

lungen männlicher Denker um? Es war nicht Kerstin Aspegrens Absicht, diese Frage zu beantworten (vgl. dazu meine eigene Untersuchung: Frauenemanzipation im frühen Christentum?, die im Frühjahr 1992 erscheinen soll). Der konkreten weiblichen Lebensrealität in klassischer und spätantiker Zeit hat die Verf. nur wenige Seiten gewidmet und kommt zu dem Schluß: Die Stellung der Frauen hat sich zwar verbessert, aber von politischer Macht blieben sie ausgeschlossen. Für die christliche Epoche konfrontiert sie die stillende Mutter Perpetua, die dennoch im Martyrium wie ein männlicher Athlet kämpft und kämpfen will, mit den fiktiven Frauengestalten der asketischen Tradition und sieht in dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit eine Versöhnung des Männlichen und Weiblichen angedeutet. Doch dies alles bleibt skizzenhaft und vorläufig. Was Kerstin Aspegren darstellen wollte, war die geistesgeschichtliche Entwicklung eines Konzeptes von „männlicher“ Weiblichkeit, die echter Autonomie von Frauen kaum förderlich sein konnte – und dies ist ihr gelungen. *Ragnar Holte* und *René Kiefer* ist für die Mühe um die posthume Veröffentlichung dieser Arbeit herzlicher Dank zu sagen.

Tübingen

Anne Jensen

Kurt Weitzmann – Herbert L. Kessler: *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (= *Dumbarton Oaks Studies* 28), Washington (D. C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection) 1990, 202 S.

Im Jahr 1932 brachten die von der Yale University geleiteten Ausgrabungen die mit einem Bilderzyklus aus dem Alten Testament ausgemalte Synagoge von Dura Europos am Euphrat ans Tageslicht, eine Auffindung, die die vorhergehenden Kenntnisse über die frühe jüdische Kunst um vieles erweitert und verändert hat. – Da Dura im Jahr 256 n. C. von den Persern zerstört wurde, ist für die Datierung ein klarer terminus ante quem gegeben, hinzu kommt eine von der Decke der Synagoge stammende Inschrift aus den Jahren 244/45. – Nach einem vorläufigen Bericht (1936) gab C. H. Kraeling eine umfassende Publikation heraus (*The Synagogue – The Excavations at Dura Europos*, Final Report vol. 8, part 1, New Haven 1956). Auch andere Gelehrte befaßten sich mit dem Thema (s. Bibliographie bei Weitzmann und Kessler S. 185–90). – Die abgenommenen Wandmalereien sind heute im Nationalmuseum von Damaskus zu sehen.

Für K. Weitzmann, der sich nach dem mit A. Goldschmidt publizierten Werk über die byzantinischen Elfenbeinskulpturen (1930, 1934) sehr bald dem Studium der mittelalterlichen Buchmalerei zuwandte, war die Auffindung des alttestamentlichen Bilderzyklus von Dura von besonderer Bedeutung. Schon früh vertrat er die Meinung, daß diesen Malereien eine – nunmehr verlorene – Bibelillustration vorangegangen sein müsse; (Die Illustration der Septuaginta, in: Münch. Jahrb. der Bild. Kunst 3/4, 1952–53, 96–120; *The Place of Book Illumination, Past, Present and Future*, Princeton 1975, 50–60). Dieses Thema ist Hauptgegenstand des vorliegenden Werkes. – Der von H. L. Kessler stammende kürzere Teil des Buches befaßt sich besonders mit den mehrmals veränderten Malereien über der Thoranische, mit dem Bildprogramm im ganzen und den möglichen Beziehungen zur frühchristlichen Kunst.

Der Zyklus ist teilweise zerstört, am besten erhalten sind die Malereien neben und über der Thoranische, ein Teil der Malereien der Nord- und Südwall ist erhalten, die stärksten Zerstörungen erlitt die Ostwand (Eingangsseite). Die Interpretation einer Anzahl von Bildern war schwierig und umstritten, einerseits, weil die Szenen dem Bibeltext nicht immer genau entsprechen, andererseits weil der Erhaltungszustand für eine sichere Deutung oft nicht ausreicht.

