

Gillis Mostaerts 1598 in Öl auf Leinwand ausgeführtes Gemälde zeigt die Taufe Christi vor dem Hintergrund eines weiten Landschaftsausblicks (Abb. 1).¹ Im Vordergrund, aus der Mittelachse leicht nach links versetzt, befindet sich Johannes, der Christus im Jordan tauft. Christus hat seine Arme zum Gebet gefaltet und empfängt im nächsten Augenblick die Gaben des Heiligen Geistes, der in Form einer Taube herabschwebt. Am rechten Ufer haben sich Anhänger des Täufers niedergelassen. Hinter ihnen ist im Mittelgrund die Bergpredigt gezeigt, in der Christus die Jünger in seiner Lehre unterweist. Am gegenüberliegenden Flussufer wohnen zwei Engel der Taufe bei und tauschen sich angeregt über das Ereignis aus. Die kühle Atmosphäre des Bildes wird maßgeblich durch die dunklen Gewitterwolken bestimmt, die sich am Himmel türmen und fast vollständig die Sonne bedecken. Aus der Wolkenbank blickt Gottvater auf die Taufe hinab. Mostaerts Inszenierung



1 Gillis Mostaert, *Taufe Christi*, 1598, Öl auf Holz, 51,5 × 66 cm, Inv.-Nr. 6690, Paris, Fondation Custodia (Sammlung Frits Lugt)

der Taufe orientiert sich am Markusevangelium 9,11, dem zufolge Jesus nach der Taufe den geöffneten Himmel sah, den Heiligen Geist in Form einer Taube erblickte sowie eine Stimme hörte, die ihn als seinen geliebten Sohn akklamierte. Während die Darstellung der Taufe Christi der ikonografischen Tradition folgt, darf der mit monochromen Miniaturen dekorierte Holzrahmen zweifelsohne als Besonderheit gelten. An den Ecken des Rahmens sind die vier Evangelisten mit ihren typischen Attributen abgebildet. Dazwischen sind auf den Rahmenleisten alt- und neutestamentliche Szenen eingefügt: auf der oberen Leiste das Ertrinken des ägyptischen Heeres im Roten Meer, rechts die Heilung Christi eines Blinden, unten die Taufe des Eunuchen und links die Heilung Christi eines Gelähmten. Derartige Rahmenbilder sind kein Unikum in Mostaerts Œuvre. Die wenigen erhaltenen Werke folgen denselben formalen und stilistischen Prinzipien, wobei die monochrome Gestaltung der Rahmenbilder variiert. Mostaert verwendete diese Art der Rahmung ausschließlich für religiöse Sujets. Dennoch weisen nicht alle seiner religiösen Werke einen solchen Rahmen auf. Eine Nachfolge dieser Bildschöpfungen findet sich bei Frans Francken II, dessen Kern- und Rahmenbilder allerdings auf ein und demselben Bildträger gemalt sind.

