

Kurt Weitzmann und Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Dumbarton Oaks Studies, Band 28. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 1990. 202 Seiten, 202 Abbildungen in Tafelteil.

Als 1932 das Freskenprogramm der Synagoge im mesopotamischen Dura Europos ans Tageslicht kam, handelte es sich um eine Sensation. Hatte man bis dato wegen des alttestamentlichen Bilderverbotes eine jüdische Kunst mit figuralen biblischen Darstellungen in spätantiker Zeit kaum für möglich gehalten, wurde die Wissenschaft nun eines Besseren belehrt. Der durch Ziegelstempel gegen 244/245 datierbare und 256 durch die Perser zerstörte Bau – es liegen also eindeutige Termini post und ante quem vor – offenbarte einen ausführlichen, die Bibel illustrierenden Zyklus, von dem sich durch Aufschüttung der Anlage zur Verstärkung der westlich gelegenen Stadtmauer etwa die Hälfte des einstigen Bestandes erhalten hatte, der Lage entsprechend also vor allem die Malereien der Westwand und bis zu einem diagonalen Schnitt auch teilweise die der Nord- und Südwand sowie minimale Reste der Ostwand. Diese archäologische Entdeckung rief von Anfang an eine beträchtliche Anzahl wissenschaftlicher Untersuchungen und Einzelforschungen hervor, die mit fünfseitiger Bibliographie (S. 185–190, ergänzt von "Related Material" S. 190–195) in der neuesten Publikation zu den Fresken der Dura-Synagoge dokumentiert werden.

Die Wurzeln des vorliegenden Buches reichen bis fast in die Zeit der Auffindung seines Gegenstandes zurück, wie der Hauptautor Kurt Weitzmann (W.) im Vorwort (S. 3–4) berichtet, nämlich bis zu einem Berliner Seminar im Wintersemester 1933/34, an dem der junge Gelehrte bei Hans Lietzmann teilnahm. Seine Beschäftigung mit den ikonographischen Problemen des synagogalen Programms setzte sich nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten unter enger Zusammenarbeit mit Carl Kraeling fort, der 1956 die abschließende Publikation des Baus am Euphrat besorgte (C. KRAELING, *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos VIII 1* [1956]). Diesen beiden Wissenschaftlern, Lietzmann und Kraeling, sind dann auch Weitzmanns und Kesslers Forschungen gewidmet.

Die Untersuchung der Ikonographie der Einzelszenen und ihrer Beziehung zur christlichen Kunst durch W. nimmt, in bewußter Beschränkung auf diese Fragestellung, den größten Teil des Buches (etwa 150 Seiten) ein, zu dem Herbert L. Kessler (K.) einen kürzeren Essay (etwa 30 Seiten) über Programm und Struktur des Freskenzyklus und sein Verhältnis zu christlichen Dekorationssystemen beisteuert. Ein Tafelteil mit zahlreichen Schwarzweiß-Abbildungen, der in seiner Übersichtlichkeit hervorragend benutzbar ist, rundet den Band ab, wobei man sich für die Wandmalereien gelegentlich eine bessere Abbildungsqualität gewünscht hätte. Daß diese sich heute nicht mehr in situ, sondern im Museum von Damaskus befinden, wird übrigens an keiner Stelle erwähnt.

Einführung und Zusammenfassung seines Beitrags nutzt W. zu grundlegenden Bemerkungen zur Frage der Abhängigkeit von Monumental- und Miniaturmalerei und der Entstehung narrativer Darstellungen, die den Ertrag nicht nur der vorliegenden Untersuchung, sondern nahezu lebenslanger Forschungstätigkeit des Gelehrten auf diesem Gebiet spiegeln (z. B. K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination* [1959]; DERS., *Illustrations in Roll and Codex* [1947]; DERS., *Die Illustration der Septuaginta*. Münchner Jahrb. Bild. Kunst 3/4, 1952/53, 96–120). So betont er bereits einleitend (S. 5) den geradezu notwendigen Schluß von monumentalen narrativen Bildern, die er als zyklische Illustrationen mit Auflösung einer Episode in eine dichte Szenenfolge definiert, auf das Vorhandensein illuminierter Handschriften ihrer Textgrundlagen. Zwei berühmte Beispiele für den konkreten Nachweis eines solchen Zusammenhangs liegen bekanntlich mit dem Ashburnham Pentateuch, 7. Jh., und St. Julien de Tours, 11. Jh., sowie der Cotton Genesis, 5. Jh., und den Narthexmosaiken von S. Marco/Venedig, 13. Jh., vor. W. erörtert diverse Prinzipien der Adaption, d. h. der Anpassung beim Wechsel von Format und Gattung (S. 6–9), die ein Bild in einem solchen Fall durchlaufen kann. Seiner Ansicht nach standen reich illustrierte Handschriften am Anfang der narrativen Kunst, und Zyklen wuchsen nicht etwa langsam heran (S. 10).

In diesem Sinne befaßt er sich auch mit den Malereien der Dura-Synagoge, wobei es ihm um drei "basic issues" geht (S. 5): 1. die Definition des narrativen Charakters der Darstellungen und ihrer Wurzeln in der Buchmalerei, 2. die Betrachtung von Miniaturen als Spiegel der einstigen Vorlagen und die Folgen eines solchen Transfers sowie 3. den durch ikonographische Parallelen in der byzantinischen Buchillumination erlaubten Rückschluß auf die enge Beziehung zwischen jüdischer und christlicher Kunst. Dementsprechend häufig fällt sein vergleichender Blick auf bekannte Handschriften dieses Bereichs, so auf die drei großen Genesis-Rezensionen verkörpernden Manuskripte der Cotton Genesis, 5. Jh., der Wiener Genesis, 6. Jh., und der Oktateuche (hier vor allem der cod. Vat. grec. 747), 11. Jh., auf die z. B. im cod. Vat. grec.

333, 11./12. Jh., vertretenen Königsbücher oder auf die Pariser Handschrift der *Sacra Parallela*, 9./10. Jh., welche ein recht eindeutiges Zeugnis für verlorene illustrierte Prophetenbücher darstellt. W.'s Prämissen und Urteile müssen sowohl gelegentlich im Detail als auch abschließend unter grundsätzlichen Aspekten hinterfragt werden, denn der Leser gewinnt ab und an den Eindruck, daß der Wunsch nach eindeutigen Lösungen und nach Bestätigung bereits erzielter Ergebnisse eine vorbehaltlose Sicht von Einzelproblemen behindert.

