Catherine Hezser

Bild und Kontext

Jüdische und christliche Ikonographie der Spätantike

Mohr Siebeck

Catherine Hezser

Bild und Kontext

Jüdische und christliche Ikonographie der Spätantike

Tria Corda

Jenaer Vorlesungen zu Judentum,
Antike und Christentum

Herausgegeben von

Karl-Wilhelm Niebuhr, Matthias Perkams
und Meinolf Vielberg

11

Catherine Hezser

Bild und Kontext

Jüdische und christliche Ikonographie der Spätantike

Mohr Siebeck

Catherine Hezser: 1986 Promotion in Ev. Theologie in Heidelberg mit Schwerpunkt Neues Testament; 1992 Promotion in Jewish Studies am Jewish Theological Seminary in New York; 1997 Habilitation an der FU Berlin; 2000 bis 2005: Al and Felice Lippert Professor of Jewish and Near Eastern Religions and Cultures am Trinity College Dublin; seit 2005 Professorin für Jewish Studies an der School of Oriental and African Studies (SOAS) der University of London; Visiting Professor in Jewish Studies, University of Oslo.
orcid.org/0000-0001-5246-6898

ISBN 978-3-16-156609-7 / eISBN 978-3-16-156610-3
DOI 10.1628/978-3-16-156610-3

ISSN 1865-5629 / eISSN 2569-4510 (Tria Corda)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über *http://dnb.dnb.de* abrufbar.

© 2018 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck gesetzt und auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Printed in Germany.

Vorwort

Diese Untersuchung basiert auf fünf Vorträgen, die ich im November 2017 im Rahmen der Tria Corda Vorlesungsreihe an der Friedrich-Schiller-Universität Jena gehalten habe. Ich danke Karl-Wilhelm Niebuhr für die Einladung nach Jena und ihm und seinen dortigen Kollegen für ihre Gastfreundschaft. Die sich an die jeweiligen Vorlesungen anschließenden Diskussionen haben zur Bereicherung des Textes beigetragen. Ich bin besonders Judith Hagen und Timo Stickler zum Dank für ihre weiterführenden bibliographischen Hinweise verpflichtet. Mein Dank gilt auch all denjenigen, die mir Abbildungen zur Verfügung gestellt haben: das Center for Jewish Art der Hebräischen Universität Jerusalem, die Yale University Art Gallery, The Warburg Institute Photographic Collection, Zeev Weiss, und Florian Dumer, der mir auch hilfreiche Hinweise zur Bildersuche gab.

Schließlich bedanke ich mich auch bei den Herausgebern der Tria Corda Reihe und bei den Mitarbeitern des Mohr Siebeck Verlags.

London, 9. Juli 2018

Inhaltsverzeichnis

Vorwort V

1. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Zur Bedeutung des Visuellen in der Spätantike 1

2. Biblische Szenen: Die Aqedah (Bindung Isaaks) zwischen Bild und Text 31

3. Die Aufnahme griechischer Mythologie: Leda und der Schwan – Maria und die Taube . . 81

4. Künstlerische Symbole und Gruppenidentität: Kreuz und Menorah 114

5. Die Frage nach künstlerischen Bedeutungszusammenhängen 148

Bibliographie 177
Abbildungsverzeichnis 202
Stellenregister 205
Sachregister 209

1. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Zur Bedeutung des Visuellen in der Spätantike

Wir leben heute in einer Welt, in der Texte und Bilder allgegenwärtig sind. Obwohl zumindest in der westlichen Welt die meisten Erwachsenen lesekundig sind, schauen sie, wenn sie mit Text und Bild konfrontiert werden, meist als erstes auf das Bild. Deshalb sind Internetportale wie Facebook und Instagram, auf denen ständig Fotos hochgeladen werden, so beliebt. Nicht nur Boulevardzeitungen und Illustrierte, sondern auch Tageszeitungen und Kulturmagazine kommen ohne Bilder und Illustrationen nicht aus. Aus der Werbung sind Bilder in den verschiedensten Formen und Arten nicht wegzudenken. Medienwissenschaftler sprechen vom sogenannten "pictorial turn" in der zeitgenössischen Kultur und sind der Meinung, dass Bilder, bzw. das Visuelle, Worte und Texte als dominante Ausdrucksweise verdrängt haben.[1] Technologische Fortschritte (Film und Fernsehen, Internet, Druckmedien) machen Bilder allgegenwärtig. Dabei ist die Angst vor der Macht der Bilder, d. h. davor, dass sie Überhand nehmen und ihre Erschaffer zerstören könnten, heutzutage ebenso verbreitet wie in der Antike. Die Kehrseite von Ikonophilie, Idolatrie, und Fetischismus ist der Ikonoklasmus, die Zerstörung von Bildern, die als anstö-

[1] Mitchell, *Theory*, 11–34. Eine kritische Diskussion der verschiedenen Theorien bietet Curtis, *Turn*.

