämme Israels zu verstehen.

²²⁵ Brenk 1975, 86.

²²⁶ Weitzmann 1977, 8.

- 1.) um den Auszug der Israeliten,
- 2.) um den Untergang der Ägypter im Roten Meer und
- 3.) um die Rettung der Israeliten²²⁷.

Wie man gesehen hat, fehlt aber bei den Darstellungen des Sarkophages MPC 212 und auf dem Relief der Holztür von S. Sabina eine Phase, wobei es sich jeweils um den Auszug der Ägypter handelt. Die gesamte Episode wurde um diese Szene gekürzt und damit kontrahiert gezeigt. Einen Grund dafür findet man einerseits im verminderten Platzangebot an Sarkophagen, wo der Auszug mit dem Untergang der Ägypter gleichgesetzt wurde, andererseits wurde auf der Holztür stattdessen eine weitere Szene aus der Geschichte des Mose, das Schlangenswunder vor dem Pharao, abgebildet, die vielleicht als Omen dessen, was auf den Pharao und die Ägypter zukommen mag, gewertet werden kann.

Im Fall des Ashburnham-Pentateuch wird der Auszug nur rudimentär angegeben, durch den einen Berittenen, der sich noch auf dieser schmalen Landzunge befindet.

Als außergewöhnlich ist das Auszugsbild in der Synagoge von Dura Europos zu betrachten, da in diesem Fall die Dreiteilung durch das dreimalige Erscheinen des Mose auf besonders eindrückliche Art betont wird.

Bei denjenigen Darstellungen, die den Auszug als solchen zeigen, kann man in Bezug darauf einen weiteren Unterschied feststellen, nämlich Angabe oder Fehlen von Architektur. Die explizite Darstellung einer Stadt mit einer gut befestigten Stadtmauer und einem geöffnetem Tor, aus dem das Heer der Ägypter herauseilt, findet sich bei den Bildern aus Dura Europos, bei dem Mosaik aus Santa Maria Maggiore, sowie bei dem Sarkophag MPC 111. Bei den übrigen Bildern fehlt dieses Element, der Auszug wird allein durch die Massen des heranstürmenden Heeres umgesetzt.

Zum Auszug, wie auch zum Untergang ist zu bemerken, dass bis auf die beiden Darstellungen aus der Katakombe an der Via Latina immer Streitwagen mit ins Bild genommen wurden, um die auch technische Überlegenheit der Ägypter zu zeigen.

Als Bildmittelpunkt und damit zentrales Bildelement kann in den meisten Bildern der Sturz oder der Untergang des Pharaos ausgemacht werden. Das Fehlen dieses Vorgangs wird in Dura Europos beobachtet, wo in der Darstellung kein Unterschied zwischen den Heeresangehörigen und ihrem Anführer gemacht wurde und somit das gesamte Heer als eine uniforme Masse erscheint. Wie bereits erwähnt, kann der Grund darin zu finden sein, dass der

²²⁷ Brenk 1975, 85.

Tod keine Ausnahmen macht und alle trifft, unabhängig vom jeweiligen Rang der betreffenden Personen.

Auf dem Sarkophag MPC 111 fehlt der Untergang des Pharaos insofern, als dass die dem Pharao vorreitenden Soldaten zuerst ins Rote Meer stürzen, er selbst aber erst auf dem Weg dorthin ist.

Auch die Leserichtung und damit der kompositorische Aufbau der Bilder divergieren. Als Orientierung hierfür dient der szenische Ablauf der gezeigten Episode. Eine lineare Darstellung²²⁸ von, immer vom Betrachter aus gesehen, links nach rechts findet man bei den Bildern der Sarkophage MPC 212 und MPC 111 sowie in den *cubicula* C und O der Katakombe an der Via Latina. Auf den umgekehrten Fall, nämlich von rechts nach links, trifft man in der Synagoge von Dura Europos.

Ebenfalls einen linearen Aufbau, diesmal allerdings von unten nach oben gestaffelt²²⁹, erkennt man auf dem Relief der Holztür von S. Sabina.

Abweichend vom linearen kann man auch einen kreisförmigen Aufbau feststellen. Diesen sieht man im Bild des Ashburnham-Pentateuchs, wo sich die Bewegungen von links nach rechts und anschließend kreisförmig an den oberen Bildrand ziehen.

Eine wellenförmige Bewegungsrichtung findet man schließlich in der Darstellung von Santa Maria Maggiore, wo das ägyptische Heer von rechts nach unten hin auszieht, um am unteren Bildrand ins Meer zu stürzen. Dies ist ein Vorgang, der sich bis nahe an den oberen Bildrand zieht, um im Untergang des Pharaos zu gipfeln. Von ihm ausgehend sieht man am linken Bildrand nun die Israeliten, die sich dicht gedrängt entlang der Kante bis in die linke untere Ecke bewegen, wo sie von Mose angeführt werden. Dabei erscheinen sie ruhig und geordnet, ganz im Gegensatz zu den Ägyptern, die ein nur als chaotisch zu bezeichnendes Bild abgeben, was sowohl beim Auszug als auch beim Untergang zu bemerken ist.

Als zusätzlicher kompositorischer Faktor muss festgehalten werden, dass die Bilder sowohl in Santa Maria Maggiore, als auch in der Katakombe an der Via Latina keil- oder v-förmig²³⁰ aufgebaut sind, wodurch die beteiligten Personengruppen durch das Rote Meer voneinander getrennt werden.

Die Figur des Mose hält auf beinahe allen Darstellungen eine *virga* in der Hand, Ausnahmen findet man an der Holztür von S. Sabina, wo er mit weit ausgebreiteten Armen gezeigt wird und am Sarkophag MPC 111, wo sie weg gebrochen sein dürfte.

²²⁸ Brenk 1975, 85.

²²⁹ Jeremias 1980, 29.

²³⁰ Brenk 1975, 85.

In den Todesdarstellungen bemerkt man kaum Abweichungen, man sieht überall ertrinkende und schon ertrunkene Menschen, meist auch Tiere sowie versinkende Streitwagen. Drastischer wird das Sterben nach Ansicht der Verfasserin bei dem Sarkophag MPC 111, in Santa Maria Maggiore, sowie in der Miniatur des Ashburnham-Pentateuchs gezeigt, wo die auf der Wasseroberfläche treibenden Schilde wie auch die lebendig und fast schon fröhlich wirkende Färbigkeit der Szenen den Tod auf besonders irrealer Weise verzerren.

Diesem Sterben werden in allen besprochenen Darstellungen einige, zumindest aber ein Zeuge hinzugefügt, die gemeinsam neben Mose auf das Geschehen zurück blicken.

Letztendlich können noch Naheverhältnisse einzelner Bilder unter einander nachgewiesen werden. So gehört das Bild von Santa Maria Maggiore mit der Holztür von S. Sabina zusammen, da man hier jeweils den Pharao, in den Fluten ertrinkend, feststellen kann und ihn in beiden Fällen als die »tragische Figur«²³¹ schlechthin ansprechen muss. Brenk zufolge gehören auch die beiden Bilder aus der Katakomben an der Via Latina, trotz Fehlens des Auszugs, sowie die Durchzugssarkophagen dem gleichen Illustrationstypus an, da jeweils der streifenförmige Aufbau nachgewiesen werden konnte. Allerdings sind sie in unterschiedlichen Varianten ausgeführt worden. Es können aber Ähnlichkeiten in bestimmten Details, wie zum Beispiel in den Helmen der Ägypter, erkannt werden²³².

Einerseits zusammengehörend mit den Sarkophagdarstellungen und jenen aus der Via Latina, andererseits auch wieder nicht und damit problematisch ist die bildliche Umsetzung des Durchzuges in Dura Europos zu bewerten. Für eine Verwandtschaft der Bilder spricht der nachgewiesene lineare Aufbau; die Leserichtung unterscheidet sich allerdings von den weiteren besprochenen Darstellungen. Ein weiterer Punkt betrifft die Figur des Mose, der allein in Dura Europos dreimal gezeigt wird²³³.

Andere Elemente können nur vereinzelt nachgewiesen werden. So erscheint die Feuersäule nur an der Holztür von S. Sabina, die Hand Gottes findet man nur in Dura Europos, wo sie als Parallele für die Darstellung Bild von S. Sabina gesehen werden muss²³⁴. Hier kann man auch als einziges Mal dem Engel Gottes begegnen.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Bilder zumindest zwei Phasen besitzen, wobei der Schwerpunkt sicher im Untergang der Ägypter zu finden ist. Unterschiede sind in Details festzustellen, wobei dadurch aber an der grundsätzlichen Aussage des Motivs nichts verändert wird. Elemente, die nur in römischer oder jüdischer Tradition zu finden sind, gibt es

²³¹ Brenk 1975, 86.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Jeremias 1980, 30.

nicht, vielmehr kann ein gemeinsames Nebeneinander beobachtet werden. Ob es daher eine Abhängigkeit der unterschiedlichen Traditionen gibt, muss offen bleiben²³⁵.

4.6 Tod des Mose

Der Tod Moses (Abb. 36) wird auf einem Mosaik aus der rechten Langhauswand in Santa Maria Maggiore thematisiert. Dabei handelt es sich um eine bisher noch nicht beschriebene und gänzlich neue Darstellung des Todes, die einen natürlichen Tod, frei von Strafe oder Schmerz, nach erfülltem und gottgefälligem Leben zeigt, was in der Bibel im Buch Deuteronomium²³⁶ geschildert wird.

In der rechten oberen Hälfte des Mosaiks wird ein Mann gezeigt, der auf einem überaus farbig gestalteten, abgestuften Felsstück liegt. Von der linken ist diese Szene durch einen intensiv rot leuchtenden und ebenfalls stufenartig gestalteten Streifen getrennt. Dieser Mann, Mose, liegt auf dem Felsen, wie Verstorbene auf einem Sarkophagdeckel, einer Kline²³⁷ zur letzten Ruhe gebettet

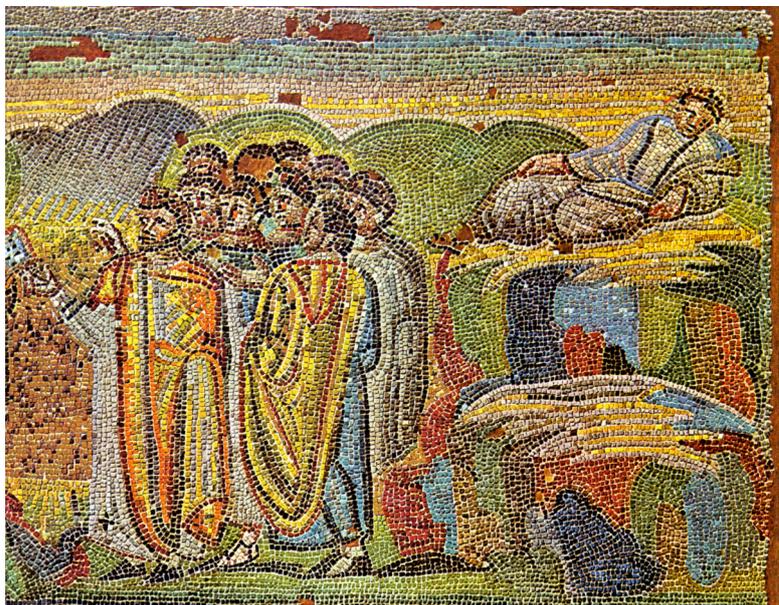


Abb. 36: Tod des Mose, Santa Maria Maggiore, Detail

werden. Farblich hebt sich die Unterlage durch ihren kräftig gelb-goldenen Farbton von der Umgebung ab. Mose liegt auf seinem linken Arm aufgestützt, das linke Bein ist abgewinkelt, das rechte darüber ausgestreckt. Sein Kopf ist abwärts, nach links geneigt, sein Blick folgt dieser Richtung. Im Augenblick des Todes wird so der Eindruck erweckt, als würde Mose auf sein Werk und damit sein Leben zurückblicken und damit gleichzeitig auf das, was auf das Volk Israel als die Hinterbliebenen zukommen mag. In dem so dargestellten Bild sind äußere

²³⁵ Brenk 1975, 86 f.

²³⁶ Dt 34, 1-5: »Mose stieg aus den Steppen von Moab hinauf auf den Nebo, den Gipfel des Pisga gegenüber Jericho, und der Herr zeigte ihm das ganze Land. (...) Der Herr sagte zu ihm: das ist das Land, das ich Abraham, Isaak und Jakob versprochen habe mit dem Schwur: Deinen Nachkommen werde ich es geben. Ich habe es dich mit deinen Augen schauen lassen. Hinüberziehen wirst du nicht. Danach starb Mose, der Knecht des Herrn, dort in Moab, wie es der Herr bestimmt hatte«.

²³⁷ Koch 1993, 20 f. Abb. 9. 99 Abb. 54.

Zeichen des Todes nicht zu finden²³⁸, der Eindruck, der erzeugt wird, kann beinahe als friedlich gedeutet werden. Allein die Körperhaltung verrät dem Betrachter, dass es sich um eine Todesdarstellung handelt.

Ein Problem dieses Bildes findet sich im Gesicht Moses, in der Art, wie seine Augen gezeigt werden. Bei dem Linken wird davon ausgegangen, dass es geschlossen ist²³⁹, aber ergibt sich dieser Eindruck nicht vielmehr durch die Drehung des Kopfes, der ja nicht frontal, sondern in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist? Das Rechte zeigt sich geöffnet, wie durch den weißen Mosaikstein, der für den Augapfel steht, zu erkennen ist. Im Gegensatz dazu, meinte Wilpert, beide Augen als offen erkannt zu haben²⁴⁰. Eine genaue Deutung kann nicht gegeben werden. Das offensichtliche Problem kann aber entkräftet werden. Einmal ist es eine nur all zu natürliche Darstellungsweise, die Augen eines Verstorbenen geschlossen zu zeigen. In diesem speziellen Fall könnte es sich aber tatsächlich auch um die geöffneten Augen des Mose handeln, da er direkt vor seinem Ableben noch, wie man aus der Bibel erfährt, Gott geschaut hat und die offenen Augen im Augenblick des Todes als Zeichen der Anwesenheit des Herrn gesehen werden können²⁴¹. Obwohl beide Varianten durchaus ihre Berechtigung hätten, würden sie in Kombination äußerst ungewöhnlich erscheinen, weshalb eine endgültige Lösung der Problematik an dieser Stelle nicht zufrieden stellend gegeben werden kann.

Einen ikonographischen Vorläufer für dieses Bild findet man, wie bereits angeführt, in den auf Klinen gelagerten Verstorbenen, wie man sie von Sarkophagdeckeln kennt. Den Ursprung kann man einerseits in der etruskisch-römischen Grabkunst²⁴² finden, andererseits bei attischen Sarkophagdeckeln²⁴³ nachweisen. Eine direkte Parallele für diese Art der Darstellung ist in der frühchristlichen Kunst aber nicht belegbar²⁴⁴, weshalb dieser Bildtypus als singulär betrachtet werden muss.

²³⁸ Brenk 1975, 94.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd., Anm. 155.

²⁴¹ Kötting 1978, 897.

²⁴² Panofsky 1964, Abb. 90.

²⁴³ Koch 1993, 20 f.

²⁴⁴ Brenk 1975, 95.

4.7 Bethlehemitischer Kindermord²⁴⁵

4.7.1 Darstellungen des Westens

So wie man im ersten Buch des Alten Testament, der Genesis, über den ersten Mord der biblischen Menschheitsgeschichte lesen kann, findet man auch im ersten Buch des Neuen Testamentes, dem Evangelium nach Matthäus, die Schilderungen eines überaus gewalttätigen Mordes. Hierbei handelt es sich um den bethlehemitischen Kindermord²⁴⁶, welcher in nur einem knappen Satz behandelt wird, womit die ungeheuerliche Grausamkeit durch die Prägnanz der Worte auf außergewöhnliche Weise betont wird. Am Lot-Sarkophag, der in die Mitte des 4. Jh. datiert²⁴⁷, wird dieses Ereignis in der rechten Hälfte der rechten Seite des unteren Registers dargestellt (Abb. 37), wobei es sich hier um die älteste bisher bekannte Darstellung des Kindermordes handelt²⁴⁸.

Da der entsprechende Bereich des Sarkophagkastens nicht vollständig ausgearbeitet ist, sondern in Bosse belassen wurde, ist es für Beschreibung und Interpretation notwendig, auf eine Umzeichnung der Szene (Abb. 38)



Abb. 37: Kindermord, Lot-Sarkophag, Detail

zurückzugreifen.