K. Weitzmann beginnt die Untersuchungen mit den Bildern aus dem Pentateuch. (Wir gehen im Folgenden vor allem auf die Szenen ein, in denen die Abkürzungen einer ausführlicheren Illustration besonders deutlich sind. Die Interpretation des Verf. ist an erster Stelle angegeben.) Drei Szenen sind dem Leben Jakobs entnommen. Verf. zeigt frühchristliche und mittelalterliche Parallelen, Jakobs Traum wird in den Malereien der Katakombe der Via Latina in Rom, 4. Jh. sehr ähnlich dargestellt. Zu Jakobs Segen (zwei Szenen zu Gen 48 und 49) bieten Oktateuche des 11. Jh. der Bibl. Vaticana, Cod. gr. 746 und 747 Bilder, deren Komposition den Malereien der Synagoge weitgehend entspricht. Verf. nimmt daher einen gemeinsamen Archetypus an. Die beiden

Oktateuche zeigen auch für weitere Szenen deutliche Vergleichsmöglichkeiten. – Das Thema der Kindheit Moses' ist in Dura ziemlich breit geschildert, doch sind die Szenen nicht getrennt, sondern gehen ineinander über. Verf. nimmt an, daß das Vorbild vier Szenen brachte, die aus Platzmangel verkürzt wurden. Die Bilder des Auszugs aus Ägypten beginnen mit der Wiedergabe eines Gebäudes mit offenem Tor; es wird von Kraeling und Weitzmann als Palast Pharaos gedeutet. Über dem Tor sind – nur mehr schlecht erhalten – Fliegen oder andere Tierchen zu sehen (die Sieben Plagen, Ex 8,16–20), ein stark umstrittenes Bild, zu dessen Interpretation die Miniatur des Cod. Vat. gr. 746 fol. 174r beiträgt. Die ausziehenden Israeliten – in drei Reihen übereinander – sind von der überragenden Gestalt Moses' angeführt. Der Maler scheint sich mit den Vorbildern nicht zurechtgefunden zu haben, da die Reihenfolge des Geschehens nicht eingehalten ist, man sieht als nächste Szene die ertrinkenden Ägypter und zuletzt den das Wasser teilenden Moses und den Durchmarsch der Israeliten. Als Zutat aus Num 10,14 sind über ihnen die zwölf Stämme in je einer Figur wiedergegeben, ein ähnliches Bild zeigt die Bibel Cod. Vat. Reg. gr. 1 aus dem 10. Jh. – Eines der wichtigsten Bilder, dem zum Teil das Buch Num 7–8 mit den Kultvorschriften zugrundeliegt, zeigt Aaron als Hauptfigur, neben ihm steht unter dem Giebel eines römischen Tempels die Bundeslade (Ex 26,33), den Mittelpunkt bildet der siebenarmige Leuchter, am Rand werden Opfertiere herangeführt. Die Wiedergabe des heiligen Zeltes als Tempel sieht Verf. als eine Erfindung des Malers von Dura an. – Das Bild der Quelle von Be'er beruht auf Num 21,16–17 und auf jüdischen Legenden, Moses steht neben einem Brunnen, von dem Wasserströme in Richtung auf zwölf Zelte ausgehen, vor diesen steht je ein Mann. In den erhaltenen Oktateuchen fehlt diese Szene. Die Deutung des Bildes unterlag Kontroversen (vgl. J. Gutmann, *Early Synagogue and Jewish Catacomb Art ...* in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II Bd. 21,2 Religion, Berlin 1984, 1317).