ßig und ärgerlich angesehen werden.[2] Diese ambivalente Einstellung gegenüber Bildern wird als grundsätzliche menschliche Reaktion auf visuelle Medien angesehen.[3]

Im Unterschied zu heute waren in der Antike Texte nicht nur weniger verbreitet, sondern es gab auch kaum Menschen, die sie lesen konnten. William Harris vermutet, dass nur fünf bis fünfzehn Prozent der Bevölkerung des Römischen Reichs, und weniger als fünf Prozent der Frauen, lesefähig waren.[4] In der jüdischen Bevölkerung Palästinas werden es insgesamt noch weniger Menschen gewesen sein.[5] Obwohl die Rabbinen das Torahstudium propagierten, konnten sich nur sehr wenige ihrer Zeitgenossen den Luxus erlauben, ihre Söhne zu einem Torahlehrer zu schicken, der ihnen keine im täglichen Leben nützlichen Kenntnisse beibringen würde. Sowohl die Rabbinen als auch die christlichen Gemeindeleiter waren lediglich am Lesen religiöser Texte interessiert. Deshalb glaubt Harris, dass es in der Spätantike, d.h. zwischen dem dritten und siebten Jahrhundert, insgesamt zu einem Niedergang der allgemeinen Lese- und Schreibfähigkeit kam.[6] Der Unterschied zwischen einer kleinen, meist städtischen intellektuellen Elite, die Zugang zu Texten

---

[2] Mitchell, *Theory*, 15.

[3] Mitchell, *Pictures*, 8.

[4] Harris, *Literacy*, 328–30.

[5] Hezser, *Literacy*, 496–504.

[6] Harris, *Literacy,* 302–3: "While conventional ecclesiastics needed at least to be able to read (though in fact it was possible for them to be illiterate), …, they could be complacent about, or at any rate content with, the educational backwardness of the ordinary faithful …". Und ibid. 304: "But for the ordinary Christian, though the authority of the written word was in the background, there was no need for personal reading".

hatte, und der restlichen Bevölkerung, die von ihrer Vermittlung abhing, wird nach wie vor groß gewesen sein.

In einer größtenteils mündlichen Gesellschaft wie der des antiken Palästinas wird das Bildliche eine besondere Kraft gehabt haben. In mündlichen Gesellschaften wird Wissen nicht in abstrakten analytischen Kategorien vermittelt, sondern in bildlichen Eindrücken und Erfahrungen des täglichen Lebens.[7] Deshalb haben mündliche Gesellschaften eine bildreiche Sprache, die sich an den materiellen Gegebenheiten der Umwelt orientiert.[8] In den Evangelien des Neuen Testaments und in der rabbinischen Literatur wird dieses Konkrete und Bildhafte in Gleichnissen, Anekdoten, und Fallgeschichten zum Ausdruck gebracht. Diese Texte unterscheiden sich von den theoretischen und abstrakten Abhandlungen der mehr an Metaphysik interessierten hellenistischen Philosophen, deren Einfluss in den Paulusbriefen und bei den Kirchenvätern anzutreffen ist.[9]

Besonders in mündlichen Gesellschaften, in denen Erinnerung an visuelle Zeichen gebunden ist, sind bildliche Eindrücke wichtig. Roni Weinstein zufolge gilt dies sogar noch für Juden in Italien in der frühen Neuzeit, zweihundert Jahre nach der Erfindung des Buchdrucks. In Verlobungszeremonien ist die Beobachtung von Gesten, Verhaltensweisen, und Objekten durch anwesende Zeugen wichtig: die Ringübergabe, die Verhüllung des Kopfes der Braut, das Bringen von Geschenken.[10] Selbst im sechzehn-

---

[7] Boehme-Nessler, *BilderRecht*, 23.