Zur Erörterung der einzelnen Szenen, die eine nahezu alle Fragen abdeckende, minutiös genaue Detailuntersuchung bietet, wählt der Autor die von den Quellen, d. h. der Chronologie der biblischen Bücher geforderte Reihenfolge, was der Erfassung des Gesamtprogramms insofern keinen Abbruch tut, als K. diesen Problemkreis separat ausführlich behandelt. Im folgenden wird zur besseren Orientierung die Numerierung der Szenen nach W. übernommen. – (1) In der Darstellung von Jakobs Traum bei Bethel (S. 17 ff.) hebt W. den wohl aus Platzgründen geringen Steigungswinkel der Himmelsleiter, das Mauerwerk, auf dem Jakob darunter ruht, und die orientalisches anmutende Gewandung der Engel hervor, wobei er mit Kraeling zu recht die Deutung letzterer als heidnische Prinzen nach der Pirke des Rabbi Eliezer, wie von Grabar vorgenommen, ablehnt. Die – frühchristlicher Tradition entsprechend – flügellosen Engel (man vergleiche hier die Malerei in der römischen Katakomba an der Via Latina, 2. H. 4. Jh.), die ebenso noch im Oktateuch cod. Vat. grec. 747 erscheinen, tragen das Hofkostüm, nur in diesem mesopotamischen Bau eben nicht das griechische, sondern das persische, allerdings mit Chlamys statt Lacerna, also eine Mischform, und eine höfische Gewandung ist für Engelgestalten durchaus häufig zu beobachten. Bei dem am oberen Rand beschädigten Fresko stellt sich zudem die Frage, ob die Leiter nicht, wie im obengenannten Oktateuch, in einem Himmelssegment endete, was man in der Tat erwarten dürfte. Die platzsparend angelegte Komposition, vom Autor als Ergebnis einer "condensation" bezeichnet, wurde seiner Ansicht nach aus einer ausgedehnteren Miniaturfassung entwickelt. Bezieht man allerdings die von ihm selbst andernorts immer wieder geäußerte Hypothese illustrierter Rotuli in die Überlegungen ein, wo sich die Bilder im Format einer schmalen Schriftspalte anpassen mußten, könnte man sich durchaus vorstellen, daß das Fresko in Dura eben einen solchen Archetyp spiegelt, d. h. daß die als "condensation" angesehene Version am Anfang stand. Trotz vielfacher Variationen im Detail der Vergleichsbeispiele unterscheidet W. allein zwei Rezensionen der Jakob-Szene, nämlich einmal die sich in der Synagoge – und Parallelen in obengenannter Katakomba und den Oktateuchen – findende mit der Hauptfigur in endymionhafter Pose und zum zweiten die Cotton-Genesis-Rezension mit Nachfolgern (S. 20). Dabei scheint das Material weitere Rezensionen nahezulegen und die Reduktion auf nur zwei Traditionsstränge eine zu starke Vereinfachung zu sein.

(2) Zwischen drei Rezensionen dagegen differenziert W. zu Recht für die Ikonographie von Jakobs Segen über Ephraim und Manasse (S. 21 ff.). Der Stammvater legt, halb liegend, seine Hände auf die Köpfe der frontal zum Betrachter stehenden Enkel, Joseph nähert sich von rechts. Denselben Archetyp dürften sowohl die Via-Latina-Katakomba als auch die Oktateuche spiegeln, was Freiheiten in der Wahl der Bekleidung oder der Darstellung Jakobs als jugendliche bzw. alte, bärtige Figur durchaus einschließen kann. Zeugnis der zweiten Rezension mit sitzendem Stammvater, einander zugewandten Enkeln und Einbeziehung Asenaths ist die Wiener Genesis, die dritte Rezension erschließt in Nachfolge der Cotton Genesis die Version der Millstädter Genesis, wo die Episode mit der nachfolgenden Handlung gekoppelt wird, nämlich (3) dem Segen Jakobs an alle seine Söhne (S. 25), welcher in der Synagoge von Dura als symmetrisch-hieratische Komposition, mit jeweils sechs, den halb liegenden Jakob zu beiden Seiten flankierenden, frontal stehenden Figuren, eine separate Darstellung findet.

(4) Das Fresko mit der Kindheit des Moses (S. 26 ff.) erstreckt sich über drei Felder, wobei die Erzähldichte von rechts nach links immer größer wird, was den Autor zu der nicht ganz nachvollziehbaren Vermutung veranlaßt, der Künstler habe sich in der Planung verschätzt und daher gezwungen gesehen, die Komposition fortschreitend zu kondensieren. Die Architektur am rechten Bildrand deutet W. unter Hinweis auf das *Menologion Basileios II.*, 11. Jh., als eine der Vorratsstädte Pithon und Raamses und damit als Relikt einer narrativen Szene (S. 27), doch könnte viel einfacher der Palast des daneben sitzenden Pharao gemeint sein, zumal die Bedeutung der Architektur in der angeführten Buchmalerei auch nicht sicher bestimmbar scheint. Die seltene Verbildlichung von Pharaos Befehl an die Hebammen erfolgt im Anschluß – sie begegnet außer im Ashburnham Pentateuch nur noch im Oktateuch cod. Vat. grec. 747, da man sie meist durch die christologisch-typologische Darstellung der Geburt des Moses ersetzt – und wird hier verbunden mit der Aussetzung des Moses im Nil durch Jochebed. Das dritte Feld läßt sich nach W. in vier aufeinanderfolgende Ereignisse aufspalten – man hat es hier in der Tat mit einem Fall von "extreme conden-

sation“ (bzw. eher ”conflation“) zu tun –, und er löst die Komposition auf in 1. die Entdeckung des Kastens durch die Tochter des Pharaos, wovon in Dura einzig die drei Dienerinnen als ihr Gefolge zeugen würden (was der Autor aus einem Vergleich mit der Neuen Katakombe an der Via Latina sowie dem Oktateuch cod. Vat. grec. 746, 12. Jh., ableitet), 2. die Rettung des Kindes (nach dem Targum Onkelos ist diese Pharaos Tochter selbst zuzuschreiben), 3. den Vorschlag Mirjams, eine Amme zu besorgen, und 4. die Übergabe des Kindes an Jochebed. Es erscheint jedoch sehr fraglich, ob ein solch üppiger Archetyp, wie von dem Autor nach den Oktateuch-Handschriften rekonstruiert, schon für die Vorlage der Dura-Fresken vorausgesetzt werden kann. Man könnte sich zumindest die Entdeckung und Rettung des Kindes, hier von W. auseinanderdividiert, als eine ursprünglich geschlossene Szene vorstellen. Auch ist der vergleichende Blick auf besagte byzantinische Miniaturen nicht immer überzeugend, da im Detail oft zahlreiche Differenzen bestehen, so daß die synagogale Version wohl nicht zwingend zur Oktateuch-Rezension gehören muß.

