

Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums
Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog
Band: 2 (1946)

Artikel: Die älteste religiöse Kunst der Juden
Autor: Kümmel, Werner Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-960741>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JUDAICA

BEITRÄGE ZUM VERSTÄNDNIS DES JÜDISCHEN SCHICKSALS
IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART

Die älteste religiöse Kunst der Juden

Von Prof. Dr. WERNER GEORG KÜMMEL, Zürich

Unsere Vorstellungen und Kenntnisse über die künstlerischen Darstellungen religiösen Charakters aus dem Judentum der ersten vier Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung haben sich in den letzten Jahrzehnten ganz entscheidend verändert. Vor vierzig Jahren schrieb der beste Kenner der jüdischen Geschichte jener Zeit, E. Schürer: „Die bildende Kunst konnte in Palästina wegen der jüdischen Verwerfung aller Menschen- und Tierbilder natürlich keinen Eingang finden; denn die Herodianer haben sich doch nur in vereinzelt Fällen erlaubt, der jüdischen Anschauung Trotz zu bieten... In der Diaspora kommen freilich Tierbilder als ornamentaler Schmuck zuweilen vor“¹. Dann änderte sich freilich die Situation bald durch die Auffindung zahlreicher jüdischer Denkmäler. Vor dem ersten Weltkrieg erfolgte die Ausgrabung und bald auch die Veröffentlichung der erhaltenen Reste einer Reihe galiläischer Synagogen², und so konnte 1922 der bekannte Talmudarchäologe Samuel Krauss bereits schreiben: „Dank den deutschen Ausgrabungen wissen wir auch, daß man sich nicht scheute, in den Synagogen von Galiläa figürliche Darstellungen von tierischen Wesen... als Ornamente anzubringen“, fügte aber hinzu: „Ein eigentliches Mosaik als Bodenbelag fehlt selbst in den galiläischen Synagogenruinen, obzwar man in ihnen, wie z. B. im Punkte der Embleme, nicht gerade ängstlich nach rabbinischen Gesetzen und Wün-

¹ E. Schürer, Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi II, 41907, S. 65. Dort Anm. 169 ein Verzeichnis der damals bekannten alt-jüdischen Kunstdenkmäler.

² H. Kohl und C. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa, 1916 (abgekürzt Kohl-Watzinger).

schen verfuhr“, dagegen „aus Naro in Nordafrika haben wir es in denkbar schönster Form“³. Inzwischen sind nicht nur sehr bedeutende Fußbodenmosaiken in palästinischen Synagogen entdeckt worden⁴, sondern man hat auch eine reich bemalte jüdische Katakomben in Rom ausgegraben und veröffentlicht⁵. Ganz besonders aber hat man nach dem 1. Weltkrieg in der Ruinenstadt Dura-Europos am Euphrat eine von oben bis unten mit biblischen Szenen bemalte und weitgehend gut erhaltene Synagoge ausgegraben, deren Bildmaterial uns ganz unerwartete Aufschlüsse über die älteste jüdische religiöse Kunst vermittelt hat⁶. Angesichts dieser zahlreichen neuen Funde sind bereits mehrere zusammenfassende Darstellungen erschienen⁷, aber noch nirgendwo sind ausreichende

³ S. Krauss, *Synagogale Altertümer*, 1922, S. 345 ff.

⁴ A. Barrois, *Découverte d'une synagogue à Djerash*, *Revue Biblique* 39, 1930, S. 256 ff.; E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, 1932 (abgekürzt *Sukenik*, *Beth Alpha*); *Ders.*, *The Ancient Synagogue of El-Hammeh (Hammath-by-Gadara)*, 1935 (abgekürzt *Sukenik*, *El-Hammeh*).

⁵ H. W. Beyer und H. Lietzmann, *Die jüdische Katakomben der Villa Torlonia in Rom*, 1930 (abgekürzt *Beyer-Lietzmann*). Dazu K. H. Rengstorff, *Ztschr. f. d. Neutest. Wissensch.* 31, 1932, S. 33 ff.; A. Marmorstein, *ebd.* 32, 1933, S. 32 ff.; P. Rieger, *ebd.* 33, 1934, S. 216 ff.

⁶ Die Literatur über die Synagoge von Dura ist sehr umfangreich; sie ist fast vollständig aufgezählt in dem zusammenfassenden Werk von Comte Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, 1939, S. 6, Anm. 2 (abgekürzt *Mesnil du Buisson*). Die wichtigsten Arbeiten sind: J. Hempel, *Ztschr. f. d. Alttest. Wissensch. N. F.* 10, 1933, S. 284 ff.; M. Rostovtzeff, *Röm. Quartalschrift* 42, 1934, S. 208 ff.; G. Wodtke, *Zeitschr. f. d. Neutest. Wissensch.* 34, 1935, S. 51 ff.; H. F. Pearson and C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Sixth Season of Work*, 1936, S. 309 ff. (abgekürzt *Kraeling*); E. R. Goodenough, *By Light, Light. The Mystic Gospel of Hellenistic Judaism*, 1935, S. 209 ff.; M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art*, 1938, S. 108 ff. (abgekürzt *Rostovtzeff*); R. de Vaux, *Revue Biblique* 49, 1940, S. 137 ff.; A. Grabar, *Revue de l'histoire des religions* 123, 1941, S. 143 ff.; 124, 1941, S. 5 ff.

⁷ E. Cohn-Wiener, *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1929 (abgekürzt *Cohn-Wiener*); E. L. Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, 1934 (abgekürzt *Sukenik*, *Synagogues*); A. Reifenberg, *Denkmäler der jüdischen Antike*, 1937 (abgekürzt *Reifenberg*); C. Watzinger, *Denkmäler Palästinas II*, 1935, S. 106 ff.; J.-B. Frey, *Corpus Inscriptionum Judaicarum I*, 1936 (abgekürzt *Frey*, *Corpus*).

Abbildungen aller wichtigen altjüdischen Kunstdenkmäler zusammen veröffentlicht worden, und man hat auch noch keinen umfassenden Versuch unternommen, die religiöse Bedeutung dieses künstlerischen Materials im Zusammenhang darzustellen. Es kann sich darum, solange ausreichende Vorarbeiten auf Grund der Originale fehlen, auch im folgenden nur um den Versuch handeln, die wichtigsten altjüdischen Kunstdenkmäler zu besprechen und eine kleine Auswahl daraus abzubilden⁸, wobei besonders auf den religiösen Sinn und die religionsgeschichtliche Bedeutung dieses neuen Quellenmaterials geachtet werden soll. Auf die Schilderung der Synagogenbauten als solcher und ihrer Einrichtung soll dabei grundsätzlich verzichtet werden.

Die Tatsache, daß das Judentum der 1. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung die bildende Kunst zur Ausschmückung seiner Kulträume, Gebrauchsgegenstände und Grabanlagen in ausgiebigem Maße herangezogen hat, und daß dabei nicht nur Ornamente und Pflanzen, sondern auch Tiere und in erheblichem Umfang menschliche Gestalten dargestellt wurden, ist angesichts der neueren Funde heute nicht mehr zu bestreiten. Umso dringender erhebt sich die Frage, wie denn dieses Verhalten, das im Mutterland Palästina sich in kaum weniger weitreichender Weise zeigt als in der Diaspora, zu

Dieser 1. Band umfaßt nur Europa; der 2. Band, dessen Druck schon 1939 angekündigt war, ist m. W. noch nicht erschienen. Keine neuen Erkenntnisse bietet *G. Kittel*, *Die ältesten jüdischen Bilder*. Eine Aufgabe für die wissenschaftliche Zusammenarbeit (*Forschungen zur Judenfrage* 4, 1940, S. 273 ff.).

⁸ Bei der Auswahl der Abbildungen ist darauf geachtet worden, die charakteristischsten Denkmäler nach den besten erreichbaren Vorlagen wiederzugeben. Wo im Folgenden bei der Besprechung der einzelnen Tafeln keine Quellenangabe gemacht wird, sind die Abbildungen nach Diapositiven hergestellt, die dem Theologischen Seminar der Universität Zürich vom christlich-archäologischen Seminar der Universität Berlin zur Verfügung gestellt worden sind; da diese Diapositive fast durchweg nach Originalaufnahmen hergestellt worden waren, ermöglichen sie eine bessere Wiedergabe als die Abbildungen in den Publikationen. — Auf die Erörterung der rein antiquarischen Fragen nach der Gestalt und Ausrüstung der ältesten Synagogen gehe ich in diesem Zusammenhang nicht ein. Auch ist in der Aufzählung der Belege für die einzelnen Darstellungen und in der Registrierung der vorkommenden Bildmotive keine Vollständigkeit angestrebt.

erklären sei angesichts des bekannten Bilderverbots der Zehn Gebote (2. Mos. 20, 3 ff.) und verwandter Texte. J.-B. Frey, der dieser Frage eine eindringende Untersuchung gewidmet hat⁹, weist nach, daß die alttestamentlichen Bilderverbote, die an sich nur die Anfertigung von menschlichen und tierischen Bildern zum Zwecke der Anbetung untersagen, im 1. Jahrhundert n. Chr. ausnahmslos, auch von den stark hellenistisch beeinflussten Juden Philo und Josephus, dahin gedeutet worden sind, daß man keinerlei Darstellung lebender Wesen anfertigen dürfe, daß es darum auch den Beruf des Malers unter Juden nicht geben dürfe. Josephus äußert sich z. B. in dieser Hinsicht völlig eindeutig: „Unser Gesetzgeber hat die Anfertigung von Bildern verboten, weil er die Sache als weder Gott noch den Menschen nützlich verachtete, und weil sie jedem belebten Wesen, und noch viel mehr dem unerschaffenen (?) Gott unterlegen sind“ (contra Apionem II, 6, § 75). Es finden sich denn auch aus dem 1. Jahrhundert keine sicheren Belege für die Darstellung beseelter Wesen in der jüdischen Kunst, dagegen hat sich offenbar vom 2. Jahrhundert an die Anschauung gewandelt; denn nun finden wir im Mutterlande wie in der Diaspora menschliche und tierische Figuren in reicher Anzahl, und die Rabbinen äußern sich jetzt teilweise auch wesentlich weniger streng. Im 3. Jahrhundert sagt ein Rabbi: „Alle Abbildungen sind erlaubt ausgenommen die Abbildung eines Menschen“, und im 4. Jahrhundert deutet die aramäische Übersetzung (der sog. palästinische Targum) 2. Mos. 26, 1 dahin, daß man Mosaikfußböden in den Synagogen anbringen dürfe, wenn man sich darauf nicht niederwerfen wolle¹⁰. Wenn auch das Bilderverbot generell aufrecht erhalten wurde, gestatteten doch die Rabbinen eine Reihe von Ausnahmen, sodaß die zahlreichen in dieser Zeit begegnenden Darstellungen belebter Wesen nicht nur als ein Erliegen gegenüber heidnischem Einfluß angesehen

⁹ J.-B. Frey, La question des images chez les Juifs à la lumière des récentes découvertes, Biblica 15, 1934, S. 265 ff. Vgl. die Zusammenstellung der Zeugnisse bei H. L. Strack und P. Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch IV, I, 1928, S. 385 ff. und die Ausführungen von Sukenik, Synagogues, S. 61 ff.

¹⁰ Talmud Babli Aboda Zara 42 b; Targum Pseudo-Jonathan zu 3. Mos. 26, 1 (hrsg. v. M. Ginsburger, 1903, S. 219 f.); deutsch bei S. Krauss (s. Anm. 3), S. 348, Anm. 2.

werden dürfen, sondern einer einflußreichen Strömung im jüdischen Denken jener Zeit entsprechen. Daß diese Freiheit freilich nicht allen Kreisen des damaligen Judentums zusagte, ergibt sich aus der Tatsache, daß in mehreren palästinischen Synagogen in byzantinischer Zeit ein Teil der Bilder von Juden selber abgehauen oder sonst zerstört worden ist¹¹. Angesichts dieser Tatbestände kann man gewiß nicht behaupten, daß die älteste jüdische Kunst die religiöse Anschauung des gesamten Judentums jener Zeit wiedergeben müsse, aber ebensowenig zeigen sich in dieser Kunst nur häretische Strömungen oder auch nur Kreise, die ganz am Rande des traditionstreuen Judentums standen. Es dürfte darum nicht verfehlt sein, wenn man die gesamten bekannt gewordenen Denkmäler als Zeugnisse für das religiöse Denken eines sehr großen Teils des damaligen Judentums wertet.

Wenn man die Gesamtheit der bildlichen Darstellungen jüdischer Herkunft aus den ersten 4—5 Jahrhunderten unserer Zeitrechnung überblickt, so zeigt sich leicht, daß in der Hauptsache zwei verschiedenartige Gruppen von bildlichen Darstellungen begegnen. Auf der einen Seite stehen die sehr zahlreichen Wiedergaben spezifisch jüdischer Gegenstände und Symbole auf architektonischen Schmuckstücken der Synagogen, auf Gebrauchsgegenständen und in der Grabausschmückung. Aber auch schon in den Denkmälern dieser Gruppe finden sich daneben vereinzelte Abbildungen von Tieren und Pflanzen, ja selbst menschlicher Figuren, die teilweise deutlich ornamentalen Charakter tragen, teilweise in ihrem Sinngehalt umstritten sind. Eine 2. Gruppe bilden die weniger zahlreichen, aber dafür viel eindrucklicheren Mosaikfußböden und Wandgemälde in Synagogen, die biblische Szenen oder gar mythologische Motive wiedergeben. Beide Gruppen bildlicher Darstellungen sind dadurch miteinander verbunden, daß die Motive der ersten Gruppe fast ausnahmslos auch in den Denkmälern der zweiten Gruppe wiederkehren; und auch unter den Katakombenbildern

¹¹ Vgl. die Reliefs der Synagoge von Kapernaum bei *G. Kittel*, Die Religionsgeschichte und das Urchristentum, 1931, S. 51, ferner *Sukenik*, Synagogues, Taf. II und III und die Mosaiken von Naaran bei *Sukenik*, Beth Alpha, Taf. 2—4.

der 1. Gruppe finden sich schon vereinzelt stärker schildernde Darstellungen. Trotzdem wird man den religiösen Sinn der Kunstwerke am besten erkennen können, wenn man beide Denkmälergruppen getrennt betrachtet, wobei sich zeigen wird, daß beide Gruppen, trotz ihrer Gemeinsamkeiten, sehr deutlich verschiedenartige Einblicke in die jüdische Frömmigkeit ermöglichen.

Gehen wir von den architektonischen Schmuckstücken der Synagogen aus¹², so finden wir neben rein ornamentalen Zügen wie Rosetten, Blättern, Palmbäumen, Kränzen, Girlanden, Trauben, Granatäpfeln, Sternen, Adlern, Delphinen, Seepferden, geometrischen Mustern u.s.w. vereinzelte heidnische Motive (Kentauren, Putten, ein Medusenhaupt und ähnliches), die zweifellos keinerlei jüdisch-religiösen Sinn haben, sondern nur als Übernahme heidnischer Motive zu rein dekorativen Zwecken erklärt werden können. Daneben finden sich aber nun in den Synagogenornamenten eine Reihe spezifisch jüdischer Motive, die für den religiösen Sinn dieser Kunst besonders aufschlußreich sind. Wohl am häufigsten begegnet der siebenarmige Leuchter¹³, und es kann kein Zweifel sein, daß damit ein in allen Synagogen gebräuchliches Kultgerät wiedergegeben werden soll. Das beweist nicht nur die Tatsache, daß der Leuchter häufig neben sonstigen unbezweifelbaren Kultgeräten dargestellt wird, sondern die Ausgrabungen haben neuerdings auch einen steinernen Leuchter der Synagoge in Hammath bei Tiberias ans Licht gebracht (Taf. 2a)¹⁴. Im Zusammenhang mit dem Leuchter finden sich, wie gesagt, häufig eine Reihe von weiteren jüdischen Kult-

¹² Siehe das Material bei *Kohl-Watzinger*, S. 184 ff.; *Sukenik*, *Synagogues*, S. 52 ff.; *Frey* (s. Anm. 9), S. 290 ff.

¹³ S. die Synagogenschranke aus Askalon auf Taf. 1 (nach *Sukenik*, *Synagogues*, Taf. XIV; rechts neben dem brennenden Leuchter das Schofarhorn, links der Feststrauß und die Zitronatfrucht des Laubhüttenfestes, Lulab und Ethrog). Weitere Beispiele bei *Cohn-Wiener*, S. 90 f.; *Reifenberg*, Taf. 33, 36, 61; *Sukenik*, El-Hammeh, Taf. XIII b; XVII b; *Sukenik*, Beth Alpha, S. 29.