[8] Siehe ibid.

[9] Zu Paulus' hellenistischer Bildung siehe Vegge, *Paulus*, besonders 342–424. Zu den Kirchenvätern siehe Elm, *Sons*, besonders 147–268; Kardellis, *Hellenism.*

[10] Weinstein, *Marriage*, 198–9.

ten und siebzehnten Jahrhundert wurden also in jüdischen Kreisen visuelle Zeichen und Zeichenhandlungen als bedeutungsvoller angesehen als schriftliche Texte. Weinstein schreibt: "The visual is a more reliable source for the intuitive, direct knowledge of the world, such as the one Adam had possessed before the fall and the expulsion from Eden. Given this is no longer possible, visual symbols are the best alternative for appreciating the world or drawing closer to God".[11]

Neben der Bedeutung der Mündlichkeit wird noch ein weiterer Aspekt visuelle Kommunikation begünstigt haben, nämlich die Sprachenvielfalt im Nahen und Mittleren Osten der Spätantike. Im römischen Palästina wird neben der aramäischen Umgangssprache der jüdischen Bevölkerung besonders in städtischen Gebieten Griechisch gesprochen worden sein. Daneben blieb das Hebräische als religiöse Sprache bedeutsam. Römische Soldaten und Beamte werden die lateinische Sprache mitgebracht und für die interne Kommunikation genutzt haben.[12]

Dabei wird es, besonders was den Gebrauch des Aramäischen und Griechischen betrifft, verschiedene Grade der Zweisprachigkeit gegeben haben. Dennoch werden Verständigungsprobleme relativ häufig vorgekommen sein, etwa, wenn ein fast nur Aramäisch sprechender Dorfbewohner in eine Stadt reiste oder ein Diasporajude eine dörfliche Gegend besuchte. Selbst in Synagogen werden, den Inschriften zufolge, gemischte, Aramäisch oder Griechisch sprechende Gruppen aufeinander getroffen sein.[13]

---

[11] Ibid. 425.

[12] Zur Sprachenvielfalt im römischen Palästina siehe Smelik, "Languages".

[13] Zu den Sprachen der Synagogeninschriften siehe Hezser, *Literacy*, 400–1.

Zweisprachige Individuen werden als Dolmetscher fungiert haben. Weil fast niemand mehr Hebräisch verstand, waren spontane Übersetzungen der Torahlesungen ins Aramäische notwendig.[14] Vielleicht waren einzelne Synagogen in Caesarea vollkommen griechischsprachig und boten Lesungen der Bibel in griechischer Übersetzung an.[15]

Visuelle Eindrücke, Tanz- und Pantomime-Vorführungen, Statuen, Fresken, und Bilder auf Mosaikfußböden waren jedem zugänglich, unabhängig von seinen Sprachkenntnissen. Deshalb werden auch in den Provinzen des Römischen Reichs Theateraufführungen von Mimen und Pantomimen sowie Pferderennen und Gladiatorenkämpfe in Amphitheatern so beliebt gewesen sein.[16] Diese Aufführungen vermittelten der Provinzbevölkerung römische Kultur, Mythologie, und Wertvorstellungen als attraktive Freizeitunterhaltung.[17] Sie dienten der Romanisierung und kamen dabei ganz ohne Worte und Texte aus. Die griechisch-römischen religiösen Kulte und Mythologien waren auch in Form von Tempeln, Statuen, und Prozessionen präsent. Der Dionysoskult spiegelt sich auf dem Mosaikfußboden einer Villa in Sepphoris wider.[18] Auch die in den Tempeln ansässigen Kulte konnten und sollten von der einheimischen und eroberten Bevölkerung beobachtet werden. So schreibt Yulin Liu: "Temples were

---

[14] Siehe ibid. 455.

[15] Zu griechischen Übersetzungen der Hebräischen Bibel siehe Alexander, "Rabbis".

[16] Zu den römischen Theatern in Palästina und den dort stattfindenden Aufführungen siehe Weiss, *Spectacles,* besonders 117–69.

[17] Siehe dazu Hezser, "Study".