(5) Bei Moses und dem brennenden Dornbusch (S. 34 ff.) handelt es sich um eine wie ein ”portrait panel“ wirkende, extrem verkürzte narrative Szene – nur ein Paar ausgezogene Schuhe verweisen, ähnlich wie in den mittelbyzantinischen Cosmas-Handschriften, auf den ersten Teil der Episode. Die dortige Darstellung des Moses im Hirtengewand, ”the shepherd type“, hält W. für einen Zug des postulierten Archetyps, die also bereits vor Entstehung der Fresken in Dura zum ”chlamys type“ geändert worden sei, doch könnten beide Fassungen durchaus nebeneinander existiert haben. Der Autor sieht einmal mehr die Oktateuche als Zeugen der der Monumentaldarstellung zugrunde liegenden narrativen Version an, muß aber zugeben ”that the connection with the basic Octateuch tradition could hardly be made visually“ (S. 37), wenn man von dieser Beziehung nicht bereits aus den vorangegangenen Analysen überzeugt wäre.

(6) Das größte Feld des Ausstattungsprogramms der Synagoge nimmt der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer (S. 38 ff.) ein. Eine symmetrisch-hieratische Komposition, die das Ertrinken der Ägypter als Mittelbild setzt, beeinflusst die eigentlich von rechts nach links in zeitlicher Abfolge zu lesenden Szenen, deren Elemente also konzeptionellen Gesichtspunkten entsprechend verteilt werden. Vor der Stadt des Pharaos rechts erschließen sich überzeugend nach W. die zeichenhaften Andeutungen der 2. und 7. Plage (Fliegen, Hagel) sowie die (wie in den Cosmas-Manuskripten oder im Pantokrator-Psalter, 9. Jh.) als architektonische Stücke angegebenen Wolken- und Feuersäulen Gottes. Das Geschehen teilt sich dann in den Auszug der Israeliten, verbunden mit einer Darstellung der zwölf Stämme (deren Illustration nach dem Transport der Bundeslade in Numeri, mit Spiegelung des Archetyps wiederum in den Oktateuchen, der Autor nicht schlüssig machen kann), die Ankunft am Roten Meer und den Durchzug, wobei das Volk Israel nur von Soldaten und den zwölf Stämmen verkörpert wird, die auf ebenfalls dargestellten zwölf trockenen Pfaden das rettende Ufer erreichen. Letztere, wohl dem Targum Pseudo-Jonathan entnommen, finden sich z. B. auch im byzantinischen Chludov-Psalter, 9. Jh. Moses erscheint dreimal in Übergröße, isoliert von beiden Gruppen, wobei nach W. in seiner Person der Handlungsablauf durcheinandergeraten sei (S. 46 ff.): Den Moses ganz rechts – ”the smiting Moses“ – habe man überflüssigerweise aus einem seiner Wasserwunder entnommen, eigentlich sei nämlich der mittlere im Begriff, das Meer zu teilen, nur in falscher Position, und der linke, statt des mittleren, müßte es schließen. Betrachtet man allerdings die Szene des Durchzugs im Ashburnham Pentateuch, könnte man sich auch vorstellen, daß ein solcher, das Meer schließender Typ dem Fresko zugrunde lag, der nur durch die in entgegengesetzter Richtung ablaufende Handlung an die falsche Stelle geriet. Die Mitte des Blickfeldes nimmt, wie gesagt, der Untergang der Ägypter ein, der einen erstaunlichen Zug aufweist, denn im Gegensatz zu allen anderen überlieferten Illustrationen der Episode (z. B. in der Via-Latina-Katakombe) sind hier die Ägypter unbewaffnet. Man sieht jugendliche Figuren, nackt oder in Tuniken gekleidet, keine Streitwagen, und auch der Pharaos ist nicht herausgehoben – eine Tatsache, für die W. keine befriedigende Erklärung weiß (S. 49). Es wäre vielleicht zu überlegen, ob die Vorlage nicht eine Darstellung der Sintflut gewesen sein könnte, die nicht ausreichend dem neuen Verwendungszweck bzw. Kontext angepaßt wurde. Trotz zahlreicher Parallelen möchte der Autor für die Exodus-Illustration hier nicht auf eine bestimmte Rezension zurückschließen: ”In spite of the fact that these monuments are interrelated, whether they all belong to one recension or more must remain an open question“ (S. 50).

(7) Für den Gesetzempfang (S. 52 ff.), das Pendant zum Bildfeld mit Moses und dem brennenden Dornbusch, ist mit W. von den drei möglichen Textgrundlagen sicher Ex. 31, 18 als verantwortlich anzusehen, wo nämlich ausdrücklich von steinernen Tafeln die Rede ist. Das Fresko in Dura scheint mit den unverhüllten Händen des Moses tatsächlich eine sehr frühe Version der Szene zu spiegeln, d. h. eine Ikonographie, die erst unter dem Einfluß des Hofzeremoniells geändert wird. Weniger überzeugend ist eine andere

Annahme des Autors: Er führt neben der narrativen Ausgestaltung des Geschehens in den Oktateuchen eine dem synagogalen Bild ähnliche Kurzfassung in einer illuminierten Psalterhandschrift des 12. Jhs. in Athen an – aber nicht, um das Naheliegende zu konstatieren, daß nämlich beide ikonographischen Möglichkeiten durchaus nebeneinander hätten existieren können, sondern um ohne Anhaltspunkt festzustellen: "It is much more likely that the miniaturist repeated the process of stripping a richer model to its absolute essentials" (S. 54). Betrachtet man die frühchristlichen Beispiele des Gesetzempfanges etwa auf konstantinischen Sarkophagen, könnte man eher zu dem Schluß kommen, daß nicht nur der Miniatur, sondern bereits der Monumentalmalerei eine zeichenhaft knappe Vorlage zugrunde lag.