¹⁴ *Sukenik*, *Synagogues*, Taf. XII a (danach unsere Abbildung) und S. 55. Es handelt sich um einen Steinblock, auf dessen Vorderseite ein siebenarmiger Leuchter ausgehauen ist, und auf dessen Oberseite sich 7 Löcher für die dort aufzustellenden irdenen Lampen befinden.

gegenständen dargestellt, so der beim Laubhüttenfest gebrauchte Palmzweig oder Feststrauß (Lulab), die ebenfalls beim Laubhüttenfest gebrauchte Zitronatfrucht (Ethrog) und das beim Neujahrsfest verwendete Schofarhorn¹⁵. Daß es sich bei all diesen Gegenständen um Dinge handelt, die im Synagogengottesdienst gebraucht wurden, kann man nicht bezweifeln; aber es ist ebenso deutlich, daß diese Gegenstände an so hervorstechenden Stellen der Synagogenarchitektur dargestellt wurden (besonders auf den Steinschranken, die den für die Gemeinde bestimmten Teil des Synagogenraumes von dem für die Verlesung und Aufbewahrung des Gesetzes bestimmten vorderen Teil des Kultraumes trennten, s. Taf. 1), daß die Frage nicht zu umgehen ist, ob der bildlichen Wiedergabe dieser Gegenstände nicht noch ein tieferer Sinn innewohnt. Diese Frage wird noch dringender, wenn man zwei weitere Gegenstände des Kultgebäudes mit heranzieht, die ebenfalls in der Dekoration der Synagogen mehrfach nachgebildet worden sind. Auf der einen Seite ist mehrfach der hölzerne Schrank, der in der Mitte der Front der gottesdienstlichen Räume der Synagogen stand und zur Aufbewahrung der Gesetzesrollen diente, in Stein abgebildet worden¹⁶. Diese Nachbildungen des Gesetzesschreines in der Synagogendekoration zeigen einen Schrank mit geschlossenen verzierten Doppeltüren, über denen sich ein Ziergiebel erhebt. Daß es sich um einen Schrank für die Gesetzesrollen handelt, kann man aus diesen Darstellungen, die durchwegs geschlossene Türen aufweisen, nicht direkt entnehmen; aber da in jeder Synagoge ein solcher

¹⁵ Vgl. die Mehrzahl der Anm. 13 genannten Beispiele. An einigen Stellen begegnet daneben auch ein Krug, der vermutlich einen Weinkrug für die Sabbatmahlzeit darstellen soll (siehe das später zu besprechende Gemälde der Torlonia-Katakombe, Taf. 5 b), aber auch als Ölkrug für den Leuchter gedeutet wird. Mehrfach findet sich auch (wie auch auf später zu besprechenden Denkmälern) ein kastenartiger Gegenstand mit einem Griff, der nicht sicher gedeutet ist (vgl. z. B. Taf. 3 b); *Sukenik*, Beth Alpha, S. 27 ff., will darin eine Gesetzesrolle mit dem hervorstehenden Mittelstock erkennen; *Reifenberg*, S. 47 und zu Taf. 33, 36, 44, 62 sieht darin mit größerer Wahrscheinlichkeit eine Räucherschaukel.

¹⁶ Beispiele bei *Sukenik*, Beth Alpha, S. 24 f.; *Reifenberg*, Taf. 31, 3. 4. Ganz ähnlich ist das späte Mosaik der Synagoge in Beth Alpha (s. *Sukenik*, Beth Alpha, Taf. VIII).

Schrank gestanden haben muß, von dem uns seines vergänglichen Materials wegen natürlich kein Beispiel erhalten ist, kann die Nachbildung eines solchen Schreines in der Synagogendekoration schwerlich einen nur abbildenden Sinn haben, sondern muß irgendwie einen tieferen Sinn wiedergeben wollen¹⁷. Und einen solchen tieferen Sinn hatten andererseits zweifellos auch die Löwen, denen wir in der verschiedensten Form auf Reliefs und Mosaiken der Synagogen begegnen¹⁸. Denn Fragmente von aus Stein ausgehauenen Löwenfiguren hat man in mehreren Synagogen gefunden¹⁹, und es kann kein Zweifel sein, daß diese steinernen Löwen einst zu beiden Seiten des Gesetzesschreines an der Front der Kulträume der Synagogen aufgestellt waren. An so betonter Stelle aufgestellt mußten diese großen Tierbilder einen tieferen Sinn repräsentieren.

Daß die bisher besprochenen dekorativen Motive der ältesten Synagogenbauten für die Juden jener Zeit mit einem tieferen Sinn erfüllt waren, wird nun zur Gewißheit erhoben, wenn wir sehen, daß alle diese Motive auch auf jüdischen Gegenständen des täglichen Gebrauchs ebenso wie in der Grabkunst wieder begegnen. Auf Glasflaschen, Lampen, Münzen, einem Bronceteller²⁰, finden sich in

¹⁷ Nicht sicher gedeutet ist ein Gegenstand, der auf einem Wandfries der Synagoge von Kapernaum dargestellt ist (unsere Taf. 2 b nach *Sukenik, Synagogues*, Taf. V c): auf einem vierrädrigen Wagen steht ein Säulentempel mit nach oben gewölbtem Tonnendach; an der sichtbaren Schmalseite zeigt sich eine Doppeltür mit Verzierungen, die den Darstellungen der Türen an den Gesetzesschreinen entspricht. Man hat dieses Gefährt als den Luxuswagen des jüdischen Patriarchen gedeutet (*Kohl-Watzinger*, S. 193 ff.) oder als die Bundeslade, die als fahrbarer Gesetzesschrein gestaltet sei (*Reifenberg*, S. 42 und zu Taf. 33; *Watzinger*, s. Anm. 7, S. 113), oder man hat gar darin den Wagen aus der himmlischen Vision Ezechiels (Ez. 1) dargestellt gesehen (*Sukenik, Synagogues*, S. 17, Anm. 2). Daß auch in diesem Relief ein Gesetzesschrein dargestellt werden sollte, ist aber nicht ausgeschlossen. — Einzelne Gesetzesrollen finden sich wahrscheinlich neben dem siebenarmigen Leuchter und anderen Kultgegenständen auf einem Synagogenrelief aus Priene (s. *Beyer-Lietzmann*, Taf. 26 b).

¹⁸ *Sukenik, Synagogues*, Taf. 3 b; *Ders.*, El Hammeh, Titelbild u. S. 36 f.; vgl. die Aufzählung mehr oder weniger zerstörter Löwendarstellungen aus galiläischen Synagogen bei *Kohl-Watzinger*, S. 198.

¹⁹ *Sukenik, Synagogues*, Taf. 13; *Ders.*, Beth Alpha, S. 32 f.

²⁰ *Reifenberg*, Taf. 59, 60, 62, 63; *Sukenik, Beth Alpha*, S. 23, 27; *Beyer-*



Fragment der Steinschranke aus der Synagoge in Ascalon

Tafel 2



a) Steinleuchter aus Hammath bei Tiberias



b) Fragment der Dekoration aus der Synagoge in Kapernaum

reicher Abwechslung die uns schon bekannten Motive: siebenarmiger Leuchter, Feststrauß, Zitronatfrucht, Schofarhorn, Gesetzesschrein, Räucherschaukel (?). Alle diese Motive kennzeichnen diese Gegenstände als jüdisch, sind also zum allermindesten Symbole der jüdischen Religion überhaupt. Und noch deutlicher zeigt sich derselbe Sachverhalt auf den figurenreichsten Gegenständen, den Goldgläsern²¹. Es handelt sich um dünne Goldblättchen, in die eine Zeichnung durch Ausschneiden eingraviert wurde, und die dann zwischen zwei Glasscheiben eingeschmolzen wurden. Diese Goldgläser sind hauptsächlich im 4. Jahrhundert hergestellt worden und waren zweifellos zu einem großen Teil ursprünglich die Böden von Trinkgläsern oder Schüsseln, doch hat man auch solche Gläser als Schmuckstücke in den Wänden von Katakomben gefunden. Diese jüdischen Goldgläser zeigen ohne Ausnahme den siebenarmigen Leuchter in einem oder zwei Exemplaren, außerdem fast alle den Gesetzesschrein mit geöffneten Türen, sodaß man die im Schranke liegenden Gesetzesrollen erkennen kann, ferner die uns schon bekannten Kultgegenstände (Feststrauß, Zitronatfrucht, Schofarhorn, Krug), daneben auch mehrfach eine einzelne Gesetzesrolle und auch einmal eine Mazzenscheibe. Auf zwei dieser Goldgläser sind auch die beiden Löwen dargestellt, die hier deutlich den Gesetzesschrein auf beiden Seiten flankieren und zu bewachen scheinen (Taf. 3a)²².

Lietzmann, Taf. 30; *Cohn-Wiener*, S. 100, 102, 105; Österr. Jahreshefte 1930, Beiblatt S. 39, Abb. 17. Unsere Taf. 3b nach *Reifenberg*, Taf. 62; diese palästinischen Lampen, wohl aus dem 3. Jahrhundert stammend, zeigen neben dem siebenarmigen Leuchter das Schofarhorn und die Räucherschaukel (? vgl. Anm. 15).

²¹ *Sukenik*, Beth Alpha, S. 19 f., 31, 34; *Reifenberg*, Taf. 56—58; *Frey*, Corpus, Nr. 515 ff.

²² Taf. 3a nach *Reifenberg*, Taf. 58. Das Goldglas befindet sich in der vatikanischen Bibliothek in Rom; s. dazu *Frey*, Corpus, Nr. 516 und *Sukenik*, Beth Alpha, S. 31. Oben sieht man den Gesetzesschrein mit Ziergiebel und geöffneten Türen, im Schrein 6 Gesetzesrollen in 2 Fächern, man erkennt deutlich den Stock, um den die Rollen gewickelt sind. Unten 2 brennende siebenarmige Leuchter, in der Mitte ein Feststrauß, rechts eine Zitronatfrucht und ein Krug (für Wein oder Öl), links 2 Schofarhörner und wohl eine Rübe. Die Inschrift in griechischer Sprache, aber mit lateinischen Buchstaben geschrieben, lautet: „Anastasius, trink, lebe“. Hier handelt es sich also zweifellos um das Fragment eines zu kultischen Mahlzeiten benützten Glases.

Besonders bezeichnend sind die beiden andern hier noch wiedergegebenen Goldgläser. Das Glas aus dem Berliner Museum (Taf. 4a)²³ zeigt in der oberen Hälfte den hier auf einem Treppenpodest stehenden Gesetzesschrank mit den Gesetzesrollen, davor einen aufgezogenen Vorhang, die Türen sind geöffnet; neben den beiden Leuchtern sind rechts Feststrauß und Zitronatfrucht (oder eine Rübe?), links Schofarhorn und Krug zu sehen. Unterhalb der Inschrift, die das Bild einem Vitalis mit seiner Familie widmet, ist ein halbkreisförmiges Liegepolster dargestellt, auf dem davor stehenden Tisch sieht man eine Platte mit einem Fisch²⁴. Damit soll zweifellos die Mahlzeit des Sabbateingangs angedeutet werden, und so erweist sich die ganze Darstellung auch durch diesen Teil des Bildes als Hinweis auf zentrale Züge der jüdischen Frömmigkeitsübung. Aber sollen diese Züge nur einfach bildlich dargestellt werden, oder verfolgt diese Darstellung nicht noch einen tieferen Zweck?

Diese Frage erhebt sich ganz besonders dringend bei der Deutung des letzten hier zu besprechenden Goldglases aus der vatikanischen Bibliothek in Rom (Taf. 4b)²⁵. In einem von Säulen umgebenen Hof (oder in einem Gebäude mit einem äußeren, durch Säulen begrenzten Umgang), an dessen Außenseite sich Palmen und kapellenartige Anbauten befinden, steht ein Tempel griechischer Bauart mit geöffneten Türen, zu dessen Seiten je eine Säule steht. Davor sind ein brennender siebenarmiger Leuchter, Krüge, Feststrauß, Zitronatfrucht zu erkennen. Wir finden also auch hier die uns immer wieder begegnenden Gegenstände des Synagogenkultus. Dagegen ist stark umstritten, was mit dem tempelartigen Gebäude in der Mitte und den Säulen zu seinen beiden Seiten gemeint ist. Die grie-

²³ Vgl. dazu außer der Anm. 22 genannten Literatur *J. Leipoldt*, *Angelos* III, 1928, S. 1; *Beyer-Lietzmann*, S. 19 f., 45 und Taf. 29.

²⁴ Eine ähnliche Darstellung einer Fischmahlzeit findet sich auf dem fragmentarischen Glas in Rom bei *Sukenik*, *Beth Alpha*, S. 19, Fig. 22 (= *Frey*, *Corpus*, Nr. 518).

²⁵ Vgl. zu diesem Glas außer der Anm. 22 genannten Literatur *Beyer-Lietzmann*, S. 22 f.; *K. H. Rengstorff* (s. Anm. 5), S. 57 ff. Unsere Tafel gibt den heutigen Zustand des Glases und die Zeichnung de Rossis aus dem Ende des 19. Jahrhunderts wieder.

chische Inschrift: „Haus des Friedens. Nimm Segen . . . mit all den Deinen!“ bietet auch keine sichere Hilfe zur Deutung, da nicht klar ist, von wo der gewünschte Segen ausgehen soll. Man hat in dem Tempelgebäude eine Darstellung des Jerusalemer Tempels sehen wollen mit den beiden Säulen Jachin und Boas (1. Kön. 7, 15 ff.), und man hat diesen Tempel dann als Symbol des Gesetzesgottesdienstes oder als Bild des ewigen Tempels gedeutet. Das ist aber angesichts der Tatsache, daß auch hier wie auf den bisher besprochenen Denkmälern sich neben dem tempelartigen Gebäude die üblichen Gegenstände des Synagogengottesdienstes befinden, äußerst fraglich. Man wird eher vermuten dürfen, daß auch hier ein Gesetzesschrein dargestellt werden soll, der eben dieses Mal die Form eines Tempels hat; die beiden Säulen könnten dann, wie vermutet wurde²⁶, die anderswo bezeugten Säulen für den vor dem Schrein üblichen Vorhang wiedergeben sollen, aber bei der schlechten Erhaltung des Glases ist hier vorläufig kein sicheres Urteil möglich. Auf alle Fälle bleibt auch hier die Frage noch offen, ob diesen Darstellungen ein tieferer Sinn innewohnt.

Diese Frage wird nun am brennendsten, wenn man schließlich die künstlerischen Darstellungen in der jüdischen Grabeskunst heranzieht. Da ist zunächst hinzuweisen auf die rohen Zeichnungen auf den zahlreichen Inschriften der jüdischen Katakomben²⁷. Auch hier finden sich häufig der siebenarmige Leuchter, Feststrauß, Zitronatfrucht, Krug, Schofarhorn, Gesetzesrolle, Gesetzesschrein mit Gesetzesrollen, Mazzenscheibe, und gelegentlich begegnen auch rein ornamentale Figuren wie Vögel, Blumen, ein Widder- und Stierkopf, ein Hahnenkampf und dergl. Weil sich aber alle diese Zeichnungen auf Grabinschriften finden, erhebt sich die Frage, ob sie eine besondere Beziehung auf das Schicksal der Toten haben sollen,

²⁶ So *Sukenik*, Beth Alpha, S. 21; auf ein Synagogeninneres deutet auch *Rengstorf* (s. Anm. 5), S. 49 f.

²⁷ Vgl. das Verzeichnis bei *Frey*, Corpus, S. 663 f. Unsere Taf. 5 a nach *Reifenberg*, Taf. 51 (= *Frey*, Corpus, Nr. 318): Über der griechischen Inschrift, die Donatus als Sekretär der Synagoge der Vernaculi kennzeichnet, sind Leuchter, Zitronatfrucht, Krug und Feststrauß dargestellt (über das Amt des „Sekretärs“ in den römischen Synagogengemeinden vgl. *Frey*, Corpus, S. XCII ff.

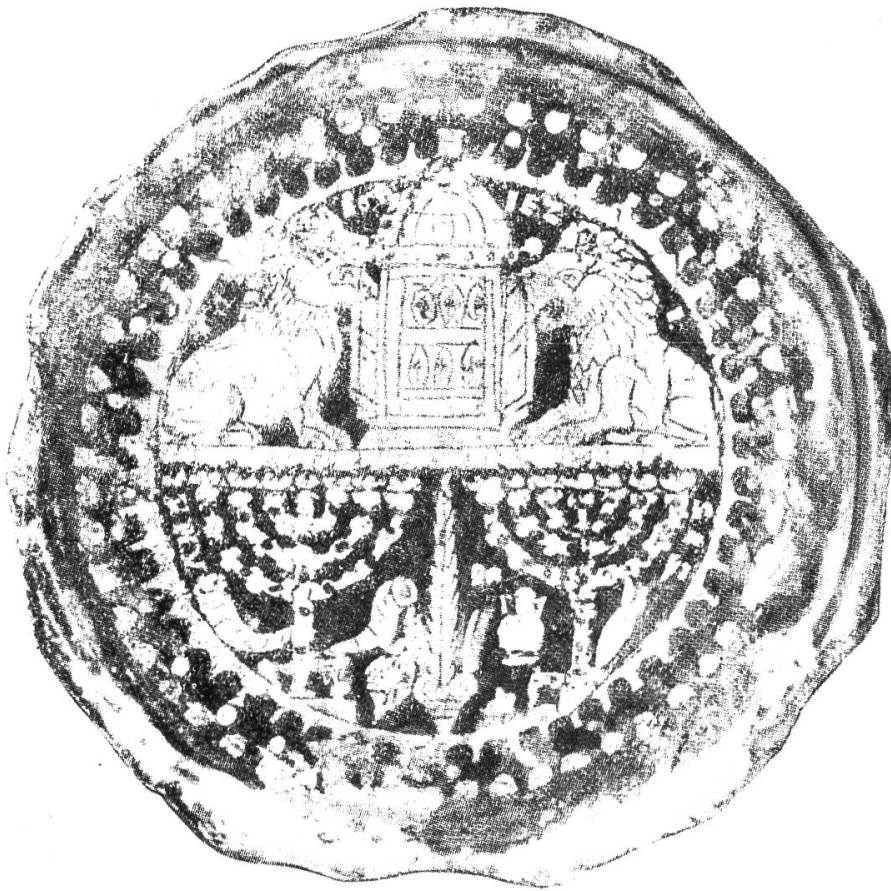
oder ob ihnen derselbe Sinn innewohnt wie den durchaus parallelen Darstellungen in den Synagogen und auf Gebrauchsgegenständen. Neben diesen Zeichnungen auf Inschriften fanden sich in Rom auch einige jüdische Sarkophage²⁸. Einer dieser Sarkophage zeigt in sehr schlichter Form die üblichen jüdischen Gegenstände (siebenarmiger Leuchter, Zitronatfrucht, Schofarhorn, eine Rübe, die auch sonst begegnet, aber in ihrem kultischen Sinn umstritten ist)²⁹. Ein zweiter, recht alter Sarkophag, der sehr stark verstümmelt ist (Taf. 6), zeigt ebenso außer dem siebenarmigen Leuchter und vier Palmbäumen (als Symbolen des Heiligen Landes?) auf beiden Seiten je ein Schofarhorn, einen Feststrauß, eine Zitronatfrucht und einen Teller, dessen Sinn nicht sicher gedeutet werden kann. Auch diese beiden Sarkophage unterscheiden sich also in den dargestellten Gegenständen in keinerlei Weise von den bisher besprochenen Denkmälern. Ein dritter Sarkophag zeigt in der Mitte einen siebenarmigen Leuchter, von zwei geflügelten Genien getragen, darunter weinkelternde Knaben; rechts und links waren Knaben als Genien der Jahreszeiten dargestellt, aber nur der Herbst ist ganz erhalten. Man hat in dieser Mischung heidnischer Motive mit dem jüdischen Motiv des Leuchters ein Zeichen von Religionsmischung sehen wollen oder gar aus dieser Mischung auf die Jenseitshoffnungen dieser Juden Rückschlüsse gezogen³⁰. Aber es ist äußerst fraglich, ob man solche Schlüsse ziehen darf. Es handelt sich, da nichts die jüdische Umdeutung oder Anpassung der heidnischen Symbole nahelegt, wohl eher um einen heidnischen Sarkophag, der von Juden gekauft und durch Anbringung des siebenarmigen Leuchters als jüdisch gekennzeichnet wurde, ohne daß man dabei den heidnischen Dekorationen auf dem übrigen Sarg eine besondere Bedeutung zumaß³¹. Daß es sich dabei freilich um relativ laxe Juden gehandelt haben muß, ist zweifelsfrei, und auf alle Fälle läßt sich aus diesem Sarkophag nichts allgemein Gültiges über die religiösen Anschauungen der Juden jener Zeit entnehmen.