[18] Talgam und Weiss, *Mosaics*. Siehe dazu auch Stern, "Babylonian Talmud".

constructed as a powerful religious and political symbol to propagandize Roman society's astounding prosperity and authority".[19] Statuen von Göttern und Kaisern bevölkerten öffentliche Plätze und Einrichtungen.[20] Auch sie symbolisierten eine Mischung von politischer und religiöser Macht, waren Ausdruck des römischen Imperiums, das sich in den ersten drei Jahrhunderten unserer Zeitrechnung in Palästina ausgebreitet hatte.

Das Visuelle war aber nicht nur auf architektonische und künstlerische Objekte, Theatervorstellungen und Prozessionen beschränkt. Es betraf auch jeden Einzelnen im Hinblick darauf, wie er oder sie sich im öffentlichen Raum verhielt. Man wusste, dass man ständig beobachtet wurde. Eigene Wertvorstellungen und der persönliche Charakter ließen sich angeblich an der Körpersprache ablesen.[21] So war, Maud Gleason zufolge, Männlichkeit eine Zeichensprache, in die die Römer seit ihrer Kindheit sozialisiert wurden.[22] Die Bedeutung der Körpersprache war auch den Rabbinen bewusst, die sich zumindest literarisch als eine den hellenistischen Philosophen ebenbürtige jüdische Variante griechisch-römischer Intellektueller darstellten.[23] Die Torahobservanz war keine bloße Theorie, die im Schüler- und Kollegenkreis diskutiert wurde. Sie musste im täglichen Leben sichtbar gemacht werden und nachahmbar sein.

---

[19] Liu, *Temple*, 83.

[20] Eliav, "Statues", 100: "Anyone walking in a typical city in Palestine during this period, from Caesarea Maritima, Scytopolis, and Samaria, to Paneas and Eleutheropolis, would encounter Roman sculpture every step of the way".

[21] Siehe Corbeill, *Nature*, 2.

[22] Gleason, *Men*, 70. Siehe auch Gunderson, *Masculinity*.

[23] Siehe dazu Hezser, *Body Language*, 252.

Rachel Neis hat bereits betont, dass sich das rabbinische Judentum der Spätantike dem „visual turn" der römischen Gesellschaft angeschlossen hat.[24] Für die Rabbinen war der visuelle Eindruck viel wichtiger, als in der Forschung bisher angenommen wurde. Visuelle Eindrücke bestimmten die rabbinische Subjektivität. Dabei muss die rabbinische Sichtweise immer im Rahmen der griechisch-römischen "visual *koine*" verstanden werden.[25] Diese "visual *koine*" beinhaltete die in der biblisch-nahöstlichen und griechisch-römischen Bildsprache vorherrschenden Motive. Insofern bewegt sich die in der rabbinischen Literatur erkennbare Betonung des Visuellen am Schnittpunkt der verschiedenen Kulturkreise, die im spätrömisch-byzantinischen Palästina aufeinander trafen.[26]

Neis' Untersuchung ist auf rabbinische Texte beschränkt. Sie analysiert, *wie* die Rabbinen sahen, nicht *was* sie sahen. Insofern fehlt eine Konfrontation der rabbinischen literarischen Perspektive mit der antiken jüdischen Kunst, wie sie in Synagogen, Begräbnisstätten, und privaten Wohnhäusern der Spätantike in Erscheinung trat.[27] Eine solche Gegenüberstellung ist aber wichtig, nicht nur um den Bedeutungshintergrund der künstlerischen Motive zu erfassen, sondern auch um Erwin Goodenoughs Behauptung eines kategorischen Gegensatzes zwischen der angeblich synkretistischen Synagogenkunst und den anikonischen Rabbinen zu hinterfragen.

Goodenough entfaltet seine Theorie in seinem dreizehnbändigen Werk *Jewish Symbols in the Graeco-Ro-*

---

[24] Neis, *Sense*, 5 und 203.
[25] Ibid. 260.
[26] Siehe ibid. 8.
[27] Siehe Hezser, "Review".