(8) Die Einweihung des Tabernakels (S. 55 ff.) stellt ein Pasticcio aus verschiedenen Elementen dar, die nach Meinung des Autors allerdings alle – bis auf die einem römischen Tempel ähnelnde Architektur – auf biblische Handschriftenillustrationen zurückgingen: "... the model behind the fresco was a composition anchored in a specific text passage, most likely from chapter 8 of Numbers" (S. 62). Dabei würde wohl nichts gegen die Vermutung sprechen, daß die Zusammenstellung der architektonischen, liturgischen und figuralen Aspekte erst für dieses repräsentative, annähernd symmetrisch aufgebaute Fresko erfolgte. – (9) Ebenfalls "a composite picture" begegnet in der Darstellung des Wasserwunders von Beer (S. 64 ff.), dem einzigen der fünf legendären des Moses, das mit einem Brunnen verknüpft ist, was die Identifikation dieser nicht unkomplizierten Szene sichert, welche durch die zwölf Ströme hier sowohl mit einer Anspielung auf die Legende von Mirjams Brunnen als auch mit den Zelten der zwölf Stämme Israels kombiniert wird. Der übergroße, mit einer Rute versehene Moses scheint in der Tat von einem anderen Wasserwunder übernommen zu sein. – (10) Die gut nachvollziehbare Interpretation von Kraeling übernehmend, deutet W. die Figurenreste dieses Bildfeldes als Umsetzung von Samuel in Silo (S. 69 ff.), vielleicht – als nicht abzuschließende Vermutung – unter Einbeziehung des Gebetes der Hanna. – (11) In der Darstellung des Krieges von Eben-ezer und des Raubes der Bundeslade (S. 72 ff.) vermischen sich augenfällig griechische Traditionen, persische Züge und spätantiker Zeitstil. Die lebendige Aktion am oberen Bildrand wird durch heraldisch angeordnete, einzelne Reiter im Mittelstreifen, auf dem somit der Hauptakzent liegt, gleichsam eingefroren, wobei zwischen den Figuren keine realen räumlichen Bezüge bestehen. Sieger und Besiegte sind durch diese etwas halbherzige Erzählweise nicht erkennbar. – (12) Zwei biblisch nicht direkt verbundene Episoden werden hier zu einem von rechts nach links zu lesenden Triumphbild zusammengefügt (S. 75 ff.): Vor einem griechisch-römischen Tempel mit zwei leeren Statuenbasen liegt – wegen zweifachen Sturzes in doppelter Ausfertigung – das zerstörte Bildnis Dagens zwischen verstreutem Tempelgerät. Diese Doppelung findet sich zwar auch im Vatikanischen Buch der Könige cod. grec. 333, doch gibt es zwischen den Darstellungen zu viele Differenzen, als daß aus dieser einen Gemeinsamkeit zwingend auf den gleichen Archetyp für die beiden Bilder geschlossen werden dürfte, zumal besagter Kunstgriff zur gängigen Methode von Textillustrationen zählt und zahlreiche Unterschiede auch für die nachfolgende Szene der Abholung der Bundeslade zu beobachten sind.

(13) Die Salbung Davids (S. 80 ff.) ist wieder ein gutes Beispiel für die Umwandlung einer narrativen Szene zu einer hieratischen Komposition mit weitgehender Frontaldarstellung, in der David – textfern als Erwachsener wiedergegeben – alle überschneidend das Zentrum einnimmt und im Sinne einer Prolepsis bereits den königlichen Purpurmantel trägt. Dem Fresko können die narrativen Fassungen der Episode in den Sacra Parallela und einem Buch der Könige auf dem Athos, cod. Vatopedi 761, 11. Jh., gegenübergestellt werden sowie in anderer Rezension die Miniaturen des Pariser Psalter cod. grec. 139, 9. Jh., und des cod. Vat. grec. 333. – (13a) Die an dieser Stelle eingeschobene Betrachtung der Malerei mit der Tötung Goliaths durch David im Baptisterium von Dura Europos (S. 84 ff.) nutzt W. zu dem gewagten Schluß, daß der Ausstattung des christlichen Baus in diesem Fall der gleiche Archetyp vorgelegen hätte wie den David-Szenen der Synagoge, würden doch beide, wenn auch bei unterschiedlichen Episoden, ihre Parallelen im Vatopedi-Psalter, 13. Jh., finden. Doch dürfte die Ikonographie gerade der Goliath-Szene zu allgemein verbreitet sein, als daß man aus ihr ohne weiteres auf eine gemeinsame Rezension schließen könnte. – (14) In der von links nach rechts dreiphasig aufzuschlüsselnden Darstellung Davids und Sauls in der Wildnis von Siph (S. 87 ff.) wird die übergroße Vordergrundfigur in der Mitte gegen Kraeling und Goodenough von W. zu Recht als Saul bezeichnet, der auf dem Bildfeld noch zweimal vergleichbar wiedergegeben wird und den David hier im Schlaf überrascht. Wegen dieses "decisive moment", der sich ebenfalls im Vatikanischen Buch der Könige findet, möchte der Autor wiederum einen gemeinsamen Archetyp für Fresko und Miniatur erkennen, doch gibt es zahlreiche Differenzen – David hält in Dura nur einen Speer, wird nicht von Soldaten begleitet, und Abner wird als Begleiter Sauls herausgehoben –, welche diesen

Schluß in Frage stellen dürften. – (15) Die über der Thora-Nische befindliche Malerei, die David als König über ganz Israel zeigt (S. 91 ff.), entstand in zwei Phasen: Der zunächst nur dreifigurigen Darstellung mit dem wohl zwischen den Propheten Samuel und (anachronistisch auch) Nathan thronenden David – nach K. könnte es sich auch um den Messias gehandelt haben, s. u. – wurden später zwölf frontale Figuren in persischer Tracht hinzugefügt, welche die zwölf Stämme Israels gemäß der Proklamation 2. Sam. 5, 1–5 verkörpern sollen. Zur Rekonstruktion des Archetyps zieht W. die Krönung Davids auf einem Elfenbeinkästchen des 11./12. Jhs. im Palazzo Venezia heran. – (16) Der Transport der Bundeslade nach Jerusalem und in das Tabernakel (S. 94 ff.) mit feierlicher Prozession scheint zwei mögliche Textgrundlagen zu verschmelzen, wie der Autor rekonstruiert. Spiegeln die begleitenden Musikanten den Charakter des Tabernakelfestes nach 1. Kg. 8, 1–11, so verweist der wahrscheinlich an der Spitze des Zuges anzunehmende tanzende David auf 2. Sam. 6, 14.

(17) Auf die Wiedergabe der Mauern und des Tempels von Jerusalem (S. 98) folgt ein weitgehend, d. h. bis auf die Füße männlicher Figuren zerstörtes Bildfeld, das Kraeling sich zu identifizieren gescheut hatte, wenn er auch offenbar die richtige Lösung erriet. W. vermag die trotz der nur spärlichen Reste erkennbare Komposition aufzuschlüsseln und als (18) die Salbung Salomos zu deuten (S. 99 ff.). In der Dreiergruppe rechts dürfte der von Zadok und dem Propheten Nathan flankierte König zu sehen sein, welcher von letzterem gesalbt wird, und die Gruppe links bewegt sich auf das bedeutende Geschehen zu, wie der ikonographische Vergleich mit dem cod. Vat. grec. 333 und der karolingischen Bibel von S. Paolo fuori le mura nahelegen. – (19) Ein schlechter Erhaltungszustand macht auch die Deutung einer weiteren Darstellung schwierig (S. 102 ff.), doch Reste einer Thronszene mit inschriftlicher Bezeichnung Salomos rechts und einer sich von links nähernden Gruppe aus zwei weiblichen Personen und einem Mann in Hofgewändern ließen schon für Kraeling wie jetzt für W. zu Recht eine Interpretation als Salomo und die Königin von Saba mehr als wahrscheinlich sein.