Nach dem Pentateuch geht der Zyklus auf das Buch der Könige über, aus I Sam 4,1–2 ist die Schlacht bei Eben Haëser wiedergegeben, Hauptfiguren sind zwei sich bekämpfende Reiter. Die Bibel erwähnt keine berittenen Krieger, vielleicht entsprach es einer ikonographischen Tradition hier Reiter darzustellen, solche sind z. B. im Buch der Könige Cod. Vat. gr. 333 zu sehen (11.–12. Jh.). – Zwei Szenen sind dem Verlust der Bundeslade und den Ereignissen im Dagontempel gewidmet (I Sam 5,1–5). Hier weist Verf. wieder auf eine Zusammenziehung mehrerer Szenen aus einem ausführlicheren Vorbild hin. – Zu dem Bild der Salbung Davids (I Sam 16,1–13) bemerkt Verf., daß die narrativen Elemente einer feierlich hieratischen Darstellung gewichen sind, die Hauptfigur, der in Purpur gekleidete David, ist als Erwachsener wiedergegeben. Die Buchmalerei bietet ein ähnliches Bild in dem Psalter Cod. Vat. gr. 1927 (12. Jh.). – Das Bild des thronenden David über der Thoranische ist schlecht erhalten, zudem sind hier mehrere Malschichten vorhanden (Abb. 128–129. Das anfängliche Stadium – nur drei Figuren – ist bei Kraeling 1.c., Taf. XXXIII abgebildet). David ist erhöht und größer wiedergegeben als die anderen Figuren, die Bedeutung des Bildes wird auch durch den Platz über der Nische betont. Ähnliches ist in der christlichen Bibelillustration nicht nachzuweisen und auch nicht zu erwarten; die Bilder der Schilderhebung Davids in byzantinischen Codices bieten entfernte Parallelen. – Für die Darstellung des Tempels und der Mauern von Jerusalem sind II Sam 5,9 und III Kön 6 als Quellen anzusehen. Narrative Elemente fehlen und somit Parallelen aus der Bibelillustration. Der Tempel gleicht – größer ausgeführt – demjenigen, der zu Ex 26,15 neben Aaron wiedergegeben ist. Die III Kön 6,23 genannten Cherubim fehlen. Am Dachrand schweben drei kleine Nikefiguren mit Kränzen. Der Maler hat sich sichtlich nach einem klassischen Vorbild gerichtet; Einflüsse klassischer Ikonographie stellt Verf. mehrmals fest, vgl. S. 108 f. – Eine Szene (mit umstrittener Deutung) zeigt Salomons Thron, vor ihm sind zwei Frauenfiguren in kostbaren Gewändern teilweise sichtbar. Die vorgeschlagene Deutung: der Besuch der Königin von Saba, ist wohl nicht anzuzweifeln. – Von den Eliasszenen ist die Auferweckung des Sohnes der Witwe von Sarephta einwandfrei zu deuten, angesichts der kurz gefaßten Darstellung nimmt Verf. als Vorbild eine ausführlichere Schilderung an, die vom Maler vereinfacht wurde. – Zum Thema Elias und die Baalspriester ist in der ersten Szene der Einfluß jüdischer Legenden sichtbar (Midrasch Rabbah und Yalkut Schimeoni); Hiel, der das Holz auf dem Altar anzünden wollte, da das Feuer von oben ausblieb, wird von einer großen Schlange angegriffen. Verf. er-

wähnt keine andere Darstellung dieser Episode. – Da die *Sacra Parallela*, Cod. gr. 329 der Bibl. Nationale, Paris, 9. Jh. und wahrscheinlich palästinensisch, fünf Randminiaturen zum Thema Elias bringen, nimmt Verf. eine ursprüngliche Existenz ausführlicher Bildfolgen an. – Das Buch Esther ist durch zwei Bilder vertreten. Man sieht Assuerus auf einem Thron, ähnlich demjenigen Salomons, womit – wie Kraeling nachwies – wieder Einflüsse einer Legende vorliegen: nach Targum Schemi besaß Assuerus den Thron Salomons. – Eine umstrittene Szene konnte durch H. Stern und K. Weitzmann als Illustration zu I Makk 2,15–25 – Totschlag eines Juden durch Mattathias – gedeutet werden (Abb. 166; vgl. Gutmann, 1. c., 1318). – Durch große Proportionen hervorgehoben sind die beiden Propheten nahe der Thoranische, die lang umstrittene linke Figur, über der Sonne, Mond und sieben Sterne zu sehen sind, ist mit Hinweis auf Is 60,20 als Isaias gedeutet worden (Vgl. H. L. Kessler, *Prophetic Portraits in the Dura Synagogue*, in: *JbAC* 30, 1987, 149–155. Die gleiche Deutung hatte schon E. Dinkler vorgeschlagen: *Lit.bericht zur Christl. Archäologie*, in: *ThRundsch* N.F. 21, 1953, 328). Die rechte Figur wurde aufgrund von II Makk 2,2–4 als Jeremias mit der Bundeslade gedeutet. Kessler vergleicht die Prophetenbilder mit denen der Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (Weihedatum: 547). – Bei der Darstellung Ezechiels im Tal der Totengebeine wird wieder besonders deutlich, daß der Maler eine ausführliche Illustration von wahrscheinlich sechs Szenen in eine kurz gefaßte umwandeln mußte, er verzichtet nicht auf die Hauptfigur, die sechsmal dargestellt ist, läßt aber die Gebeine aus und zeigt die sich wiederbelebenden Körper.