man Period.[28] Er unterscheidet zwischen "jüdischen" (z.B. Aqedah, Schofar) und "paganen" Symbolen (z.B. Helios) und nimmt das Auftauchen "paganer" Symbole in der Synagogenkunst des römischen Palästina zum Anlass, einen kategorischen Gegensatz zwischen dem populären und angeblich mystisch angehauchten Judentum der Synagogen und dem dieser Kunst abgeneigten "orthodoxen" rabbinischen Judentum zu behaupten. Dem gemeinen jüdischen Volk ging es angeblich in erster Linie um Erlösung, die auch das Ziel vieler griechisch-römischer Kulte war. Um Erlösung ging es deshalb seiner Meinung nach auch bei den in die Synagogenkunst aufgenommenen "paganen" Symbolen.[29] Während Goodenoughs komparativer Ansatz durchaus begrüßenswert ist und in den Fünfziger- und Sechzigerjahren einen wichtigen Neuansatz im Verständnis antiker jüdischer Kunst darstellte, ist seine Theorie einer religiösen Spaltung zwischen Volk und Gelehrten sicherlich überzogen.[30] Nicht nur die "ungelehrten" Zeitgenossen der Rabbinen, sondern auch die Rabbinen selbst lebten und wirkten in einem kulturellen Umfeld, das seit Jahrhunderten vom Hellenismus geprägt war. Auch rabbinische Einstellungen müssen deshalb im Rahmen der griechisch-römischen Kultur verstanden werden.[31] Gleichzeitig bildete die Hebräische Bibel die Grundlage sowohl des synagogalen als auch des rabbinischen Judentums. Diese beiden kulturellen Einflüsse haben auch das antike Christentum in seinem Gebrauch

---

[28] Goodenough, *Symbols*. Für eine gekürzte Version siehe Goodenough and Neusner, *Symbols.*

[29] Siehe dazu auch Levine, *Judaism*, 8.

[30] Siehe auch Levines Besprechung in idem, *Visual Judaism*, 1–2.

[31] Zu diesem Ansatz siehe bereits Lieberman, *Hellenism*; idem, *Greek;* sowie Schäfer (ed.), *Talmud Yerushalmi.*

künstlerischer Symbolik mitbestimmt. Deshalb ist ein Vergleich des jüdischen und christlichen Kunstverständnisses in der Spätantike so angebracht. Dabei ist zu untersuchen, wie in den jeweiligen jüdischen und christlichen Kontexten biblische und griechisch-römische Motive künstlerisch dargestellt und rezipiert worden sind.

Diese Kontexte müssen zunächst chronologisch und geographisch bestimmt werden. Chronologisch tritt die figurative Kunst in jüdischen und christlichen Kontexten vom dritten und vierten Jahrhundert an in Erscheinung. Dabei handelte es sich um eine Zeit des Umbruchs, bei dem die sogenannten paganen Religionen des Römischen Reichs vom politisch machtvollen Christentum einerseits verdrängt und andererseits in abgeänderter Form wieder aufgenommen wurden.[32] Lee Levine zufolge begünstigte gerade dieser Wandel das Aufleben jüdischer und christlicher Kunst.[33] Die paganen Symbole hatten ihre politische Legitimation verloren und konnten deshalb von Juden und Christen aufgenommen und in ihrer Bedeutung neu besetzt werden. Juden und Christen konkurrierten miteinander in der Ausgestaltung ihrer Gotteshäuser und der öffentlichen Bekundung ihrer jeweiligen Identität. So konnte es zur Verwendung der gleichen biblischen und paganen Motive mit unterschiedlichen Bedeutungen in jüdischen und christlichen Kontexten kommen.

---

[32] Zur Verschmelzung von Paganismus und Christentum in der frühbyzantinischen Zeit siehe Elm, *Sons*, 11: "Focusing on what unites rather than divides Julian the emperor and Gregory the Theologian reveals that the boundary between pagan and Christian was so porous that these terms lose their analytical value"; und ibid. 435: "pagan and Christian voices crossed the pagan-Christian divide".

[33] Levine, "Art", 54–71.

Geographisch sind die östlichen Provinzen von Rom und Konstantinopel zu unterscheiden. Der Kunsthistoriker Peter Stewart hat darauf aufmerksam gemacht, dass die jüdische Kunst im spätrömischen Palästina als Provinzkunst zu verstehen ist, d.h. als Kunst, die an den Grenzen des Römischen Reichs in Erscheinung tritt und die klassischen Formen in abgewandelter Form zum Ausdruck bringt.[34] Im Zuge der Ausbreitung des Römischen Reichs kam es zu einer Verbreitung griechisch-römischer künstlerischer Traditionen und Motive in entfernten Provinzen, eine Entwicklung, die zu einer Provinzialisierung künstlerischer Stile führte: "A shared language of iconography, monumental forms, compositions, and figure types was adopted across this empire, but its conventions, especially stylistic expectations and technical assumptions, were often only selectively reproduced".[35] Spätantike jüdische und christliche Kunst der östlichen Provinzen kann deshalb stilistisch als vereinfachende Imitation griechisch-römischer Vorbilder angesehen werden. Dies ist zum Beispiel bei der Darstellung des Tierkreises in der Bet Alpha Synagoge der Fall, bei der es sich um eine recht ungeübte Imitation naturalistischer Vorbilder handelt.[36]