In der Bildmitte befindet sich eine kleine, ihrer Haartracht wegen als weiblich anzusprechende Figur, die ihre, zugegebenermaßen nicht erhaltenen, Arme in flehender Haltung über ihren Kopf gehoben hat. Ihr Kopf und ihr Blick sind zum Boden gerichtet, wo man

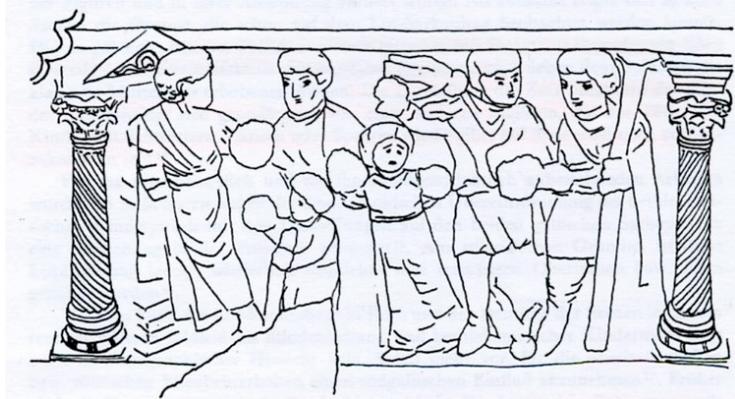


Abb. 38: Kindermord, Lot-Sarkophag, Detail, Umzeichnung

²⁴⁵ Nygren 1970, 509-513.

²⁴⁶ Mt 2, 16: »Als Herodes merkte, dass ihn die Sterndeuter getäuscht hatten, wurde er sehr zornig, und ließ in Bethlehem und der ganzen Umgebung alle Knaben bis zum Alter von zwei Jahren töten, genau der Zeit entsprechend, die er von den Sterndeutern erfahren hatte«.

²⁴⁷ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 104.

²⁴⁸ Koenen 1986, 144.

zwischen den Beinen eines Mannes, den man aufgrund der Chlamys²⁴⁹ als Soldat bezeichnen kann, ein zu Boden geworfenes, bäuchlings liegendes Kleinkind sieht. In seiner Rechten, die er erhoben hat, hält er ein weiteres Kind an Arm und Fuß, bereit auch dieses zu Boden zu schmettern. Doch er stoppt in der Bewegung, um sich vor seiner Tat das Einverständnis seines, ebenfalls im Bild anwesenden, Auftraggebers einzuholen. Dieser ist aufgrund der angeführten Bibelstelle und auch durch den Gegenstand in seiner linken Hand, bei dem es sich vielleicht um ein Herrschaftssymbol im Sinne eines Szepters zu handeln scheint, als Herodes²⁵⁰ zu identifizieren. Mit seiner, nur in Bosse ausgeführten rechten Hand gibt er den Befehl, auch den zweiten Knaben zu töten²⁵¹. Unter Herodes Aufsicht schleudert also sein Soldat die Knaben mit großer Gewalt und Brutalität zu Boden. Der schon am Boden liegende Knabe streckt die Arme von sich, fast so, als wollte er im Moment des Todes noch um Gnade flehen.

Dieses Bild ist als ein Detail auch auf einem Seitenteil eines fünfteiligen Elfenbeindiptychon (Abb. 39)²⁵² vom Anfang des 5. Jh. zu sehen. Wieder erkennt man Herodes am rechten

Bildrand. Thronend und seine Füße auf einem *suppedaneum* ruhend, befiehlt er mit seiner rechten Hand, im Redegestus erhoben, den Kindermord. Abgesehen davon und seiner Blickrichtung erweckt seine Körperhaltung einen sehr passiven, fast schon unbeteiligten Eindruck. Vor ihm steht ein kräftig gebauter Soldat, der mit seiner weit über den Kopf erhobenen Rechten im Begriff ist, einen Knaben zu Boden und damit zu Tode zu schleudern. Seine Körperhaltung, der Ausfallschritt und sein Gesichtsausdruck verraten, ganz im



Abb. 39: Kindermord, Elfenbeindiptychon, Detail

Gegensatz zur Teilnahmslosigkeit des Herodes, die große Kraftanstrengung, die diese Tat verlangt. Zwischen seinen Beinen sieht man bereits ein Ergebnis dieser Bemühung; ein totgeschlagenes Kind liegt regungslos am Boden, direkt vor Herodes. Am linken Bildrand erkennt man zwei Frauen, deren vordere ihre Haare als Zeichen der Trauer gelöst und die

²⁴⁹ Hurschmann 1997a, 1133.

²⁵⁰ Holl et al. 1970, 247 f.

²⁵¹ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 106.

²⁵² AO: Berlin-Dahlem, staatliche Museen, Dat.: Anfang 5. Jh., Inv.-Nr.: 2719.

Arme zum Wehklagen erhoben hat. Ihr Gesichtsausdruck spiegelt die Trauer und Verzweiflung wider, die sie in diesem Moment durchleben muss.

Ein Detail eines weiteren Elfenbeindiptychon (Abb. 40) aus dem Domschatz in Mailand²⁵³ zeigt ebenfalls diese Szene. Herodes thront in diesem Bild im linken Bildrand, umgeben von seiner stark bewaffneten Leibgarde. In seiner

linken Hand hält er ein Szepter, die rechte ist im Redegestus erhoben. Dadurch gibt er den Befehl, die Knaben zu töten. Ein Befehl, der wie dargestellt ist, von einem Soldaten, der sich direkt vor Herodes befindet, ausgeführt wird. Ihm zugewandt steht er im Ausfallschritt vor ihm, wie er im Begriff ist,



Abb. 40: Kindermord, Elfenbeindiptychon, Detail

mit seiner erhobenen Rechten ein Kind zu Boden zu werfen, um es zu zerschmettern. Dieses hat, ebenso wie der Knabe, der rücklings vor dem Thron am Boden liegt, seine Arme, fast schon im Orantengestus, von sich gestreckt. Dadurch wird, wie bereits gezeigt wurde, einmal mehr der Eindruck erweckt, als wollten diese Kinder im Augenblick des Todes und darüber hinaus um Gnade, um ihr Leben bitten. Dieses Bemühen ist ein vergebliches, da die ausdrucksstarke Bewegung des nach unten schwingenden Armes den Ausgang der Tat vorwegnimmt. Auch hinter ihm, sich nach rechts bewegend, kann man Soldaten erkennen. In ihrer energischen Bewegung ist ein grausamer Tatendrang zu bemerken, der durch ihre vorgestreckten Arme noch unterstützt wird, als möchten sie den umstehenden Müttern weitere Kinder entreißen. Diese jedoch, zwei sind dargestellt, haben nichts anderes mehr zu bieten, als gelöste Haare und zur Totenklage, zur Trauer erhobene Arme; nichts lässt sich am Schicksal, das ihren Kindern widerfahren ist, mehr ändern.

Das Auffällige bei diesen drei Darstellungen ist die völlige Absenz von Waffen welcher Art auch immer, die die Soldaten zur Durchführung des Befehls verwenden hätten könnten. Dadurch, dass die Knaben durch die reine Muskelkraft zu Tode kamen, wird die Brutalität des Kindermordes auf besondere Art hervorgehoben und betont. Doch nicht nur in diesem Bildelement stimmen die Darstellungen überein, abgesehen von den divergierenden Bewegungsrichtungen gleichen sie einander im Aufbau. Die bestimmenden Elemente sind neben der Waffenlosigkeit Herodes, der den Befehl mittels eines Gestus mitteilt, der Soldat in seiner unmittelbaren Nähe, der diesen mit einem Kind in der erhobenen Hand ausführt und als

²⁵³ linker Flügel eines fünfteiligen Elfenbeindiptychons, Dat.: 2. Hälfte 5. Jh.

letztes das schon zu Boden geschmetterte, verstorbene Kind²⁵⁴. Aufgrund des ikonographischen Naheverhältnisses der Stücke zueinander können sie als Gruppe angesprochen werden. Als Ort ihrer Entstehung ist Rom oder Oberitalien anzunehmen, was durch Kötzsche-Breitenbruch und Wessel dargelegt wurde²⁵⁵, weshalb Kötzsche-Breitenbruch auch die Bezeichnung »römischer Bildtypus«²⁵⁶ für diese Stücke vorgeschlagen hat.

4.7.2 Darstellung des Ostens

Dass es nicht nur Darstellungen des Kindermordes im Westen des Reiches gegeben hat, belegt ein Detail

von Folio 4b (Abb. 41) des Rabbula-Codex²⁵⁷. In diesem Bild ist die Darstellung des

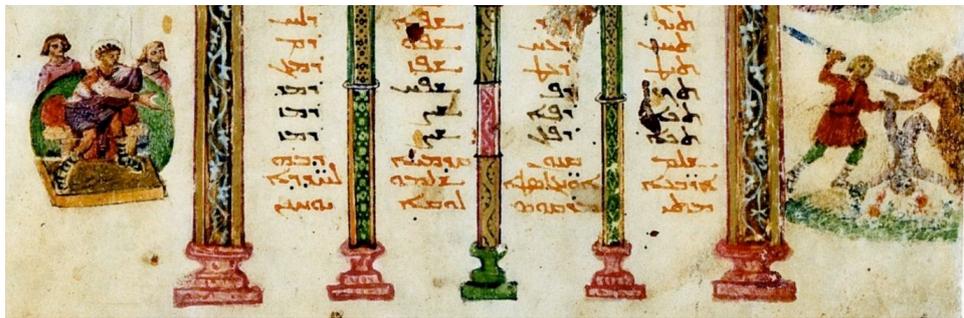


Abb. 41: Kindermord, Rabbula-Codex, fol. 4b, Detail

bethlehemitischen Kindermordes auf zwei Szenen aufgeteilt. In der linken unteren Bildhälfte thront Herodes, mit einem Nimbus²⁵⁸ versehen und bekleidet unter anderem mit einer purpurfarbenen Chlamys, ausgestattet ganz im Stil eines römischen Feldherrn²⁵⁹. Geschützt und begleitet wird er von zwei Soldaten. Er sitzt allerdings nicht ruhig und scheinbar erhaben, wie bei den zuvor besprochenen Darstellungen, sondern ist vielmehr in heftiger Bewegung gezeigt. Halb von seinem Thron aufspringend, streckt er seine rechte Hand gebietend nach vorne, um so seinen Befehl, wie in den Bildern des römischen Typs, zu geben und ihm durch seine Bewegung energisch Ausdruck zu verleihen. Dieser wird in der Miniatur in der rechten unteren Ecke angegeben. Allerdings, als neues Element, wird er hier von mit Schwertern bewaffneten Soldaten ausgeführt²⁶⁰. Da der rechte Rand der Miniatur beschnitten wurde und deshalb fehlt, sind insgesamt nur dreieinhalb Personen zu erkennen. Bei zweien handelt es sich um Soldaten, eine stellt den Knaben dar und von der vierten, direkt am Bildrand und

²⁵⁴ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 107.

²⁵⁵ Ebd.; Wessel 1948/49, 122-124.

²⁵⁶ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 108.

²⁵⁷ AO und Inv.-Nr.: Florenz, Bibliotheca Medicea Laurentiana, Cod. Plut. 1, 56; Dat.: 586 n. Chr.

²⁵⁸ Weidle 1971, 323-332.

²⁵⁹ Cecchelli u. a. 1959, 55.

²⁶⁰ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 110.

nicht mehr vollständig erhalten, ist nur noch der Kopf und ein Teil des Oberkörpers vorhanden.

Auf grünem Grund, der eine Wiese darstellen soll, stehen zwei farbenfroh gekleidete und mit Schwertern ausgestattete Soldaten. Mit jeweils ihrer linken Hand halten sie einen Knaben am Sprunggelenk, der kopfüber und mit ausgebreiteten Armen nach unten, hin zur Wiese, hängt. In ihren Rechten halten beide ein Schwert. Der linke der beiden hat es hoch über seinen Kopf erhoben, um so zum finalen Hieb auszuholen, der die Qual des Knaben beenden wird. Diese Todesqual des Knaben wird bei der Darstellung durch zwei Blutströme in Szene gesetzt, die sich zu beiden Seiten des Halses in breitem Fluss aus den Halsschlagadern auf den Boden ergießen. Hinter dem zweiten Soldaten wird man in dem sichtbaren Kopf wohl weniger einen dritten Soldaten, sondern eher die Mutter des Kindes erkennen müssen.

Das Auffällige, neben der Zweiteilung der Szene, ist der offensichtliche Gebrauch von Waffen, der bei den Beispielen vom so genannten römischen Typus nicht nachgewiesen werden konnte. Auch in der angeführten Bibelstelle wird nicht vom Einsatz von Schwertern oder sonstigen Waffen gesprochen. Diese waffenlose Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes, das brutale Zerschmettern der kleinen Kinderleiber durch bloße Hände wird bei einem antiken Betrachter wahrscheinlich einen emotional tiefer gehenden Eindruck hinterlassen haben, da auch heute noch der Eindruck hervorgerufen wird, dass diese Art des Tötens die grausamere ist²⁶¹. Entstanden könnte dieses Bild durch schriftliche Schilderungen von Kriegsverbrechen sein, da »Kinder als unschuldige Opfer die Auswirkungen des Krieges besonders abschreckend erscheinen lassen«²⁶².

4.7.3 Vorläufer

Als ein ikonographischer Vorläufer für den bethlehemitischen Kindermord in der griechischen Antike kann das Schicksal des Knaben Astyanax²⁶³ angeführt werden, der von Neoptolemos am Altar des Zeus zerschmettert wird. Ein Bild, das vom Tod des Astyanax bekannt ist, zeigt aber nicht das vom Turm geschmettert Werden, sondern bezieht sich auf

²⁶¹ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 110. Dieser Eindruck drängt sich auch bei der Verfasserin auf. In Zeiten, in denen der Mensch immer wieder mit Kriegsgräueln konfrontiert wird, damals wie heute, wirken Tötungen durch Waffeneinsatz „zivilisierter“, als das barbarische Abschlagen mit nackten Händen.

²⁶² Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 112. Im Alten Testament finden sich Schilderungen von zerschmetterten Kindern unter anderem bei: 2 Kön 8, 12: »Als Hasaël dann fragte: Warum weint mein Herr?, gab er zur Antwort: Weil ich weiß, wie viel Leid du den Israeliten bringen wirst. Du wirst ihre Festungen in Brand stecken, ihre jungen Männer mit dem Schwert töten, ihre Kinder zerschmettern, ihren schwangeren Frauen den Leib aufschlitzen; oder bei Jes 13, 16: »Vor ihren Augen werden ihre Kinder zerschmettert, ihre Häuser geplündert, ihre Frauen geschändet.«

²⁶³ Graf 1997, 139 f. Touchefeu 1984, 929–937. Hom., Il. 24, 732-738.

eine andere Stelle aus der Ilias²⁶⁴, die sich mehr mit dem Tod der Kinder im Allgemeinen beschäftigt.

Im Tondo der so genannten Onesimos-Schale²⁶⁵ (Abb. 42) sieht man diesen Vorgang. An den, vom Betrachter aus linken Bildrand gedrängt, erkennt man Priamos, der durch seine Haar- und Barttracht als Alter gekennzeichnet ist. Er hat sich auf den Altar des Zeus geflüchtet und seine Hand in einer flehenden Geste zu seinem Gegenüber, Neoptolemos, erhoben, um so um sein Leben zu flehen. Dieser aber, als junger Mann in voller Rüstung wiedergegeben, stürmt auf ihn zu und ist, obwohl sie sich, wie der Altar zeigen will, in einem Heiligtum befinden, wild entschlossen, Priamos zu ermorden. Als Tötungsgegenstand hat er keine Waffe im konventionellen Sinn in Händen, sondern den Enkel des Priamos. Mit der rechten Hand hat er den Knaben Astyanax am Bein gefasst; in einer weit ausholenden Bewegung ist er im Begriff, den Enkel jeden Moment auf den Großvater zu schleudern, um so beide, sozusagen „mit einem Streich“ zu töten. Dadurch, dass Priamos bei dieser Darstellung noch am Leben ist, wird der von Neoptolemos verübte Frevel, da »er gleich zwei Asylsuchende am Altar tötet« noch um eine weitere Nuance verstärkt und die Grausamkeit des Krieges zusätzlich betont²⁶⁶.