²⁸ S. *Beyer-Lietzmann*, Taf. 26—28. Unsere Taf. 6 nach *Reifenberg*, Taf. 54.

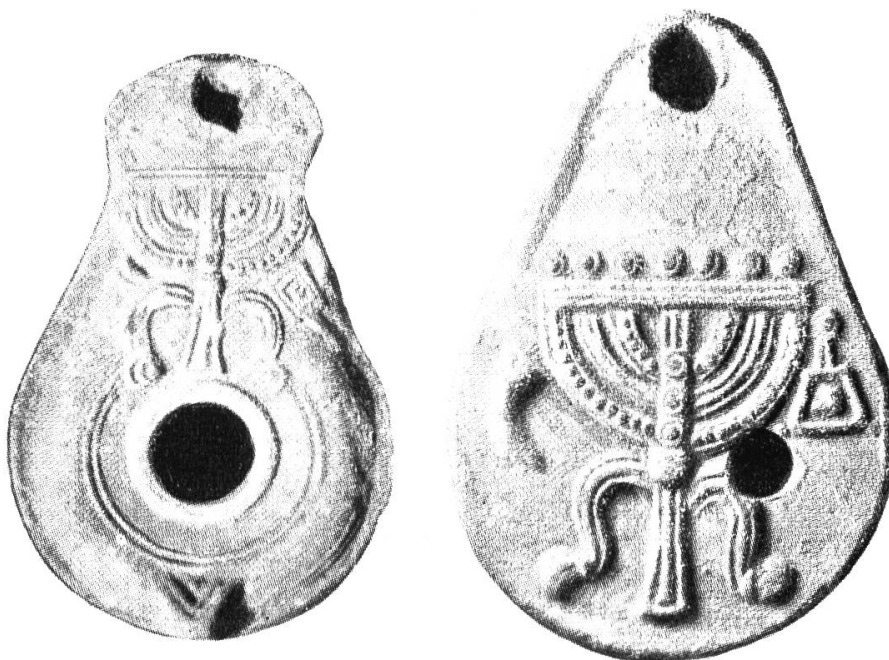
²⁹ Vgl. dazu *Beyer-Lietzmann*, S. 20; *Rengstorf* (s. Anm. 5), S. 58 ff.; *Marmorstein* (s. Anm. 5), S. 41. Vgl. schon Taf. 3 a und 4 a.

³⁰ Vgl. die Literatur bei *Frey*, *Corpus*, S. CXXVIII ff.

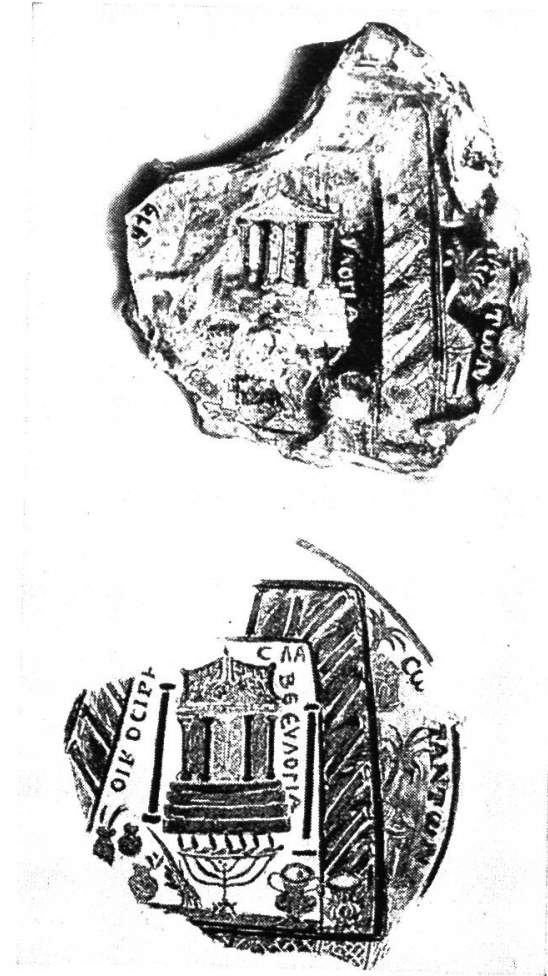
³¹ So *Frey* (s. Anm. 30) und wohl auch *Reifenberg*, zu Taf. 55.



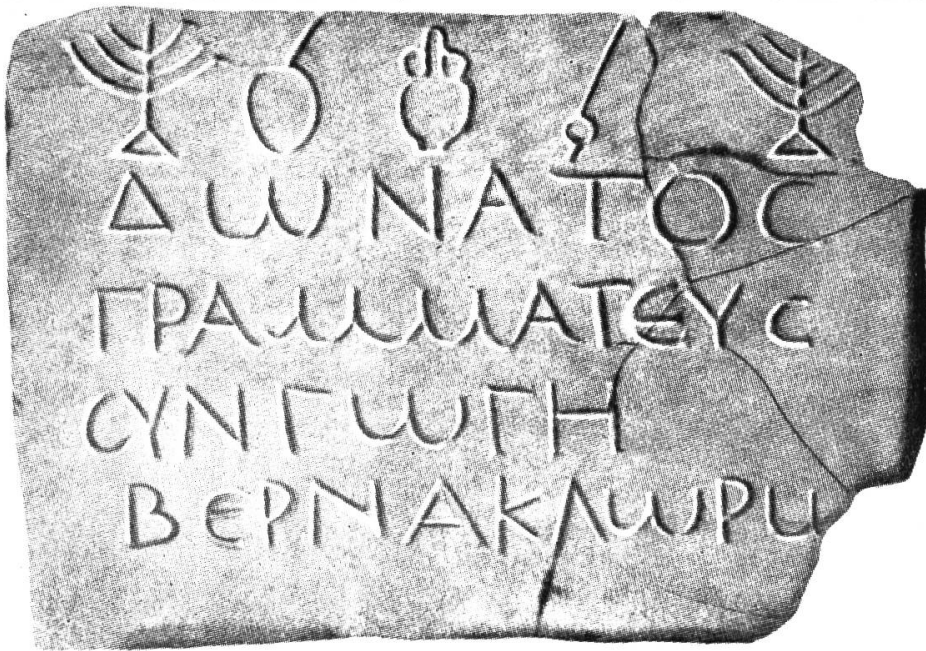
a) Goldglas aus der vatikanischen Bibliothek in Rom



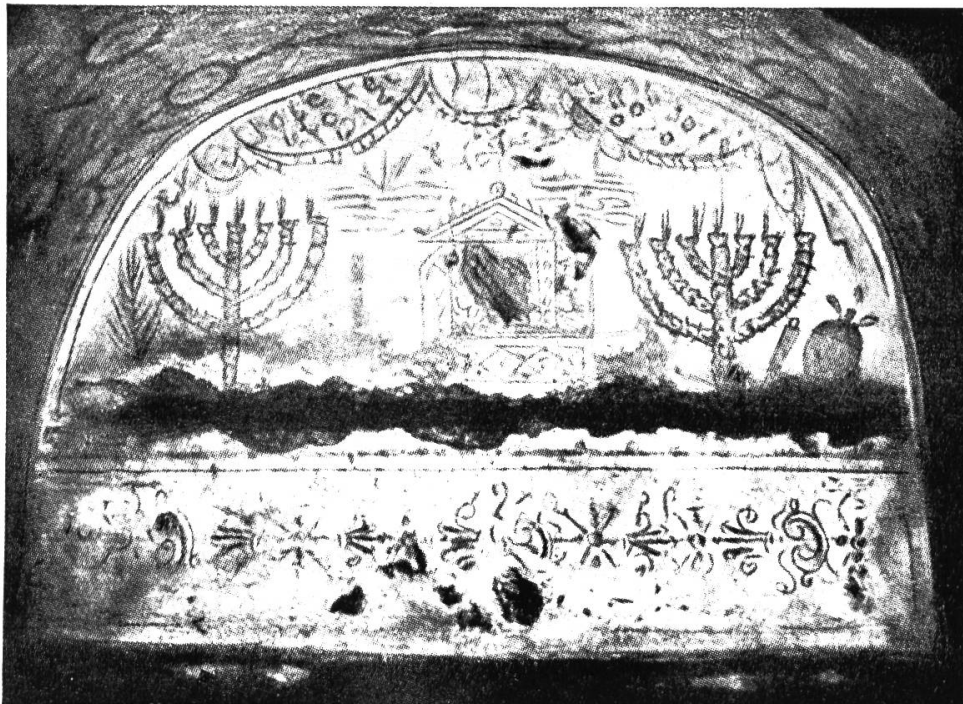
b) Palästinische Tonlampen aus dem 3. Jahrhundert



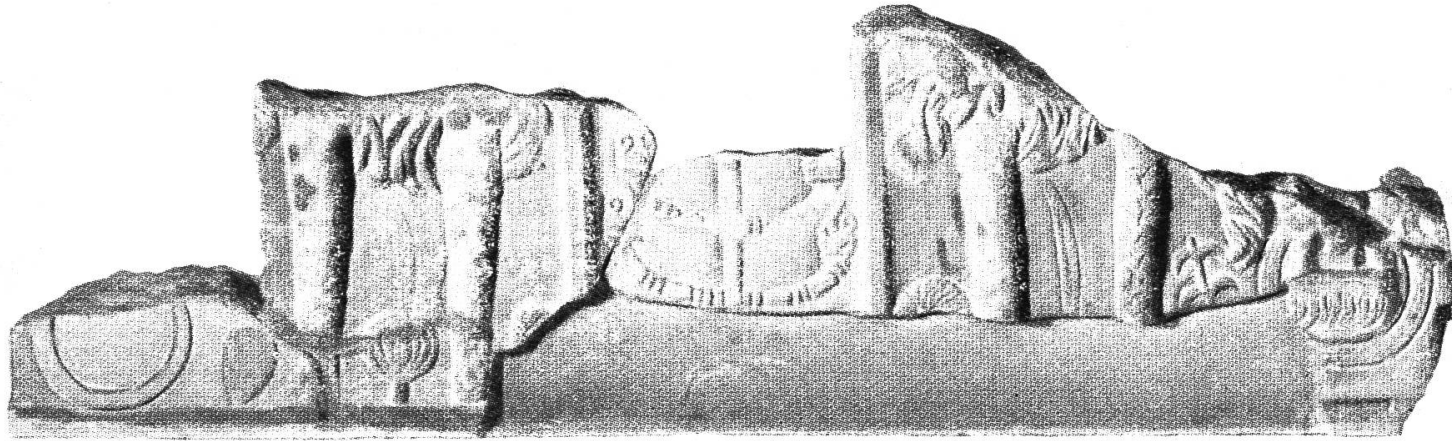
Goldgläser. a) Aus dem Berliner Museum. b) Aus der vatikanischen Bibliothek in Rom.



a) Inschrift aus der Katakombe am Monteverde in Rom



b) Wandgemälde aus der Katakombe der Villa Torlonia in Rom



Sarkophag aus Rom im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

Als letztes Beispiel der jüdischen Sepulchralkunst ist schließlich auf die Malereien der römischen Katakomben zu verweisen. Schon länger bekannt war eine Katakombe in der Vigna Randanini ³². Die Anfänge dieser Katakombe gehen bis ins 1. Jahrhundert zurück, ihre Inschriften zeigen die üblichen jüdischen Darstellungen, darunter auch einige Tierköpfe und dergl. ³³. Die Katakombe war aber auch völlig ausgemalt und zeigt hier neben zweifellos rein dekorativen Darstellungen (Tauben, Pfauen, Palmbäumen, Blumen u. s. w.) deutlich heidnisch-mythologische Motive (eine Glücksgöttin mit Füllhorn, einen Pegasus, eine Siegesgöttin, die einen Jüngling bekrönt). Man hat daraus schließen wollen, daß die Juden, die diese Bilder anfertigen ließen, die heidnischen Darstellungen als allgemein-religiöses Gedankengut der Zeit aufgenommen und symbolisch als Hinweise auf das ewige Leben u. s. w. gedeutet hätten ³⁴. Das ist an sich nicht unmöglich, aber schon darum fraglich, weil im Zusammenhang mit diesen heidnischen Motiven gar keine jüdischen Darstellungen erscheinen. J.-B. Frey hat außerdem auf Grund der Untersuchung der Örtlichkeit die Annahme ausgesprochen ³⁵, daß die Grabkammern mit diesen heidnisch-mythologischen Darstellungen erst nachträglich zu der jüdischen Katakombe hinzugenommen worden seien, sodaß es sich überhaupt um ursprünglich heidnische Bilder handeln würde. Das ist nicht unwahrscheinlich, wenn auch vielleicht nicht völlig beweisbar, und auf keinen Fall darf man aus diesen heidnischen Bildern irgendwelche jüdisch-religiöse Gedanken entnehmen wollen. Umso bezeichnender sind dagegen für das jüdisch-religiöse Denken jener Zeit die Wandgemälde der neuerdings entdeckten römischen Katakombe unter der Villa Torlonia ³⁶. Hier sind mehrere Grabräume im 2./3. Jahrhundert völlig ausgemalt worden. Es finden sich da neben rein dekorativen Zügen (Blättern, Früchten, gelegentlich Löwenköpfen, Vögeln, Widdern, Pfauen, über einen Dreizack springenden Delphinen) die bekannten jüdischen Kultgegen-

³² Abbildungen bei *Cohn-Wiener*, S. 118 ff.; *Frey*, *Corpus*, S. CXX ff.

³³ Siehe *Frey*, *Corpus*, Nr. 81 ff.

³⁴ So *Cohn-Wiener* (s. Anm. 32).

³⁵ S. Anm. 32.

³⁶ Siehe die Literatur in Anm. 5. Unsere Taf. 7 nach *Beyer-Lietzmann*, Taf. 4.

stände (brennende siebenarmige Leuchter, eine Gesetzesrolle, rote Mohnfrüchte oder Granatäpfel, deren kultischer Sinn unbekannt ist, s. Taf. 7; ferner Schofarhörner, Zitronatfrucht, auch die schon auf andern Denkmälern begegnende, nicht sicher gedeutete Rübe). Aber neben diesen einzeln da und dort gemalten Gegenständen finden sich nun zwei Darstellungen, die weiterführen. Auf der Hinterwand eines Bogengrabes findet sich ein figurenreiches Gemälde (Taf. 5b)³⁷. In der Mitte sieht man einen Gesetzesschrein, hinter dessen geöffneten Türen die liegenden Gesetzesrollen zu erkennen sind (hier ist das Bild absichtlich oder zufällig beschädigt); rechts über dem Dach bricht die Sonne durch Wolken, links der Mond, über der Mitte des Giebels steht ein Stern. Rechts vom Schrein ist ein brennender siebenarmiger Leuchter, daneben erkennt man eine Zitronatfrucht, ein Messer (Beschneidungsmesser?) und ein Schofarhorn; links bemerkt man neben einem weiteren Leuchter eine Flasche mit rotem Wein, wohl für die Sabbatmahlzeit bestimmt, einen Granatapfel (?) und einen Palmzweig (soll damit der Feststrauß angedeutet sein?). Vor diesem am Hintergrund des Grabes angebrachten Bild wölbt sich eine Bogennische, an deren unterem Rande Landschaften gemalt waren, von denen nur noch eine sicher erkennbar ist; sie zeigt vor einem Berghintergrund auf einer mit Bäumen bestandenen Wiese einen liegenden Widder und ein halbzerstörtes Tier, vielleicht ein Schaf. Lietzmann³⁸ hat für diese Wiese, weil sie auf der Dekoration eines Bogengrabes begegnet, eine symbolische Deutung gefordert und darin das Bild des himmlischen Paradieses erkennen wollen. Entsprechend schloß er aus den Gestirnen über dem Gesetzesschrein in dem eben besprochenen Bild³⁹, daß der Gesetzesschrein hier „ein Bild des

³⁷ Unsere Taf. 3 b nach *Reifenberg*, Taf. 53.

³⁸ *Beyer-Lietzmann*, S. 24 ff.