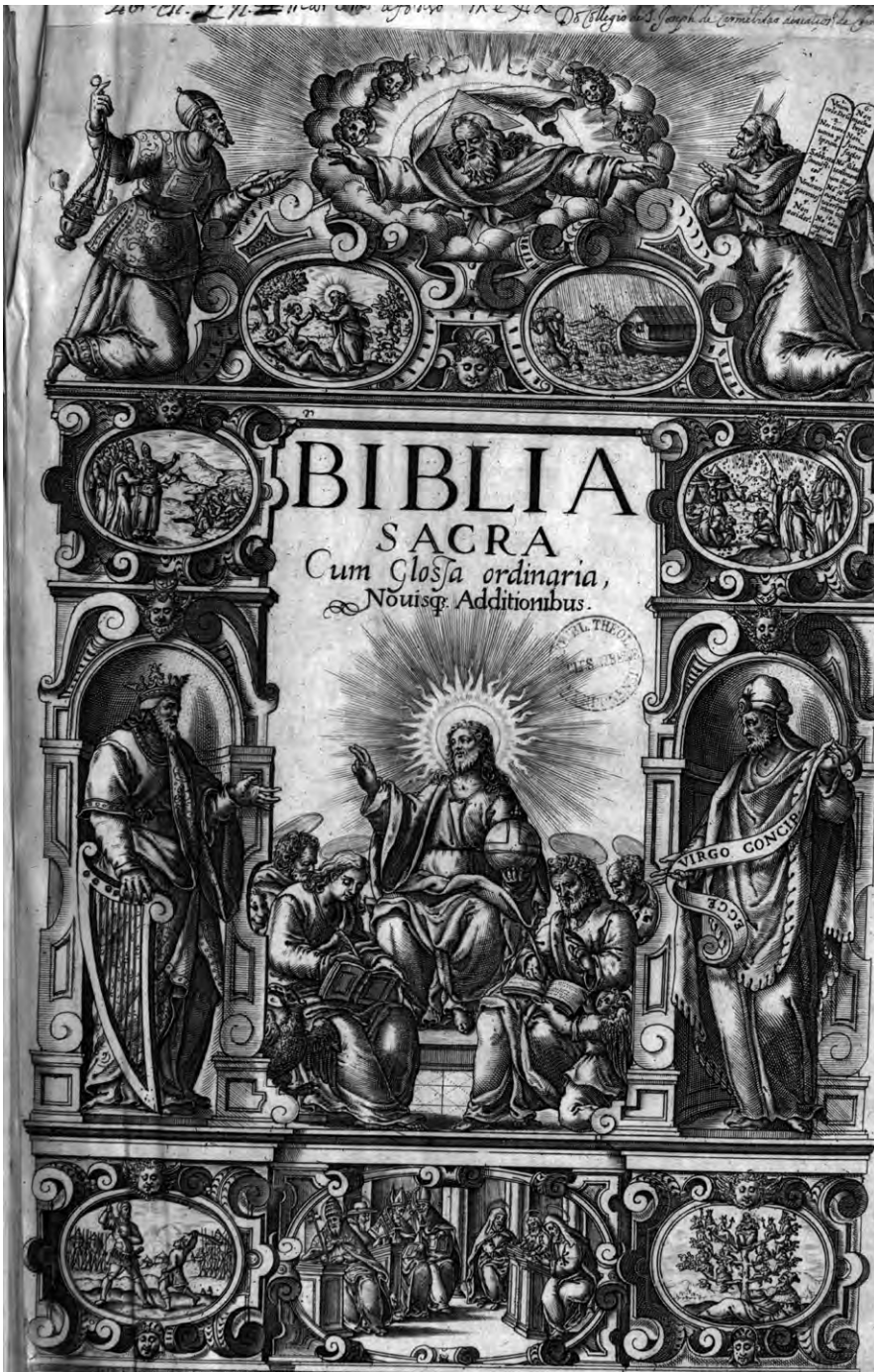
Bevor auf die Funktion dieser Rahmenbilder und ihr Wechselspiel mit dem Kernbild eingegangen werden kann, sei zunächst der theoretische Rahmen erläutert. Die Arbeiten Vera Beyers und Isabella Augarts haben verstärkt hervorgehoben, dass die Rahmung des Bildes dessen Wahrnehmung mitbestimmt.² Im Kontext pluraler Bildkonfigurationen ordnet der Rahmen die Sinneseindrücke, indem er den ästhetischen Eigenwert des Bildes betont und dem Blick des Betrachtenden einen Fix- und Ruhepunkt bietet. Hier ist nicht die schützende oder schmückende Funktion des Rahmens relevant, sondern seine Fähigkeit, ein visuelles Feld zu definieren, eine abgeschlossene innere Einheit zu erzeugen und diese von den Betrachtern und Betrachterinnen und deren Umgebung abzugrenzen. Georg Simmel spricht entsprechend von einer «Antithese gegen uns und Synthese in sich».³ Der Rahmen unterstreicht die Differenz des Bildgeschehens zur Betrachterwirklichkeit und sensibilisiert für den Status des Dargestellten als *Bild*. Wenngleich Mostaerts Rahmen visuell und haptisch erfahrbar bleibt, konstituiert er als Bildort eine zweite Bildordnung, die Simmels Auffassung von der Grenz- und Differenzfunktion des Rahmens konterkariert. Der bemalte Rahmen fordert nun auf, beide Bildordnungen aufeinander zu beziehen und in einen sinnhaften Deutungszusammenhang zu bringen. Mostaerts *Taufe Christi* ist damit ein *plurales Bild*, bei dem mehrere Bilder «in einer räumlichen Anordnung so verbunden [werden], dass eine neue, mehrteilige «Konfiguration» mit eigener Bedeutung entsteht.»⁴ Aufgrund der Spezifik des Bildortes Rahmen kann diese mehrteilige Bildform mit Jacques Derrida als Beispiel einer parergonalen Ästhetik verstanden werden.⁵ Der Bildrahmen konstituiert dann eine ordnungsstiftende Grenze, die zwischen Innen und Außen trennt, zugleich aber als Drittes weder ganz dem Bild noch dem Umfeld zugehörig ist. Er besitzt einen Schwellencharakter, der die Ordnung destabilisiert und dazu anhält, das dynamische Verhältnis zwischen Bild und Rahmen, zwischen Rahmenbildern und Kernbild immer wieder neu auszuhandeln. Im Anschluss an die Rahmenanalyse des Soziologen Erving Goffman kann der bemalte Bilderrahmen als ein kognitives Strukturprinzip verstanden werden, in dem das gerahmte Ereignis gesehen, verstanden und interpretiert werden muss.⁶ In diesem Sinne liefern Mostaerts Rahmenbilder, so lautet die These, einen Deutungsrahmen für die Taufe Christi, die den Blick der Betrachtenden exegetisch