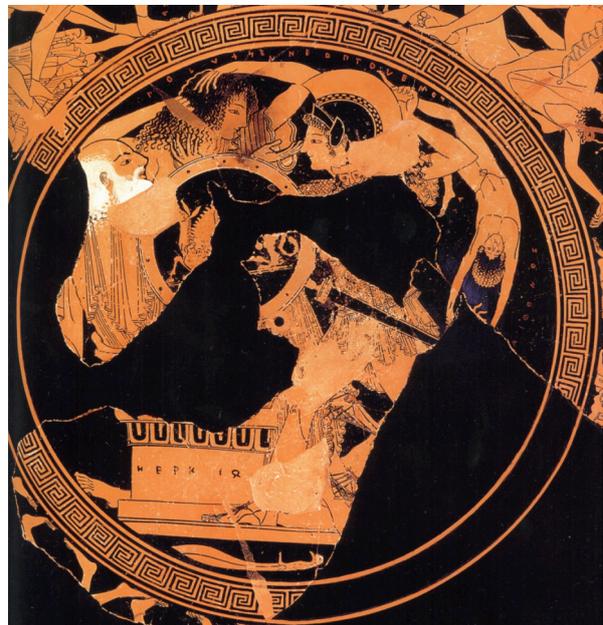


Abb. 42: Astyanax, Onesimos-Schale, Tondo

Ikonographisch entsprechen die Darstellung des Astyanax und die der Knaben des bethlehemitischen Kindermordes einander. Sie werden am Bein gefasst, ihre Arme sind ihnen keine Verteidigungshilfe, da sie „in der Luft hängen“, sie sind auch aufgrund ihres Alters macht- und wehrlos. Mit einer energischen Bewegung des jeweiligen Mörders, des Soldaten einerseits, Neoptolemos andererseits, werden sie kraftvoll ihrem Ende entgegen geschmettert. In beiden Fällen handelt es sich um eine Art des Mordens, »die auf beeindruckende Weise den Schrecken des Krieges schildert«²⁶⁷.

²⁶⁴ Hom., II, 22, 63-65.

²⁶⁵ Dat.: 500-490 v. Chr. AO: heute in: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, ehemals in: The J. Paul Getty Museum, Malibu, Inv.-Nr.: 83.AE.362.

²⁶⁶ Mangold 2000, 21.

²⁶⁷ Mangold 2000, 28. Zum ikonographischen Vorläufer des Astyanax, Troilos, siehe: Mangold 2000, 29-32 mit entsprechenden Literatur-, Quellen- und Abbildungshinweisen.

Dadurch, dass Schilderungen einer solchen Tötungsart schriftlich in den der Ilias einerseits, im Alten Testament andererseits belegt waren, kann man davon ausgehen, dass Herodes Befehl so verstanden wurde, wie er in den Bildern des so genannten römischen Typs gezeigt wird, nämlich als besonders grausamer Akt eines Tyrannen, von dem im Matthäusevangelium berichtet wird²⁶⁸.

Die Tötungsart mit dem Schwert im bethlehemitischen Kindermord wurde zumindest beim römischen Typ nicht in Szene gesetzt, da sie in der römischen Kaiserzeit, in der diese Bilder entstanden sind, eine typische Form der Vollstreckung der Todesstrafe war²⁶⁹. Sie wird als relativ milde bewertet und dürfte eine alltägliche Todesstrafe gewesen sein²⁷⁰. Herodes selbst ließ dieses »*ius gladii*« ausdehnen, was als Schwertrecht der Herrscher in Anspruch genommen und, am Beispiel aus dem Rabbula-Codex offensichtlich, angewendet wurde²⁷¹. So soll deutlich gemacht werden, dass beide Bildtypen bekannt waren und verwendet wurden, wengleich sie auch auf unterschiedliche Ursprünge und literarische Quellen zurückgehen.

4.7.4 Auswertung

Davon ausgehend kommt man zu dem Ergebnis, dass die Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes immer fixe Bestandteile, wenn auch in unterschiedlicher Anzahl beinhalten. Dabei handelt es sich um eine befehlgebende Herodesfigur, die thronend oder wie beim Lot-Sarkophag, stehend abgebildet sein kann und zumindest einen Soldaten, der im Begriff ist, ein Kind zu töten. Dies geschieht durch reine Muskelkraft bei Szenen, die das Zerschmettern zeigen oder auch mit dem Schwert, wie das Beispiel aus dem Rabbula-Codex belegt. Ein weiteres Bildelement ist der leblose Körper eines zerschmetterten Knaben, den man am Boden liegend erkennen kann. Ein solcher fehlt bei der Szene des Rabbula-Codex, was aber dadurch erklärt werden kann, dass der rechte Bildrand abgeschnitten und deshalb nicht mehr vollständig erhalten ist. So kann man nicht mit völliger Sicherheit ausschließen, dass sich hier nicht doch noch ein solcher Knabe befunden hat. Außerdem ist die Anwesenheit von mindestens einer Mutter im Trauergestus unerlässlich, in vielen Fällen trifft man auch auf mehrere Frauen. Die Bewegungsrichtung variiert, eine Tatsache, der nach Meinung der Verfasserin im Fall des bethlehemitischen Kindermordes aber keine tiefere Bedeutung zugemessen werden muss.

²⁶⁸ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 113.

²⁶⁹ Schiemann 2002, 650.

²⁷⁰ Hyl Dahl – Salomonson 1991, 348 f.

²⁷¹ Ströker 1986, 922.

4.7.5 Ausnahme von konventionellen Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords

Eine Ausnahme in den Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes stellt das Mosaik am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore (Abb. 43)²⁷² dar. Nicht die Ausführung selbst wird gezeigt, sondern der Befehl dazu. Am linken Bildrand erkennt man den nicht vollständig erhaltenen, thronenden Herodes, der mit seiner rechten Hand in dem nun schon bekannten Gestus den Befehl erteilt; auch bei dieser Darstellung ist er reich gekleidet, wieder ganz in der Tradition eines römischen Feldherrn; darüber hinaus lässt sich auch bei dieser Darstellung ein Nimbus erkennen, der sich mit einem schmalen weißen Randstreifen vom Hintergrund abhebt. Ihm gegenüber steht einer seiner Soldaten, der seine, durch die Blickrichtung erkennbare, Aufmerksamkeit noch auf die Worte des Herodes richtet, obwohl er sich durch

die Beinstellung im Ausfallschritt und durch den ausgestreckten rechten Arm bereits vorbereitet, den Befehl, auch hier waffenlos und nur mit Hilfe der Kraft seiner nackten Hände auszuführen. Mütter, mit ihren Kleinkindern in den Armen, wurden zusammengetrieben, um sich wehrlos ihrem Schicksal zu ergeben.



Besonders berührend ist in diesem Zusammenhang die

Abb. 43: Kindermord, Santa Maria Maggiore, Detail

Darstellung des Knaben in den Armen der vordersten Mutter, der seine Arme in kindlicher Naivität beinahe freudig nach dem Soldaten, der ihn töten wird, ausstreckt. Die Mütter im Gegensatz dazu haben ihr Haar als Zeichen der Trauer bereits gelöst²⁷³; so wird der Ausgang dieser Szene, ohne die eigentliche Darstellung des Tötungsaktes, vorweggenommen.

Die Ausnahmestellung des Bildes beruht im völligen Fehlen des Tötungsakts, im Vordergrund steht hier vielmehr der eigentliche Befehl. Dennoch verfehlt dieses Bild nicht seine Wirkung, da die immense psychologische Wirkung der Trauer mit ins Bild hinein genommen wurde, um das bevorstehende Drama auf drastische Weise zu unterstreichen²⁷⁴.

²⁷² Dat.: 432-440 n. Chr.

²⁷³ Brenk 1975, 31.

²⁷⁴ Ebd.

Man kann aufgrund der angeführten Elemente und der - in ihrer Ausführung einzigartigen - Bildkomposition davon ausgehen, dass »die Szene des Kindermordes in dieser Form wahrscheinlich für Santa Maria Maggiore eigens entworfen wurde«²⁷⁵.

4.8 Selbstmord des Judas

4.8.1 Einleitung

»Was ferner zum Leben selbst im Gegensatz steht, wie jede Art von Mord ... und auch der freiwillige Selbstmord ... diese und ähnliche Taten sind an sich schon eine Schande; ... zugleich sind sie in höchstem Maße ein Widerspruch gegen die Ehre des Schöpfers«²⁷⁶.

Diese Passage aus dem Zweiten Vatikanischen Konzil erläutert ausführlich, was man kurz und knapp mit dem fünften Gebot sagen will. Es lautet: »Du sollst nicht morden«²⁷⁷. Natürlich wird hierin auch der Selbstmord miteinbezogen. So soll klar gemacht werden, dass in keinem Fall »Sühne für vergangene Verfehlungen (Selbstbestrafung) passend durch Selbstmord geleistet wird«²⁷⁸.

Auch bei Augustinus kann man eine entsprechende Stelle finden, die explizit den Selbstmord untersagt, wobei auch er sich auf das fünfte Gebot bezieht²⁷⁹.

Durch diese Textstellen soll deutlich gemacht werden, welchen Standpunkt Kirche und Kirchenväter einst und jetzt vertreten und wie wenig sich an dieser Meinung geändert hat.

In der Bibel selbst wird nur selten von Suizid gesprochen. Wenn dieses Thema dennoch angeschnitten wird, erstaunt vor allem der nüchterne, sachliche Ton, mit dem der Freitod abgehandelt wird. Es scheint sich vielmehr eine große Traurigkeit breit zu machen über die Hoffnungslosigkeit darüber, dass ein Mensch am Leben scheitern kann, anstatt zu verurteilen oder zu moralisieren²⁸⁰.

²⁷⁵ Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 108.; dazu auch: Brenk 1975, 31.

²⁷⁶ Rahner – Vorgrimler 1994, 474 f.

²⁷⁷ Ex 20, 13.

²⁷⁸ <http://stjosef.at/morallexikon/sebstto.htm>, eingesehen am 11. 10. 2005 = Hörmann 1976, 1424 f.

²⁷⁹ Aug. civ. 1, 20, 1-8: *Neque enim frustra in sanctis canonicis libris nusquam nobis diuinitus praeceptum permissumue reperiri potest, ut uel ipsius adipiscendae immortalitatis uel ullius cauendi carendiue mlai causa nobismet ipsis necem inferamus. Nam et prohibitos nos esse intellegendum est, ubi lex ait: Non occides, praesertim quia non addidit: «proximum tuum», sicut falsum testimonium cum uetaret: Falsum, inquit, testimonium non dices aduersus proximum tuum.*

²⁸⁰ Dietrich – Vollenweider 2003, 579-600.

Auch in der vorliegenden Arbeit nimmt der Selbstmord eine Sonderstellung ein, da er in nur einem Fall nachgewiesen werden kann, nämlich im Selbstmord²⁸¹ des Judas, der in kürzesten Worten geschildert wird²⁸².

4.8.2 Darstellungen des Westens

Bildlich ist dieses im Matthäus-Evangelium erwähnte Weggehen von der Gruppe und vielmehr noch die daraus resultierende Einsamkeit in dem Beispiel, einem Detail der Lipsanothek von Brescia²⁸³ (Abb. 44), verarbeitet worden, wobei es sich dabei um die früheste bekannte Darstellung dieses Themas handelt²⁸⁴.

Allein die Position des Bildes, bei dem jetzigen Aufbau befindet sich das Pfostenbild hinten rechts²⁸⁵, macht deutlich, dass er durch seine Tat aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wurde. Der erhängte und bereits verstorbene Judas wurde ganz bewusst an den äußersten Rand des Kästchens gedrängt, um so die Einsamkeit und Verzweiflung des Verräters noch stärker zum Ausdruck zu bringen.

Dass Judas auf diesem Bild bereits verstorben ist, erkennt man an der erschlafften Körperspannung und darüber hinaus an den geschlossenen Augen²⁸⁶. Außerdem kann man von dem qualvollen Kampf keine Spuren, den der Tod durch Erhängen in Form von zappeln und sich verzweifelt gegen das eigene Gewicht wehren und aufbäumen, wenn der Knoten des Stricks nicht akkurat an der exakten Stelle liegt und so den sofortigen Genickbruch herbeiführt, mit sich birgt, bemerken.

Von alledem ist hier, wie gesagt, nichts mehr zu sehen. Judas' Arme hängen schlaff und leblos am Körper herab, ebenso seine Füße. Bedeutungsschwer neigt sich auch der Baum unter der Last des Toten, als ob der Baum selbst die ganze Last der Schuld des Verrates auf sich nehmen wollte und darunter beinahe zusammen bricht.



Abb. 44:
Judas,
Lipsanothek
von Brescia,
Detail

²⁸¹ Laske – Holl 1972, 147.

²⁸² Mt 27, 3. 5: »Als nun Judas, der ihn verraten hatte, sah, dass Jesus zum Tod verurteilt war, reute ihn seine Tat. Da warf er die Silberstücke in den Tempel; dann ging er weg und erhängte sich«.

²⁸³ Dat.: 1. Hälfte 4. Jh. n. Chr.

²⁸⁴ Terbuyken – Kremer 2001, 158.

²⁸⁵ Delbrück 1952, 36.

²⁸⁶ Ebd.

Ein Bild, wo der Tod des Judas in einem völlig anderen Licht gezeigt wird, bietet Abbildung 45²⁸⁷, eine Seite eines Elfenbeinkästchens mit Passionsdarstellungen, wo das Geschehen im Gegensatz zur Szene der Lipsanothek nicht aus dem »biblisch narrativen Zusammenhang herausgenommen wurde«²⁸⁸. Auch hier hat sich Judas am Baum aufgeknüpft; der Ast biegt sich bedenklich unter der Last des Körpers, es scheint als könne man das Holz beinahe knirschen hören. Die Schultern hängen hier ebenfalls ohne jede Regung am Körper herab, alles Leben ist aus dem Körper gewichen, der auch in dieser Darstellung bereits erschlafft ist.



Abb. 45: Judas, Elfenbeinkästchen, Detail

Im Unterschied zur Szene auf der Lipsanothek wurde hier, wie erwähnt, auf die Zurschaustellung der Isolation verzichtet. Ganz im Gegenteil, die Umgebung ist von enormer Bedeutung, da sich der Selbstmord des Judas im Bild in unmittelbarer Nähe von Christi Tod am Kreuz befindet und damit kombiniert wurde, vielleicht um so die Rolle, die Judas bei der Passion zukam, besonders eindrücklich zu betonen. Diesen Faktoren zum Trotz bleibt eine Ahnung von Einsamkeit spürbar, da sich die bei der Kreuzigung anwesenden Personen von Judas ab- und zu Jesus hinwenden. Man kann vielleicht davon ausgehen, dass durch diese Bildkomposition die Tat des Judas und die damit ins Rollen gebrachten Geschehnisse noch weiter verstärkt werden sollten, indem man ihn neben demjenigen zeigt, der durch seinen Tod die Sünden der Menschheit, damit auch die des Judas, auf sich genommen hat.

Aber auch bei einer getrennten Betrachtung beider Szenen mit Fokus auf den hier zu besprechenden Judastod bemerkt man deutliche Unterschiede, in dem Sinn, dass er im zweiten Bild reichhaltig ausgeschmückt wurde. Der Baum tritt plastischer hervor und reicht über die durch eine Leiste angegebene Bildgrenze hinaus. Unter seinen Füßen bemerkt man, abweichend von der Bibelstelle, den achtlos hingeworfenen, geöffneten Beutel, aus dem die Münzen heraus rollen.

Ein letztes hinzugefügtes Detail widerspricht der geschilderten Situation insofern, da es in diesem Zusammenhang eine eigentümlich hoffnungsvolle und lebensbejahende Stimmung

²⁸⁷ AO: London, BM, Department of Medieval & Later Antiquities. Inv.-Nr.: 56,6-23,5. Dat.: 420-430 n. Chr.

²⁸⁸ Terbuyken – Kremer 2001, 158.

verbreitet. Es handelt sich dabei um die Vogelgruppe, deren Nest sich im Laubwerk jenes Astes befindet, an dem sich Judas aufgehängt hat. In diesem Nest erkennt man zwei Jungvögel, vor denen ein weiterer erwachsener Vogel sitzt, um den beiden Küken Futter zu bringen. Diese Szene könnte man als neues Leben werten, das trotz des Todes, der rings herum herrscht, entsteht. Vielleicht ist diese Gruppe auch als Symbol für die Auferstehung, für Erlösung und ewiges Leben zu verstehen.

Aufgrund dessen, dass beide Todesdarstellungen in einem Bild kombiniert wurden, wird man als Betrachter gleichsam gezwungen, eine Entscheidung zu treffen. Entweder für den Tod Christi am Kreuz, der Auferstehung und Leben bedeutet, oder für das Schicksal Judas' und damit für Verzweiflung und selbst herbeigeführte Vernichtung²⁸⁹.