(20) Noch diffiziler ist die Identifikation einer Szene, bei der nur ein Paar Füße in der rechten Ecke des Bildfeldes erhalten sind: „... it is of course hopeless to suggest any particular scene“ (S. 105). Der Kontext könnte hier den Beginn des Elia-Zyklus nahelegen, wie bereits Kraeling vermutete, und W. unterbreitet in diesem Sinne den Vorschlag, es handele sich um die Prophezeiung des Elia an Ahab, deren Begegnung im Rahmen einer anderen Textpassage in den Sacra Parallela und der Leo-Bibel, 10. Jh., erhalten ist. – (21) Die folgende Darstellung ist ebenfalls nur fragmentarisch erhalten (S. 106). Rechts erfolgt mit ziemlicher Sicherheit die Begegnung des Elia mit der Witwe von Sarepta, wozu sich keine Vergleichsbeispiele in der Miniaturmalerei finden, links könnte, wie wiederum Kraeling schon annahm, die Versorgung des Elia durch einen Raben angesiedelt gewesen sein. – (22) Als scheinbar simultanes Geschehen spielt sich die Erweckung des Sohnes der Witwe durch Elia ab (S. 108 ff.), da die drei Einzelszenen der Witwe mit dem toten bzw. dem lebenden Kind sowie des die Mitte dominierenden Elia, welcher das Kind zu Gott emporhebt, in einer symmetrisch-hieratischen Komposition angeordnet sind, in der allerdings doch noch immer die zeitliche Abfolge erkannt werden kann. Auch hierzu gibt es keine Parallelen in der Buchmalerei. – (23–24) In der Darstellung des Opfers der Baalspriester und des Elia auf dem Berg Karmel (S. 110 ff.) flankieren links je vier Priester einen Altar mit dem darauf befindlichen Opfertier, einem Ochsen, und einer davor sich windenden Schlange, welche nach dem Midrash Rabbah und anderen Legenden im Begriff ist, den Hiel zu töten, der dem Gelingen des Opfers insgeheim nachhelfen sollte. Rechts folgt das erfolgreiche Opfer des Elia, bei dem das Feuer – statt textgemäß vom Himmel zu kommen – vom Altar selbst ausgeht, was sicher eine Frage der Vorlage ist. Die sich seitlich anschließenden Wasserträger gehören eigentlich zu einer zeitlich früheren Phase, werden hier aber mittels „conflation“ mit der Opferszene zusammengezogen. W. verweist bezüglich des angenommenen Archetyps auf den fünfteiligen Zyklus zu dieser Episode in den Sacra Parallela, zeigt aber gerade die einzige Szene daraus, die mit dem Dura-Fresko zusammenfällt, nämlich das vergebliche Opfer der Baalspriester, nicht, so daß sich der Betrachter hier schwerlich ein Urteil erlauben kann.

(25) Der inschriftlich gesicherte Triumph des Mordechai (S. 115 ff.) zeigt diesen, einem iranischen Herrscherbild gemäß, auf einem Pferd sitzend, wobei die Gruppe ihm akklamierender Männer in der Tat auf „pictorial conventions“ zurückgehen kann und daher keine Textgrundlage braucht. Die Szene rechts gibt mit Sicherheit Ahasver, begleitet von Esther, auf Salomos Thron wieder, den er nach dem Targum Sheni besitzen haben soll, doch läßt sich das Repräsentationsbild – es schließt eine männliche Figur, die Ahasver eine Rolle übergibt, ein – nicht genauer an einer bestimmten biblischen Passage festmachen. W. macht hier zu Recht auf die Ungereimtheiten aufmerksam, die Kraelings Identifikation mit Esther 9, 11–14 stören.

Erstaunlicherweise scheint das alttestamentliche Buch keine Spuren in der griechischen Buchmalereitradition hinterlassen zu haben, und der Autor verweist daher auf westliche Zeugen wie die katalanischen Manuskripte der Ripoll- und der Roda-Bibel, 11. Jh. bzw. um 1000, die Esther-Zyklen belegen, doch sind deren Wurzeln nicht genügend geklärt, um daraus Schlüsse für den spätantiken oder byzantinischen Osten ziehen zu können – weshalb auch W. zugesteht, "(that) for the time being this point must remain an open question" (S. 119).

(26) Wie die Forschungsgeschichte zeigt, ist die von W. überzeugend nach dem Makkabäerbuch als Mattathias und die Götzenanbeter (S. 119 ff.) gedeutete Szene die am kontroversesten gehandelte im Programm von Dura, denn sie wurde mit den unterschiedlichsten Interpretationsversuchen belegt. Links kniet ein Mann in persischer Tracht mit erhobenen Armen vor einem Altar, darüber ein tabernakelähnlicher Aufbau und Tempelgerät, und ein Soldat legt ihm die Hand auf die Schulter, womit – wie ikonographische Vergleiche zeigen – in der Tat kein Wegreißen dieses Mannes vom Altar gemeint sein kann. Rechts holt ein weiterer Mann mit seinem Schwert weit aus, um eine vor ihm kniende männliche Figur, beide tragen persische Tracht, zu köpfen, im Hintergrund stehen vier Soldaten. Die Darstellung übermalt eine ursprüngliche Komposition mit stehendem Opfer. Neben anderen, schon von Kraeling zu Recht abgelehnten Deutungen, hatte Goodenough sich hier für die Tötung Ezechiels ausgesprochen, was aber bedeuten würde, daß die Szene links ungeklärt bliebe und die Gewandung des Opfers nicht der eines Propheten entspräche. Kraelings eigener Vorschlag, es handle sich um die Ermordung Jehoiakims durch Nebukadnezar, bringt die gleichen Probleme mit sich, denn die linke Szene bliebe ebenfalls offen, und diesmal entspräche die Gewandung des Schwertrügers nicht der eines Königs. W. weist daher diese Idee zurück (S. 121) und folgt stattdessen der Anregung Sterns, hier Mattathias und die Götzenanbeter zu erkennen, was Rückschlüsse von mittelalterlichen Miniaturen durchaus erlauben (vor allem ein Manuskript des 10. Jhs. in Leiden). Rechts tötet Mattathias also den Hauptmann, der die Juden zum Götzendienst zwang, während links, ganz plausibel, eben dieses Vergehen, eine erzwungene Götzenanbetung dargestellt wäre – es fehlt allerdings leider eine Götzenfigur, die besagte Identifikation der Szene endgültig unter Beweis stellen könnte. Zu gewagt ist, angesichts zahlreicher Unterschiede in der Ikonographie, wiederum der Schluß des Autors, die Leiden-Miniatur "... quite likely ... went back to the same archetype" (S. 123).