ausrichtet, das Ereignis in den göttlichen Heilsplan einordnet und zu einem vertieften Verständnis der Taufe und des Taufsakraments führt.

Bei der Suche nach künstlerischen Vorbildern scheint ein Vergleich mit mehrteiligen Altarbildern, wie etwa gemalten Rosenkranzmysterien naheliegend. Charakteristisch für diese Darstellungen ist ein mittig gesetztes Bild, oftmals eine Ikone oder *sacra conversazione*, das mit Szenen aus dem Leben der Muttergottes umrahmt wird. Jedoch sind diese Szenen Teil der Bildfläche und fungieren damit nicht eigentlich als materieller Rahmen. Eine Analyse von Mostaerts Rahmenbildern zeigt zudem, dass die Auswahl der Szenen keine bloße Staffellung biografischer Begebenheiten ist. Dies gilt nur für die Bildkonfiguration der horizontalen Achse, die Episoden aus dem Leben Christi zeigt. Dagegen gestaltet sich die Auswahl der Szenen auf der vertikalen Achse komplizierter. Die obere Rahmenleiste zeigt eine alttestamentliche Episode, die untere ein Ereignis aus der Apostelgeschichte. Zeitlich, geografisch und konzeptuell näher an Mostaerts Werk ist Hendrik Goltzius' sechsteilige Serie über das Leben Christi von 1578 (Abb. 2).⁷ Deren Rahmen setzt sich aus einem System an Kartuschen zusammen, die mit floralen und vegetabilen Elementen angereichert sind und eine allegorisch ins Bild gesetzte Christusverähnlichung umfassen. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Christi, die einzelnen Tugenden zugeordnet werden. Dazwischen finden sich neu- und alttestamentliche Bildmotive, die emblematisch auf Christus verweisen und die Nachahmung Christi in ein typologisches Bedeutungsnetz verweben.

Das Verständnis des Rahmens als exegetischer Deutungsrahmen kann unter Rekurs auf die *Glossa ordinaria* fundiert werden.⁸ Dabei handelt es sich um einen im 13. Jahrhundert kompilierten Bibelkommentar, der bis weit in die Frühe Neuzeit hinein als einflussreichster Schriftkommentar galt. Anders als die in der *Patrologia Latina* 1852 in einem zweiseitigen Seitenspiegel publizierte Version fällt bei mittelalterlichen Manuskripten oder frühneuzeitlichen Ausgaben die ungewöhnliche visuelle Disposition des Kommentars auf.⁹ In der Seitenmitte wurde eine biblische Passage als Kerntext gesetzt, der durch einen Rahmentext kommentiert und erläutert wird (Abb. 3). Der Rahmentext setzt sich vorwiegend aus der patristischen Literatur zusammen und erlaubt ein vertieftes theologisches Verständnis der jeweiligen Schriftstelle. Es geht aber nicht darum, die *Glossa ordinaria* als ikonografische Quelle für Mostaerts Rahmenbilder zu identifizieren. Vielmehr ist es die seit dem Mittelalter geläufige visuelle und argumentative Disposition von einem kanonisch fixierten Kerntext und einem mit ihm interagierenden und ihn interpretierenden Rahmentext, der den Blick der zeitgenössischen Betrachtenden auf Mostaerts *Taufe Christi* exegetisch ausgerichtet hat.¹⁰ Diese Disposition liegt auch der Gestaltung des Frontispizes der *Bibliorum sacrorum* von 1603 zu Grunde, in dem der zwischen den schreibenden Evangelisten thronende Christus durch eine Reihe von alttestamentlichen Szenen und Figuren in energisch profilierten Kartuschen gerahmt wird (Abb. 4).