Zum Abschluß geht Verf. (S. 143–150) auf die Hauptpunkte seiner Ausführungen ein: der Zyklus mit den verkürzten Szenen stellt kein *ex novo* geschaffenes Werk dar, er lehnt sich an eine voll entwickelte Illustration biblischer Bücher an. Daß hiermit eine Fortführung der antiken Tradition von illustrierten Rollen oder Codices narrativen Inhalts vorliegt, kann – wie Verf. ausführt – als sicher angenommen werden (S. 144 ff., 150). Nur die Frage, wann mit der Illustration der biblischen Bücher begonnen wurde, läßt sich nicht beantworten. – Ein Teil der erwähnten Ergebnisse war schon in kürzeren Arbeiten des Verf. veröffentlicht worden und ist von der Gelehrtenwelt teils mit Zustimmung, teils mit Ablehnung aufgenommen worden. Eine Stellungnahme zu letzterer findet sich u. a. auf S. 149. – Der narrative Charakter der Bilder und die Wahrscheinlichkeit, daß illustrierte biblische Bücher dem Zyklus zugrundelagen, waren bereits von Kraeling (1. c., 389–395) betont worden. Anderer Auffassung war E. R. Goodenough (*Jewish Symbols in the Greco-Roman Periods*, Princeton 1953–1968); ein Teil seiner Ausführungen sind vom Verf. angezweifelt bzw. widerlegt worden. Die Annahme einer ehemals vorhandenen, aber verlorenen Bibelillustration ist von J. Gutmann in einigen Schriften in Frage gezogen worden (vgl. J. Gutmann/Ed./*No Graven Images*, New York 1971, 232 ff.). Seiner Meinung nach liegt in Dura die Ausführung eines theologischen Programmes vor; er weist ferner darauf hin, daß die Bilder in ihrer Reihenfolge nicht mit der der biblischen Bücher übereinstimmen. Ob hiermit ein stichhaltiger Grund vorliegt, um Einflüsse einer Bibelillustration abzulehnen, ist wohl in Frage zu stellen; die Verteilung eines Zyklus auf vier Wände mit mehreren Bildzonen, unterbrochen von einem Hauptbildfeld, schafft Probleme. Zudem ist als sicher anzunehmen, daß den Malern noch keine Gesamtillustration der Bibel zur Verfügung stand, sondern voneinander getrennte Teil-Illustrationen (vgl. Weitzmann S. 143).

Es ist tragisch, daß keine illustrierte Bibel, die zeitlich in der Nähe der Malereien von Dura stünde, erhalten blieb. Angesichts der Kriege und der schweren Zerstörungen im vorderen Orient und nicht zuletzt auch angesichts der Bilderfeindlichkeit unter der Herrschaft des Islam wäre es ein seltener Glücksfall gewesen, wenn illustrierte Texte gerettet worden wären. Ihr Fehlen mag für einen Teil der Forscher vielleicht weiter ein Argument bleiben, um Weitzmanns Ergebnisse in Frage zu stellen. Aber die von ihm für eine Reihe von Szenen erbrachten Hinweise auf die Kürzung oder Zusammenziehung ausführlicherer Illustrationen dürften kaum Zweifel an der Richtigkeit der Beweisführung lassen. – Hervorzuheben sind auch die einleuchtenden Deutungen umstrittener Szenen, die der Verf. besonders durch seine überragende Kenntnis der Buchmalerei bringen konnte.

Im Abschnitt „Program and Structure“ untersucht H. L. Kessler die Malereien über der Thoranische. Gut erhalten sind diejenigen direkt über der Nische, sie zeigen einen Tempel, Menorah, Lulav und Ethrog sowie das Opfer Abrahams, dieses als Hinweis