Die spätantike jüdische und christliche Imitation und Adaption griechisch-römischer Kunsttraditionen und -motive lässt sich auch mit dem Begriff der Vulgarisierung beschreiben, den der Psychoanalytiker und Essayist Adam Phillips für die Nachahmung elitärer Stile und Verhaltensweisen durch das gemeine Volk (= *vulgus*) verwen-

---

[34] Stewart, "Bet Alpha",76–7.
[35] Ibid. 77.
[36] Siehe ibid. 79–82.

det.[37] Dabei sollte dieser Begriff nicht negativ verstanden werden. Im Italienischen bedeutet *il volgare* die Umgangssprache, d. h. auf die Antike übertragen, das Aramäische im Unterschied zum Lateinischen und Griechischen. Man könnte also unter Vulgarisierung auch die Aufnahme und Abwandlung klassischer Vorbilder durch die einheimische nahöstliche Provinzbevölkerung verstehen. So sind bereits die in Syrien und Palästina ausgegrabenen römischen Statuen Imitate griechischer Vorbilder und können ihrerseits schon als vulgäre Kopien angesehen werden.[38] Je mehr die Kopie vom Original abweicht, desto grösser ist die Vulgarisierung, wobei der Begriff des Originals allerdings fragwürdig ist. In der Kunstgeschichte ist man dazu übergegangen, griechische und römische Kunstwerke in ihrem jeweils eigenen Rahmen zu betrachten, "as visual products in their own right, as concepts that had meaning in themselves, constructing visual messages of social and political relevance".[39] Für die Untersuchung jüdischer und christlicher Kunst der Antike sind beide Vorgehensweisen relevant. Man muss fragen, inwiefern die Adaption von paganen Vorbildern abweicht und wie die Unterschiede in den jeweiligen sozialen, religiösen, und kulturellen Kontexten zu verstehen sind.

Geographisch ist aus jüdischer Perspektive zwischen dem Land Israel und der Diaspora zu unterscheiden. Interessanterweise beschränkte sich die Aufnahme sogenannter paganer Motive auf Juden in ihrem Heimatland,

---

[37] Die Londoner Barbican Gallery zeigte 2016–17 die Ausstellung "The Vulgar: Fashion Redefined", die u. a. von Adam Phillips geplant worden war, siehe Alison und McCarthy, *Fashion*.

[38] Zu römischen Statuen und ihren griechischen Vorbildern siehe z. B. Welch, "Sculpture", 38.

[39] Hölscher, "Semiotics", 674.

während Diasporajuden sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf biblische Figuren und Szenen beschränkten. Die Wandmalereien in der Synagoge von Dura Europos sind als hervorragendstes Beispiel jüdischer Diasporakunst anzusehen.[40] Sie bestehen aus biblischen Szenen, die ähnlich auch in der Baptistei der nur zweihundert Meter entfernten Hauskirche aus vor-konstantinischer Zeit zu finden sind. Michael Peppard betont die religiöse und kulturelle Vielfalt der Stadt und vermutet, dass das religiöse Interesse der Bewohner nicht auf ihre eigene Religion beschränkt war:

> "During any given week in the mid-third century, one could have visited buildings and shrines dedicated to the gods of Greece, Rome, Judea, Syria, and Persia. But would anyone have done so? Visited sites of multiple religions? In fact, one of the most important ways to open up modern understanding of religious practice in the ancient world is to realize its nonexclusivity. Tolerance was the rule, intolerance the exception".[41]

Kann man annehmen, dass Duras Christen die Synagoge besuchten und Juden mit der Innenausstattung der Kirche vertraut waren? Tessa Rajak nennt die Wandmalereien der Synagoge "images of a competitive community".[42] Anhänger heidnischer Kulte, die das Wandgemälde mit der Enthauptung und Zerstörung der Statue des Philistergottes Dagon sahen (cf. 1 Samuel 4–7), mögen es als generellen Angriff auf den Polytheismus verstanden haben. Andererseits können sie aber auch von der Vielfalt und Farbenpracht der Szenen, die die Herrschergewalt des jü-

---

[40] Zu den Wandmalereien siehe Hachlili, *Diaspora*, 96–197, 424–31; Fine, *Art,* 172 ff.