Mostaerts Auswahl der einzelnen Rahmenbilder ist, wie gezeigt werden soll, exegetisch begründet und steht in einem Sinnzusammenhang mit der Taufe Christi. Auffallend ist, dass das Wasser ein zentrales Motiv ist, das alle Darstellungen, mehr oder weniger deutlich, gemeinsam haben. Am offensichtlichsten ist die Verbindung zum Kernbild bei der Taufe des Eunuchen durch den Diakon Philippus. Das Bildthema aus der Apostelgeschichte (Apostelgeschichte des Lukas 8,26–40) war vor allem in Flandern, den Niederlanden und im deutschsprachigen Raum beliebt und durch die Druckgrafik verbreitet.¹¹ Als Philippus und der Eunuch nach der



4 Unbekannter Künstler, Frontispiz der *Biblia sacra cum glossa ordinaria*, Venedig 1603, Bd. 1

Verkündigung des Evangeliums an einer Wasserstelle vorbeikamen, äußerte der Eunuch den Wunsch, sich taufen zu lassen. Wenn er wirklich glaube, so der Diakon, solle er getauft werden, worauf der Eunuch erwiderte: «Ich glaube, dass Jesus Christus Gottes Sohn ist.» War die Episode durch die sakramentale Bedeutung der Taufe für katholische Auftraggeber grundsätzlich relevant, erfreute sie sich aufgrund der Betonung des Glaubens gerade in einem reformatorischen Kontext an Beliebtheit. Bereits die Patristik diskutierte anhand der Taufe des Eunuchen das Verhältnis von Glauben und guten Werken. Augustinus bemerkte, dass für die Taufe das Bekenntnis zu Christus allein nicht ausreiche.¹² Vielmehr müsse sie mit einer bestimmten moralischen Lebensform einhergehen. Philippus' Verkündigung des Evangeliums schließe all dies mit ein, auch wenn es nicht explizit erwähnt werde: «So ist gerade so unzweifelhaft mit den Worten, es habe Philippus dem Eunuchen das Evangelium vom Herrn Jesus gepredigt, auch gemeint, er habe ihn auch darüber unterrichtet, was zum sittlichen Leben eines solchen Menschen gehört, der an den Herrn Jesus glaubt.»¹³ Indem die Darstellung der Bergpredigt eine subtile visuelle Verbindung von Taufe und christlicher Ethik herstellt, kann sie als eine Bezugnahme auf Augustinus' Argument verstanden werden.