auf die Verheißung nach Gen 22,18. Solche Bilder symbolischen Charakters wiederholen sich auch in späteren Synagogen, Verf. nimmt an, daß für Dura schon ein ausgeprägtes Bildprogramm vorlag – eine Übereinstimmung mit Weitzmanns Ergebnissen. Die Bildfläche über der *aedicula* weist mehrere Malschichten auf, die eine Reihe von Problemen ergeben, sie werden vom Verf. weitgehend geklärt. Hauptbild der ersten Malerei ist ein Weinstock ohne Trauben, unter ihm stehen ein leerer Thron und Tisch, beides Motive, die in der Antike sowie im frühen Christentum vorkommen. In Dura sind sie, wie Verf. ausführt, als die Hoffnung auf das Kommen des Messias zu verstehen, der Thron ist für ihn bereit; bei seinem Kommen wird der Wein Frucht tragen. Die Verwandtschaft mit christlichen Gedankengängen und Bildprogrammen, die auf Christi Wiederkunft hinweisen, wird hervorgehoben. Verf. vergleicht das Bild des Weinstocks mit dem Mosaik der Juliergruft unter St. Peter (etwa Mitte 3. Jh.), das Christus Sol zwischen Weinranken ohne Trauben wiedergibt. – Die zweite Malerei entstand wenige Jahre nach der ersten, ohne diese zu zerstören, sie zeigt einen Löwen vor den Zweigen des Weinstocks, darüber den thronenden David, wahrscheinlich von Nathan und Samuel begleitet. (Für diese Bilder sind Kraelings Tafeln XXXIII und XXXIV zu empfehlen.) Die Figur des Löwen beruht wohl auf Gen 49,9–16 „ein Junglevu ist Juda“. Als dritte Hinzufügung entstanden die Figuren des Lyraspielers und eines Adlers sowie zwei Szenen von Jakobs Segen an dem Platz von Thron und Tisch der ersten Schicht. Der Lyraspieler, dem antiken Orpheusbild nachgeahmt, ist wohl die umstrittenste Figur der Malereien; stellt sie den Messias dar? Verf. läßt die Möglichkeit offen, sein Vorschlag ist, in der Figur entweder den biblischen David oder den messianischen „David redivivus“ zu sehen. Da David, König über Israel, in der Zone darüber wiedergegeben ist, dürfte die letztere Annahme wahrscheinlicher sein. – Eine Seltenheit war das Bild des musizierenden David nicht, wir verweisen auf das Mosaik der Synagoge von Gaza (um 508/09, mit Beischrift David), es weicht in Einzelheiten etwas von Dura ab, statt der phrygischen Mütze trägt der König hier ein Diadem. Leider handelt es sich um ein Fragment, so daß die Bildzusammenhänge nicht festzustellen sind (vgl. R. and A. Ovadia, *Mosaic Pavements in Israel*, Rom 1987, Taf. 58–59). – Die zwei Szenen von Jakobs Segen (Gen 48 und 49) sind, wie Verf. ausführt, wegen der messianischen Vorhersagen über der Thoranische angebracht worden. – Der Frage nachgehend, welche Gründe die Änderung des Bildprogramms hervorriefen, äußert Verf. die Vermutung, daß man mit dem Hinweis auf den zu erwartenden Messias der christlichen Lehre entgegengetreten wollte. – Verf. geht auch auf Streitgespräche bzw. -schriften zwischen Juden und Christen gegen Ende des 2. und im 3. Jh. ein; er – und vor ihm M. Simon (*Verus Israel*, Paris 1948) – nehmen an, daß der Bildzyklus ein Mittel sein sollte, die jüdische Lehre besser zu vergegenwärtigen, um ein Gegengewicht zu dem wachsenden Christentum zu schaffen.

Verf. schließt nicht aus, daß jüdische Bildzyklen eine Anregung für den Bildschmuck christlicher Kirchen boten und nennt hier vor allem S. Maria Maggiore und S. Paolo fuori le mura zu Rom mit dem stark narrativen Charakter ihrer Bilder. Seine Darlegungen sind ein Anlaß zu weiteren Forschungen.

Nicht einbezogen in das vorliegende Buch ist das Thema Bilder und Einhaltung des Zweiten Gebotes (vgl. hierzu J. Gutmann, *Early Synagogue ...* in: ANRW, I.c. 1328 ff.).

Dem Verlag ist für den klaren und angenehmen Druck zu danken. Die Anzahl von Abbildungen ermöglicht dem Leser fast das ganze Vergleichsmaterial ohne Aufsuchen anderer Publikationen zu finden. Nicht ganz zufriedenstellend sind einige Abbildungen aus der Synagoge (z. B. Abb. 48–49, Durchzug durch das Rote Meer), hier empfiehlt es sich, die Tafeln aus Kraelings Buch heranzuziehen.

Weitzmanns und Kesslers Werk wird künftig unentbehrlich für alle sein, die sich mit Dura Europos, mit der Illustration des Alten Testaments und jüdischer Legenden sowie mit den Ursprüngen christlicher Bibelillustration befassen.

Salzburg

Elisabeth Lucchesi-Palli

André de Halleux: *Patrologie et Oecuménisme. Recueil d'Études* (= *Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium* XCIII), Leuven (University Press, Uitgeverij Peeters) 1990, 16, 887 S.