³⁹ Auf einem zweiten, stark zerstörten Bild derselben Katakomben erkennt man nur noch ein Tempeldach und daneben rechts und links einen abnehmenden bzw. einen zunehmenden Mond. *Lietzmann* wollte auch darin einen Gesetzesschrein sehen; *Rengstorff* (s. Anm. 5), S. 42 ff. hat diese Deutung als unmöglich bestritten, weil die Dachform allen sonstigen Darstellungen des Gesetzesschreines widerspreche, und erwägt darum eine Deutung auf eine Darstellung der Arche Noah. Das ist aber phantastisch, und es ist keineswegs sicher, daß nicht auch hier ursprünglich ein Gesetzesschrein darge-

himmlischen Tempels sei, der beim Eintritt der messianischen Vollendung auf die beglückte Erde niedersteigen wird“. Während Lietzmann sich aber weigert, auch in den übrigen Darstellungen jüdischer Gegenstände in der Katakombe Symbole für das Leben im Jenseits und für das Ende der Zeiten zu sehen, sind andere Forscher⁴⁰ noch weiter gegangen und haben den brennenden Leuchter auf die sühnende Kraft des Lichtes für die Toten oder auf das brennende Licht als Sinnbild des Frommen oder als Sinnbild des den leuchtenden Seelen der Frommen bestimmten glücklichen Loses gedeutet, haben die Symbole des Laubhüttenfestes (Feststrauß und Zitronatfrucht) als Andeutung der prophetisch verheißenen Fortdauer des Laubhüttenfestes in der Messiaszeit erklärt, haben gar im dargestellten Horn nicht das Schofarhorn des Neujahrsfestes erkennen wollen, sondern „das Horn des Messiasboten Elia, mit dem er den Anbruch der Messiaszeit künden wird“ (Rieger). Der offene Gesetzesschrein soll dann für die römischen Juden die offene Bundeslade als Zeichen der Gegenwart Gottes repräsentieren, die ihre Wirkung auf die toten Gebeine der Begrabenen haben sollte (Marmorstein); umgekehrt bestreitet Rieger, daß überhaupt der Gesetzesschrein dargestellt sein sollte, es sei vielmehr der himmlische Tempel gemeint, der im messianischen Zeitalter auf die Erde herabkommen soll. Alle diese Deutungen werden in der Hauptsache durch Heranziehung jüdischer Texte gestützt, wo solche symbolische Gedanken unabhängig von bildlichen Darstellungen vertreten werden. Aber demgegenüber ist mit allem Nachdruck zu betonen, was die bisherigen Ausführungen wohl gezeigt haben dürften, daß die Darstellungen der Sarkophage und der Katakomben sich in der Wahl der dargestellten jüdischen Motive ebensowenig von den künstlerischen Darstellungen in den Synagogen und auf Gebrauchsgegenständen unterscheiden wie in der Form und Anordnung der bildlichen Gestaltung. Darum ist das Postulat, die Katakombenbilder müßten auf das Schicksal der Verstorbenen nach dem Tode bezogen werden, durchaus unberechtigt.

stellt gewesen sein könne. Doch ist das Bild zu schlecht erhalten, sodaß wir es hier außer Betracht lassen müssen.

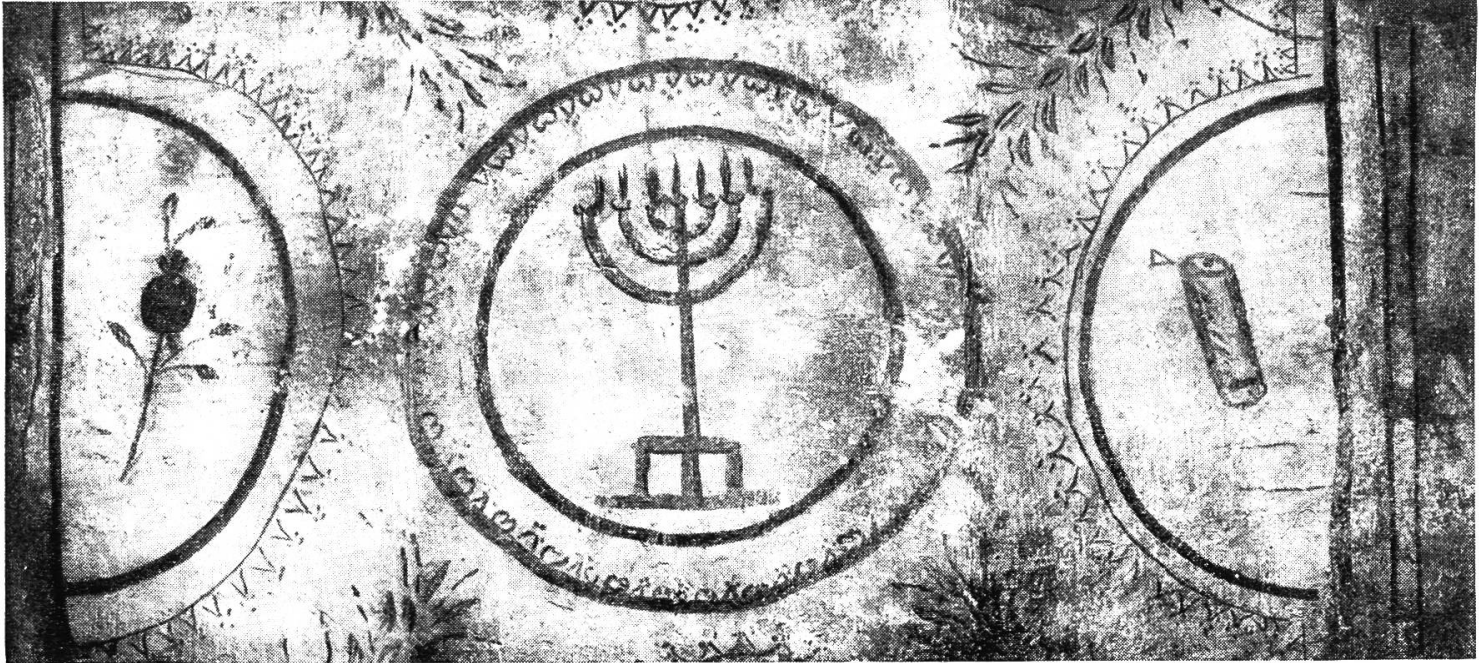
⁴⁰ Siehe die bei *Frey*, *Corpus*, S. CXXVIII, Anm. 2 Genannten, dazu *Rieger* (s. Anm. 5).

Daß die Juden jener frühen christlichen Jahrhunderte im festen Glauben an die Auferstehung der Toten ihre Verstorbenen begruben, zeigen die Inschriften und besonders die darin enthaltenen Gebetswünsche zur Genüge⁴¹. Aber es besteht keine Veranlassung, sofern die Darstellungen der bildenden Kunst nicht dazu zwingen, diese Zukunftshoffnungen in bildliche Darstellungen hineinzudeuten, die ihrer sonstigen Bezeugung gemäß zu solcher Deutung keine Veranlassung geben.

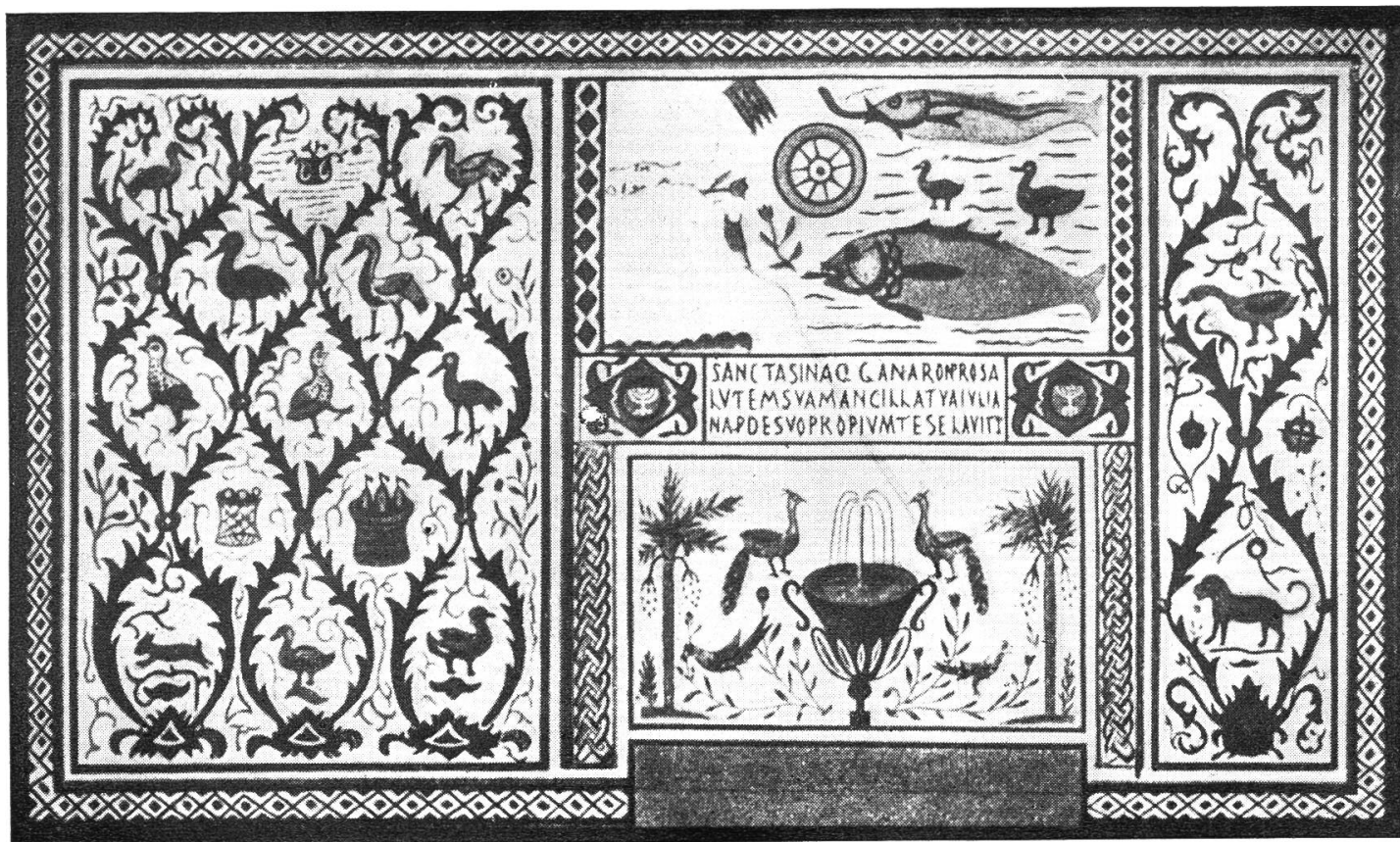
Vielmehr wird man an der Gesamtheit der bisher besprochenen jüdischen Denkmäler leicht erkennen, daß im Mittelpunkt aller künstlerischen Darstellungen der siebenarmige Leuchter steht, der sehr oft brennend dargestellt wird, und der häufig neben dem Gesetzesschrein oder einer Gesetzesrolle erscheint. Die Tatsache, daß der Schrein innerhalb der Synagogendekorationen immer geschlossen, auf den übrigen Denkmälern fast immer offen dargestellt wird, sodaß man die liegenden Gesetzesrollen erkennen kann, beweist, daß der Schrein nicht den Jerusalemer Tempel symbolisiert, aber auch nicht den himmlischen Tempel der Endzeit, sondern das wirkliche Kultgerät in den Synagogen abbildet, das die zentrale Bedeutung der Gesetzesverlesung und Gesetzesdeutung im Synagogengottesdienst repräsentiert. Und nicht anders wird man die einzeln dargestellten Gesetzesrollen auf den Denkmälern zu deuten haben. Damit dürfte aber feststehen, daß die Darstellung des Gesetzesschreines und der Gesetzesrollen auf den jüdischen Denkmälern ein Ausdruck der Glaubensüberzeugung ist, daß das Gesetz und sein Studium den Mittelpunkt der jüdischen Frömmigkeit bilden sollen. Nun wird aber, wie gesagt, noch häufiger der siebenarmige Leuchter dargestellt, und zwar recht oft im Zusammenhang mit dem Gesetzesschrein und den Gesetzesrollen. Daß auch hier nicht der Tempelleuchter gemeint sein kann, sondern nur der Synagogenleuchter, ist schon oben betont worden⁴². Das häufige Beieinander von Leuchter und Gesetzesschrein oder Gesetzes-

⁴¹ Vgl. *Frey*, *Corpus*, S. CXXXI ff.

⁴² S. Taf. 2a mit Anm. 14. Die Behauptung von *Rengstorff* (s. Anm. 5), S. 39 ff., die Darstellungen müßten auf den Tempelleuchter bezogen werden, weil man bis heute nicht ein einziges Exemplar eines siebenarmigen Leuchters gefunden habe, ist darum nicht mehr haltbar.



Wandmalerei aus der Katakombe der Villa Torlonia in Rom



rolle⁴³ macht aber die Annahme unwahrscheinlich, daß der Leuchter nur einfach Symbol jüdischer Frömmigkeit überhaupt gewesen sei⁴⁴. Rengstorff hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß der Leuchter meistens brennend dargestellt wird, und zwar auf allen Arten von Denkmälern⁴⁵. Nimmt man diese Tatsache zusammen mit dem häufigen Beeinander von Leuchter und Gesetzeschrein oder Gesetzesrolle, so liegt die Annahme äußerst nahe, daß der brennende Leuchter das Licht des Gesetzes symbolisieren solle. Dieser Gedanke vom Gesetz als Licht ist ja im Judentum äußerst verbreitet, und auch das Bild des Leuchters begegnet in diesem Zusammenhang⁴⁶. Die Häufigkeit der Darstellung des siebenarmigen Leuchters in der altjüdischen Kunst erklärt sich also vermutlich daraus, daß dieser Leuchter das Symbol für das Licht des Gesetzes geworden war, sodaß auch diese häufige künstlerische Darstellung die zentrale Stellung des Gesetzes in der Frömmigkeit der Juden jener Zeit erkennen läßt. Und wenn gelegentlich einmal in den besprochenen Gemälden der Torlonia-Katakomben über dem Gesetzesschrein die Gestirne zu sehen sind, so liegt keine Notwendigkeit vor, darin einen Hinweis auf das ewige Leben der Verstorbenen zu sehen, obwohl auch daran mit gedacht sein könnte; die Gestirne könnten ebenso die ewige Geltung des Gesetzes für die ganze Welt andeuten sollen. Die Löwen zu beiden Seiten des Gesetzesschreines und dann überhaupt in der Synagogendekoration dienen ja zweifellos der Kennzeichnung des Gesetzes als der beherrschenden Wirklichkeit, sie sind als Ehrenwache für das Gesetz aufzufassen. Und ebenso kann man die so häufig begegnenden jüdischen Kultgegenstände (Schofarhorn, Zitronatfrucht, Feststrauß u. s. w.), die ja meistens im Zusammenhang mit

⁴³ Daß es keine Darstellungen des Schreines ohne Leuchter gegeben habe (so Rengstorff, s. Anm. 5, S. 46, Anm. 1), ist ebenfalls falsch. Die Inschriften bei Frey, Corpus, Nr. 337 und 343 zeigen deutlich einen Schrein ohne Leuchter.

⁴⁴ So Lietzmann bei Beyer-Lietzmann, S. 18.

⁴⁵ A. Anm. 5 a. O., S. 52 ff.

⁴⁶ Belege bei R. Bultmann, Das Evangelium des Johannes, 1941, S. 23, Anm. 4. Vgl. etwa Sprüche Sal. 6, 23: „Denn ein Leuchter ist das Gebot und das Gesetz ein Licht“ und Weisheit Sal. 18, 4: „Das unvergängliche Licht des Gesetzes“.

dem Leuchter, dem Gesetzesschrein oder den Gesetzesrollen erscheinen, nur verstehen als Hinweis auf die im Gesetz gebotenen Feste, deren rechte Feier im Gehorsam gegen das Gebot des Gesetzes dem Juden die rechte Stellung vor Gott gewinnen hilft. So sehr also die gesamten bisher besprochenen Darstellungen jüdischer Kultgegenstände nicht bloß darstellenden, sondern durchaus auch symbolischen Sinn haben werden, so wenig liegt irgend eine Veranlassung vor, einen anderen als den genannten Sinn darin zu finden. Darum muß es schließlich auch fraglich erscheinen, ob die zuletzt besprochene Darstellung einer Landschaft mit Tieren in der Torlonia-Katakombe wirklich ein Hinweis auf das Paradies sein wolle. Diese Deutung ist darum an sich naheliegend, weil eine solche Szene sich sonst bisher in der jüdischen Katakombenkunst nicht gefunden hat; aber irgend ein sicherer Hinweis in dem sehr schlecht erhaltenen Bilde selber, daß man die äußerst einfache Darstellung so deuten müsse, ist nicht zu entdecken, und es besteht durchaus die Möglichkeit, daß auch diese Darstellung, da sie keinen spezifisch jüdischen Gegenstand schildert, rein dekorativen Absichten entsprungen ist⁴⁷. Auf alle Fälle zeigt uns die frühe jüdische Kunst in allen ihren bisher besprochenen Denkmälern von neuem, welche alles beherrschende Rolle das Gesetz und der im Gesetz geregelte Gottesdienst im religiösen Denken der Juden gespielt hat.

Diese Erkenntnis wird nicht aufgehoben, aber ergänzt, wenn wir uns der 2. Gruppe altjüdischer Denkmäler zuwenden, von der zu Beginn die Rede war, den Mosaikfußböden und Wandmalereien in den Synagogen. Schon lange war ein Mosaikfußboden der Synagoge des nordafrikanischen Naro bei Karthago (heute Hammâm-Lif in Tripolis) bekannt (Taf. 8). Der eigentliche Kultraum findet sich hier im Rahmen einer komplizierten Bauanlage⁴⁸, der Boden des Kultraums ist mit einem Mosaik ausgelegt. Es zeigt in den beiden Seitenschiffen zwischen Blattranken verschiedene Tiere und Körbe (mit Früchten?); im Mittelschiff ist unterhalb einer Inschrift

⁴⁷ So auch *Frey*, *Corpus*, S. CXXVIII.