(27) Die porträthafte Darstellung einer frontal stehenden männlichen Figur links über der Thora-Nische, von W. einst selbst wie von anderen auf Abraham gedeutet, ist seiner Ansicht nach nun mit K. als Bild des Jesaja zu verstehen (S. 127 ff.). Sonne, Mond und Sterne sowie ein auf die Morgensonne hinweisender Schattenwurf hinter dem Propheten sind Themen in Jes. 26 und 56–60, wobei die handgreiflichen Symbole der Frühzeit später, z. B. im Pariser Psalter, durch die Personifikationen von Nyx und Orthros ersetzt werden. Aus der Annahme einer "conflation" zweier Visionen zieht der Autor den Schluß "that behind this figure stands a cyclic illustration of a Prophet book that contained both vision pictures" (S. 128). Doch die Anspielungen auf seine Visionen könnten dem Jesaja genauso gut in symbolhafter Weise zur Kennzeichnung beigegeben worden sein, ohne daß dahinter ein kompletter Zyklus gestanden haben muß. Daß es einen solchen gab, wie die Miniaturen der Sacra Parallela deutlich machen, soll dagegen nicht bestritten werden. – (28) Schlüssig ist auch die Identifikation eines Pendants zu Jesaja rechts über der Thora-Nische, einer männlichen Figur mit geöffneter Rolle, welche dem Betrachter gezeigt wird, als Jeremiah (S. 130 ff.), denn jener ist der einzige Prophet, der nach den Quellen mit der Bundeslade verbunden ist, die auf dem Fresko verhüllt links neben ihm steht. Der Rotulus scheint die Enthüllung des neuen Bundes zu versinnbildlichen, von der Gott zu dem Propheten spricht. Die nicht nachzuvollziehenden Folgerungen W.'s wiederum aus der angeblichen "conflation" zweier Textpassagen sind die gleichen wie bei dem vorangegangenen Bild.

(29) Ein breites Bildfeld, die nur zehn Bibelverse umfassende Episode in großer Dichte erzählend, zeigt Ezechiel im Tal der Gebeine (S. 132 ff.), wobei die Hauptfigur nicht weniger als sechsmal erscheint, viermal in persischem Kostüm und zweimal im Philosophengewand, was auf mindestens sechs einzelne Szenen schließen läßt. Die Komposition läßt sich eindeutig auflösen: 1. Gott setzt Ezechiel in besagtes Tal (wobei das Fleisch an den herumliegenden Köpfen und Gliedmaßen das nachfolgende Wunder eigentlich bereits voraussetzt), 2. Gott fordert ihn auf zu prophezeien, 3. das Wunder geschieht, 4. Ezechiel spricht mit Gott und weist gleichzeitig rechts auf die wiedererstehenden Leiber (hier assistiert eine Psyche, welche die Belebung Adams nach der Cotton-Genesis-Rezension zu kopieren scheint), 5. Ezechiel ruft drei kleine, schwebende Psychen zu sich, um die Leiber mit Atem zu erfüllen, und 6. Ezechiel steht zwischen den auferstandenen Israeliten. Eine Kurzfassung des Geschehens auf dem Fresko in Dura begegnet auf einem konstanti-

nischen Sarkophag in Rom, und W. ist durchaus zuzustimmen, "(that) the same cyclic representation of the Ezekiel vision exists in Jewish as well as Christian art" (S. 137), aber erneut ist der von ihm postulierte gemeinsame Archetyp für die beiden Monumente nicht nachvollziehbar, wenn auch der Malerei höchstwahrscheinlich eine Vorlage aus der Buchillustration zugrunde lag. Die zahlreichen Unterschiede in der Gewandung, vor allem aber in Komposition und Handlung deuten eher auf eine eigene römische Rezension des Ezechielbuches. Zeuge einer weiteren Rezension sind wiederum die mittelbyzantinischen *Sacra Parallela*. – (30) Ein nurmehr äußerst fragmentarisches Fresko, im unteren Bildstreifen Geräte und Vögel zeigend, zog bisher zahlreiche unmögliche Deutungen auf sich, wobei der Autor Kraelings letzten Vorschlag, hier sei das Fest des Belsazar zu erkennen (S. 140), für akzeptabel, wenn auch nicht für sicher nachweisbar hält.

Drei Ziele hatte nach W.'s eigenen Worten die Untersuchung der Fresken von Dura Europos (S. 143 ff.): ihren narrativen Charakter zu erweisen, ihre daraus folgende Verbindung zur Buchmalerei aufzuzeigen und einen gemeinsamen Archetyp mit späteren, byzantinischen Zeugnissen zu rekonstruieren. Damit verknüpft ist die Frage nach den verlorenen Vorlagen der 1. Hälfte des 3. Jhs., also nach den etwaigen, damals existierenden illuminierten biblischen Büchern sowie möglicherweise auch illustrierten Midrashim, Targumim, Josephushandschriften etc. (vgl. hierzu K. WEITZMANN, Zur Frage des Einflusses jüdischer Bildquellen auf die Illustration des Alten Testaments. In: Mullus. Festschr. Th. Klauser = Jahrb. Antike u. Christentum, Ergbd. 1 [1964] 401–415). Bekanntlich ist diese letztere Hypothese wegen des Vorkommens jüdischer Legenden auch in christlichen Quellen für die Frühzeit oft abgelehnt worden. Dagegen setzt W. die These, daß Miniaturen in den "basic texts" selbst entstanden und nicht in den "derivative texts", welche die Bilder wie die Legenden zitierend übernommen hätten (S. 145). Dura selbst sei ohnehin ohne Buchmalereivorlage nicht denkbar: "Yet by far the most important evidence for the existence of early Jewish book illustration is not the miniatures illustrating Jewish legends that are found in later Byzantine manuscripts, but Dura itself which, as we have tried to demonstrate, cannot be explained without the use of richly illustrated manuscripts as models, evidence that has been neglected or ignored in most discussions dealing with the problem of the existence of early Jewish book illumination" (S. 145). Auch wenn somit tatsächlich eine entwickelte Bibelillustration bereits in der 1. Hälfte des 3. Jhs. vorausgesetzt werden kann, läßt sich die Frage nach ihren ersten Anfängen bisher leider nicht beantworten. Wie kam nun eine solche Vorlage nach Dura, in einen Ort, der selbst nicht unbedingt eine gut ausgestattete Bibliothek aufweisen mußte? W. schlägt vor, hier den Blick auf Antiochia zu richten (S. 146), ein städtisches Zentrum, in dem die Vorlage wahrscheinlich ausgeliehen oder kopiert werden konnte. Zudem zeigen die synagogalen Fresken, wie in diesem Fall zu erwarten, deutlich eine Verschmelzung griechisch-hellenistischer und orientalischer Traditionen.