4.8.3 Darstellung des Ostens

Nicht nur im westlichen Teil des römischen Reiches wurde der Selbstmord des Judas bildlich dargestellt, auch aus dem Osten, aus Mesopotamien²⁹⁰, ist ein derartiges Bild bekannt. Dabei handelt es sich um ein Detail von Folio 12a aus dem Rabbula-Codex²⁹¹.

Am linken Bildrand (Abb. 46) findet man die Szene, die den Selbstmord des Judas zeigt. Offensichtlich wurde der Seitenrand beschnitten, da man statt eines Baumes nur noch den entsprechenden Ast erkennen kann, dessen Laub in saftigem Grün leuchtet.

An diesen Ast hat er sich mit Hilfe einer dünnen Schnur, deren Enden noch herabbaumeln, erhängt. Der Körper des Judas zeigt sich wieder in der bekannten Art und Weise, nämlich erschlaft, kraft- und spannungslos. Die Arme hängen am Leib herab, obwohl der Eindruck erweckt wird, als hätte er seine Hände verschränkt. Seine

Haare erscheinen, trotz des schlechten Erhaltungszustandes, rötlich angegeben zu sein, was von manchen Wissenschaftlern als Indiz für seinen Beinamen,



Abb. 46: Judas, Rabbula-Codex, fol. 12a, Detail

²⁸⁹ Wessel 1948/49, 125.

²⁹⁰ Sörries 1993, 94.

²⁹¹ AO und Inv.-Nr.: Florenz, Bibliotheca Medicea Laurentiana, Cod. Plut. 1, 56. Dat.: 586 n. Chr.

Iskariot – der Rothaarige, gewertet wird²⁹². Aufgrund der Schadstellen kann über einen etwaigen Gesichtsausdruck keine Aussage gemacht werden.

Eine bemerkenswerte Tatsache gilt es an dieser Stelle noch festzuhalten, nämlich dass die drei Textzeilen, die sich zwischen Judas und der kunstvoll geschmückten Säule befinden, erst nachträglich hinzugefügt wurden. Ihr Inhalt lautet in etwa »Judas Iskariot ging und kaufte ein Seil und hängte sich an einem Baum auf«²⁹³. Der Verfasser der erwähnten Zeilen wusste daher wohl, worum es sich bei der Miniatur handelt. Um dies aber auch für alle nachfolgenden Leser sicher zu stellen, notierte er die entsprechende Textstelle direkt zur Szene – ein solcher Eindruck wird jedenfalls bei der Verfasserin hervorgerufen.

4.8.4 Auswertung

Bemerkenswert ist, dass sich alle drei Bilder auf den ersten Blick erstaunlich ähneln und kein ikonographischer Unterschied festgestellt werden kann. Die Szene erfuhr offensichtlich über Jahrhunderte und weite Bereiche des Reiches hinweg keine Veränderung.

Bei einer genaueren Betrachtung hebt sich allerdings das Stück aus dem British Museum von den beiden übrigen Darstellungen ab. Gründe dafür findet man sicherlich vor allem in der räumlichen Nähe zur Kreuzigungsszene sowie in der enormen Plastizität.

Die Bilder der Lipsanothek und des Rabbula-Codex hingegen stehen einander ikonographisch näher und bilden damit innerhalb dieser drei Darstellungen eine eigene Gruppe. Insgesamt wird bei beiden ein überraschend realistischer Eindruck der Hängung erweckt. Darüber hinaus wird die durch die Isolation hervorgerufene Verzweiflung als bewusstes Stilmittel eingesetzt, was als weiteres Indiz für die Zusammengehörigkeit gewertet werden darf. Auf der Lipsanothek wurde auch auf jegliches schmückendes Beiwerk wie Münzen verzichtet, um ebenso wie im Rabbula-Codex die Einsamkeit und Isolation zu betonen.

Letztendlich muss festgehalten werden, dass ein Bild des Selbstmordes Judas' auch als Bild an sich verstanden werden muss, ohne sofort den eingebürgerten, negativen Beigeschmack zu assoziieren, der Judas anhaftet. Allerdings gehört hier auch festgestellt, dass man in der paganen Kunst keine Darstellungen sich erhängender Personen kennt²⁹⁴.

Bevor man also über Judas und seine Tat urteilt, sollte man das Bild als das sehen, was es ist, nämlich die Darstellung eines Selbstmörders, der sich erhängt hat. Denn es stellt sich die Frage, was wäre passiert, hätte Judas den Verrat an Jesus nicht begangen? Wäre es zur

²⁹² Terbuyken – Kremer 2001, 142 f.

²⁹³ Cecchelli – Furlani – Salmi 1959, 15.

²⁹⁴ Terbuyken – Kremer 2001, 159.

Kreuzigung Christi gekommen? Inwiefern hätte sich ein Nicht-Verrat durch Judas also auf den christlichen Heils- und Erlösungsgedanken ausgewirkt?

Diese zu klärenden Fragen gibt die Verfasserin an dieser Stelle an Theologen weiter, um wieder zur eigentlichen Thematik zurückzukehren, in diesem Fall zu einem Menschen, der aus Verzweiflung über seine zu späte Reue als *ultima ratio* nur noch den einen Weg fand, der in den drei beschriebenen Bildern zu sehen ist.

4.8.5 Vorläufer

Wie weiter oben im Text bereits erwähnt, findet man keinerlei Darstellungen von sich erhängenden Personen in der paganen Kunst. In der frühchristlichen Kunst ist das Bild des sich erhängenden Judas ebenfalls ein Unikat, daher kann man bei diesem Bildtypus von einer Innovation der frühchristlichen Kunst sprechen.

Doch nicht nur die spezielle Art des Selbstmordes ist ein neues Bildmotiv, überhaupt bekommt man den Eindruck, dass dieses Thema, die „Tätigkeit“ des Selbstmordes äußerst rar ins Bild gesetzt wurde.

So konnte die Verfasserin nur Aias finden, der bekanntlich auch den Freitod wählt. Allerdings stürzt er sich bei dieser Verzweiflungstat in sein eigenes Schwert. Doch auch hier findet man keine Darstellung der eigentlichen

Tat. Was die Zeiten aber überdauerte, ist eine Vasenmalerei, die zumindest die Grundstimmung, die auch bei den Judas-Bildern gefunden werden kann, widerspiegelt. Bei diesem Stück handelt es sich um eine attisch-schwarzfigurige Bauch-amphora des Exekias (Abb. 47)²⁹⁵. Aias ist, wie gesagt, noch am Leben, dabei aber



Abb. 47: Aias, att.-sf. Bauchamphora des Exekias, Detail

fest entschlossen, an seinem Vorhaben festzuhalten. Die Erde ist schon aufgeschüttet, im Bildmoment ist er im Begriff, seine Waffe darin fest zu stecken, um sich danach ins Schwert zu stürzen. Die übrige Ausrüstung hat er vor sich abgelegt. Ein Detail hinter Aias wurde dazu

²⁹⁵ Simon 1981, Abb. 76. AO: Boulogne-sur-Mer (Frankreich), Musée Communal. Inv.-Nr.: 558., Dat.: um 540 v. Chr.

benutzt, die angesprochene Stimmung zu versinnbildlichen. Die Palme muss hier einmal als die ihn umgebende Landschaft gesehen werden, darüber hinaus und gewichtiger symbolisiert sich gleichzeitig auch seine Einsamkeit. Er hat sich von seinen Kameraden entfernt, die Gemeinschaft der Griechen und damit die der Lebenden verlassen. Diese Palme steht für all das, für die Verzweiflung und Isolation, und betont somit auf tragische Art das Vorhaben des Aias.

Ikonographisch können dieses Bild und die Judas-Darstellungen natürlich nicht miteinander verglichen werden, inhaltlich ist dies aber möglich. Der Selbstmord des einen kann eventuell als Vorbild für den des anderen gesehen werden.

Die Elemente, die neben der eigentlichen Tat ins Bild genommen werden, sind vergleichbar. Bei beiden, Aias, wie Judas, handelt es sich um Einsamkeit, Isolation, Verzweiflung.

4.9 Kreuzigung Christi

4.9.1 Einleitung

Eine letzte Art des Tötens und Sterbens soll nun noch angeführt werden. Es handelt sich um den Tod am Kreuz, um Darstellungen von Kreuzigungen. In Bezug auf diese Arbeit kann es sich folglich nur um die Kreuzigung Christi handeln.

Durch die Missionsbewegungen und des Bekenntnisses vieler Menschen zum Christentum muss davon ausgegangen werden, dass der Vorgang der Kreuzigung Christi bekannt war, zumal ja der Tod Christi am Kreuz, die nachfolgende Auferstehung und damit das ewige Leben als wesentliches Element in dieser neuen Religion verstanden wurden. Durch Leben und Tod im Glauben an Christus wurde es ermöglicht, selbst nach dem Tod durch die Auferstehung erlöst zu werden, um so im Jenseits ein vielleicht besseres Dasein als im Diesseits führen zu können.

Aufgrund dieser Tatsache wird man zurecht einigermaßen verwundert sein darüber, dass erst relativ spät, etwa im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, die ersten Darstellungen der Kreuzigung, und damit verbunden weitere Erlösungs- und Hoffnungsbilder, zu finden sind. Um den Tod Christi ins Bild zu setzen, wurde bis zu diesem Zeitpunkt auf typologische Vorläufer zurückgegriffen. Einen kann man beispielsweise in der Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham finden²⁹⁶. Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum man sich mit Vorbildern behelf, kann gefunden werden.

²⁹⁶ Wessel 1960, 45.

Es war in der frühchristlichen Kunst oftmals möglich, bei den verwendeten Bildern auf pagane Vorbilder zurückzugreifen, eine Tatsache, die auch durch die vorliegende Arbeit bekräftigt werden soll. Doch für das Bild der Kreuzigung fehlt eine solche Vorstufe, handelt es sich doch bei der Kreuzigung um eine Hinrichtungsart, die in der römischen Kaiserzeit normalerweise nicht ins Bild gesetzt wurde²⁹⁷. Die Vollstreckung einer Kreuzigung an sich zielte vor allem auf ihre abschreckende Wirkung ab, die in der römischen Republik wie auch in der Kaiserzeit vor allem bei Sklaven oder bei Menschen niederen Standes und des Effektes wegen auch in so genannten Massenkreuzigungen angewandt wurde. Den eigentlichen Tod am Kreuz erleidet man durch Hängen und Ersticken, wobei das eigene Körpergewicht als tödliche Waffe fungiert²⁹⁸. Auch aus diesen Gründen meint Wessel, dass mit der bildlichen Umsetzung der Kreuzigung Christi bis zu einem Zeitpunkt gewartet wurde, bis in der frühchristlichen Gemeinschaft wie auch in der frühchristlichen Kunst der Glaube und die Sitten so weit gefestigt waren, dass ein solcher Versuch gestartet werden konnte²⁹⁹. Darum handelt es sich bei dem so geschaffenen Bild einerseits um die erstmalige Inszenierung des „Höhepunktes“ der Passion Christi, dennoch wurde damit auch der Heilsgedanke ausgedrückt, ohne sich weiter mit Typologien behelfen zu müssen. Einige dieser frühesten Kreuzigungsbilder sollen nun im Anschluss besprochen werden.

4.9.2 Darstellungen des Westens

Eine der frühesten bekannten Darstellungen der Kreuzigung Christi findet man auf einer der erhaltenen Tafeln der Holztür von Santa Sabina³⁰⁰ (Abb. 48) in Rom.

Im Bildhintergrund ist Quadermauerwerk zu erkennen, das mittels der drei angegebenen Giebel, die von zwei senkrechten Balken getragen werden, eine

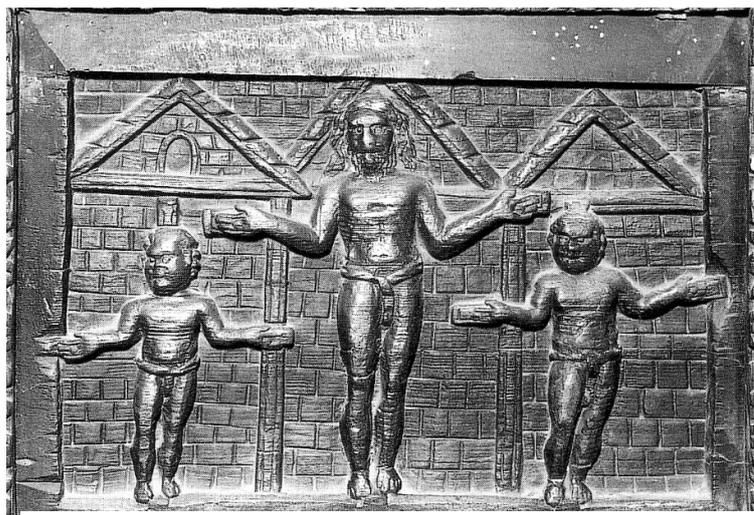


Abb. 48: Kreuzigung, Holztür von S. Sabina, Rom, Detail

²⁹⁷ Grabar 1946, 254-256.

²⁹⁸ Hyldeahl – Salomonsen 1991, 344-346.

²⁹⁹ Wessel 1960, 46.

³⁰⁰ Dat.: 420–430 n. Chr.

architektonische Gestaltung im Sinne von Häusern erfährt. Da bis auf ein kleines Rundfenster, welches im von Betrachter aus linken Giebel erkannt werden kann, keine weiteren Öffnungen gesehen werden, ist davon auszugehen, dass durch diese Häuserhinteransicht auch gleichsam eine Stadtmauer gezeigt wird. Somit findet die Kreuzigung, wie im römischen Reich üblich, außerhalb des Stadtgebietes statt.

In der Mitte des Bildes befindet sich Jesus, der fast die gesamte Höhe der Tafel einnimmt. Er ist bärtig dargestellt und trägt langes, strähniges Haar. Bekleidet ist er lediglich mit einem schmalen Lendenschurz. Als wesentliches Merkmal ist festzuhalten, dass seine Augen im Moment des Todes geöffnet gezeigt werden. Die Oberarme befinden sich direkt am Oberkörper, seine Unterarme sind nach beiden Seiten hin abgewinkelt, sodass die Handflächen offen zum Betrachter schauen. Diese sind mit jeweils einem Nagel an kleine Platten genagelt, die für den, hier nicht sichtbaren, Querbalken des Kreuzes stehen. Die Füße Christi wurden nicht von einem Nagel durchbohrt, sondern stehen nebeneinander am Boden. Durch zwei Einkerbungen unterhalb seiner Füße soll der senkrechte Balken des Kreuzes angedeutet werden, den man allerdings oberhalb des Kopfes Christi nicht sehen kann, da es sich aufgrund der Gestaltung des Kreuzes hier um ein *patibulum* handelt. Rechts und links von ihm kann man zwei wesentlich kleiner Männer erkennen, die in Körperhaltung und Kleidung Christus entsprechen. Durch die angegebenen Längs- und Querbalken wird ebenfalls deutlich gemacht, dass auch sie den Tod am Kreuz erwarten³⁰¹. Bei den Männern handelt es sich um die in der Bibel erwähnten Diebe³⁰².

Dieser in ihrer Art einzigartigen Darstellung der Kreuzigung Christi kann eine zweite zur Seite gestellt werden, die ebenfalls aus dem westlichen Teil des römischen Reiches stammt.



Abb. 49: Kreuzigung, Elfenbeinkästchen, Detail

³⁰¹ Jeremias 1980, 60.

³⁰² Mk 15, 22. 24. 27: »Und sie brachten Jesus an einen Ort namens Golgota, das heißt übersetzt: Schädelhöhe. ... Dann kreuzigten sie ihn. ... Zusammen mit ihm kreuzigten sie zwei Räuber, den einen rechts von ihm, den anderen links«.