[41] Peppard, *Church*, 6.

[42] Rajak, "Dura Europos", 141–54.

dischen Gottes darstellten, beeindruckt gewesen sein.[43] Könnten die Wandmalereien also als eine Art öffentliche, visuell-narrative Propaganda für jüdische Religiosität zu verstehen sein? Ähnlich mag es sich mit den christlichen Malereien verhalten haben. Die Malereien stellen neben Szenen der Hebräischen Bibel (Adam und Eva, David und Goliath) auch neutestamentliche Erzählungen dar, und zwar insbesondere die Wunder Jesu (die Heilung des Gelähmten; Jesus und Petrus laufen über Wasser). Peppard bemerkt, dass hier ganz bewusst die göttliche Macht Jesu dargestellt wird, eine Macht, die von Christen als Fortsetzung biblischer Vorstellungen angesehen wurde (David als Herrscher Israels, Jesus als Sohn Davids und Hirte).[44] Sollten also auch diese Darstellungen als Propaganda für die vom christlichen Standpunkt aus überlegene Religiosität der Christen gegenüber den Juden angesehen werden? Versuchte man also nicht nur die eigenen Glaubensbrüder und -schwestern in ihrer Identität zu bestärken, sondern auch Andersgläubige zu beeindrucken und möglicherweise für seine eigenen Anschauungen zu gewinnen?

Einerseits überschreiten hier Juden und Christen zum ersten Mal ganz bewusst und öffentlich das biblische Bilderverbot in Exodus 20:4 ("Du sollst Dir kein Bildnis noch irgendein Abbild machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem was im Wasser unter der Erde ist", vgl. Deut. 5:8). Andererseits bleiben sie, was den Inhalt der Darstellungen betrifft, ihren biblischen Überlieferungen treu und betonen das, was sie als Essenz ihrer eigenen Religiosität ansehen: die sich in der Heilsgeschichte bekundenden Taten

---

[43] Siehe ibid. 141–2.

[44] Peppard, *Church*, 86–95.

des jüdischen Gottes, bzw. die Wundermacht Jesu als davidischer Messias. Die Entscheidung, figurative Kunst zu verwenden, mag auf den Einfluss des griechisch-römischen Umfelds zurückzuführen sein. Die Beschränkung auf eigene Traditionen kann als Ausdruck des religiösen Selbstbewusstseins der Juden und Christen von Dura verstanden werden.

Die Juden Roms können als Beispiel für eine weitere wichtige Diasporagemeinde gelten. Auch in Rom gab es in der Spätantike neben Juden auch Christen und Anhänger polytheistischer Religionen. In diesem von Nichtjuden geprägten Umfeld finden sich auf den Sarkophagen der jüdischen Katakomben, die größtenteils der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts zugerechnet werden, sowohl jüdische Motive wie Menorah, Palmzweig, und Etrog als auch pagane Motive der griechisch-römischen mythologischen Tradition.[45] Konikoff vermutet, dass die mit jüdischen Motiven versehenen Sarkophage von jüdischen Steinmetzen hergestellt wurden, während die mit paganen Motiven verzierten nichtjüdischen Kunsthandwerkern zuzuschreiben sind.[46] Man muss aber annehmen, dass römische Juden, die diese Sarkophage in Auftrag gaben oder fertig kauften, die Dekorationen bewusst wählten. So ist ein Sarkophag der Monteverde Katakomben mit personalisierten vier Jahreszeiten versehen.[47] Ein Sarkophag der Villa Torlonia Katakomben zeigt Putten, die Trauben pflücken, ein weiterer die griechische Göttin Hora, die für die Natur und Jahreszeiten zuständig war.[48] Konikoff zu-

---

[45] Zu diesen Funden siehe Konikoff, *Sarcophagi*, 10.
[46] Ibid.
[47] Ibid. 27.
[48] Ibid. 29 und 31.