Ferner stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Entstehung der narrativen Kunst überhaupt. W. kritisiert zu Recht die Forschermeinung, jene sei erst im Lauf des 4. Jhs. entwickelt worden, während am Anfang die "abbreviated scenes" der Sepulkralkunst gestanden hätten und "narrative mode grew out of it by accretion" (S. 149). Dura stellt in der Tat unter Beweis "that the mode used for funerary art was not the only one current in the third century" (S. 149), sondern daß beide "modes" offensichtlich zeitlich nebeneinander in Gebrauch waren, was auch nicht verwunderlich ist, da die narrative Kunst schließlich schon in vorchristlicher Zeit existierte (S. 150). Nichtsdestotrotz dürfte auch W.'s Postulat, daß Kurzszenen immer auf ausführlichere Vorlagen schließen lassen könnten, diese also am Anfang künstlerischer Äußerungen standen, nicht selten einseitig sein. Gerade in bezug auf neutestamentliche Szenen wie den Einzug in Jerusalem oder die Erweckung des Lazarus läßt sich tatsächlich die umgekehrte Entwicklung nachweisen (s. P. SEVRUGIAN, Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie [1990]), was auch bei der Analyse alttestamentlicher Darstellungen zur Vorsicht mahnen mußte. Es darf zudem nicht vergessen werden, daß offensichtlich nicht alle Bildfelder des synagogalen Zyklus auf Miniaturen verweisen, sondern einige von ihnen wohl extra für die Ausstattung des Kultraums entworfen wurden.

Überzeugend ist, wie gesagt, dennoch W.'s oben zitierte These, daß die Dura-Fresken in ihrer Gesamtheit jüdischerseits auf eine ausgebildete alttestamentliche Buchmalerei zurückzuschließen lassen, wenn auch im Detail an seinen Rekonstruktionsversuchen mittels byzantinischer Manuskripte und an seinem Postulat gemeinsamer Archetypen und Rezensionen Kritik angemeldet werden mußte. Gewagt scheint daher sein Schluß auf die Buchmalerei unter christlichem Vorzeichen, der sich wohl nicht zwingend aus der Analyse der jüdischen Malereien ergibt. Die ersten erhaltenen christlichen Bildzeugnisse lassen zudem kaum auf eine Entwicklung aus der jüdischen Kunst schließen, vergleicht man die knapp formulierten Darstellungen

des christlichen Sepulkralbereichs mit einem Zyklus wie dem der Dura-Synagoge oder auch mit den nicht-figuralen Beispielen jüdischer Sepulkralkunst. Jüdische und christliche Kunst scheinen im 3. Jh. ihren eigenen Weg zu gehen und letztere erst später das Erbe der ersteren anzutreten (vgl. hierzu H. BRANDENBURG, Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst. In: *Atti IX. Congr. Internaz. di Arch. Cristiana 1* [1978] 331–360). Bereits auf den ersten Blick entdeckt man in der Synagoge von Dura Parallelen zu späteren christlichen Ausstattungsprogrammen – so in der Kombination eines narrativen Zyklus mit Prophetenfiguren und in einer gezielten Gruppierung der Bildfelder um eine "focal area" (S. 153) –, denen allerdings in der Forschungsgeschichte bisher kaum nachgegangen wurde, um etwaige strukturelle und funktionale Beziehungen zwischen Kirchen- und Synagogendekor zu klären.

K. befaßt sich, um diese Fragestellung zu verfolgen, zunächst mit der ersten Ausmalung des Baus durch ein weitgehend dekoratives Programm mit nur einer narrativen Szene (Isaaks Opferung), sonst vornehmlich symbolischen Elementen, das sich noch eng an pagane Traditionen anschloß. Tierkreiszeichen, Tempelgerät und besagte biblische Episode haben allerdings Parallelen in jüngeren Monumenten, z. B. der Synagoge von Beth Alpha, 6. Jh., was in der Tat auf "an extensive tradition of synagogue decoration" (S. 155) schließen lassen dürfte. Der Behauptung des Autors, einige christliche Kirchen würden "a similar avoidance of figural images at the foci of the decorative systems" (S. 156) zeigen, kann dagegen nicht zugestimmt werden, denn bei den von ihm angeführten Apsiden, die Paulinus von Nola beschreibt, schließt diejenige von Fundi nach der überzeugenden Rekonstruktion Engemanns durchaus Heiligenfiguren ein (s. J. ENGEMANN, Zu den Apsistituli des Paulinus von Nola. *Jahrb. Antike u. Christentum* 17, 1974, 21–46), und die Hetoimasia in S. Maria Maggiore wird unmittelbar von Petrus und Paulus sowie den vier apokalyptischen Wesen flankiert. K. deutet die Isaak-Szene als jüdischen Anspruch auf die Abraham-Tradition und den Alten Bund (S. 157) – ob dieser hier aber schon explizit gegen die Christen gerichtet war, sollte vielleicht eher offenbleiben. Ein Weinstock ohne Trauben über der Thora-Nische meint seiner Ansicht nach nicht den Lebensbaum, sondern stellt einen Hinweis auf die eschatologische Prophezeiung fruchtbarer Fülle bei Erscheinen des Messias dar, sein dicker Stamm beinhalte eine Anspielung auf den Glauben, daß dieser Messias ein Sproß vom Stamme Davids sei (S. 159). Der eingeschobene Vergleich mit dem fruchtlosen Weinstock in der römischen Juliergruft unter St. Peter, wo Christus im Anschluß an Murray als "provider of the true fruit of immortality" (S. 160) zu erkennen sei, dürfte sich als nicht haltbar erweisen, denn bei der zentralen Figur handelt es sich doch wohl um Sol/Helios, ohne Implikation einer Deutung auf Christus. Der leere Thron links des Weinstocks ist wie im christlichen Kontext eschatologisches Symbol aus biblischen Quellen und heidnischer Tradition (S. 161) und dabei ein himmlischer Thron, der für den künftigen König bereitsteht. Warum allerdings die Hetoimasia unbedingt eine direkte Verbindung zwischen jüdischer und christlicher Programmatik suggerieren muß, wie der Autor meint (S. 164), obwohl er selbst auf einen für beide gültigen Ursprung verweist, ist nicht recht nachzuvollziehen. Das wahrscheinlich als Tisch zu lesende Gerät rechts könnte zur Aufnahme der Thora gedient haben (S. 162), doch kommt man hier über Vermutungen nicht hinaus. Es handelt sich insgesamt, wie K. formuliert, um "a perfect aniconic program that reinforced the idea that Jews, in contrast to pagans and Christians, were still waiting for the appearance of their God on earth" (S. 163).