⁴⁸ Siehe *S. Krauss* (s. Anm. 3), S. 266, 340 f. Die veröffentlichten Abbildungen des Mosaiks sind leider sehr ungenügend.

ein von Palmen und Pfauen flankierter Springbrunnen zu sehen, über der Inschrift war wohl eine Meereslandschaft mit Fischen und Seevögeln angebracht. Die lateinische Inschrift besagt, daß eine Frau namens Juliana die Synagoge von Naro für ihr Seelenheil mit Mosaik hat belegen lassen, daneben sieht man zwei siebenarmige Leuchter, den linken zusammen mit Feststrauß und Zitronatfrucht oder Schofarhorn. Auch hier finden sich also die bekannten Gesetzessymbole, daneben aber zahlreiche Tierdarstellungen. Man hat auch hier die Landschaft mit den Pfauen als Paradieslandschaft gedeutet und den Springbrunnen als Hinweis auf den Quell des ewigen Lebens⁴⁹. Aber es ist willkürlich, nur die Darstellungen des Mittelschiffs so symbolisch zu deuten und in den Darstellungen der Seitenschiffe reine Ornamentik zu sehen. Da nun in anderen Räumen der Synagoge sonstige heidnische Motive (Büsten eines speertragenden Mannes und Weibes) begegnen, und da in der benachbarten jüdischen Katakombe sich ebenfalls Dekorationen mit heidnischen Motiven finden⁵⁰, liegt die Annahme viel näher, daß auch die Darstellungen auf dem Mosaikboden des Kultraums der Synagoge weitgehend nur dekorativen Charakter haben, und daß nur die spezifisch jüdischen Darstellungen auf dem Inschriftstreifen einen religiösen Sinn wiedergeben sollen. Während dieses Mosaik uns also vermutlich nichts Neues lehrt, vermittelt eine neue Einsicht der große Mosaikfußboden der Synagoge von Gerasa (Dscherasch) im Ostjordanland⁵¹. Man fand dort unter den Trümmern einer aus dem 6. Jahrhundert stammenden Kirche die Reste einer etwa Anfang des 5. Jahrhunderts errichteten Synagoge. Das Fußbodenmosaik (Taf. 9a) zeigt im Mittelfeld drei Reihen von Tieren nach der Einteilung in 1. Mos. 6, 20: Vögel, Vieh, Kriechtiere; die Darstellung ist künstlerisch so vollkommen, daß es heutigen Zoologen gelungen ist, sämtliche dargestellten Tiere genau zu identifizieren. Ganz links sind oberhalb einer durch den Kirchenbau zer-

⁴⁹ Cohn-Wiener, S. 116 f.; Beyer-Lietzmann, S. 26 f.

⁵⁰ Siehe Frey (s. Anm. 9), S. 295.

⁵¹ Zuerst veröffentlicht von A. Barrois, s. Anm. 4. Vgl. ferner Sukenik, Beth Alpha, S. 27, 55 f. und Taf. 7 und XXVI; Ders., Synagogues, S. 35 ff., 77. Unsere Taf. 9a nach Sukenik, Synagogues, Taf. 9; unsere Taf. 9b nach Revue Bibl. 1930, Taf. XI.

störten Stelle des Mosaiks noch zwei Männerköpfe zu sehen, über denen in griechischer Sprache die Namen Sem und Japhet, zweier Söhne des Noah, stehen, darüber erkennt man eine Taube mit einem Zweig im Schnabel. Es handelt sich also zweifellos um eine Darstellung des Auszugs aus der Arche. Am Rande verfolgen zwischen Blumen und Girlanden tragenden Vögeln Raubtiere zahme Tiere; es wäre möglich, daß diese Szene die Gewalttätigkeit darstellen soll, die vor der Flut herrschte, aber diese Randdarstellungen könnten auch rein dekorativen Charakter haben. Zwischen den sich verfolgenden Tieren findet sich am unteren Rande eine griechische Inschrift, die dem „heiligen Ort“ und der Synagogenversammlung Frieden wünscht; dazwischen ist ein siebenarmiger brennender Leuchter zu sehen, rechts davon Feststrauß und Zitronatfrucht, links Schofarhorn und Räucherschale (?) ⁵². In diesem künstlerisch hochstehenden Mosaik haben wir also neben den üblichen bildlichen Hinweisen auf das Gesetz als Mittelpunkt jüdischer Frömmigkeit ⁵³ zum ersten Mal die Darstellung einer biblischen Szene. Warum gerade der Auszug aus der Arche gewählt ist (im zerstörten Teil dürfte die übrige Familie Noahs dargestellt gewesen sein),

⁵² Siehe dazu Anm. 15.

⁵³ Eine ganz ähnliche Mosaikdarstellung findet sich in der 1933 in Esfija auf dem Karmel ausgegrabenen Synagoge, die als ganze noch unveröffentlicht zu sein scheint (siehe die Abbildung bei *Reifenberg*, Taf. 44, und die kurze Beschreibung bei *Sukenik*, *Synagogues*, S. 85 f.). Neben Früchten und Vögeln zeigte dieses Mosaik ursprünglich noch den Sonnengott auf seinem Wagen und darum den Tierkreis mit den vier Jahreszeiten; solche Darstellungen des Tierkreises fanden sich ebenfalls in andern späten Synagogenmosaiken (Naaran, Beth Alpha), auch da neben Darstellungen der Gesetzeslade mit Leuchtern und weiteren Kultgegenständen (in Naaran außerdem Daniel in der Löwengrube, in Beth Alpha das Opfer Isaaks). Diese Tierkreismosaiken sind nicht nur sehr spät (5.—7. Jahrh.), sondern zeigen auch in der räumlich so betonten Darstellung des Tierkreises einen so starken Einfluß der Astrologie, daß sie für den jüdischen Glauben der ersten Jahrhunderte nicht ohne weiteres herangezogen werden dürfen und darum hier außer Betracht bleiben sollen. Vgl. zu diesen späten Denkmälern *Sukenik*, Beth Alpha, S. 35 ff., 54 f.; *Ders.*, *Synagogues*, S. 28 ff. Älter ist dagegen vielleicht eine Tierkreisdarstellung auf einem Steinfries, der wahrscheinlich aus der Synagoge in Kefar Birim in Galiläa stammt (s. *Sukenik*, Beth Alpha, S. 57 und Taf. 6 b).

wissen wir natürlich nicht, aber man könnte vermuten, daß damit auf den Segen über die Erde und den Bund Gottes mit Noah (1. Mos. 8, 21 ff.) hingewiesen werden sollte. Auf alle Fälle erscheint hier neben dem Hinweis auf das Gesetz der Hinweis auf die Taten Gottes mit seinem Volke in bildlicher Darstellung, und dieses religiöse Motiv zeigt sich nun beherrschend in dem letzten hier zu besprechenden Denkmal, der Synagoge von Dura-Europos⁵⁴.

Die Euphratstadt Dura, an der Karawanenstraße vom syrischen Aleppo nach Bagdad gelegen, wurde von den Makedonen als Grenzfestung ausgebaut und Europos genannt. Man wußte aus antiken Quellen nur von der Existenz dieser Stadt, bis im Jahre 1921 englische Truppen, die gegen Araber kämpften, in einem Ruinenfeld am Euphrat bedeutsame antike Wandmalereien entdeckten. Sofort einsetzende Ausgrabungen der Franzosen legten den zuerst entdeckten heidnischen Tempel und andere Gebäude frei, dabei gelang durch die Aufschrift eines Wandgemäldes die einwandfreie Identifizierung der Ruinenstadt mit der aus Schriftstellern bekannten Stadt Dura-Europos. 1928 wurden die Ausgrabungen von Franzosen und Amerikanern gemeinsam wieder aufgenommen und durch mehrere Jahre fortgeführt, aber dann aus Mangel an Mitteln 1937 vorläufig eingestellt. Diese Ausgrabungen haben Dura rasch zum „Pompeji des Ostens“ gemacht, weil die Ruinen unter dem Schutz des Sandes erstaunlich viele Kunstdenkmäler bewahrt und uns sehr wesentliche neue Einsichten in die Geschichte, Kunst- und Religionsgeschichte des vorderen Orients in der Spätantike vermittelt haben. Wir wissen jetzt, daß Dura zuerst makedonische Grenzfestung, dann lange Zeit Grenzstadt des parthischen Reiches und wichtige Karawanenstadt war, bis die Römer sie zu Beginn des 3. Jahrh. n. Chr. von neuem zu einer Grenzfestung machten, die schließlich um die Mitte des 4. Jahrhunderts von den Parthern erobert wurde. Von da an blieb Dura verlassen und vergessen, bis die neuen Ausgrabungen die Stadt

⁵⁴ Siehe die Literatur in Anm. 5. Unsere Taf. 10 und 11 nach *Rostovtzeff*, Dura, Taf. 21 und 22; Taf. 15 nach *Mesnil du Buisson*, Taf. 39. Die abschließende Publikation über die Synagoge mit ausreichenden Abbildungen steht noch aus.

wieder bekannt gemacht haben. Die religiösen Verhältnisse waren entsprechend der Buntheit der Bevölkerung außerordentlich gemischt, und man hat Tempel aller Arten gefunden (darunter auch ein sehr bedeutsames Mithräum). So ist es nicht erstaunlich, daß man eine kleine christliche Kirche und eine Synagoge ausgegraben hat. Die Synagoge lag in einem Privathaus an der Stadtmauer, hinter der man zu Befestigungszwecken einen schiefen Stützwand aufgeworfen hatte, unter dem die an der Mauer gelegenen Häuser begraben wurden. Unter dem Schutz dieses Walles blieb die an der Mauer gelegene Frontwand der Synagoge völlig erhalten, während die Seitenwände nur abgeschrägt, die Eingangswand fast gar nicht erhalten blieb. Es fanden sich aber unter dem Schutt innerhalb der Synagoge auch erhebliche Teile der Dachziegel, so daß man die erhaltenen Wandgemälde ablösen und die Synagoge in Rekonstruktion im Museum von Damaskus wieder aufbauen konnte (siehe die rechte Seite der Frontwand im Westen und einen Teil der anschließenden Nordwand auf Taf. 10 und die linke Seite der Frontwand auf Taf. 11). Die Synagoge stand freilich nur bis etwa 256 n. Chr. in Gebrauch, dann wurde sie durch die Errichtung des Walles hinter der Stadtmauer zugedeckt und teilweise zerstört.

Die Ausgrabungen haben nun aber ergeben, daß die Synagoge, wie sie sich den Ausgräbern zuerst darbot, und wie sie in Damaskus wieder aufgebaut worden ist, nicht die erste Synagoge an diesem Platz war. Eine ältere, kleinere Synagoge, war um 200 n. Chr. gebaut worden, sie war offensichtlich nur mit geometrischen und pflanzlichen Ornamenten ausgeschmückt. Um 244 wurde dann an ihrer Stelle die größere Synagoge gebaut, die in üblicher Weise in der Richtung nach Jerusalem (hier nach Westen) den Platz für den Gesetzesschrein aufwies und rings an den Wänden mit Bänken versehen war; rechts neben der Nische für den Gesetzesschrein sind die Stufen für den Sitz des Synagogenvorstandes, des Priesters Samuel, erhalten. Die Nische für den Gesetzesschrein, der natürlich nicht erhalten blieb, wurde sofort beim Neubau kunstvoll ausgestaltet (Taf. 10 und 12). Vor die oben mit einer Muschel abgeschlossene Nische sind links und rechts je eine Säule in Marmor-

imitation gestellt, die eine von der Wand abgerückte Fassade tragen. Diese Fassade ist offenbar auch sofort bemalt worden. Dieses Bild zeigt in der Mitte einen Tempel mit geschlossenen Türen, der zweifellos einen Gesetzesschrein darstellen soll⁵⁵. Rechts daneben sind ein siebenarmiger Leuchter, eine Zitronatfrucht und ein Feststrauß zu erkennen. Auch hier waren also an beherrschender Stelle und im ältesten Zustand des Neubaus diejenigen Kultgegenstände dargestellt, die die Bedeutung des Gesetzes für den jüdischen Gottesdienst kennzeichnen sollten. Rechts neben dem tempelförmigen Gesetzesschrein ist in einer recht primitiven und den späteren Gemälden derselben Synagoge unebenbürtigen Art die Opferung Isaaks dargestellt. Man sieht in der Mitte Abraham mit dem Messer von hinten neben dem Altar stehen, auf dem Isaak liegt, darunter ist der Widder neben dem Dornbusch zu erkennen. Oben rechts ist ein Zelt oder eine Hütte gemalt, in deren Türe mit dem Rücken zum Beschauer ein kleiner Mann steht; links darüber greift Gottes Hand aus den Wolken. Die Hand Gottes repräsentiert zweifellos das Reden Gottes zu Abraham; es ist das Äußerste, was jüdische Kunst in der Abbildung Gottes zu tun imstande ist⁵⁶. Unklar ist dagegen, was mit der Hütte und dem davor stehenden kleinen Mann oder Knaben gemeint sein soll. Die Deutung auf den Diener Abrahams⁵⁷ liegt wenig nahe, da dabei die Hütte nicht erklärt wird; daß Abraham beim Opfer im Heiligtum von Beerseba nach Vollendung des Isaakopfers (1. Mos. 22, 19) dargestellt werden solle⁵⁸ ist darum unwahrscheinlich, weil die Figur im Eingang

⁵⁵ Gegen die Annahme von *Mesnil du Buisson*, S. 20, und *Grabar*, s. Anm. 6, S. 145 f., es sei der salomonische Tempel mit seinen Geräten gemeint, spricht die Analogie der früher besprochenen jüdischen Denkmäler (vgl. z. B. das vatikanische Goldglas, Taf. 4 b) und besonders die Tatsache, daß auch in allen früher besprochenen synagogalen Darstellungen des Gesetzesschreines die Türen des Schreines ebenfalls geschlossen sind.

⁵⁶ Auf der in der sonstigen Darstellung völlig abweichenden Wiedergabe des Isaakopfers in der späten Synagoge von Beth Alpha stehen neben der Hand Gottes die hebräischen Worte: „Lege (deine Hand) nicht an“ (1. Mos. 22, 12), s. *Sukenik*, Beth Alpha, Taf. XIX. — Die Scheu vor der Darstellung menschlicher Figuren zeigt sich in unserm Fresko noch deutlich darin, daß alle Figuren von hinten gezeigt werden!

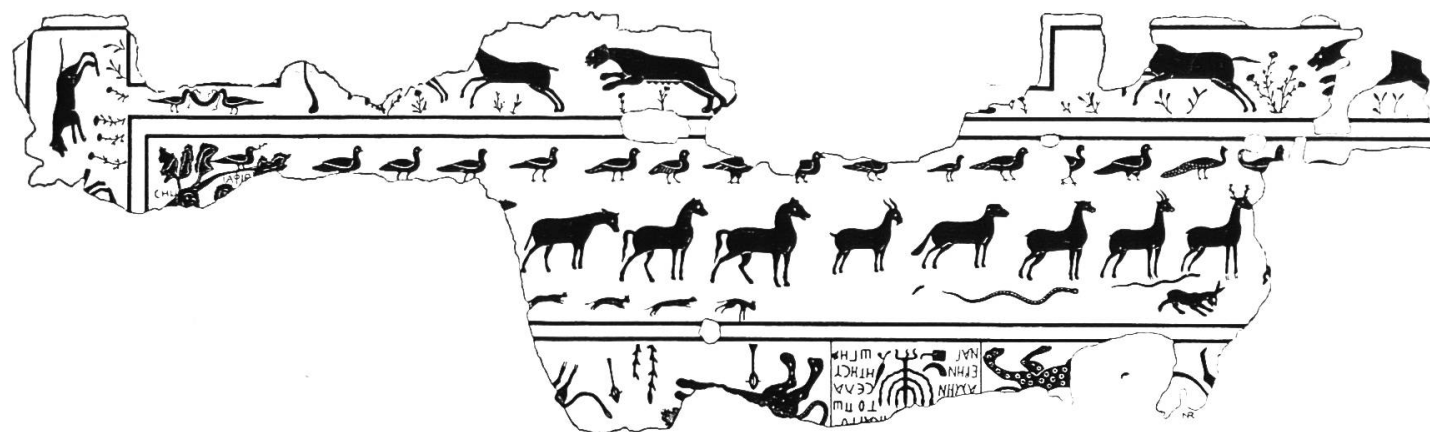
⁵⁷ So z. B. *Hempel*, s. Anm. 6, S. 286.

⁵⁸ So *Mesnil du Buisson*, S. 26 f.