Das Ertrinken des ägyptischen Heeres im Roten Meer auf der oberen Rahmenleiste fällt auf den ersten Blick aus der Reihe, da es sich um die einzige alttestamentliche Szene handelt (Exodus 14,1–31). Allerdings bringt bereits Paulus im ersten Korintherbrief 10,1–2 den Durchzug durch das Rote Meer mit der Taufe in Verbindung: «Denn ich will euch, Brüder, nicht in Unwissenheit darüber lassen, dass unsere Väter alle unter der Wolke gewesen und alle durchs Meer gegangen sind, und alle sind auf Mose getauft in der Wolke und im Meer.» Möglicherweise verweist die Darstellung der sich im Kernbild auftürmenden dunklen Wolkensäule, die den Blick des Betrachtenden zurück an die obere Rahmenleiste führt, auf die Wanderung der Israeliten durch die Wüste, in der Gott ihnen in Form einer Wolken- und Feuersäule den Weg wies (Exodus 13,21–22). Augustinus deutete den Zug durch das Rote Meer als Sinn- und Vorbild der Taufe.¹⁴ Ähnlich wie der Auszug aus Ägypten einen Übergang von einem alten zu einem neuen Zustand markiert, aus dem Land der Sklaverei in das Land der Verheißung, so bewirkt die christliche Taufe eine Reinigung von der durch Adam in die Welt gekommene Ursünde. Daher war Augustinus zufolge nicht nur der Auszug aus dem sündhaften Ägypten notwendig, sondern auch das Ertrinken der Ägypter, welche die durch das Taufwasser ausgewaschenen Sünden symbolisieren.¹⁵ Wie bei der Taufe des Eunuchen werden ethische Fragen der Lebensführung diskutiert, wenn Augustinus mit Verweis auf den Hebräerbrief bereits von Täuflingen die Bekehrung von toten Werken, wie Ehebruch oder Unzucht, als notwendigen Anfangsgrund fordert: «Wenn sich also einer ganz offen weigert, sich von seinem Ehebruch zu bekehren, wie soll der durch das Rote Meer geführt werden können, wenn er es standhaft ablehnt, Ägypten zu verlassen?»¹⁶ Die danach erfolgte Gesetzgebung auf dem Sinai mag die mit dem Auszug notwendig gewordene Neuausrichtung auf eine moralische Lebensreform unterstrichen haben.

Die Geschichte von der Heilung des Gelähmten findet sich bei allen vier Evangelisten.¹⁷ Sie handelt von einem Gelähmten, der zu Christus gebracht wird und den Christus auffordert aufzustehen, seine Bahre zu nehmen und nach Hause zu gehen. Der Gelähmte kommt dieser Aufforderung nach und zeigt sich sofort von seinem Gebrechen geheilt. Grundlage für Mostaert war der Bericht des Johannes, der als

einzigsten einen Engel erwähnt und das Geschehen am Teich Bethesda situiert. Dem Wasser des Teichs wurden traditionell Heilkräfte zugesprochen, die aber nur einmal am Tag, dann wenn es in Bewegung geriet, wirksam wurden und die sich nur bei der ersten Person, die mit dem Wasser in Berührung kam, entfalteten. Auf die Frage Christi, ob er gesund werden wolle, antwortet der Gelähmte: «Herr, ich habe keinen Menschen, der mich, sobald das Wasser aufwallt, in den Teich trägt.» Dieses unscheinbare, doch für das Verständnis der Geschichte zentrale Detail wird in der exegetischen Literatur ausführlich kommentiert. Das Wasser habe per se keine Heilkräfte, sondern erhalte diese erst durch Gottes Wirken. Der einflussreiche flämische Exeget Cornelis a Lapide schrieb noch 1639, dass die Bewegung des Wassers auf die Anwesenheit des Engels verweise, der das Wasser heilige.¹⁸ Auch die zwei in der *Taufe Christi* dargestellten Engel nehmen Bezug auf die exegetische Tradition. Wenngleich Engel traditioneller Bestandteil der Taufikonografie sind, werden sie in den Evangelien nicht erwähnt. Erstmals spricht Tertullian von einem Taufengel (*angelus baptisimi*); ähnlich wie Johannes Christus den Weg bereitete, so ebne der Taufengel dem Heiligen Geist den Weg.¹⁹ Tertullian zufolge antizipiert die Heilung körperlicher Gebrechen am Teich Bethesda die spirituelle Heilung. Ein solcher Zusammenhang von körperlicher und geistiger Heilung durch das Wasser ist implizit in Johannes 5,14 angelegt: «Sieh, du bist gesund geworden; sündige nicht mehr, damit dir nicht noch Schlimmeres zustößt!» Dies wurde durch immer reichere Gnadenenergie Gottes möglich, womit Tertullian in erster Linie auf die Menschwerdung, das Leiden und den Tod Christi anspielt: «Was früher die Gebrechen des Körpers heilte, bringt nun dem Geiste Heilung; was zeitweiliges Wohlsein bewirkte, stellt nun das ewige wieder her; was im ganzen Jahr nur einen befreite, rettet nun nach Tilgung des Todes jeden Tag ganze Völker durch Abwaschung ihrer Vergehungen.»²⁰