In der zweiten Ausmalungsphase befand sich über dem Weinstock vielleicht ein (somit gleichsam aus der Wurzel Jesse entspringender) Messias (S. 165) – vielleicht aber auch die Figur Davids, wie W. annimmt, s. o. –, der von Assistenzfiguren flankiert wurde, deren Identifikation als Nathan und Samuel, Haggai und Sacharja oder Josua und Zerubbabel zu Recht offenbleiben muß. In der dritten Phase schließlich wurde das Feld über der Thora-Nische quergeteilt, unten begegnen nun die Segnungen Jakobs, darüber die Darstellung Davids als König über ganz Israel. Die Tatsache, daß David zwischen den zwölf Stämmen Israels an Darstellungen Christi zwischen den zwölf Aposteln wie z. B. in der römischen Domitilla-Katakomben erinnert, veranlaßt den Autor zu der Feststellung "that the similarities between Christian renderings and the Dura composition are not just through independent derivation from a common source" (S. 167), nämlich von paganen Vorbildern, doch erfolgt die Parallelisierung der Apostel mit den zwölf Stämmen bereits im Neuen Testament und läßt deshalb nicht auf eine bildliche Vermittlung schließen. Der Segen über Ephraim und Manasse sowie der Segen Jakobs über alle seine Söhne können als Aussage über die Gültigkeit der Verheißungen an Israel, vielleicht gegen konkurrierende christliche Ansprüche, zu sehen sein (S. 168). Über die anscheinend über der linken Szene befindliche leierspielende, dem Orpheus ähnliche Figur wohl des David, der die Psalmen komponiert (S. 169), kann man sich kaum ein Urteil bilden. Er wird von W. gar nicht erwähnt und ist auch überhaupt nur noch auf einer Rekonstruktionszeichnung von Goodenough

erkennbar. Die vier Einzelfiguren in Dura – zweimal Moses als Vertreter des Alten Bundes und Vorläufer des Messias, Jesaja als der Prophet der Wiedererstehung Israels, Jeremiah als Garant des Neuen Bundes und der Bundeslade – bilden einen in sich geschlossenen Teil des Programms, dessen Aspekte in der narrativen Ausstattung wiederaufgegriffen werden: "salvation and God's gifts in the past, the prophecy of restoration and a new covenant in the future" (S. 173). Verblüffend scheinen die Parallelen zum Presbyterium der ravennatischen Kirche S. Vitale, 6. Jh., wo die "focal area" ebenfalls von den Darstellungen des Moses mit brennendem Dornbusch, des Gesetzesempfanges und der Propheten Jesaja und Jeremiah begleitet wird – im Mittelpunkt statt David der thronende Christus, auf einer Seitenwand des Presbyteriums zudem Isaaks Opferung. Diese Verbindung hält K. sicher zu recht nicht für zufällig, sondern für eine bewußte Umdeutung synagogaler Programme durch christliche Planer, die sich der gleichen Bilder bedienten, um gegen die Juden zu verkünden, daß die messianischen Prophezeiungen bereits erfüllt seien.

Der Autor versucht im folgenden, das System christlicher und jüdischer Programme noch globaler zu erfassen, welches ähnlich bereits in paganen Kulträumen begegnet: Zentrale Bildfelder offenbaren den Hauptgedanken, der in den anschließenden, eher erzählenden Bereichen ausgeführt wird (S. 174). Im christlichen und jüdischen Kontext sei die Ausstattung allerdings komplexer, da immer ein kompliziertes Verhältnis von Vergangenen und Zukünftigem zum Ausdruck gebracht werden müßte. K. führt zur Erläuterung der Ausstattungssystematik nun leider keinen Kultraum, sondern das Cubiculum C der römischen Katakombe an der Via Latina an (dessen Datierung vor 310 nach Tronzo, die er hier übernimmt, fraglich scheint), um Begriffe wie "juxtaposition", "opposition" und "repetition" zu klären, d. h. es geht ihm dabei um die Feststellung bestimmter Beziehungen, die zwischen einzelnen Szenen bestehen, etwa typologischer Art oder, wie z. B. in Dura, die Parallelisierung der Rettung des Moses mit der des Sohnes der Witwe. In der Synagoge würde allerdings die narrative Richtung auf die "focal area" zustreben, in den meisten Kirchen davon weg (S. 177).

Die christlichen Programme wirken in der Tat wie eine Antwort auf den Anspruch der Juden "that Israel remained the Chosen People" (S. 177), und auch umgekehrt muß überlegt werden, ob die jüdische Gemeinde in Dura "would have felt compelled to assert the literality of biblical history and their claims to messianic prophecies through the vast fresco program without pressures from Christianity" (S. 177). Die intensive Konkurrenzsituation zwischen Juden und Christen ab dem 4. Jh. ist tatsächlich nicht zu übersehen – ob man sie allerdings für die frühe Zeit der 1. Hälfte des 3. Jhs. auch schon voraussetzen kann, dürfte fraglich sein. Natürlich wandten sich die Juden gegen die typologische Auslegung der Bibel, mit Hilfe derer die entscheidenden Heilsereignisse vom Christentum vereinnahmt werden konnten, und bestanden auf einem historischen Verständnis des Textes, was aber nicht unbedingt einen sich in Kunstäußerungen niederschlagenden Konflikt impliziert. Wahrscheinlich sollte das Programm eher die eigenen Glaubensgenossen ihrer religiösen Zugehörigkeit versichern: "The fresco decorations surely were directed toward the Jews, conveying to them the continuity of biblical covenants, prophecies and future restoration" (S. 181). Die Synagoge spiegelt positiv das Selbstbewußtsein einer sicher nicht kleinen und recht wohlhabenden jüdischen Gemeinde am Euphrat. Der Autor unterstreicht dennoch, die Juden im Ostteil des Reiches seien aus einer Verteidigungsposition heraus führend in der Programmgestaltung des Kultbaus gewesen (S. 182), die mit Vorliebe auf der narrativen Kunst basierte, da diese sich am besten für eine historische Ansprüche dokumentierende Propaganda eignete, worauf die Christen wiederum – hier setzt er die Ergebnisse W.s voraus – unter Benutzung der gleichen narrativen Vorlagen reagiert hätten. "By the second half of the third century, if not earlier, narrative programs declaimed the interpretations of both groups in various parts of the empire . . ." (S. 183). Diese Hypothese scheint vielleicht nicht für den jüdischen, aber um so mehr für den christlichen Bereich zweifelhaft – denn in welchen Bauten hätten diese Programme zu finden sein sollen, von denen uns nichts überliefert, geschweige denn erhalten ist?

Das vorliegende Buch bildet dank seiner ausführlichen und detailgenauen Erwägungen und dank der – obwohl oft zum Widerspruch – anregenden Analysen vor allem Weitzmanns eine hochinteressante und hervorragend benutzbare Grundlage zur weiteren Beschäftigung mit den Fresken der Dura-Synagoge und der Frage nach ihrer Beziehung zu den Anfängen der christlichen Kunst.