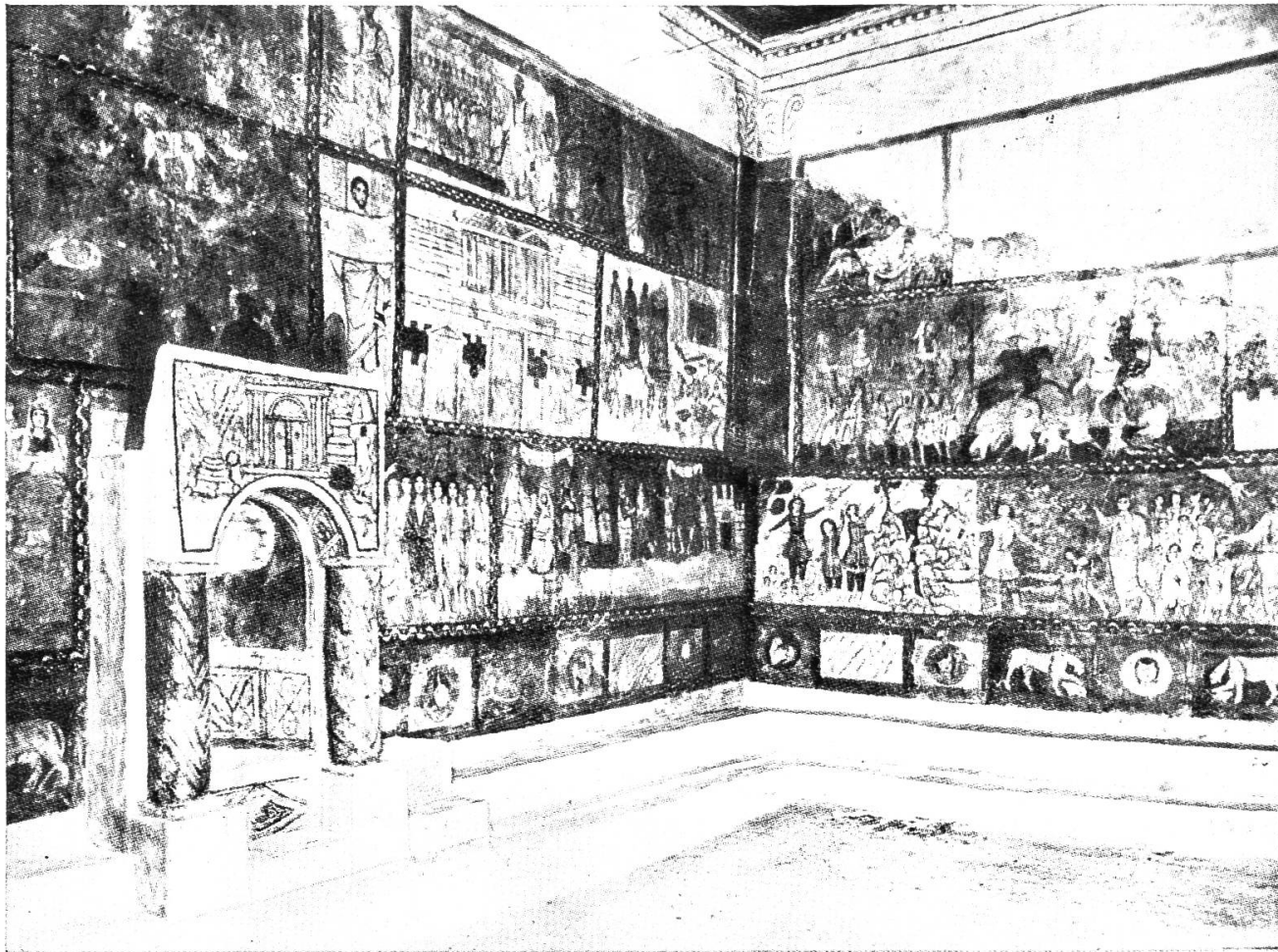
der Hütte eher ein Kind darstellt. Man hat darum vermutet, daß Isaak nach dem Opfer im Heiligtum auf dem Gipfel des Berges anbetend dargestellt werde, weil eine aramäische Übersetzung zu 1. Mos. 22, 14 ein Gebet hinzufügt, in dem die Vorstellung enthalten ist, daß Abraham das Opfer auf dem „Berg des Heiligtums Gottes“ darbrachte⁵⁹; diese Vermutung ist recht einleuchtend, wenn auch vielleicht nicht ganz sicher beweisbar. Auf alle Fälle zeigt sich schon hier, daß die Darstellung der biblischen Szene durch die legendarische Weiterbildung des Bibeltextes in der frommen jüdischen Überlieferung beeinflusst ist. Warum gerade das Opfer Isaaks an diesem hervorstechenden Punkte dargestellt wurde, kann man kaum sicher sagen, aber am ehesten wird man darin doch wohl einen betonten Hinweis auf den Segen über Abraham und sein Geschlecht erkennen dürfen, der auf Grund des Gehorsams Abrahams beim Isaakopfer dem Abraham zugesprochen wird (1. Mos. 32, 16 f.). Auf der Wand über der Gesetzesnische war auch von jeher ein Gemälde angebracht, das aber später übermalt wurde, sodaß auch auf Grund des Originals nur Vermutungen über dessen Inhalt geäußert werden konnten (man glaubt einen Weinstock und Löwen zu erkennen); dieses Mittelbild muß darum hier außer Betracht bleiben.

Einige Zeit später haben die Juden von Dura offenbar beschlossen, die ganze Synagoge mit Wandgemälden zu schmücken; dabei wurde auch das alte Mittelbild übermalt, während die Darstellung auf der Fassade der Gesetzesnische erhalten blieb. Die Gesamtanlage der Wandbilder (s. Taf. 10 und 11) wurde nun so angeordnet, daß über einem mit Tieren und Frauenköpfen in Medaillons geschmückten Sockel sich drei (über der Gesetzesnische nur zwei) Bilderfriese über alle Wände erstrecken, die durch Zierleisten von einander getrennt sind. Die Frage der Anordnung der Bilder und ihrer beabsichtigten Reihenfolge ist trotz mancher bereits geäußelter Vermutungen kaum sicher zu lösen, obwohl an

⁵⁹ Vgl. *Grabar*, s. Anm. 6, S. 145 f. Das Gebet Abrahams im Fragmententargum (Das Fragmententhargum, hrsg. v. *M. Ginsburger*, 1899, S. 13) schließt: „Künftige Geschlechter nach ihm (Isaak) werden sagen: Auf dem Berge des Heiligtums Gottes brachte Abraham den Isaak seinen Sohn dar...“.



Mosaikfußboden der Synagoge in Gerasa (Ostjordanland)
a) Gesamtansicht nach Zeichnung. b) Detail nach Photographie



Synagoge in Dura-Europos: rechte Seite der Westwand und Nordwand

einigen Stellen deutlich zusammengehörige Bilder nebeneinander stehen⁶⁰. Auch fehlen ja bisher gänzlich direkte Vorbilder und Parallelen zu den Darstellungen, sodaß die Erklärung der Bilder im einzelnen vielfach unsicher geblieben ist und teilweise infolge der schlechten Erhaltung der Bilder immer unsicher bleiben wird. Es ist darum hier nicht beabsichtigt, sämtliche erhaltenen Bilder zu beschreiben und in ihren Einzelheiten zu deuten; vielmehr sollen nur die besonders wichtigen Darstellungen der Frontwand und ein Bild einer Seitenwand abgebildet und besprochen werden⁶¹.

Lassen wir das übermalte Mittelbild und die vier Gestalten zu seinen beiden Seiten vorläufig außer Betracht, so finden wir in der gesamten obersten Reihe der rechten Seite der Westwand (auf Taf. 10 nicht deutlich zu erkennen) eine ausführlich schildernde Darstellung des Auszugs des Volkes Israel aus Ägypten unter der Führung des Moses. Ganz rechts ist eine Stadt mit geöffnetem Stadttor zu sehen; über dem Tor sind ein heidnischer Gott und zwei Siegesgöttinnen zu erkennen; auf die Stadt fallen Feuer und Hagel nieder. Das Volk Israel, bewaffnete Soldaten und fliehende Zivilisten mit Kindern, teilweise Lasten tragend, dazwischen die 12 Stammesältesten, marschiert nach rechts aus der Stadt, angeführt von dem

⁶⁰ *Mesnil du Buisson*, S. 14 ff. wollte die drei Reihen unterscheiden als geschichtliche, liturgische und moralische Reihe; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 16 ff. nimmt an, daß jeweilen zwei Bilder, eines rechts und eines links von der Mitte, eine Parallele oder einen Gegensatz miteinander bilden. Aber beide Annahmen erweisen sich als sehr gesucht. Eher könnte *Kraeling*, S. 373 ff. recht haben, der die Auswahl von den speziellen Interessen der Juden der östlichen Diaspora und überhaupt von der Rücksichtnahme auf die Lieblingsgestalten jüdischer volkstümlicher Frömmigkeit beherrscht sein läßt. Vielleicht aber ist die Auswahl der Szenen viel mehr den persönlichen Wünschen der einzelnen Auftraggeber zu verdanken als einem einheitlichen Plan, wie *Rostovtzeff*, *Dura*, S. 115 f. vermutet. Die ganze Frage ist vorläufig völlig unentschieden.

⁶¹ Die Frage nach der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Bilder soll hier ebensowenig berührt werden wie die Frage nach der Zahl und dem Charakter der zweifellos vorhandenen Mehrzahl von Malern, die an den Bildern gearbeitet haben (dafür zeugen nicht nur die Stilunterschiede, sondern auch die Tatsache, daß die Aufschriften teils in griechischer, teils in aramäischer, teils in mittelpersischer Sprache verfaßt sind). *Mesnil du Buisson*, S. 150 nimmt vier verschiedene Maler an.

riesenhaften Moses, der einen Mantel mit den vorgeschriebenen Schaufäden an den Ecken trägt und einen Stab in der rechten Hand hochhält. Zwischen den Füßen des Moses steht eine aramäische Inschrift: „Moses, als er aus Ägypten zog und das Meer spaltete“. Es folgt das Meer mit den darin ertrinkenden Ägyptern, links davon steht wieder der riesige Moses, der seinen Stab über das Wasser ausstreckt. Über ihm erscheint die Hand Gottes aus dem Himmel. Hinter der Gestalt des Moses laufen vom Meer aus 12 ursprünglich blaue Streifen nach links. Dann ist Moses, wieder vor diesen Streifen, ein drittes Mal weiter links dargestellt, dieses Mal senkt er seinen Stock über ein kleines Wasser, in dem Fische schwimmen und Muscheln zu sehen sind; oberhalb des Wassers stehen die jüdischen Bewaffneten und Ältesten und schauen dem Tun des Moses zu. Darüber ist ein zweites Mal Gottes Hand zu sehen. Neben dem Kopf dieses dritten Moses steht die aramäische Inschrift: „Moses, als er das Meer spaltete“. Es ist klar, daß es sich bei der ganzen Schilderung um den Auszug aus Ägypten handelt; rätselhaft ist nur, was der Feuerhagel auf die zurückgelassene ägyptische Stadt hier soll, da ja die 7. Plage (2. Mos. 9, 22 ff.) durch mehrere Ereignisse von dem Auszug Israels aus Ägypten (2. Mos. 12, 37 ff.) getrennt ist; und rätselhaft ist auch, warum die Spaltung des Meeres durch Moses erst nach dem Ertrinken der Ägypter im Meer dargestellt zu sein scheint. Um dieser merkwürdigen Reihenfolge zu entgehen, hat man vermutet, es solle in der letzten Szene, wo Moses den Stab über das kleine Wasser senkt, gar nicht die Spaltung des Meeres für die Israeliten, sondern das später erzählte Wunder dargestellt werden, bei dem Moses durch ein ins Wasser geworfenes Holz bitteres Wasser süß machte (2. Mos. 14, 25)⁶². Aber dagegen spricht nicht nur die Inschrift über der dritten Mosesgestalt, die gerade die letzte Szene als Spaltung des Meeres kennzeichnet, sondern bei dieser Annahme bleiben auch die zwölf hellblauen Bänder hinter der 2. und 3. Mosesgestalt unerklärt. Man hat nun aber darauf hingewiesen, daß nach einer rabbinischen Vorstellung, die sich besonders in der aramäischen Übersetzung,

⁶² So *Mesnil du Buisson*, S. 39; *G. Millet* bei *Mesnil du Buisson*, S. XII ff.; *Goodenough*, s. Anm. 6, S. 222 (will diese Deutung aus philonischer Symbolik begründen); *Rostovtzeff*, Röm. Quartalsschr. 42, 1934, S. 211.

dem Targum, zeigt, das Wasser des Meeres durch Moses in 12 Wege für die 12 Stämme geteilt worden war, und diese 12 Wege durch das Wasser sind hier eben hinter der 2. und 3. Mosesgestalt wiedergegeben. Es sind also zweifellos in der fortlaufenden Erzählung dieses Bildes nur der Auszug aus Ägypten, das Ertrinken der Ägypter im Meer und der Durchzug Israels durch das Meer geschildert⁶³. Schon dabei ergibt sich aber, daß die Weiterspinnung der biblischen Erzählung in der frommen Überlieferung, der Haggada, die Art der bildlichen Darstellung im einzelnen stark beeinflußt hat. Und aus dem gleichen Zusammenhang erklärt sich auch, wie kürzlich gezeigt wurde⁶⁴, die Darstellung der Plage des Feuerhagels beim Auszug aus Ägypten: die aramäische Übersetzung erzählt, daß Gott beim Auszug das ägyptische Heer mit Feuerhagel in Verwirrung brachte. Die auffällige Reihenfolge der Darstellungen läßt sich schließlich vielleicht so erklären, daß der Maler jeweils zwei Szenen zusammenfaßte: rechts die zerstörte ägyptische Stadt, links die geglückte Flucht der Ägypter; rechts die ertrinkenden Ägypter, links die geretteten Israeliten⁶⁵. So würde sich auch das nur zweimalige Auftreten der Hand Gottes in dem gesamten Bilderzyklus erklären: die eine Hand wendet sich deutlich gegen die Ägypter, die andere zu den Israeliten. Und damit ergibt sich, daß der religiöse Sinn dieser bildlichen Erzählung deutlich darin besteht, daß die Machttaten Gottes für sein Volk an dem grundlegenden Ereignis des Auszugs des Volkes aus Ägypten geschildert werden sollen.

⁶³ So *Kraeling*, S. 346; *Rostovtzeff*, *Dura*, S. 124; *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 138 f.; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 146 ff. *H. Lietzmann*, *Theol. Literaturztg.* 65, 1940, Sp. 116. Der Targum Pseudojonathan zu 2. Mos. 14, 21 f. (hrsg. v. *M. Ginsburger*, 1903, S. 123) lautet: „Und die Wasser wurden gespalten in 12 Teile entsprechend den 12 Stämmen Jakobs. Und die Söhne Israels zogen in der Mitte des Wassers im Trockenen...“.

⁶⁴ S. *Grabar* in Anm. 63. Der Targum Pseudojonathan zu 2. Mos. 14, 24 (*Ginsburger* S. 124) sagt: „...Gott schaute im Zorn auf das Heer der Ägypter in der Feuersäule, um auf sie glühende Kohlen zu werfen, und in der Wolkensäule, um auf sie Hagel zu werfen; und er verwirrte das Heer der Ägypter“. Erklären sich aus dieser haggadischen Tradition auch die schwarze und die rote Säule, die unterhalb des Feuerhagels außerhalb der Mauer dastehen?

⁶⁵ So *Grabar*, s. Anm. 63.

Die gleiche Absicht erkennt man in dem äußersten rechten Bild des mittleren Frieses der Westwand (Taf. 13). Das zeitlich vorangehende Bild auf dem mittleren Fries der Nordwand (vgl. Taf. 10), das hier nicht genau besprochen werden soll, zeigt eine Schlacht zwischen Reitern und Fußvolk um die Lade, worin man vermutlich mit Recht eine Darstellung der Eroberung der Lade Gottes durch die Philister (1. Sam. 4, 1 ff.) erkennt. Auf der Westwand schließt sich nun der Triumph der Lade an. Man erkennt rechts den Tempel des Gottes Dagon in Asdod (1. Sam. 5, 1 ff.), in den die Lade von den Philistern gebracht worden war; vor dem Tempel liegen nicht nur zerbrochene Tempelgeräte, sondern auch zwei zerbrochene Statuen des Gottes. Durch diese primitive Art der Darstellung soll offenbar das vom biblischen Text berichtete zweimalige Herunterfallen des Gottesbildes infolge der Anwesenheit der Lade dargestellt werden. Aber viel wichtiger ist, daß die Statue des Gottes auf unserm Bild der Statue des Gottes Adonis im gegenüberliegenden Adonistempel nachgebildet ist: diese Juden wagen es auf ihre Weise, die Überlegenheit ihres Gottes über den im benachbarten Tempel verehrten Vegetationsgott zu verkünden und so die alte Erzählung aktuell zu gestalten. Die linke Seite des Bildes zeigt dann die Rücksendung der Lade zu den Israeliten (1. Sam. 6, 1 ff.): die Lade, in der Form eines Gesetzesschreins mit einem Baldachin darüber, steht auf einem von zwei Kühen gezogenen Wagen, den zwei Philister anführen; im Hintergrund folgen drei der fünf philistäischen Fürsten, die der Lade bis zu ihrem Übergang in israelitisches Gebiet folgten. Auch dieses Bild zeigt also Gottes Tat für sein Volk und seine Überlegenheit über alle anderen Götter. Links an dieses Bild schließt sich im selben Fries eine nicht sicher gedeutete Darstellung an (Taf. 10). Oben steht ein korinthischer Tempel mit geschlossener Türe und Figuren von Siegesgöttinnen an den Dachecken. Der Tempel ist von sieben mit Zinnen gekrönten Mauern umgeben; die drei Türen der äußersten Mauer sind vorne groß dargestellt und zeigen auf ihren Zierfeldern Stiere, nackte männliche Figuren mit Kindern, Glücksgöttinnen mit Füllhörnern, Löwenköpfe u. s. w. Das sieht alles nach einem heidnischen Tempel aus, und man hat darum an den Tempel von Beth Schemesch gedacht, in den die Lade nach

der Rückkehr aus dem Philisterland gebracht worden sei⁶⁶. Aber einmal sagt der biblische Bericht nichts von einem solchen Tempel (1. Sam. 6, 12), und dann hätte man kaum einem heidnischen Tempel als solchem einen so beherrschenden Platz in der Synagogendekoration gegeben. Es kann also trotz der heidnischen Verzierungen nur der Jerusalemer Tempel gemeint sein, und dann doch wohl der Tempel Salomos, in den die Lade schließlich gebracht wurde⁶⁷.