Die Szenen auf der rechten Rahmenleiste zeigen mit der Heilung des Blindgeborenen eine weitere Wundertätigkeit, bei der Wasser eine wichtige Rolle einnimmt. Nach Johannes 9,1–7 machte Christus mit dem Speichel und der Erde einen Teig, strich dem Blinden diesen auf die Augen und forderte ihn sodann auf, sich im Teich Siloah zu waschen: «Da ging er hin und wusch sich und kam sehend wieder.» Die Aufforderung, sich im Teich zu waschen, wurde schon früh als Taufsymbolum interpretiert. Dabei wurde die Heilung von Blindheit im übertragenen Sinn verstanden. Im Anschluss an Augustinus und Ambrosius definiert auch a Lapide den Teich Siloah als eine Art von christlicher Taufe, wodurch der Mensch spirituell erleuchtet werde. Die Bezeichnung der Taufe als «Erleuchtung», den a Lapide auf Griechisch anführt (*phôtismós*), stammt aus dem zweiten Korintherbrief 4,6. Der Begriff verdeutlicht, dass der Täufling aus der Finsternis des Unglaubens in das Licht des Glaubens und Erkennens eintritt. Bereits Justin der Märtyrer schrieb in seiner *Ersten Apologie*: «Es heißt aber dieses Bad Erleuchtung, weil diejenigen, die das an sich erfahren, im Geiste erleuchtet werden.»²¹ In diesem Sinne verweist a Lapide auch auf Irenäus, demzufolge Körper und Geist des Blindgeborenen durch das Wasser des Siloah erleuchtet wurden. In der Exegese wird der Zusammenhang von Wasser und Licht respektive Waschung und Erleuchtung hervorgehoben. Das Hebräische Wort *ain*, kann sowohl Quelle als auch Licht bedeuten. Neben Belegstellen aus Cicero und Quintilian führt a Lapide Psalm 36,9 an, in dem beide Begriffe enggeführt werden: «Denn bei dir ist die Quelle des Lebens, und in deinem Licht sehen wir das Licht.» Schließlich ist es Christus selbst, der Licht und Wasser verbindet. Denn erst nach-

dem er die Worte gesprochen hatte, dass er «das Licht der Welt» sei (Johannes 1,5), schickte er den Blindgeborenen zum Teich, damit er sein Augenlicht wiedererlange. Wie Christus durch seine Taufe im Jordan die Wasser geheiligt und ihnen die Macht gegeben hat, die Sünden wegzuwaschen, so habe er dem Wasser des Siloah eine ähnliche Macht verliehen, andere zu erleuchten.²² Ein solch metaphorisch gedeutete Blindenheilung musste unter den gebildeten Leserinnen und Lesern Assoziationen an das alttestamentliche Buch Tobit wecken. Darin stellt Tobias unter Anleitung von Erzengel Raphael das Augenlicht seines Vaters wieder her. Dies umso mehr als die exegetische Literatur den in das Wasser hinabsteigenden Engel ebenfalls als Raphael identifiziert und dabei auf Tobits Blindenheilung verweist. Folglich verklammert Mostaert nicht nur Rahmen- und Kernbild, sondern auch die zwei Rahmenbilder der horizontalen Achse miteinander.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Betrachtung von Mostaerts Werk ihren Ausgang vom Kernbild nimmt und von dort auf die monochromen Szenen des Rahmens übergeht. Lateinkundige oder theologisch geschulte Betrachterinnen und Betrachter, die mit der *Glossa ordinaria* vertraut waren, konnten die Rahmenbilder als visuelle Pendants zu den biblischen Randglossen verstehen. Analog kommentieren die Randbilder eine malerisch realisierte Episode aus der Heilsgeschichte, wobei sich Bildmotive der *Taufe Christi* semantisch auf die Rahmenszenen beziehen und ein exegetisches Bedeutungsnetz erzeugen. Die axialen Bildkonfigurationen können hinsichtlich ihrer Deutungsfunktion weiter differenziert werden. Für den Fall der *Taufe Christi* kann die vertikale Achse als tropologische Achse identifiziert werden, die die moralischen Implikationen der Taufe für die Lebensführung thematisiert. Hingegen fokussiert die Bildordnung der horizontalen Achse auf die Heilkraft des Wassers, die allegorisch auf die spirituelle Heilkraft der Taufe verweist. Mostaerts Rahmenbilder skizzieren damit einen exegetischen Deutungsrahmen, innerhalb dessen, im Sinne einer theologischen *disputatio*, nicht zuletzt auch konfessionell bedingte Widersprüche, Einwände und Streitpunkte diskutiert werden konnten.