Bei ihr handelt es sich um eine Seite eines Elfenbeinkästchens, das ebenfalls die Passion Christi zeigt und sich heute im BM in London befindet (Abb. 49)³⁰³. In der vom Betrachter aus rechten Bildhälfte erkennt man wieder das nun schon bekannte Bild der Kreuzigung. Als ein wesentlicher Unterschied zum Bild der Holztür von S. Sabina gilt die Feststellung, dass Christus hier bartlos dargestellt wurde. Sein Haar ist wesentlich kürzer, wengleich ähnlich strähnig. Darüber hinaus wird er ohne jene Diebe gezeigt, dafür wurden andere Zeugen mit ins Bild genommen. Bei ihnen handelt es sich auf der vom Betrachter aus linken Seite um Johannes und Maria, sowie rechts um Longinus³⁰⁴, der seine, heute weg gebrochene, Lanze erhoben hat, um Christus mit einer kraftvollen und energischen Bewegung die Seitenwunde zuzufügen³⁰⁵. Eine weitere Differenz findet sich in der Gestalt Christi am Kreuze selbst, da er zum einen die gleiche Körpergröße wie die übrigen Personen im Bild aufweist. Außerdem sind seine Arme hier weit ausgestreckt und mit seinen Füßen berührt er den Boden nicht. Als bemerkenswert gilt weiters die Tatsache, dass er mit einem Nimbus ausgestattet wurde. Auch das Kreuz selbst muss betrachtet werden, da es an seinem oberen Ende einen *titulus* mit der Aufschrift REX IVD trägt. Als Gemeinsamkeiten können die, interessanterweise wieder, geöffneten Augen Christi gewertet werden, der Lendenschurz, die durchbohrten Handflächen und die unversehrten Füße³⁰⁶.

4.9.3 Darstellung des Ostens

Neben diesen Bildern aus dem Westen gibt es auch Kreuzigungsdarstellungen aus dem Osten, von denen eine hier besprochen werden soll. Dabei handelt es sich um ein Detail aus Folio 13 a des Rabbula-Codex (Abb. 50)³⁰⁷. Das Geschehen spielt sich hier deutlich außerhalb einer Stadt ab, erkennbar an



Abb. 50: Kreuzigung, Rabbula-Codex, fol. 13a, Detail

³⁰³ AO: BM, London, Department of Medieval & Later Antiquities. Inv.-Nr.: 56,6-23,5. Dat.: 420-430 n. Chr.

³⁰⁴ Wessel 1948/49, 135.

³⁰⁵ Wessel 1948/49, 125.

³⁰⁶ Jeremias 1980, 61.

³⁰⁷ AO und Inv.-Nr.: Florenz, Bibliotheca Medicea Laurentiana, Cod. Plut. 1, 56. Dat.: 586 n. Chr.

der Landschaft, die durch eine weite, grüne Wiese sowie zwei Berge, Gareb und Agra³⁰⁸, im Bildhintergrund angegeben ist. Im Zentrum dieser Szene erkennt man das an Größe die beiden anderen Kreuze überragende Kreuz Christi. Er selbst trägt wieder schulterlanges, strähniges Haar und ist in diesem Bild, wie auch auf der Holztür von S. Sabina bärtig dargestellt. Den Kopf, der von einem zweifarbigen Nimbus umgeben ist, hat er leicht zur rechten Schulter hin gesenkt, vielleicht um so sein Leiden, seine *passio* zu verdeutlichen³⁰⁹. Bekleidet ist er mit einem purpurfarbenen *colobium* mit breiten goldenen *clavi*, das bis zu seinen Sprunggelenken reicht. Die Arme hat er waagrecht zur Seite ausgestreckt, in den Handflächen ist jeweils ein Nagel zu sehen, mit denen Jesus an die Querbalken des Kreuzes genagelt wurde. Im Gegensatz zu den besprochenen westlichen Bildern sind in dieser syrischen Handschrift auch seine beiden Beine ans Kreuz genagelt, es findet sich aber keine Standfläche, um das Gewicht abstützen zu können.

Links und rechts vom Kreuz Christi stehen die Kreuze der beiden Diebe, die jeweils mit kleinen Holzstücken im Erdboden gesichert werden. Die Schächer tragen einen an der Hüfte geknoteten Lendenschurz und entsprechen in ihrer Körpersprache wie Kreuzigungsart weitestgehend Jesus, darüber hinaus sind sie mit Seilen ans Kreuz gebunden. Abweichungen zu Christus sind in der Kopfhaltung und Blickrichtung der Diebe festzustellen. Der vom Betrachter aus linke hat seinen Kopf zu Christus hin geneigt, der Blick ist nach unten, zu Boden gerichtet, so, als hoffte er im Moment des Todes auf die Gnade Christi. Der rechte Dieb hat seinen Kopf im Gegensatz dazu erhoben und blickt beinahe stolz und unbeugsam in die Ferne³¹⁰.

Ein weiteres erstaunendes Detail dieser Darstellung ist ihr Figurenreichtum. So erkennt man direkt unter dem Kreuz Christi auf seiner rechten Seite einen Soldaten, der gerade im Begriff ist, ihm mit einer Lanze die Seitenwunde zuzufügen. Dieser ist durch die Namensbeischrift ΛΟΓΙΝΟC als Longinus ausgezeichnet³¹¹. Ihm gegenüber befindet sich Stephaton, der Jesus den essiggetränkten Schwamm mittels eines Stockes reicht. Zwischen ihnen und zu Füßen des Kreuzes Christi sitzen die drei Soldaten, die um die Kleidung Christi würfeln. Ergänzt wird die Kreuzigungsszene am linken Bildrand durch die Angabe von Maria, mit zweifarbigen Nimbus, und Johannes, am rechten Rand durch drei klagende Frauen.

³⁰⁸ Cechelli u. a. 1959, 69.

³⁰⁹ Wessel 1948/49, 135.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Sörries 1993, 98. Cechelli u. a. 1959, 69 lesen die Namensbeischrift als ΛΟΓΙΝΟΓ und wollen so einen Fehler in der Schreibweise des Namens erkannt haben.

Als zusätzliche Bildelemente wurden am oberen Ende des Längsbalkens des Kreuzes noch eine syrische Beischrift, deren Inhalt »Das ist der König der Juden« lautet³¹² und Symbole für Sonne (links) und Mond (rechts), die beide verdunkelt erscheinen, angegeben³¹³.

4.9.4 Auswertung

Nach dieser ausführlichen Beschreibung der Kreuzigungsszenen soll nun ergründet werden, inwiefern die Bilder sich gleichen oder von einander abweichen und welche weiteren Aussagen man treffen kann.

Wie bereits einleitend erwähnt, findet sich für diese Kreuzigungsbilder keine Bildtradition, allein die Bibel diente als Vorlage. Im Johannes-Evangelium³¹⁴ erfährt man, dass Jesus mit Nägeln ans Kreuz geschlagen und nicht etwa mit Seilen befestigt wurde, was eine weitere Art der Kreuzigung darstellt. Diese Tatsache ist eine Gemeinsamkeit, die sich in allen drei Bildern findet, darüber hinaus ist es möglich, in den Darstellungen der Kreuzigung von S. Sabina und dem Elfenbeintäfelchen weitere Gemeinsamkeiten zu finden. Allerdings sind die Unterschiede zu einander weitaus gravierender.

Dabei handelt es sich um:

- 1.) abweichende Formen der Kreuze, einmal knapp und spärlich angegeben im Gegensatz zur üppigen Gestaltung mit aufgesetztem *titulus*;
- 2.) um die Position des Kreuzigungsofners, die unterschiedlich angegeben ist, am Boden stehend im Bild der Holztür, und quasi vor dem Kreuz schwebend auf der Elfenbeintafel;
- 3.) um die Person Christi selbst, die einmal jugendlich bartlos und mit Nimbus ausgestattet im Gegensatz zum bärtigen, apokalyptischen Christus gezeigt wird;
- 4.) um das Fehlen von Zeugen und nur mit den beiden Dieben konträr zu dem Bild ohne Diebe, dafür mit Longinus und Maria und Johannes als Zeugen und mit dem Selbstmord Judas auf demselben Bild.

Durch diese Punkte wird klar, dass die beiden Bilder keine gemeinsame Tradition aufweisen³¹⁵ und somit als eigenständige Kompositionen verstanden werden müssen, die

³¹² Cechelli u. a, 1959, 69.

³¹³ Wessel 1960, 52 f.

³¹⁴ Joh 20, 25: » ... wenn ich nicht die Male der Nägel an seinen Händen sehe ... «.

³¹⁵ Wessel 1960, 52 f.

interessanterweise zeitgleich entstanden sind. Besonders die abweichend voneinander gestalteten Gesichter der beiden Jesusfiguren mögen diese Aussage belegen³¹⁶.

Auch bei einem Vergleich des Bildes der Holztür mit dem aus dem Rabbula-Codex finden sich, trotz der zeitlichen und geographischen Distanz, Gemeinsamkeiten. Bei diesen handelt es sich um Christus zwischen den Dieben und seine gegenüber ihnen erhöhte Darstellung am Kreuz³¹⁷. Was das östliche Bild maßgebend von den westlichen differenziert, ist die ausgesprochene Detailverliebtheit, die hier erkannt wird. Denn nur in diesem Bild sind die wesentlichen Elemente der Kreuzigung verarbeitet worden, wie man sie im Johannes-Evangelium³¹⁸ nachlesen kann.

Was allerdings verwundert, ist neben der Angabe der sich verdunkelnden Sonne der Mond, der der Sonne gegenüber auf der anderen Seite des Kreuzes abgebildet wurde. Da der Mond in den, den Bildern zugrunde liegenden Textstellen nicht erwähnt wird, muss eine andere Erklärung gesucht werden.

Diese findet man in der paganen Bildtradition, wo durch die Angabe von Sonne und Mond ein sozusagen „kosmischer Rahmen“ geschaffen wurde³¹⁹. Besonders eindrucksvoll ist diese Symbolik im Kontext zu kaiserlichen Staatsreliefs zu sehen, wobei hier der Konstantinsbogen³²⁰ in Rom vielleicht eine besondere Stellung einnimmt. Zwei konstantinische Tondi zeigen Sonne und Mond, in diesem Fall die Personifizierungen von Sol und Luna. Sie befinden sich an der westlichen (Sol) und östlichen (Luna) Schmalseite des Bogens³²¹. Dadurch, dass sie einen Rahmen bilden, verleihen sie dem Kaiser beim *adventus*, eine kosmischen Dimension³²². Sonne und Mond werden dadurch zu zentralen Symbolen von Macht und können, da keine religiöse Konnotation vorhanden ist, in frühchristlichen Bildern verwendet werden.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Wessel 1948/49, 135.

³¹⁸ Joh 19, 23-29: »Nachdem die Soldaten Jesus ans Kreuz geschlagen hatten, nahmen sie seine Kleider und machten vier teile daraus, für jeden Soldaten einen. Sie nahmen auch sein Untergewand, das von oben her ganz durchwebt und ohne Naht war. Sie sagten zueinander: Wir wollen es nicht zerteilen, sondern darum losen, wem es gehören soll. So sollte sich das Schriftwort erfüllen: Sie verteilten meine Kleider unter sich und warfen das Los um mein Gewand. Dies führten die Soldaten aus. Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe dein Sohn. Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter. Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich. Danach, als Jesus wusste, dass nun alles vollbracht war, sagte er, damit sich die Schrift erfüllt: Mich dürstet. Ein Gefäß mit Essig stand da. Sie steckten einen Schwamm mit Essig auf einen Ysopzweig und hielten ihn an seinen Mund«.

³¹⁹ Wallraff 2001, 165.

³²⁰ Dat.: 315 n. Chr.

³²¹ Coarelli 1975, 165.

³²² Wallraff 2001, 165.

Als Anmerkung sei noch darauf verwiesen, dass es sich bei der in der Bibel geschilderten Verdunkelung der Sonne zum Zeitpunkt der Kreuzigung um eine Sonnenfinsternis handelte – eine solche wird von beiden, von Sonne und Mond, verursacht³²³.

Abschließend soll nun das wohl wesentlichste Detail der Kreuzigungsszenen untersucht werden, dass sich in allen drei Bildern finden lässt. Hierbei handelt es sich um die Tatsache, dass Christus immer mit geöffneten Augen dargestellt wird, obwohl sie im Tode eigentlich geschlossen sein müssten³²⁴. Wie lässt sich dieses Phänomen erklären?

Kötting schreibt dazu, dass »dort, wo es (das Auge) natürlicherweise geschlossen sein müsste, nämlich im Tod, wohl die Göttlichkeit des Gezeigten bezeugt«³²⁵ wird.

Nach Ansicht Jeremias' handelt es sich bei den offenen Augen um ein Zeichen dafür, »dass der Tod Christi am Kreuze negiert und so der Gedanke an einen toten Gott am Kreuz ausgeschlossen wurde«³²⁶.

Eine davon abweichende, wenngleich viel einleuchtendere Erklärung kann aber an anderer Stelle gefunden werden, nämlich im so genannten Löwengleichnis des Physiologus, welches sich eindeutig auf Christus bezieht³²⁷. »Wenn der Löwe in seiner Höhle schläft, wachen seine Augen; denn sie bleiben geöffnet; ... so schläft auch der Leib meines Herrn am Kreuz, seine Gottheit aber wacht zur rechten Gottes des Vaters«³²⁸.

So muss man Christus am Kreuz sehr wohl als Verstorbenen sehen, der aber lebendig dargestellt wird. Es handelt sich demnach um ein Bild der Doppelnatur Christi. Diese Vorstellung von Christus mit zwei Naturen wurde 553 n. Chr. beim Konzil von Konstantinopel formuliert – die Bilder müssen also vor diesem Hintergrund verstanden werden³²⁹. Für die These, dass der verstorbene Christus in dem Bild als lebend zu deuten ist, spricht weiters, dass Longinus im Begriff ist, die Lanze in seine Seite zu stoßen – eine Handlung, die sich dem Johannes-Evangelium zufolge erst nach dem Tod Christi am Kreuz zuträgt³³⁰.

³²³ Wallraff 2001, 166.

³²⁴ Doch nicht nur bei diesen Beispielen wurde das Phänomen beobachtet, beispielsweise trifft man auch im Bild vom Tod Mose aus Santa Maria Maggiore darauf, da dort das sichtbare Auge durch entsprechende Setzung der *tesserae* geöffnet gezeigt wird.

³²⁵ Kötting 1978, 879.

³²⁶ Jeremias 1980, 62.

³²⁷ Wessel 1960, 56.

³²⁸ Physiologus 1: ὅταν καθεύδει ὁ λέων ἐν τῷ σπηλαίῳ, ἀγρυπνοῦσιν αὐτοῦ οἱ ὀφθαλμοί· ἀνεωγένοι γάρ εἰσι. ... Οὕτω καὶ τὸ μὲν σῶμα τοῦ Κυρίου μου καθεύδει ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, ἡ δὲ θεότης αὐτοῦ ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς ἀγρυπνεῖ. Übersetzung: Schöneberger (Hrsg.), 2001, 5.

³²⁹ Wessel 1960, 56.

³³⁰ Wessel 1960, 57. Joh 19, 33 f: »Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floss Blut und Wasser heraus«.

4.10 Auswertung

In der Einleitung zu diesem Hauptkapitel werden die Ansichten verschiedener Autoren zum Thema Tod vorgestellt und in den Unterkapiteln mit entsprechenden Bildern diskutiert. Aufgrund sowohl der enormen Vielfalt an Bedeutungen wie auch der zahlreichen Arten, wie Tod und Sterben vor sich gehen kann, ist es der Verfasserin, wie auch bei den Kapiteln Schlaf und Erweckungen, bei diesem Abschnitt der Arbeit, dem Kapitel Tod, wiederum nicht möglich, eindeutige Gesten und Gebärden den Tod betreffend zu finden und zu definieren. Ein Grund dafür ist der Tod selbst, auf den man in den unterschiedlichsten Formen trifft. Die Bandbreite reicht vom Erschlagen werden bis zum Ertrinken, von einem natürlichen Tod in hohem Alter über Selbstmord bis hin zum Tod am Kreuz. So mannigfaltig Tod dargestellt werden kann, so vielfältig muss auch die jeweilige Bedeutung dieses Vorgangs gesehen werden; hier reicht sie von der Gnade bis zur strafenden Rache Gottes und deckt so ein umfangreiches Spektrum ab.

In Bezug auf die Körpersprache wurde deshalb, wie bereits gesagt, keine universelle Bildvokabel für Tod definiert, obwohl die jeweils Sterbenden bzw. Verstorbenen eindeutig als solche zu erkennen sind; wie auch schon beim Schlaf sind die Differenzen der einzelnen Bilder untereinander zu groß. Wieder findet man das resultierende Problem im „Großen“, in der Abbildung der Körper an sich, doch setzt sich dieses auch in den Details, wie besonders der Augenstellung, fort.

Ähnlich zur Problematik der Körpersprache des Schlafes konnte die Verfasserin keine zumindest annähernd typische Körperhaltung im Tode feststellen, denn die Verstorbenen treiben ohne Körperkontrolle in den Fluten, sie werden im Bett schlafend vom Tod heimgesucht und gleichen deshalb Schlafenden, manche entschlafen friedlich nach einem erfüllten Leben, andere werden brutal zu Boden geschleudert und von purer Muskelkraft zerschmettert, sie begehen Selbstmord oder werden ans Kreuz genagelt.