Der unterste Fries der rechten Seite der Westwand enthält ebenfalls zwei Bilder. Rechts ist die Auffindung des Moses im Nil dargestellt (Taf. 14). Ganz rechts sitzt vor einem geöffneten Stadttor der Pharao auf seinem Thron, neben ihm stehen zwei Hofbeamte. Vor dem Thron stehen zwei Frauen mit anbetender Gebärde; zu ihren Füßen ist eine dritte Frau sichtbar, die auf den Knien liegt und entweder sich vor Pharao niedergeworfen hat oder etwas niederlegt (dieser Teil des Bildes ist zerstört). Links davon sieht man drei stehende Frauen mit Toilettengegenständen, vor ihnen steht die nackte Tochter Pharaos mit dem Moseskind auf dem Arm im Nil, neben ihr ist der Kasten zu erkennen, in dem das Kind gelegen hatte. Ganz links sind noch einmal zwei Frauen zu sehen, von denen die eine der andern ein nacktes Kind übergibt. Die mittlere Szene ist durchaus klar; sie schildert die Auffindung des Moseskindes durch die Tochter Pharaos, die von ihren drei am Ufer stehenden Dienerinnen begleitet ist. Unklar ist dagegen die Deutung der beiden Szenen rechts und links, weil rechts der unterste Teil zerstört ist, und weil links nicht deutlich zu erkennen ist, ob das Kind von der hinteren Frau der vorderen übergeben wird oder umgekehrt. Im ersten Falle wäre dargestellt, wie die Mutter des Moses das Kind der Schwester übergibt, die es im Nil aussetzen soll; im zweiten Fall wäre gezeigt, wie die Schwester des Moses das von der Prinzessin empfangene Kind der Mutter weitergibt. Nimmt man die 1. Möglichkeit an, so muß man die Szene rechts dahin deuten, daß die knieende Frau die Prinzessin wäre, die in Anwesenheit von Mutter und Schwester des

⁶⁶ *Mesnil du Buisson*, S. 92.

⁶⁷ Vgl. *Kraeling*, S. 351; *Hempel*, s. Anm. 6, S. 288 f.; *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 141.

Moses den Pharao um Adoption des Kindes bittet⁶⁸. Das ist aber darum unwahrscheinlich, weil diese Szene der Adoption des Moses dann ja ganz ohne Anwesenheit des Moses geschildert wäre, weil ferner die knieende Frau keinen königlichen Schmuck trägt, und weil schließlich die spätere jüdische Bildtradition die beiden vor dem Pharao stehenden Frauen deutlich als die beiden Hebammen kennzeichnet, die den Befehl zur Tötung aller männlichen Judenkin-
 der erhalten (2. Mos. 2, 15 f., 22)⁶⁹. Die knieende Frau rechts vorn muß vielmehr die Mutter sein, die Moses im Nil aussetzt. Es ist dann also in fortlaufender Schilderung von rechts nach links berichtet, wie Pharao den Befehl gibt, alle neugeborenen jüdischen Knaben in den Nil zu werfen, wie die Mutter das Moseskind in einem Kasten im Nil aussetzt, wie die Tochter Pharaos es auffindet und es der Schwester des Moses übergibt, die es der Mutter weitergibt; der biblische Bericht ist dabei nicht ganz genau wiedergegeben, weil dort die Prinzessin nicht selbst den Kasten aus dem Nil holt, sondern ihn durch eine Dienerin holen läßt (2. Mos. 2, 5). Im übrigen schildert diese klare Szene ja deutlich die Tat Gottes, der den zum Führer seines Volkes erwählten Moses wunderbar vor den Nachstellungen Pharaos bewahrt. Links schließt sich an diese mehrteilige Szene die Salbung Davids durch Samuel an, eines der eindrucksvollsten Bilder der Synagoge (Taf. 12). Daß dies der Sinn der mit fast byzantinischer Feierlichkeit geschilderten Szene ist, ergibt sich aus der aramäischen Unterschrift: „Samuel, als er David salbte“. Man sieht den riesenhaften Samuel, wie er das Öl auf David ausgießt, der in dunkler (vielleicht ursprünglich purpurfarbener) Gewandung vor seinen Brüdern steht. Die Darstellung entspricht genau dem biblischen Bericht (1. Sam. 16, 1 ff.), und man hat mit Recht vermutet, daß diese Szene darum an dieser hervorstechenden Stelle angebracht ist (unmittelbar über dem Sitz des Synagogenvorstandes), weil der Synagogenvorstand zur Zeit der Erbauung der Synagoge nach einer aufgefundenen In-

⁶⁸ So *Rostovtzeff*, *Dura*, S. 123 f.

⁶⁹ Nachgewiesen von *Wodtke*, s. Anm. 6, S. 56 ff. Dieselbe Deutung der beiden Frauen auf die Hebammen und die daraus folgende Interpretation des Bildes vertreten auch *Kraeling*, S. 359 f. und *Mesnil du Buisson*, S. 120 ff.

schrift Samuel hieß⁷⁰. Darüber hinaus zeigt das Bild natürlich, wie Gott seinem Volke seinen König salben ließ. Man hat nun freilich noch weitergehend aus dem Purpurgewand Davids schließen wollen, daß David, der Gesalbte, hier als Hinweis auf den „Gesalbten“ aus dem Hause Davids in der Endzeit, den Messias, dienen solle, sodaß dieses Bild einen eschatologischen Sinn hätte⁷¹; aber nichts weist darauf hin, daß die Königstracht Davids hier mit Hinblick auf den Endzeitkönig gewählt ist, und nichts würde den Betrachter dazu anleiten, diesen angeblichen eschatologischen Sinn des Bildes zu bemerken. Auch dieses Bild kann darum nur als Hinweis auf Gottes Tat in der Geschichte seines Volkes verstanden werden.

Von den Gemälden auf der linken Hälfte der Westwand (Taf. 11) sind die beiden Darstellungen der obersten Reihe so schlecht erhalten, daß sie hier außer Betracht bleiben müssen. In der mittleren Reihe schließt sich an die stehende Figur des zentralen Gemäldes, das wir zuletzt besprechen wollen, zunächst die Darstellung Aarons als Hohepriester an. Man sieht in der Mitte einen Tempel mit geöffneten Türen, in dessen Innerem die Bundeslade zu erkennen ist; vor dem Tempel stehen ein siebenarmiger Leuchter, zwei Räucheraltäre und ein Brandopferaltar mit einem Opfertier darauf. Der Tempelhof wird von einer Mauer abgeschlossen, deren drei Tore vorne dargestellt sind. Rechts neben dem Tempel steht Aaron in hohepriesterlichem Ornat, auf seinem Mantel sind deutlich geflügelte Siegesgöttinnen und nackte geflügelte Genien zu erkennen. Neben seinem Kopf ist sein Name in griechischer Sprache aufgemalt. Rechts von ihm stehen zwei Männer mit Trompeten, unter ihnen sieht man einen Buckelstier und einen Widder; beide Tiere sind offensichtlich zum Opfer bestimmt. Links stehen zwei weitere Männer mit Trompeten neben bzw. vor dem Tempel, ein fünfter

⁷⁰ Siehe die Vertreter dieser Ansicht bei *Grabar*, s. Anm. 6, S. 175, Anm. 4; die Inschrift bei *Kraeling*, S. 390. *Grabar*, S. 176 will seinerseits die Salbung Davids deswegen über dem Sitz des Synagogenvorstandes dargestellt finden, weil der Synagogenvorstand den Patriarchen von Jerusalem repräsentiere, der als „Gesalbter“ angesehen wurde; das ist aber wenig nahelegend.

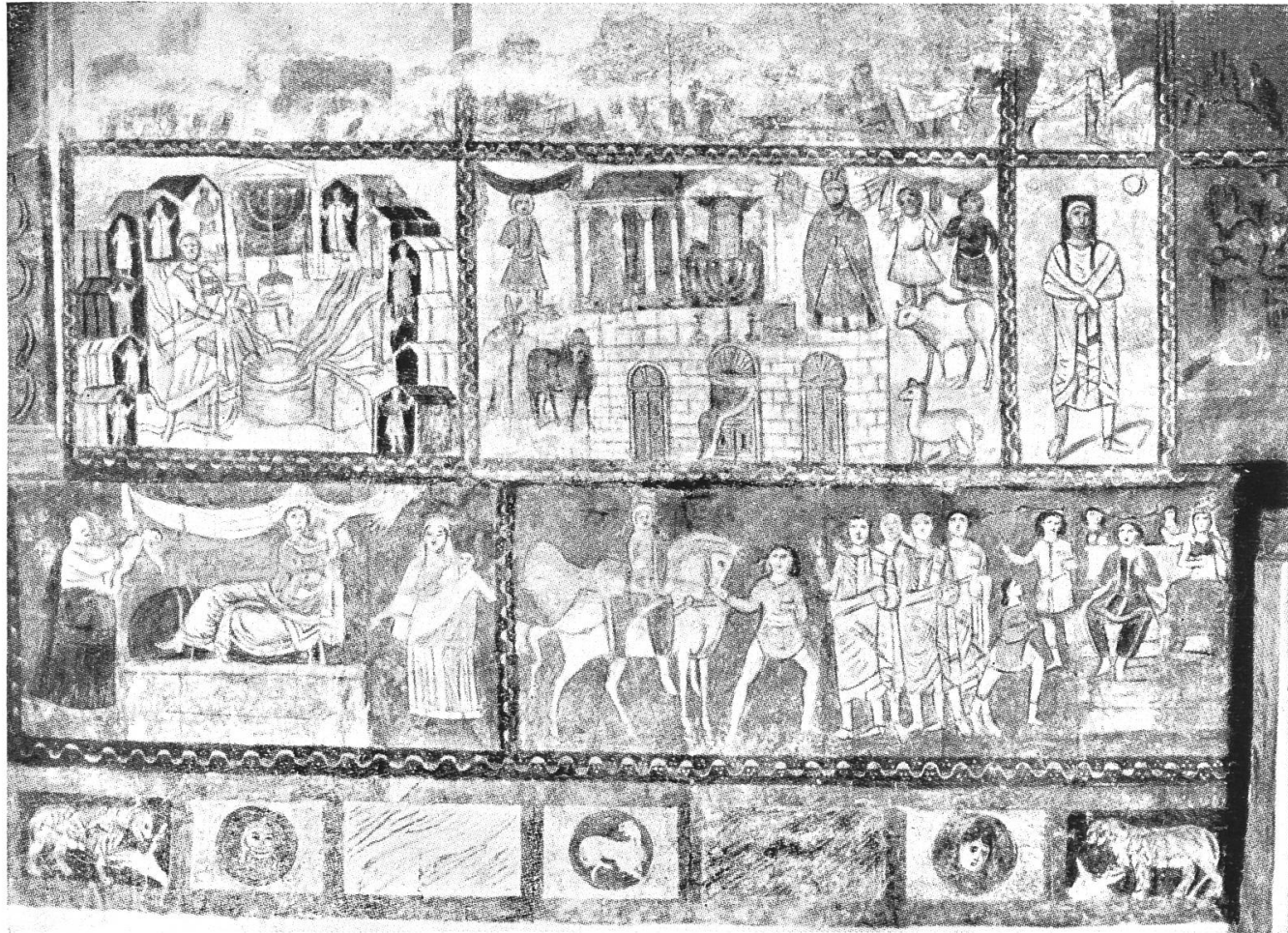
⁷¹ So *Grabar*, s. Anm. 6, S. 172 ff.

steht links unten mit einer Axt neben einem weiteren Stier. Es ist gezeigt worden ⁷², daß die Darstellung des Tempels, der Kleidung Aarons und der Priester oder Leviten u. s. w. durchaus nicht den biblischen Angaben entspricht, sondern wohl zeitgenössischen Vorstellungen und Mustern entnommen ist; und man hat darum angenommen, es solle nicht eine bestimmte Szene des Alten Testaments, etwa Aarons Einsetzung zum Priesterdienst, dargestellt werden, sondern das Bild solle einfach das alttestamentliche Priestertum und besonders den Opferkult verherrlichen. Demgegenüber hat Grabar ⁷³ darauf verwiesen, daß der Ritus der Proklamation des Neumondes dargestellt werden solle (4. Mos. 10, 10; 28, 11 ff.), da zu dieser Szene ebenso die Trompeten wie die Art und Anzahl der Opfertiere paßten. Und Grabar will darüber hinaus aus kleinen Einzelheiten der Darstellung erschließen, daß auch dieses Bild ein Hinweis sei auf den Anbruch der durch den Monatsbeginn symbolisierten Endzeit. Aber für den Ritus der Proklamation des Neumondes ist die Anwesenheit des Hohenpriesters keineswegs deutlich gefordert, und nur aus der Auswahl der Opfertiere kann schwerlich jemand das gemeinte Fest erkennen, zumal auch die Zahl der angeordneten Opfertiere nicht genau mit dem Bild übereinstimmt; die Beziehung des angeblichen Neumondfestes auf die Endzeit ist erst recht völlig willkürlich. Es bleibt darum viel wahrscheinlicher, daß hier ganz allgemein das alttestamentliche Priestertum und der Tempeldienst als Gabe Gottes an sein Volk gepriesen werden sollen.

An dieses Bild schließt sich im gleichen Fries links eine höchst eigentümliche Darstellung an. In der Mitte vorne ist ein Brunnen zu erkennen, von dem aus 12 Wasserläufe zu 12 Zelten fließen, die im Kreise angeordnet sind, und vor denen je ein Mann mit erhobenen Händen steht. Neben dem Brunnen steht links die riesenhafte Figur des Moses, der seinen Stock in den Brunnen hält. In der Mitte hinten ist ein Tempel (das Wüstenheiligtum darstellend) zu sehen, davor ein siebenarmiger Leuchter, zwei Räucheraltäre und ein nicht sicher zu deutender schemelartiger Gegenstand.

⁷² Mesnil du Buisson, S. 55 ff.; Kraeling, S. 352 f.

⁷³ A. Anm. 6 a. O., S. 187 ff.



Synagoge in Dura-Europos: linke Seite der Westwand



Synagoge in Dura-Europos: Mitte der Westwand mit Gesetzesnische





Synagoge in Dura-Europos: Ausschnitt der rechten Seite der Westwand (Auffindung des Moses im Nil)



Synagoge in Dura-Europos: Ausschnitt der Nordwand (Ezechiel und die Totenerweckung)



Synagoge in Dura-Europos: zwei Figuren von der Mitte der Westwand

Es kann kein Zweifel sein, daß hier das mehrfach erzählte Wunder der Wasserspendung durch Moses dargestellt werden soll. Man hat angenommen, daß der Maler aus allen biblischen Berichten über das Wasserwunder (2. Mos. 15, 22 ff. 27; 17, 1 ff.; 4. Mos. 20, 2 ff.; 21, 16 ff.) Einzelzüge entnommen und daraus eine Gesamtdarstellung des Wasserwunders gestaltet habe⁷⁴; aber damit sind die 12 Wasserströme, die von dem Brunnen zu den Zelten laufen, nicht erklärt. Nun hat aber die rabbinische Überlieferung schon früh bemerkt, daß 4. Mos. 20, 7 ff. von einem Felsen die Rede ist, aus dem Mose Wasser schlug, daß dann aber 21, 16 nach langer Wanderung des Volkes wieder von dem Brunnen die Rede ist, aus dem Mose Wasser zu trinken gab (auch 2. Mos. 17, 6 war ja schon von einem Felsen die Rede gewesen, aus dem Moses Wasser schlug). Die rabbinische Tradition hat darum behauptet, der Brunnen sei mit den Israeliten gewandert, und diese Tradition ist sehr alt, wie Paulus beweist, der sie 1. Kor. 10, 4 voraussetzt. Diese Tradition ist dann dahin ausgeschmückt worden, daß dieser Brunnen sich an jedem Halteplatz der Israeliten gegenüber dem Eingang der Stiftshütte aufstellte, und daß auf den Gesang der Stammesältesten hin von diesem Brunnen aus ein Strom zu jedem Stamm floß⁷⁵; und auch diese Weiterbildung ist sehr alt⁷⁶. Es kann darum schwerlich fraglich sein, daß der Maler diesen wunderbaren Brunnen darstellen wollte⁷⁷, den Moses auf Gottes Geheiß hin schlug, und der den Stämmen durch die Wüste folgte und immer

⁷⁴ *Mesnil du Buisson*, S. 64 ff., der außerdem in dem Bild ohne genügenden Beweis einen Hinweis auf das Laubhüttenfest sehen möchte. Ähnlich auch *Hempel*, s. Anm. 6, S. 291.

⁷⁵ Vgl. die Belege bei *Strack-Billerbeck*, s. Anm. 9, III, S. 406 f. Noch älter ist wohl Pseudo-Philo, *Antiquitates Biblicae* 10, 7 (bei *P. Riessler*, *Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel*, 1928, S. 755).

⁷⁶ Im 2. Jahrhundert vor Christus machte der jüdische Tragiker Ezechiel aus 2. Mos. 15, 27 („Elim, da waren 12 Quellen mit Wasser“) „12 Quellen, die aus einem Felsen sprudelten“ (V. 250 bei *J. Wieneke*, *Ezechielis Judaei poetae Alexandrini fabulae quae inscribitur Exagoge fragmenta*, 1931, S. 24); auf diesen Text verwies *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 140.

⁷⁷ So deuten *Rostovtzeff*, *Dura*, S. 110 f.; *Kraeling*, S. 353 f.; *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 140; wohl auch *Goodenough*, s. Anm. 6, S. 209 f.; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 190 ff.

alle Stämme mit Wasser versorgte. Daraus erklärt sich sowohl, daß auf unserm Bild hinten die Stiftshütte dargestellt ist, der gegenüber sich der Brunnen aufgestellt hat, als auch das Dastehen der 12 Stammesältesten mit erhobenen Armen. Auch dieses Bild verkündet also Gottes großes Tun für sein Volk ⁷⁸.