Anmerkungen

- 1 Eine umfassende Untersuchung dieser Werke steht noch aus; für eine Übersicht vgl. Sophie Suykens, *Gekaderd in grisaille. De schilderijen met monochrome lijsten van Gillis Mostaert en Frans Francken II*, MA Thesis, Univ. Gent, 2015/2016, siehe auch Carl van de Velde, Tafelrelen met grisaillelijsten van Gillis Mostaert, in: *Essays in Northern European Art*, hg. v. Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 276–282.
- 2 Isabella Augart, *Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin/München, 2018; Vera Beyer, *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, Paderborn/München 2008.
- 3 Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* (1902), in: Ders., *Soziologische Ästhetik*, hg. v. Klaus Lichtblau, Darmstadt 1998, S. 97–102, hier S. 97.
- 4 David Ganz, Felix Thürlemann, *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. Dens., Berlin 2010, S. 7–38, hier S. 8.
- 5 Johannes Grave, *Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik*, in: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, hg. v. Andreas Beyer u. a., München 2011, S. 221–249, hier S. 236–238; siehe auch Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015.
- 6 Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977.
- 7 Vgl. dazu Steffen Zierholz, *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom (1580–1700)*, Berlin 2019, S. 154–156.
- 8 Vgl. Lesley Smith, *The Glossa Ordinaria: The Making of a Medieval Bible Commentary*, Leiden/Boston 2009.
- 9 *Patrologia Latina*, hg. v. Jacques-Paul Migne, Bd. 113/114, Paris 1852; Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 32–34.
- 10 Ähnlich argumentiert Ralph Dekoninck, *Glozes visuelles et spirituelles, ou comment la peinture s'interprète par ses marges. Le cas des cadres peints dans l'œuvre de Frans Francken II*, in: *Parerga. Pour Victor I. Stoichita*, hg. v. Jean-François Corpataux, Genf/Paris 2021 (im Erscheinen), der mir freundlicherweise Einblick in sein Manuskript gewährt hat. Siehe auch Ralph Dekoninck u. Agnès Guiderdoni, *Framing Devices and Exegetical Strategies in Northern Illustrated Spiritual Literature*, in: *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments*, hg. v. Walter S. Melion, James Clifton u. Michel Weemans, Leiden/Boston 2014, S. 579–607.
- 11 Andor Pigler, *Barockthemen – Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Budapest 1974, Bd. 1, S. 389–392.
- 12 Augustinus, *Vom Glauben und von den Werken (De fide et operibus)*, in: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften*, übers. v. Sigisbert Mitterer, Kempten/München 1925, S. 311–387, hier S. 333–334.
- 13 Ebd., S. 334.
- 14 Ebd., S. 338; allgemein zu dieser typologischen Deutung Franz Joseph Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe*, in: *Antike und Christentum*, 1930, Bd. 2, S. 63–69.
- 15 Augustinus 1925 (wie Anm. 13), S. 339.
- 16 Ebd.
- 17 Matthäus 9,1–8; Markus 2,1–12; Lukas 5,17–26; Johannes 5,1–18.
- 18 *The Great Commentary of Cornelius à Lapide*, übers. v. Thomas W. Mossmann, London 1887, Bd. 5, S. 164.
- 19 Tertullian, *Über die Taufe (De baptismo)*, in: *Tertullians private und catechetische Schriften*, übers. v. Karl Adam Heinrich Kellner, München 1912, S. 275–299, hier S. 282.
- 20 Ebd., S. 281–282.
- 21 Justin der Märtyrer, *Erste Apologie (Apologia prima)*, in: *Frühchristliche Apologeten und Märtyrerakten*, übers. v. Gerhard Rauschen, München 1913, Bd. 1, S. 65–138, hier S. 130.
- 22 Lapide 1887 (wie Anm. 18), S. 342–344.