Bei den Details, die die Körpersprache in Bezug auf den Tod betreffen, ist es vor allem die Stellung der Augen, die einer tieferen Betrachtung bedurfte, da sie bei einigen Bildbeispielen offen gezeigt wurden, obwohl sie bei Verstorbenen eigentlich als geschlossen zu erwarten gewesen wären. Einen Erklärungsvorschlag kann die Verfasserin im Löwengleichnis des Physiologus finden, welches diskutiert wurde. Trotz der nun wiederholt angesprochenen Probleme kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Toten eindeutig als solche zu erkennen sind.

Wie die Frage nach der eindeutigen Bildvokabel für Tod offen bleiben muss, bleibt auch die Frage nach Vorläufern, nach Tradition und Innovation eine Antwort schuldig. Der Verfasserin ist es nicht möglich gewesen, eine Bildtradition für den Brudermord, den Tod der Erstgeborenen oder den Tod Christi am Kreuz zu finden und so gilt zumindest letzterer als Innovation in der frühchristlichen Kunst.

Vorbilder können für die Darstellungen der Sintflut und des Bethlehemitischen Kindermord gefunden werden. So erinnert die Sintflut an vergleichbare Ereignisse, wie man sie beispielsweise im Gilgamesh-Epos finden kann; für den Bethlehemitischen Kindermord lassen sich Parallelen und damit ein Vorläufer im Tod des Knaben Astyanax erkennen.

Der Selbstmord des Judas nimmt in Bezug auf Tradition und Innovation eine Sonderstellung ein, da prinzipiell das Bild des Selbstmordes als Bildvokabel durch Aias bekannt sein musste. Allerdings ist es der Verfasserin nicht möglich, für diesen speziellen Fall, nämlich Selbstmord durch Erhängen, eine ikonographische Parallele oder gar einen Vorläufer nachzuweisen.

Daraus ergibt sich, dass dieses Bild als Innovation in der frühchristlichen Kunst zu bewerten ist, das aufgrund seiner Bedeutungsschwere und Aussage seinen Weg ins Bildrepertoire gefunden hat. Dies trifft zu, da es nicht singulär auftritt, sondern wie dargelegt wurde, im Westen wie auch im Osten des Reiches bekannt war und verwendet wurde.

Abschließend muss nun auch für dieses Kapitel erkannt und festgestellt werden, dass es in der Frage nach den Gesten und Gebärden in der Körpersprache der frühen Christen den Tod betreffend, nicht möglich war, eine befriedigende Aussage zu treffen, da sich hierfür der Vorgang selbst, sowie auch die materielle Hinterlassenschaft als zu facettenreich und zu umfangreich erwiesen.

5 ZUSAMMENFASSUNG

Ziel dieser Arbeit ist es, die Gesten und Gebärden der frühen Christen in Bezug auf Schlaf und Tod zu untersuchen. Einleitend wird festgehalten, dass die Publikationslage zur Thematik der Körpersprache in der Antike insgesamt trist ist und dass es unmöglich erscheint, alle damit verbundenen Aspekte in einer Arbeit abzuhandeln. Deshalb ist es notwendig, eine Unterteilung in bestimmte Gesten vorzunehmen, um so den Grundstein für die Bearbeitung der Körpersprache zu legen. Die Fragen, die sich sofort stellen, sind die nach Definitionen, nach Bildtraditionen oder Innovationen. Gerade im erstgenannten Punkt ergeben sich viele Fragen und Probleme, da wiederum die Fachliteratur nicht ausreichend Auskunft gibt. In weiterer Folge kann zusammenfassend nun gesagt werden, dass auch viele andere Fragen, wie eben die nach Tradition und Innovation nicht eindeutig zu beantworten gewesen sind.

Im ersten Hauptkapitel, das sich der Körpersprache des Schlafes widmet, werden einleitend mehrere Meinungen antiker Autoren zur Qualität und Bedeutung des Schlafes vorgestellt, die über die eigentliche von körperlicher Ruhe und Entspannung hinausgehen. Das Bild des zweiten Traums Josephs zeigt über seinen Schlaf hinaus, dass es im Traum gegeben ist, Visionen zu empfangen, was deutlich über die eigentliche Qualität des Schlafes hinausgeht.

Der Ruhe Jonas wird ein besonders umfangreicher Abschnitt gewidmet, um dem Stellenwert, den dieses Bild innehat gerecht zu werden. Von dem frühesten Bild aus der Callixtus-Katakombe bis zur entsprechenden Szene aus dem Rabbula-Codex werden verschiedene Bilder diskutiert und in der Auswertung auf Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede untersucht. Es werden divergierende Interpretationen wie auch der Ursprung des Bildes, der im Wort der Bibel zu suchen ist, bearbeitet, um sich daran anschließend der Frage nach Vorläufern zu widmen. In diesen Punkten kann, wie dargelegt worden ist, keine eindeutige Antwort gefunden werden.

Der Abschnitt zu den schlafenden Soldaten am Grabe Christi charakterisiert Schlaf als Zeichen der Schwäche und des Versäumnisses. Als Ursprung dieses Bildes ist ein biblisches Gerücht nachgewiesen worden, da es der Verfasserin anders nicht möglich war, eine andere Genese zu eruieren.

Im Teilkapitel über den Traum Josefs sieht man einmal mehr die Funktion der warnenden Vision, die Schlaf beinhaltet.

Auswertend wird im Kapitel Schlaf festgehalten, dass es nicht möglich ist, eindeutige Gesten und Gebärden für Schlaf zu finden, da die Differenzen der jeweils schlafenden Personen untereinander zu groß sind, obwohl sie in jedem Fall eindeutig als solche zu erkennen sind.

Auf die entsprechenden Gründe, warum es sich so verhält, wird ausführlich hingewiesen. Auch ein eindeutiger Vorläufer für die Körpersprache des Schlafes kann in antiken griechischen oder römischen Bildern nicht erarbeitet werden, die Gründe hierfür sind auch hier die gleichen.

Das zweite Hauptkapitel beschäftigt sich mit biblischen Erweckungsszenen. Die Episoden, die sich mit den Erweckungen des Jünglings von Naïn, der Tochter des Jäirus und der Tabita befassen, werden vorgestellt und die entsprechenden Bilder besprochen. Hier schon werden die Schwierigkeiten deutlich, die das Thema der Erweckung mit sich bringt, da es sich um eine nicht greifbare Grauzone zwischen Schlaf und Tod handelt, wie auch durch die Bilder allein deutlich gemacht worden ist. Besonders im Hinblick auf diese Tatsache ist es daher unerlässlich, neben den Bildern auch die entsprechenden Textstellen zu studieren, da sonst das Verständnis der bildlichen Szenen beinahe unmöglich gemacht wird.

Der Schwerpunkt innerhalb dieses Kapitels liegt auf die Erweckung des Lazarus, da ihr im Vergleich aller Erweckungen die größte Bedeutung zukommt und sie auch quantitativ die übrigen übertrifft. Bei der Durchsicht der Lazarusbilder ist es, unter zu Hilfenahme entsprechender Literatur, möglich gewesen, eine Entwicklung in der Genese der Lazarus-Ikonographie auszuarbeiten und unterschiedliche Typen zu definieren.

Doch neben diesen eindeutig als Lazarusdarstellung anzusprechenden Szenen, ist die Verfasserin auch mit falsch interpretierten Bildern konfrontiert worden, die leichtfertig von einer beachtlichen Anzahl von Wissenschaftlern als solche übernommen worden sind. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, diese Bilder neu zu durch- und überdenken. Alternative Lösungsvorschläge und Deutungsversuche sind daher vorgestellt worden.

Eine weitere Herausforderung stellen die Bilder dar, die im Teilkapitel „Ausnahmen von konventionellen Lazaruserweckungen“ abgehandelt worden sind. Hier unternimmt die Verfasserin den Versuch, teils nicht eindeutige, teils neu entdeckte Bilder einzuarbeiten, um so eine möglichst umfangreiche Analyse des Lazarusbildes zu erreichen. Damit soll auch Raum für neue Gedanken und Ideen zu Lazarus geschaffen werden. Wie teilweise schon im Kapitel Schlaf konnte auch für Erweckungen allgemein und die des Lazarus im Speziellen kein wirklicher ikonographischer Vorläufer gefunden werden.

Das Kapitel endet mit einem kurzen Exkurs, da im weitesten Sinne auch die Erweckung der Gebeine nach Ez. 37, 9 und die Beseelung Adams zu den Erweckungen zu rechnen sind.

Die einzige Gemeinsamkeit der Erweckungen zueinander ist eine inhaltliche und ist abschließend festgehalten worden, mit der Erkenntnis, dass die Betroffenen wieder ins Leben

zurückgeführt werden konnten. Allein an der Körpersprache selbst ist das Ereignis, wie dargelegt worden ist, nicht festzumachen.

Mit dem Tod und der Körpersprache im Tod beschäftigt sich das folgende Hauptkapitel der Arbeit. Einleitend werden wieder die unterschiedlichen Qualitäten des Schlafes diskutiert und mit Ansichten diverser antiker und frühchristlicher Autoren belegt. Hier bemerkt man schon eine große Bandbreite, die anschließend durch entsprechende Bildwerke belegt worden ist.

Den Anfang findet man zu Beginn der biblischen Menschheitsgeschichte im Brudermord von Kain an Abel. Das Motiv für diese Tat kann in Neid und Zorn gefunden werden. Die Körpersprache sowohl des Täters als auch des Opfers wird hier betont, einerseits durch die Kleidung, auf besonders eindrückliche Art aber darüber hinaus durch die umgebende Hintergrundfarbe, die zusätzlich eine düstere und bedrohliche Stimmung schafft.

Mit Tod und Sterben als Strafe wegen begangener Sünden folgt nun die Sintflut. Die Untersuchung in Bezug auf die Körpersprache Ertrinkender erfolgt mit Hilfe einiger Buchmalereien oder ihrer Kopien. In den großen Bildelementen kann eine Übereinstimmung nachgewiesen werden, wie auch in der Darstellung des Kontrollverlustes an sich. Dieser zeigt sich in reglosem Treiben der Körper in den Fluten, eigentümlich abgewinkelten Gliedmaßen, der Hautfarbe und vielem mehr. So gelangt man zu dem Schluss, dass eine Verbindung der Darstellungen untereinander nicht nachweisbar ist, da die ikonographischen Differenzen zu signifikant sind.

Ein anderes Bild des Todes als Strafe zeigt sich im Tod der Erstgeborenen. Die Konsequenz dieses Geschehens ist zweifellos eine tragische, das Ereignis selbst wird erschreckend ruhig, fast schon friedlich, da die Verstorbenen eine für Schlaf typische Körpersprache aufweisen.

Wieder mit dem Tod im Wasser, mit Ertrinken, beschäftigt sich der Teilabschnitt des Zuges durch das Rote Meer. Anders als bei der Sintflut ist kein regloses Treiben der Körper in den Fluten zu bemerken, es scheint vielmehr, als könne man als Betrachter die Verzweiflung der ägyptischen Soldaten hören und fühlen, da sie durch das Gewicht ihrer mächtigen Rüstungen hinab in den nassen Tod gezogen werden. Wie man an den einzelnen Bildern sehen kann, ist es ein qualvoller Tod, gegen den verzweifelt anzukämpfen versucht wird.

In einer Auswertung wird neben dem Todesgeschehen auch ein Augenmerk auf andere Faktoren gelegt, wie beispielsweise auf die Mehrphasigkeit, auf die Angabe von Architektur, auf die Zugrichtung und weitere Elemente, wie Naheverhältnisse einzelner Bilder untereinander.

Der Tod Moses ist ein anschauliches Beispiel für den natürlichen und auch friedlichen Tod nach einem langen, erfüllten Leben. In diesem Sinn bleibt diese Art des Todes in der

vorliegenden Arbeit singulär. Allgemeine ikonographische Vorläufer findet man in den auf Klinen gelagerten Verstorbenen, wie man sie von attischen Sarkophagdeckeln kennt. Allerdings kann eine direkte Parallele in der frühchristlichen Kunst nicht nachgewiesen werden, weshalb die Darstellung als gelagerter Verstorbener singulär gesehen werden sollte.

Eine grausame Art des Sterbens und Todes lernt man in den Bildern zum Bethlehemischen Kindermord kennen, bei dem die Knaben durch die gewaltige Wucht der reinen Muskelkraft ein jähes Ende finden. Die geschändeten Körper liegen reglos am Boden, teils mit unnatürlich verdrehten Gliedmaßen, teils mit beinahe in einem flehenden Gestus weg gestreckten Armen. Besonders auffällig ist bei den besprochenen Darstellungen des Westens die völlige Absenz von Waffen, wodurch die Brutalität der Tat zusätzlich betont wird. Das Bild aus dem Rabbula-Codex weist zwar Waffen auf, die besondere Brutalität wird in diesem Fall aber durch Blutströme hervorgerufen.

Für diesen Bildinhalt ist es gelungen, einen antiken Vorläufer zu finden, der im Schicksal des Knaben Astyanax gesehen werden kann. Die Parallelen ergeben sich zur die Art seines Todes, da auch er durch reine Muskelkraft zerschmettert worden ist und ebenfalls qualvoll sterben musste.

Eine Ausnahme bildet ein Mosaik aus Santa Maria Maggiore, bei dem der eigentliche Kindermord, der Akt der Tötung, nicht mit ins Bild genommen worden ist. Die Grausamkeit wird in diesem Fall durch die Stimmung vermittelt, die durch die Furcht der Mütter, die kindliche Naivität der Knaben und das eindringliche Fordern der Soldaten erzeugt wird.

Mit einer Gewalt ganz anderer Natur, nämlich gegen sich selbst gerichtet, wird man bei den Darstellungen zum Selbstmord der Judas konfrontiert. Auch in diesem Teilabschnitt finden sich wieder Kommentare frühchristlicher wie auch zeitgenössischer Schriftsteller, deren Meinung zu Selbstmord an sich aber einheitlich ist – man begegnet ihm mit kompromissloser Ablehnung.

Bei allen Bildern, die zum Selbstmord des Judas gezeigt werden, findet man als Gemeinsamkeit die Einsamkeit und Abgeschiedenheit des „Opfers“. Erstaunlich ist weiters die ikonographische Ähnlichkeit der Darstellungen untereinander. Das ist eine Tatsache, die dafür spricht, dass dieses Bild über eine lange Zeit und in weiten Bereichen des römischen Reiches verwendet worden ist, aber keine Veränderung in der Ikonographie der Szene erfahren hat.

Problematisch wird es beim Selbstmord des Judas einmal mehr bei der Frage nach Innovation oder Tradition und damit zur Frage nach einem Vorläufer. Der Verfasserin ist es nicht möglich, in der paganen Kunst eine sich erhängende Person zu finden, somit muss ein solches

frühchristliches Bild als Innovation gewertet werden. Die Tatsache, dass jemand seinen Selbstmord plant und ihn danach auch begeht, ist allerdings durch den Selbstmord des Aias bekannt. Ikonographisch, wie bereits dargelegt, zwar nicht vergleichbar, erkennt man auch bei Aias die gleiche Verzweiflung und Einsamkeit wie in den Judasbildern. Dies sind also die Elemente, die einen Vergleich der Bilder zulässig machen.

Das Bild der Kreuzigung Christi wird als letztes behandelt. Als erstes erstaunt die Tatsache, dass es erst relativ spät in das Bilderrepertoire der frühen Christen aufgenommen wurde. Und auch diese wenigen Darstellungen können sich nicht als eindeutige Bildvokabel auf Dauer durchsetzen, vielmehr handelt es sich dabei um vereinzelte Versuche, dieses einschneidende Erlebnis bildlich umzusetzen.

Die zu besprechenden Bilder divergieren, wie man feststellen kann, deutlich voneinander. Diese Unterschiede betreffen vor allem die Angabe von Architektur, die Anzahl von Zeugen und weitere Elementen wie beispielsweise Sonne und Mond.

Ein wesentlicher Punkt, der in diesem Kapitel geklärt werden konnte, allerdings auch in anderen Bildern gefunden worden ist, stellt die Frage nach den geöffnet gezeigten Augen dar. Die Lösung dafür kann im Löwengleichnis des Physiologus gefunden werden.