Die beiden Bilder auf dem untersten Fries der linken Seite der Vorderfront bieten keinerlei Schwierigkeiten. Das linke Bild schließt sich sachlich an drei hier nicht näher zu besprechende Darstellungen des untersten Frieses der Südwand an, die Elia bei der Witwe von Sarepta (1. Kön. 17, 1 ff.), das Baalsopfer auf dem Karmel (1. Kön. 18, 19 ff., unter starker Verwertung der legendarischen Weiterbildung des Berichts), das Eliaopfer auf dem Karmel (1. Kön. 17, 29 ff.) schildern. Das anschließende Bild der Westwand (Taf. 11) zeigt links die Witwe von Sarepta mit ihrem toten nackten Sohn auf dem Arm; in der Mitte sieht man Elia auf einem Bett sitzen (auf dem Bett ist der Name Elia beigeschrieben), auf seinem Arm trägt er den wieder lebenden Sohn der Witwe, rechts über ihm zeigt sich Gottes Hand aus dem Himmel. Ganz rechts steht wieder die Witwe, dieses Mal im Festgewand, mit dem lebenden Kind auf dem linken Arm, die rechte Hand streckt sie gegen den Propheten aus, wohl um ihren Dank auszudrücken. Es ist klar, daß hier die zeitlich vor den beiden letzten Szenen der Südwand liegende Auferweckung des Sohnes der Witwe (1. Kön. 17, 17 ff.) geschildert wird, wobei die Hand Gottes wieder deutlich zeigt, daß auch hier das geschichtliche Handeln Gottes für sein Volk betont werden soll. Und nichts anderes lehrt auch das anschließende Bild, der Triumph Mardochoais und Esthers (Taf. 11 und 12; Esth. 6, 6 ff.). Links reitet Mardochai in königlichem Gewande auf einem Schimmel, der von dem barfüßigen Haman geführt wird; in der Mitte sehen vier vornehme Männer dem Schauspiel zu. Rechts sitzt der

⁷⁸ *Grabar* (s. Anm. 77) will auch diesem Bild eine eschatologische Lehre entnehmen: Moses sei hier der Prototyp des Messias, der Brunnen der Prototyp des Brunnens, der aus dem Tempel des neuen Jerusalem hervorsprudeln soll. Aber die Belege für diese Anschauungen entstammen ganz späten Schriften (Targum zum Hohenlied und *Pirke de Rabbi Elieser*), und das Bild selbst bietet keinerlei Hinweis auf diese angebliche eschatologische Bedeutung.

König Ahasveros auf seinem Thron, neben ihm Esther als Königin, hinter ihnen stehen zwei Höflinge und eine Dienerin; vor dem König ist ein gebückter Höfling zu sehen, der dem König eine Rolle übergibt oder eine Rolle von ihm empfängt. Es ist nicht ganz klar, was mit dieser Überreichung einer Rolle gemeint ist⁷⁹; aber deutlich ist, daß Esther ebenso wie Mardochai in der höchsten Würde gezeigt werden sollen, die diesen Juden von dem persischen König zuteil wurde. Die Namen Mardochai, Ahasveros, Esther sind in aramäischer Sprache beigeschrieben. Daß diese Szene ebenfalls die wunderbar großen Taten Gottes für sein Volk schildern will, ist ohne weiteres einleuchtend.

Betrachten wir schließlich noch das lange Gemälde auf dem größten Teil des untersten Frieses der Nordwand (Taf. 10 und 15), das einzige noch nicht erwähnte, einigermaßen sicher zu deutende Gemälde der Seitenwände. Es ist völlig unzweifelhaft, daß hier die Schau der Wiederbelebung der Toten von Ez. 37 dargestellt werden soll, aber die Deutung dieses sehr figurenreichen Gemäldes ist im einzelnen stark umstritten; es soll darum hier um der Klarheit willen nicht jede vorgetragene Deutung erörtert, sondern nur die wahrscheinlichste Deutung dargelegt werden⁸⁰. Man hat vermutlich das fortlaufende Gemälde von links nach rechts zu lesen. Ganz links sieht man in einer Wüstengegend menschliche Köpfe und Glieder herumliegen; davor steht eine männliche Gestalt in persischer Tracht, die von einer göttlichen Hand an den Haaren gehalten wird. Rechts davon stehen zwei weitere Männer in gleicher

⁷⁹ *Mesnil du Buisson*, S. 118 f. schlägt vor, darin die Annullierung der antijüdischen Dekrete durch den König (Esth. 8, 5) dargestellt zu sehen; *Kraeling*, S. 362 schlägt vor, hier den Erlaß des Dekrets durch den König, das die Begründung des Purimfestes bedeutet (Esth. 9, 25 ff.), angedeutet zu finden. Eine Entscheidung ist kaum sicher möglich.

⁸⁰ Die hier vorgetragene Erklärung schließt sich im wesentlichen an an *Kraeling*, S. 355 ff.; *Mesnil du Buisson*, S. 94 ff.; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 148 ff. Die entgegengesetzte Lesung des Bildes von rechts nach links vertritt *Wodtke*, s. Anm. 6, S. 52 ff., wobei dann die Personen ganz links nicht den Propheten, sondern Auferweckte darstellen würden (so auch *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 141 f.), was aber mit der Gesamtkomposition kaum in Einklang zu bringen ist.

Tracht, über ihnen ist je eine weitere, jetzt geöffnete Hand Gottes zu sehen. Es folgt ein gespaltener Berg mit einem Haus darauf, das ebenfalls geborsten ist und zusammenfällt; über den ganzen Berg sind menschliche Glieder zerstreut, rechts vorne liegen drei ganze nackte Leichen. Dann wechselt plötzlich der Hintergrund von hellgrau zu rot. Rechts von dem Berg steht wieder ein Mann in persischer Tracht, dem sich wieder eine geöffnete Hand Gottes zuwendet. Über seinem Kopf und rechts davon schweben drei kleine geflügelte Figuren in der Form einer „Psyche“; neben dem Mann liegen drei nackte Leichen, den Kopf einer dieser Leichen hebt eine größer dargestellte „Psyche“ empor. Nun folgt ein Mann in griechischer Tracht, neben ihm 10 kleiner gemalte Männer in gleicher Tracht, sie alle halten die Hand erhoben. Ganz rechts steht noch einmal der große Mann vor einem Berg, über ihm die geöffnete Hand Gottes; zwischen diesem letzten Mann und der Gruppe von 10 Männern liegen wieder ein paar Totenglieder herum. Nach der wahrscheinlichsten Deutung haben wir in den 6 großen Männergestalten, über denen sich mit einer Ausnahme die Hand Gottes zeigt, den Propheten Ezechiel zu sehen. Er wird zuerst von Gott im Geist in eine Ebene voller Totengebeine versetzt (Ez. 37, 1 f.), dann redet Gott zweimal zum Propheten und beauftragt ihn, die Belebung der toten Gebeine zu weissagen (37, 3. 4—8: 2. und 3. Figur des Propheten mit der 2. und 3. Hand Gottes). Es folgt das bei dem Zusammenrücken der Glieder berichtete Erdbeben (37, 7 f.: der sich spaltende Berg, das zusammenfallende Haus). Dann beginnt mit der 4. Gestalt des Propheten mit der 4. Hand Gottes die eigentliche Belebung, darum wechselt der Hintergrund: der Prophet erhält den Auftrag, das Kommen des Geistes zu weissagen, das durch die Psyche-artigen Figuren verbildlicht wird, die die Toten beleben (37, 9 f.). Nun wechselt die Tracht des Propheten, er trägt ein weißes griechisches Gewand, dieses Mal ist keine Hand Gottes über ihm dargestellt; diese 5. Gestalt des Propheten entspricht vermutlich dem Gotteswort 37, 11, das die Deutung der Totengebeine auf das Volk Israel enthält, aber keinen Fortgang der Handlung bedeutet. Die letzte Szene schildert das auferweckte Volk mit der 6. Gestalt des Propheten, dem sich wieder eine Gotteshand zuwendet (37, 12—14). Wenn zwischen die-

ser letzten Gestalt des Propheten und der Schar der Auferweckten noch ein paar Totengebeine herumliegen, so deutet das zweifellos darauf hin, daß nicht alle Toten auferweckt werden. Und damit haben wir bereits erkannt, daß der Maler die ganze Szene offensichtlich nicht als Vision, sondern als Darstellung einer wirklichen Totenerweckung durch den Propheten aufgefaßt hat⁸¹; zugleich aber soll durch diese von Ezechiel vorgenommene Totenerweckung deutlich hingewiesen werden auf die Totenerweckung am Ende der Tage, weil sich nur so erklärt, daß der Prophet selber in den zwei letzten Szenen in derselben Tracht erscheint wie die Auferweckten. Und auf denselben Sachverhalt weist auch die Zahl der Auferweckten: nach einer, freilich umstrittenen, rabbinischen Auffassung werden am Ende der Tage die 10 von Nebukadnezar nach Babylon ins Exil geführten Stämme nach Palästina zurückkehren und mit den übrigen Juden dort vereinigt werden⁸². Der Maler hat also die vom Propheten erweckten Toten mit der Haggada als die 10 Stämme des Nordreichs gefaßt⁸³, die am Ende der Tage mit allen Juden auferstehen werden. Hier ist also deutlich zu erkennen, daß die so breit geschilderte Szene nicht nur eine der großen Taten Gottes für sein Volk darstellen will, sondern auch zugleich eine Verkündigung der Auferstehung der Toten ist. Und auch darin steht diese künstlerische Darstellung im Rahmen der allgemeinen jüdischen Hoffnung jener Zeit.

Wenden wir uns zum Schluß zum zentralen Bild der Frontwand. Das Bild über der Gesetzesnische ist dreiteilig: auf beiden Seiten eines aus zwei Bildern übereinander bestehenden Mittelbildes stehen je zwei Männerfiguren übereinander. Das Mittelbild ist, wie schon betont wurde, bei der endgültigen Ausmalung der ganzen Synagoge übermalt worden, und die Erhaltung des Bildes ist so

⁸¹ Das war allgemein rabbinische Anschauung, vgl. Talmud Babli Sanhedrin 92 b (Der babylonische Talmud, neu übertragen von *L. Goldschmidt* 9, 1934, S. 40 f.); an dieser Stelle findet sich auch die Tradition, daß die von Ezechiel Auferweckten die Nachkommen Ephraims waren.

⁸² Vgl. die Belege bei *G. F. Moore*, *Judaism in the First two Centuries of the Christian Era II*, 1927, S. 368 ff.

⁸³ Vgl. Anm. 81; dieselbe Tradition auch Targum Pseudo-Jonathan zu 2. Mos. 13, 17 (hrsg. v. *M. Ginsburger*, S. 121).

schlecht, daß die Beschreibungen des Dargestellten in den grundlegenden Werken sich stark widersprechen, sodaß auch die Deutungen weit auseinandergehen. Es ist darum schwerlich methodisch gerechtfertigt, auf eine Deutung dieses höchst unsicher überlieferten Bildes eine Deutung des ganzen Bilderzyklus aufzubauen⁸⁴. Es muß darum in diesem Zusammenhang darauf verzichtet werden, eine Vermutung über das Aussehen und den Sinn dieses zentralen Bildes zu äußern. Die vier großen Gestalten zu beiden Seiten des Mittelbildes sind in der Hauptsache gut erhalten, aber trotzdem sehr schwer sicher zu deuten (Taf. 10, 11, 16). Die Figur rechts oben zeigt Moses am brennenden Dornbusch (2. Mos. 3): Moses steht in weißem Gewand neben dem brennenden Busch, auf den er mit seiner rechten Hand hinweist, seine Schuhe stehen neben ihm; oben erscheint die Hand Gottes. Von der entsprechenden Figur links oben ist nur der untere Teil erhalten: zwei nackte Füße eines Mannes, dessen Schuhe neben ihm stehen. Man hat diese Figur auf Josua gedeutet, von dem allein noch berichtet wird, daß er seine Schuhe ausziehen solle (Jos. 5, 15)⁸⁵; ist es aber richtig, daß die Figur an einem Berghang steht und einen rechteckigen Gegenstand in Händen hält, so ist die Annahme wahrscheinlicher, daß es sich um Moses handelt, der auf dem Sinai das Gesetz empfängt⁸⁶. Die beiden unteren „Porträts“ gehören zu den eindrucksvollsten Darstellungen der gesamten Synagoge (Taf. 16). Links unten steht ein Greis in weißem Gewand, dessen Hände unter seinem Gewand gekreuzt sind, über ihm sind die Sonne und der Mond mit 7 Sternen zu erkennen. Man denkt für diese Figur an Abraham, dem man besondere Kenntnis der Gestirne zuschrieb⁸⁷, an Josua, für den Sonne und Mond stillstanden⁸⁸, an Henoch, den

⁸⁴ Das ist der grundlegende Fehler in *Grabars* (s. Anm. 6) sonst so förderlicher Arbeit. Man glaubt in den beiden Bildern eine thronende Gestalt (Moses?), einen Löwen, den Harfe spielenden David als Orpheus unter den Tieren, den Segen Jakobs über seine 12 Söhne und über Ephraim und Manasse zu erkennen.

⁸⁵ *Sukenik*, *Synagogues*, S. 84; *Hempel*, s. Anm. 6, S. 289.

⁸⁶ *Mesnil du Buisson*, S. 45 f.; *Goodenough*, s. Anm. 6, S. 242; *Kraeling*, S. 348; *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 139; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 178.

⁸⁷ *Mesnil du Buisson*, S. 53 ff.; *Grabar*, s. Anm. 6, S. 182 ff.

⁸⁸ *Sukenik*, *Synagogues*, S. 84.

Kenner der astrologischen Geheimnisse nach der legendarischen Überlieferung⁸⁹ oder an Moses, der in den Himmel aufgenommen wird⁹⁰. Eine sichere Entscheidung ist aber schwerlich möglich. Rechts unten steht ein sehr großer bärtiger Mann mit besonders eindrucksvollem Gesichtsausdruck in weißem Gewand, der eine Rolle offen vor sich hält; unten links neben ihm steht ein Behälter für die Gesetzesrollen, der mit einem roten Tuch verhüllt ist. Daß hier ein Gesetzeslehrer gemeint ist, leidet keinen Zweifel, aber man hat auch hier Moses⁹¹, den König Josias, der das Gesetz wiederfand⁹², oder Esra⁹³ vorgeschlagen; auch hier ist kaum eine sichere Entscheidung zu treffen, obwohl Esra am nächsten zu liegen scheint. Aber an der sicheren Identifizierung liegt auch nicht viel: daß in diesen Bildern die großen Gestalten, durch die Gott seinem Volk seine Offenbarung und sein Heil vermittelt hat, dargestellt sein sollen, leidet keine Frage.

Man sieht also, daß in der Synagoge von Dura-Europos sich eine jüdische Wandmalerei zeigt, die in der Motivgestaltung der „heidnischen“ Kunst sehr weit entgegenkommt (nackte Männer und Frauen, heidnische Tempelverzierungen, Psyche-Figuren u.s.w.). Aber ebenso deutlich ist, daß diese Kunst nur eine Absicht hat, die Geschichte Gottes mit seinem Volk an wichtigen Beispielen möglichst eindrucklich darzustellen (vgl. nur die immer wiederholte Hand Gottes). Und damit rundet dieses bedeutende Denkmal altjüdischer Kunst das Bild, das uns die altjüdische Kunst überhaupt vermittelt hat, durchaus ab. Auch in dieser Kunst steht das Gesetz und der durch das Gesetz geregelte Kultus im Mittelpunkt der Frömmigkeit, und daneben steht beherrschend der Glaube an den Gott des Volkes, der sich in der Geschichte geoffenbart hat, ja, der noch ein herrliches Ende für seine fromme Volksgemeinde heraufführen wird. Und zugleich wird deutlich, daß die fromme Weiterbildung der Geschichtserzählung in der Haggada nicht bloß

⁸⁹ *Hempel*, s. Anm. 6, S. 289.

⁹⁰ *Goodenough*, s. Anm. 6, S. 242; *Rostovtzeff*, *Dura*, S. 108; *de Vaux*, s. Anm. 6, S. 139.

⁹¹ S. die Anm. 90 Genannten, ferner *Sukenik*, *Synagogues*, S. 84.

⁹² *Grabar*, s. Anm. 6, S. 178 ff.

⁹³ *Hempel*, s. Anm. 6, S. 287; *Mesnil du Buisson*, S. 92 ff.

gelehrte Überlieferung war, sondern tief in der Volksfrömmigkeit lebte; nur so erklärt sich ja das starke Vorherrschen haggadischer Züge in vielen der Dura-Bilder. Die Betrachtung der altjüdischen Kunst verändert darum unsere Kenntnis von dem tiefsten Wesen der altjüdischen Frömmigkeit nicht; sie bestätigt im Gegenteil die Kenntnis, die uns die schriftlichen Quellen vermitteln, und hilft uns dadurch, die tiefe Verwurzelung der in der altjüdischen Literatur erscheinenden Frömmigkeit im Bewußtsein der jüdischen Frommen jener Zeit zu erkennen. Und auch darum ist diese altjüdische Kunst für uns so bedeutungsvoll.

Paulus als Judenmissionar

Von Prof. Dr. RUDOLF LIECHTENHAN, Basel

Es erscheint überflüssig, alle Stellen aufzuzählen, aus denen hervorgeht, daß sich Paulus zum Apostel unter den Heiden berufen gewußt hat. Auch die Säulen der Urgemeinde haben ja diese Sendung feierlich anerkannt und dankbar festgestellt, daß Gottes Gnade sich in ihr wirksam erwiesen habe. Aber die Apostelgeschichte hat von Anfang an es so dargestellt, daß sich seine Tätigkeit nicht auf die Heidenmission beschränkt habe. Schon in der Offenbarung der künftigen Tätigkeit des bisherigen Verfolgers an Ananias heißt es AG. 9, 15, er werde den Namen seines Kyrios vor Völker, Könige und die Söhne Israels tragen. Unmittelbar nach der Taufe läßt sie ihn in der Synagoge von Damaskus und danach in Jerusalem mit den Hellenisten disputieren. Wo er auf seinen Reisen hin kommt, beginnt er mit der Predigt in der Synagoge; einzig für Lystra, Derbe und Perge wird die Synagoge nicht erwähnt. In Antiochia in Pisidien erklärt er den Vertretern der Judenschaft, als sie ihm Widerstand leisten: „Es war notwendig, daß euch zuerst das Wort Gottes gesagt werde; da ihr es aber von euch stoßt und euch des ewigen Lebens selbst nicht wert achtet, siehe so wenden wir uns zu den Heiden“ (AG. 13, 46). Als ihm in Korinth dasselbe begegnet, schüttelt er seine Kleider aus und sagt: „Euer