Abschließend wird einmal mehr festgestellt, dass viele zu Beginn der Arbeit gestellte Fragen nicht eindeutig oder zumindest nicht befriedigend geklärt werden konnten. Dies betrifft vor allem die Definition eindeutiger Gesten und Gebärden für alle drei Hauptkapitel und den Punkt der Vorläufer, damit die Frage nach Innovation und Tradition. Ein Grund dafür kann in der enormen Menge der Bilder wie auch der unterschiedlichen Themen gefunden werden. Dadurch wird es quasi unmöglich gemacht, eine allgemeingültige Vokabel für Schlaf, Erweckungen oder Tod zu definieren.

Vergleichbares gilt für die Vorläufer, die nur selten, nicht aber für jedes Thema nachweisbar sind. Daraus ergibt sich, dass in der frühchristlichen Kunst auch innovative Bildmotive gefunden werden können.

Dennoch muss zusammenfassend festgehalten werden, dass es in der grob gefassten Frage nach den Gesten und Gebärden in der Körpersprache der frühen Christen Schlaf, Erweckungen und Tod betreffend, nicht möglich war, eine befriedigende Aussage zu treffen. Dafür sind die jeweiligen Vorgänge selbst, wie auch die materielle Hinterlassenschaft zu umfangreich.

6 SUMMARY

This diploma thesis aims at the analysis of different gestures in the body language in early Christian art concerning sleep and death. At first it is noted that there are hardly any publications on the subject matter and existing ones are not as detailed and comprehensive as they could be. Furthermore it seems quite impossible to work out the countless different aspects in body language in general in just one paper. Therefore it is important to categorise the different gestures to create a basis for editing the huge complex of body language. General questions that came up were related to the definition of the concept of gesture on the one hand and to tradition versus innovation especially in early Christian art.

Chapter one of this thesis focuses on exactly these introductory and general questions.

Part two deals with aspects on sleep in early Christian art by firstly presenting the conclusions on the topic drawn by ancient scholars pointing out, that sleep has more than just a recreational and reviving meaning.

For example, in Joseph's second dream, sleeping and dreaming enables him to receive visions, so sleep apparently exceeds the basic function of recreation.

Emphasis in this chapter is on Jona, as his rest plays a large role throughout early Christian art. Various scenes, starting with the earliest scene found in the Callixtus-catacomb and ending with the depiction in the Rabbula-codex, are discussed and similarities as well as differences are pointed out. Although the questions regarding precursors have come up, no sufficient answer on this matter could be given.

Summarising it can be stated, that in early Christian art it is not possible to find the all-embracing gesture for sleep, as – contrary to the identification of sleep itself – the discrepancies between the sleepers are extensive.

Subsequently the next chapter deals with the biblical scenes of raising from the dead, as this concept is somewhat a grey area between sleep and death.

Sequences concerning several raisings, e.g. the raising of Jaïrus' daughter, are introduced, but the main focus can be found in the raising of Lazarus. The reasons are the importance on the one and the hardly countable amount of scenes with Lazarus on the other side. An extensive focus on Lazarus allowed for the creation of a chronological evolution as well as the exploration of the development of different types in the iconography of Lazarus. At the same time misleading interpretations have been detected and led to new ways of analysis and therefore alternative perceptions are presented. Furthermore a rather new picture of Lazarus and unconventional depictions of Lazarus are introduced and discussed.

Concluding, the question regarding one possible precursor is raised, but no strong evidence for an iconographical predecessor could be found.

In an excursus the meaning of both Ez. 37, 9 and a very special episode in the life of Adam are briefly worked out.

As the one similarity in all of the raising-scenes just one conclusion can be made: namely that the ones who were concerned were able to come back to life. As the interpretation of these events can not only be based on the body language, knowledge of the biblical content is therefore essential.

Chapter four addresses death in the body language of early Christian art. Again, different qualities of death and dying as well as some points of view from ancient authors are discussed. These antique interpretations and conclusions are as manifold as the respective evidence in early Christian art.

Initially the fratricide on Abel is covered, followed by the events associated with the Flood, with the latter incident showing the absolute loss of body control. The drowning and dying are floating unconscious and powerless in the depth of the Flood, limbs are bent in the strangest ways. Direct links between the introduced pictures depicting the Flood could not be found.

More impressions of death and the brutality of dying and killing are presented, although in most subchapters the questions on precursors remain unanswered. Moreover it can be noted, that no unique pattern in the depiction of body language describing death could be found.

These problems can be confirmed by paying closer attention to Judas' suicide. Especially notable here is the form of death, offending the fifth Commandment. His way of coping with his guilt by hanging himself is one other means of describing suicide as a form of death for the first time in early Christian art. In terms of iconography no preceding description of suicide could be found, although similarities can be found in the picture of Aias, depicting his moods and emotions during the preparation of his suicide. As in the display of Judas' suicide isolation, desperation and loneliness can be seen, although the scene of his actual suicide is not shown.

Next the crucifixion of Christ, also playing an important role in early Christian art, is dealt with in more detail. It is remarkable, that this important chapter of Christianity found its way into early Christian art rather late. Also noteworthy is, that despite the significance of the occurrence the pictures were only isolated attempts to describe the crucifixion of Christ in early Christian art. The discussed scenes are not conforming, but diverge in very significant ways. The differences are in regard to shown architecture, the number of witnesses and further elements as the sun or the moon.

The answer to one of the questions raised in this thesis, the widely open eyes, which normally and naturally should be closed, shown in the description of sleep and death in general and in the depiction of the crucifixion can be found in the so-called “Löwengleichnis” in chapter 1 of the “Physiologus” and are addressed in the final paragraphs of this chapter.

Concluding it has to be stated, that many of the questions raised during the initial phase could not be answered sufficiently and satisfyingly. This is mainly due to the imprecise definition of the concept per se, as e.g. only one English expression for the differing German verbalism “Geste” and “Gebärde” exists, thus posing a problem throughout the whole paper.

Furthermore the partial absence of precursors hindered the exact analysis of tradition versus innovation in early Christian art.

The huge number of pictures and the underlying quantity of different topics hidden within sleep, raising and death in early Christian art prevented the definition of a unique gesture – the varieties are simply too manifold.

7 ANHANG:

7.1 Abstract

Kapitel 1 beschäftigt sich mit der Annäherung an das Thema der Arbeit und legt in einem ausführlichen Abschnitt die Fragestellung und die Beweggründe dar, warum es sinnvoll und notwendig ist, sich mit Körpersprache, im Speziellen mit der der frühen Christen zu beschäftigen. Daran anschließend folgt, quasi als theoretischer Teil, ein Abschnitt, der sich den Definitionen von Körpersprache, von Geste und Gebärde, und den damit verbundenen Problemen widmet.

In Kapitel 2 werden nach einer Einleitung über die Bedeutung von Schlaf in der Antike, unter Berücksichtigung antiker Quellen, einige Bilder vorgestellt, um die diversen Qualitäten von Schlaf zu verdeutlichen. Das Bild der Ruhe des Jonas bildet in diesem Kapitel einen Schwerpunkt, da es, wie dargelegt wurde, einen besonderen Stellenwert in der Lebens- und Glaubenswelt der frühen Christen innehatte.

Im darauf folgenden Kapitel 3 liegt das Hauptaugenmerk auf den biblischen Erweckungsepisoden, die insofern in dieser Arbeit eine maßgebliche Bedeutung besitzen, da sich Erweckungen in einer nicht exakt greifbaren Graustufe zwischen Schlaf und Tod befinden. Dieses Problem wurde sowohl einleitend als auch abschließend ausführlich diskutiert. Der Schwerpunkt in Kapitel 3 findet sich in dem Abschnitt über die Erweckung des Lazarus. Hier wurde besonders darauf geachtet, eine Chronologie der Bildwerke, wie auch eine typologische Reihe, eine Entwicklung im Lazarusbild, zu erstellen. Darüber hinaus wurde auf fehl gedeutete Lazarusbilder, sowie auf Ausnahmen und Vorläufer verwiesen, um so diesen Teilabschnitt zu vervollständigen. Abschließend werden in einem Exkurs noch die Erweckung der Gebeine und die Beseelung Adams kurz behandelt.

Kapitel 4 behandelt in besonderem Umfang biblische Geschehen, deren Inhalt der Tod in all seinen Formen ist. Das Spektrum reicht hier vom Brudermord, mit einem buchstäblichen Erschlagenwerden, über qualvolle Episoden des Ertrinkens, zum Tod der Erstgeborenen, von natürlichem Tod und Kindermord über Selbstmord bis hin zur Kreuzigung. Auch hier findet sich der Schwerpunkt in der exakten Beschreibung der Körpersprache der einzelnen Todesszenen. Darüber hinaus werden thematisch zusammengehörige Bildwerke miteinander verglichen, um so Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten auszuarbeiten. Mit der Suche nach entsprechenden Vorbildern in der Antike und unterschiedlichen Ansichten antiker, wie

auch zeitgenössischer Schriftsteller zu Tod und Sterben, wird dieses Kapitel entsprechend abgerundet und vervollständigt.

Kapitel 5 beinhaltet eine Zusammenfassung der Arbeit.

Kapitel 6 beinhaltet eine englische Zusammenfassung.

Kapitel 7 enthält einen Abstract und es werden die entsprechenden Verzeichnisse zur Arbeit angeführt.

Mit einem Lebenslauf der Verfasserin in Kapitel 8 endet diese Arbeit.

7.2 Literaturverzeichnis

Die Zitate der vorliegenden Arbeit sowie die Zitierweise entsprechen den Richtlinien des Autor-Jahr-Systems des DAI.

- Albertson 1995 F. C. Albertson, An Isiac Model for the Raising of Lazarus in Early Christian Art, *JbAC* 38, 1995, 123-129.
- v. Albrecht (Hrsg.) 1994 M. v. Albrecht (Hrsg.), *P. Ovidius Naso – Metamorphosen* (Stuttgart 1994).
- Ansichtskartenleporello Ansichtskartenleporello: Dura Europos – Syria. Local Synagoge (245 a. D.).
- Bergmann 1998 M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1998).
- Bertacchi 1996 L. Bertacchi, Aquileia - Basilika, Museen und Ausgrabungen. N. 25, Neue Serie der Führer: Durch die Gallerien, Ausgrabungen und Monumente Italiens (Rom 1996).
- Boetzkes 1921 RE XI,1 (1921) 330-342 s. v. Kerykeion (R. Boetzkes).
- Brandenburg 2004 H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst (Regensburg 2004).

- Braunfels 1972 LCI VI (1972) 542-549 s. v. Wunder Christi (W. Braunfels).
- Brenk 1968 LCI I (1968) 219-222 s. v. Auferstehung der Toten (B. Brenk).
- Brenk 1975 B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975).
- Brenk 1977 B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum = Propyläen Kunstgeschichte Supplementband I (Frankfurt 1977).
- de Bruyne 1943 L. de Bruyne, L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien, RACr 20, 1943, 113-278.
- Buberl 1936 P. Buberl, Das Problem der Wiener Genesis, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien: N.F. 10, Sonderheft 92, 1936, 9-58.
- Cagiano de Azevedo 1961/62 M. Cagiano de Azevedo, Una singulare iconografia vetero-cristiana nell'ipogeo della via Latina. RendPontAc 34, 1961/62.
- Carletti 1984 S. Carletti, Führer durch die Katakomben des Hl. Callixtus (Vatikan 1984).
- Cecchelli u. a. (Hrsg.) 1959 C. Cecchelli – G. Furlani – M. Salmi (Hrsg.), The Rabbula Gospels. Facsimile edition of the syriac Manuscript Plut I, 56, in the Medicean-Laurentian Library = Evangeliarium Syriacum, vulgo Rabbula, in the Bibliotheca Medicea Laurentiana (Plut. I, 56) (Olten – Lausanne 1959).

- Coarelli 1975 F. Coarelli, Rom. Ein archäologischer Führer (Freiburg im Breisgau 1975).
- Crippa – Zibawi 1998 M.-A. Crippa – M. Zibawi, L'arte paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio (Mailand 1998).
- Danek – Treu 2008 (i. Dr.) G. Danek – C. Treu, Gigantes, Giants in Greek and Jewish Mythology, in: Dead Sea Scrolls in Context. Integrating the Dead Sea Scrolls in the Study of Ancient Texts, Languages, and Cultures. An International Conference organized by the University of Vienna and the Hebrew University of Jerusalem. Vienna, February 11-14, 2008 (i. Dr.).
- Darmstädter 1955 R. Darmstädter, Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst (Bern 1955).
- Deichmann (Hrsg.) 1967 F. W. Deichmann (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Band I - Rom und Ostia (Wiesbaden 1967).
- Deichmann 1983 F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie (Darmstadt 1983).
- Delbrück 1952 R. Delbrück, Die Probleme der Lipsanothek von Brescia = Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 7 (Bonn 1952).

- de Rosa E. de Rosa (ed.), Walks in Rome 2 – Monumental Rome. From Via dei Fori Imperiali to the Colosseum (Rom, s. a.).
- Dietrich – Vollenweider 2003 TRE XXXIII (2003) 579-600 s. v. Tod I (W-Dietrich – S. Vollenweider).
- Dinkler-v. Schubert 1972 LCI IV (1972) 72-75 s. v. Schlaf (E. Dinkler-v. Schubert).
- Effenberger – Severin 1992 A. Effenberger – H.-G. Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin (Mainz 1992).
- v. Falck – Lichtwark 1996 M. von Falck – F. Lichtwark, Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 16. 6.–13. 10. 1996 (Wiesbaden 1996).
- Ferrua 1991 A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (Stuttgart 1991).
- Fingernagel (Hrsg.) 2003 A. Fingernagel (Hrsg.), Am Anfang war das Wort. Glanz und Pracht illuminiertes Bibeln (Köln 2003).
- Fitschen 2003 TRE XXXIII (2003) 605-607 s. v. Tod IV (K. Fitschen).
- Gerstinger (Hrsg.) 1931 H. Gerstinger (Hrsg.), Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen

- Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert. n. Chr. Cod. Vindob. Theol. Graec. 31 (Wien 1931).
- Gerstinger – Killy 1954 RAC II (1954) 733-772 s. v. Buchmalerei (H. Gerstinger – H. E. Killy).
- Grabar 1946 A. Grabar, Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique (Paris 1946).
- Graf 1997 DNP II (1997) 139 f. s. v. Astyanax (F. Graf).
- Hoenn 1955 K. Hoenn (Hrsg.), Vom Gottesstaat (Zürich 1995).
- Hoesch 1997 DNP II (1997) 816-818 s. v. Buchmalerei (N. Hoesch).
- Holl et al. 1970 LCI II (1970) 247 f. s. v. Herodes (O. Holl et al.).
- Hörmann 1976 LChM (1976) 1424-1427 s. v. Selbsttötung B. (K. Hörmann). = <http://stjosef.at/morallexikon/selbstto.htm> eingesehen am 11. 10. 2005.
- Hudson (Hrsg.) 1997 C. Hudson (Hrsg.), Meisterwerke im J. Paul Getty Museum. Kunst der Antike (Los Angeles 1997).
- Hurschmann 1997 DNP II (1997) 653 f. s. v. Bigae (R. Hurschmann).
- Hurschmann 1997a DNP II (1997) 1133 s. v. Chlamys (R. Hurschmann).

- Hurschmann 1998 DNP IV (1998) 819-828 s. v. Gebärden (R. Hurschmann).
- Hurschmann 2000 DNP IX (2000) 590 f. s. v. Perizoma (R. Hurschmann).
- Hurschmann 2000a: DNP IX (2000) 201 s. v. Pallium (R. Hurschmann).
- Hurschmann 2001 DNP X (2001) 683 f. s. v. Quadriga (R. Hurschmann).
- Hyldahl – Salomonson 1991 RAC XV (1991) 342-365 s. v. Hinrichtung (N. Hyldahl – B. Salomonson).
- Interdiözesander Katechetischer Fonds (Hrsg.) 1980/1986
Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hrsg.), Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe (Klosterneuburg 1980/1986).
- Jeremias 1980 G. Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom = Bilderhefte des DAI Rom. 7. Heft (Tübingen 1980).
- Jolles 1914 RE IX, 1 (1914) 323-329 s. v. Hypnos (A. Jolles).
- Kaiser-Minn 1986 H. Kaiser-Minn, Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts = JbAC Erg. 6, 1986.
- Klauser 1966 T. Klauser (Hrsg.), Christliche Sarkophage in Wort und Bild = 3. Beiheft zur Halbjahresschrift Antike Kunst (Olten 1966).

- Koch 1993 G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993).
- Koenen 1986 U. Koenen, Genesis 19,4–11 und 22, 3–13 und der bethlehemitische Kindermord auf dem >Lotsarkophag< von S. Sebastiano in Rom, JbAC 29, 1986, 118-145.
- Kötzsche-Breitenbruch 1968/69 L. Kötzsche-Breitenbruch, Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst, JbAC 11/12, 1968/69, 104-115.
- Kötzsche-Breitenbruch 1976 L. Kötzsche-Breitenbruch, Die Neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentarischen Wandmalereien, JbAC Erg. 4, 1976.
- Kötting 1978 RAC X (1978) 895-902 s. v. Geste und Gebärde (B. Kötting).
- Kraus 1882 RE I (1882) 601-603 s. v. Gestus (F. X. Kraus).
- Krierer 1995 K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik (Wien 1995).
- Lange 1996 U. Lange, Ikonographisches Register für das Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Band I – Rom und Ostia (Dettelbach 1996).
- Lanczkowski 1986 RGG V (1986) 1418 f. s. v. Schlaf (G. Lanczkowski).

- Laske – Holl 1972 LCI IV (1972) 147 s. v. Selbstmord (K. Laske – O. Holl).
- Lässig 2003 E. Lässig, Sog. Oranten auf koptisch (spätantik-frühislamischen) Textilien aus Ägypten. Eine Auswahl (Wien 2003).
- Mancinelli 2005 F. Mancinelli, Römische Katakomben und Urchristentum (Florenz 2005).
- Mangold 2000 M. Mangold, Cassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000).
- Μαρκη 2006 E. Μαρκη, Η νεκροπολη της Θεσσαλονικης στους υστερορωμικους και παλαιοχριστιανικους χρονους. Μεσα του 3ου εως μεσα 8ου αι. μ. Χ (ΑΘΗΝΑ 2006).
- Maruzzi 1993 L. Maruzzi, Aquileia und seine Kunstschatze (Aquileia 1993).
- Morey – Ferrari (ed.) 1959 R. Morey – G. Ferrari (ed.), The Gold-Glass Collection of the Vatican Library. With additional catalogues of other gold-glass collections. Catalogo del Museo sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana (Città del Vaticano 1959).
- Neumann 1965 G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965).
- Nygren 1970 LCI II (1970) 509-513 s. v. Kindermord (O. A. Nygren).

- Panofsky 1964 E. Panofsky, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini (Köln 1964).
- Paul et al. 1970 LCI II (1970) 414-421 s. v. Jonas (J. Paul et al.).
Pavia 2000 C. Pavia, Guida delle Catacombe romane. Dai Tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni (Roma 2000).
- Pillinger 2008 (i.Dr.) R. Pillinger ,The Dead Sea Scrolls and Early Christian Art, in: Dead Sea Scrolls in Context. Integrating the Dead Sea Scrolls in the Study of Ancient Texts, Languages, and Cultures. An International Conference organized by the University of Vienna and the Hebrew University of Jerusalem. Vienna, February 11–14, 2008 (i. Dr.).
- Praschniker – Miltner – Gerstinger 1937 C. Praschniker – F. Miltner – H. Gerstinger, Das Coemeterium der Sieben Schläfer, FiE 4, 2 (Baden 1937).
- Psenner 1971 LCI III (1971) 550 f. s. v. Riesen (und Giganten) (E. Psenner).
- Puppi (ed.) 1966 L. Puppi (ed.), venezia/s. marco. 100 chiese in europa. TAC 15, 1966.
- Rahner – Vorgrimler 1996 Kleines Konzilskompodium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanums (Freiburg im Breisgau 1994).

- Riccitelli (ed.) 2004 P. Riccitelli (ed.), Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore. I mosaici della navata centrale (Città del Vaticano 2004).
- Sauer 1890 Roscher – Mythologisches Lexikon I, 2 (1890) 2846-2851 s. v. Hypos (B. Sauer).
- Scherrer (Hrsg.) 1995 P. Scherrer (Hrsg.), Ephesos - Der Neue Führer. 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895 – 1995 (Wien 1995).
- Schiemann 2002 DNP XII, 1 (2002) 649 f. s. v. Todesstrafe (G. Schiemann).
- Schmidt-Colinet – Plattner 2004 A. Schmidt-Colinet – G. Plattner, Antike Architektur und Bauornamentik. Grundformen und Grundbegriffe (Wien 2004).
- Schönberger (Hrsg.) 1999 O. Schönberger (Hrsg.), Hesiod. Theogonie (Stuttgart 1999).
- Schönberger (Hrsg.) 2001 O. Schönberger (Hrsg.), Physiologus (Stuttgart 2001).
- Schubert 1974 U. Schubert, Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst = Studia Judaica Austriaca II (Wien 1974).
- Sichter mann 1992 H. Sichtermann, ASR XII. Die mythologischen Sarkophage. Teil 2 Apollon bis Grazien (Berlin 1992).
- Simon 1981 E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1981).

- Simon 1990 E. Simon, Die Götter der Römer (München 1990).
- Simon 1998 E. Simon, Die Götter der Griechen (München 1998).
- Sittl 1890 C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890).
- Smith 1968 LCI I (1968) 716-718 s. v. Ezechiel (M. Q. Smith).
- Sörries 1993 R. Sörries, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick (Wiesbaden 1993).
- Speyer 1978 RAC X (1978) 1247-1276 s. v. Gigant (W. Speyer).
- Stenger 2001 DNP XI (2001) 712 f. s. v. Somnus (J. Stenger).
- Stommel 1958 E. Stommel, Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen, JbAC 1, 1958, 112-115.
- Ströker 1986 RGG VI (1986) 921-923 s. v. Todesstrafe (E. Ströker).
- Stuiber 1957 A. Stuiber, Refrigerium Interim = Theophaneia 11 (Hanstein 1957).
- Terbuyken – Kremer 2001 RAC XIX (2001) 142-160 s. v. Judas Iskariot (P. Terbuyken – C. J. Kremer).
- Touchefeu 1984 LIMC II,1 (1984) 929-937 s. v. Astyanax I (O. Touchefeu).

- Volbach 1958 W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom (München 1958).
- Volbach 1976 W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Mainz am Rhein 1976).
- Voretzsch 1972 LCI IV (1972) 193-198 s. v. Stab (A. Voretzsch).
- Wallraff 2001 M. Wallraff, Christus vs. Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike, JbAC Erg. 32, 2001.
- Weidle 1971 LCI III (1971) 323-332 s. v. Nimbus (W. Weidle).
- Weitzmann 1977 K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei (München 1977).
- Wessel 1948/49 K. Wessel, Eine Gruppe oberitalischer Elfenbeinarbeiten, JdI 63/64, 1948/49, 111-160.
- Wessel 1960 K. Wessel, Frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi, RACr 36, 1960, 45-71.
- Wiatschka 2007 K. Wiatschka, Die Ikonographie der Trauer auf spätantik-frühchristlichen Elfenbeinarbeiten (Wien 2007).
- Wilhelm 1968 LCI I (1968) 201-218 s. v. Auferstehung Christi (P. Wilhelm).

Wilpert 1903

J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms
(Freiburg im Breisgau 1903).

Wilpert – Schumacher 1976

J. Wilpert – W. N. Schumacher, Die römischen
Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII.
Jahrhundert (Freiburg im Breisgau 1976).

Zimmermann 1996

B. Zimmermann, Die Wiener Genesis im Rahmen
der antiken Buchmalerei (Wien 1996).

7.3 Primärquellen

Aug. civ. 1, 20, 1-8.

Aug. civ. 13, 3, 4.

Aug. civ. 13, 6, 1 f.

Clem. paed. 2, 9, 77, 1 – 78, 4.

Cyprian, de mortalitate 5.

Gr. Mag. epist. 9, 209.

Hes. Theo. 211 f.

Hes. Theo. 764-766.

Hom. Il. 14, 233.

Hom. Il. 14, 242. 354.

Hom. Il. 22, 63-65.

Hom. Il. 24, 732-738.

Hom. Od. 24, 3 f.

Iren. haer. 3, 23, 6.

Lact. inst. 7, 11.

Ov. met. 11, 623 f.

Ov. met. 10, 31; 45-49.

Physiologus 1.

Verg. Aen. 4, 242-244.

Verg. Aen. 6, 278.

7.4 Abgekürzte Zeitschriften, Reihen und Lexika

Folgende Abkürzungen werden zusätzlich zu den Abkürzungen des DAI verwendet:

JbAC Erg.	Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband
LChM	Lexikon der christlichen Moral
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
RGG	Religion in Geschichte und Gegenwart
TAC	tesori d'arte cristiana
TRE	Theologische Realenzyklopädie

7.5 Abkürzungsverzeichnis

Folgende Abkürzungen werden zusätzlich zu den Abkürzungen des DAI verwendet:

a. D.	anno Domini
AO	Aufbewahrungsort
att.-sf.	attisch-schwarzfigurig
BM	British Museum
e.g.	example given
MPC	Museo Pio Cristiano
n. Chr.	nach Christus
NM	Nationalmuseum
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
S.	Santa
Ss.	Santi
SS	Sommersemester
v. Chr.	vor Christus

7.6 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Fingernagel (Hrsg.) 2003, 48.
- Abb. 2: Wilpert 1903, Taf. 26, 1.
- Abb. 3: Maruzzi 1993, 22.
- Abb. 4: Crippa – Zibawi 1998, Taf. 42.
- Abb. 5: Crippa – Zibawi 1998, Taf. 60.
- Abb. 6: Cecchelli u. a. 1959, fol. 6a.
- Abb. 7: Sichtermann 1992, Kat.-Nr. 27.
- Abb. 8: Stommel 1958, Taf. 8a.
- Abb. 9: http://de.wikipedia.org/wiki/Christi_Himmelfahrt
eingesehen am 2. 5. 08.
- Abb. 10: Volbach 1976, Taf. 60 Nr. 111.
- Abb. 11: Foto: E. Hütter, IKA Wien, SS 2007, © MPC.
- Abb. 12: Volbach 1958, Abb. 230.
- Abb. 13: Volbach 1958, Abb. 38.
- Abb. 14: Crippa – Zibawi 1998, Taf. 57.
- Abb. 15: Volbach 1976, Taf. 61 Nr. 117.
- Abb. 16: Pavia 2000. (Trotz der guten Bildqualität ist die Verfasserin höchst unzufrieden mit diesem Werk, da man weder Paginierung noch Abbildungsnummern finden kann. Siehe dazu im Vergleich: Wilpert 1903, Taf. 46, 2).
- Abb. 17: Crippa – Zibawi 1998, Taf. 25.
- Abb. 18: Albertson 1995, Taf. 1c.
- Abb. 19: Deichmann (Hrsg.) 1967, Taf. 2, 6.1.
- Abb. 20: Ferrua 1991, Abb. 76.
- Abb. 21: Foto: Univ.-Prof. Dr. R. Pillinger, © MPC.
- Abb. 22: Μαρκη 2006, 134, Abb. 69.
- Abb. 23: Ashburnham-Pentateuch, fol. 6r in:
http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/1d/AshburnPenatuchtFolio6rCainAbel.jpg/200px-AshburnPenatuchtFolio6rCainAbel.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Ashburnham_Pentateuch&h=239&w=200&sz=15&hl=de&start=1&tbnid=tKqAtY2l8IxINM:&tbnh=109&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3DKain%2Bund%2BAbel%2BAshburnham%26gbv%3D2%26hl%3Dde%26sa%3DG

- eingesehen am: 18. 10. 2007.
- Abb. 24: Fingernagel (Hrsg.) 2003, 44.
- Abb. 25: Ashburnham-Pentateuch, fol. 9r in:
<http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/>
 eingesehen am 4. 12. 2007.
- Abb. 26: Puppi (ed.) 1966, 404 Abb. 1.
- Abb. 27: Sörries 1993, Taf. 11.
- Abb. 28: Foto: E. Hütter, IKA Wien, SS 2007, © MPC.
- Abb. 29: Foto: Verfasserin, SS 2007, © MPC.
- Abb. 30: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 39.
- Abb. 31: Holztür von S. Sabina in:
http://unidam.univie.ac.at/?easydb=273d55f025fe71b55c0db075f6d1e86e&pf_language=&grid=EZDB-BildSuche
 eingesehen am 13. 12. 2007.
- Abb. 32: Ferrua 1991, 88 f. Abb. 75.
- Abb. 33: Ferrua 1991, 141 Abb. 141.
- Abb. 34: Sörries 1993, Taf. 11.
- Abb. 35: nach einem Ansichtskartenleporello.
- Abb. 36: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 44.
- Abb. 37: Deichmann (Hrsg.) 1967, Taf. 45.
- Abb. 38: Kötzsche-Breitenbruch 1968/69, 105 Abb. 4.
- Abb. 39: Effenberger – Severin 1992, 135 Kat.-Nr. 49.
- Abb. 40: Volbach 1959, Abb. 100.
- Abb. 41: Cechelli u. a. 1959, fol. 4b.
- Abb. 42: Hudson (Hrsg.) 1997, 39.
- Abb. 43: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 76.
- Abb. 44: Crippa – Zibawi 1998, Taf. 60.
- Abb. 45: Volbach 1976, Taf. 61 Nr. 116. (Bei der hier verwendeten Abbildung handelt es sich um ein von M. Neugebauer aufgenommenes Foto exakt desselben Bildes und Stückes, da es der Verfasserin bis zum Abschluss der Arbeit nicht möglich war, eine adäquate Farbaufnahme zu finden. © British Museum, London).
- Abb. 46: Cechelli u. a. 1959, fol 12a.

- Abb. 47: Simon 1981, Abb. 76.
- Abb. 48: Brandenburg 2004, 117 Abb. 93.
- Abb. 49: Volbach 1976, Taf. 61 Nr. 116. (Bei der hier verwendeten Abbildung handelt es sich um ein von M.-Chr. Neugebauer aufgenommenes Foto exakt desselben Bildes und Stückes, da es der Verfasserin bis zum Abschluss der Arbeit nicht möglich war, eine adäquate Farbaufnahme zu finden; © British Museum, London).
- Abb. 50: Cecchelli u. a. 1959, fol. 13a.

8 CURRICULUM VITAE

Köck Johanna Maria

geb. 12. Mai 1978, Linz
johanna.koeck@gmx.net

Ausbildung

- seit 2003 Studium der klassischen Archäologie an der Universität Wien
Abschluss des ersten Abschnitts mit Auszeichnung
Tutorin im WS 06/07 – Prof. R. Pillinger
Mitglied der Studierendenvertretung am IKA für das Studienjahr
2006/07
- 1996 – 2003 Studium der Medizin an der Universität Wien
Abschluss des ersten Abschnitts, Beginn WS 2000
Abbruch des Studiums 06/2003
- 1988 – 1996 BG/WRG Körnerstraße, Linz
Matura 06/1996
- 1984 – 1988 VS Europaschule, Linz

Berufserfahrung

- seit 09/2008 redaktionelle Bearbeitung der Akten des internationalen Symposiums
„Paratexte“ – Prof. Dr. R. Pillinger, IKA
- 08-09/2008 Survey – Alinda, Türkei – Dr. P. Ruggendorfer, ÖAW
- 04-08/2008 Fundbearbeitung – Carnuntum – Mag. A. Rauchenwald
Grabung – Carnuntum – Amphitheater I – Dr. D. Boulasikis
- 10/2007 nichtwissenschaftliche Mitarbeit beim Kolloquium „Städtisches
Wohnen im östlichen Mittelmeerraum“ – Doz. Dr. S. Ladstätter,
ÖAW
- 09-10/2007 Survey – Alinda, Türkei – Dr. P. Ruggendorfer, ÖAW
- 06/2007 Grabung – Ephesos – Theater – Dr. M. Hofbauer, ÖAW
- 02/2007 nichtwissenschaftliche Mitarbeit beim internationalen Symposium
„Paratexte“ – Prof. Dr. R. Pillinger, IKA
- 2006 – 2007 nichtwissenschaftliche Mitarbeit am IKA für das Projekt UNIDAM
- 08/2006 Grabung – Velia, Italien – Prof. Dr. V. Gassner, IKA

09/2005 Grabung – Pottenbrunn – Mag. Ch. Blesl, AS

08-09/2000 Voluntariat am MALC – Karachi, Pakistan (Marie Adelaide Leprosy Center – Untersuchung und Versorgung von leprakranken Patienten, sowie Aufklärung und Präventionsarbeit) – Dr. R. Pfau, Karachi

seit 1998 diverse Famulaturen
UKH Linz, KH der Barmherzigen Schwestern Linz, Wilhelimenspital Wien
Kinderanimation und Kinderbetreuung
The Event Company - Munaretto & Co. VeranstaltungsgmbH, Krems