

Bemerkungen zur Darstellung des „Durchzugs durch das Rote Meer“ auf der Holztür von Santa Sabina

Von MARIA-BARBARA VON STRITZKY

Obwohl sich die Forschung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in einer intensiven und breitgefächerten Diskussion mit der Holztür von Santa Sabina auseinandergesetzt hat¹, sind immer noch zahlreiche Aspekte ungeklärt, die sowohl die Tür als ganze als auch den Aufbau und die Interpretation der einzelnen Bildfelder betreffen². Zwar ist davon auszugehen, daß die Entstehung der Tür zeitlich mit der Vollendung des Baus der Basilika zusammenfällt³, die nach der Dedikationsinschrift⁴ unter dem Pontifikat Coelestin I. (422–432) begonnen wurde und deren Weihe nach Angabe des Liber Pontificalis⁵ zur Zeit Sixtus III. (432–440) erfolgte, aber die Frage nach der Herkunft der Bildmotive sowie des Bildprogramms der Tür, das nicht allein auf ikonographischen Prinzipien, sondern auch auf theologischen Erwägungen beruht, bleibt weiterhin umstritten⁶. Einzelne Szenen haben aufgrund ikonographischer Besonderheiten unterschiedliche Deutungen erfahren, so auch das Relief mit der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer, das vielfältige Probleme bietet, da seine Bildkomposition ohne Parallele in der altchristlichen Kunst ist⁷. Diese Exodusszene, für die die jüdische Kunst bereits in der Mitte des 3. Jhs. ein ausgebildetes Schema besitzt, wie die Synagoge von Dura-Europos zeigt⁸, zählt offensichtlich zu den beliebten Themen der frühchristlichen Kunst; denn sie wird in der Katakombe an der Via Latina⁹ ebenso faßbar wie auf den sog. Durchzugssarkophagen¹⁰. Sie erscheint auch als Kuppelfresco der Nekropole von El-Bagawat¹¹ und als Mosaik auf der Langhauswand von Santa Maria Maggiore¹².

Die Sonderstellung des Reliefs der Tür von Santa Sabina resultiert aber nicht allein aus ihrem im Vergleich mit den anderen Darstellungen unterschiedlichen Aufbau, sondern besteht auch in der zweizonigen Gestaltung, die das Schlangenvunder vor Pharaon mit dem Durchzug durch das Rote Meer kombiniert. Deshalb wird mit Recht angenommen, daß der Künstler bei der Bearbeitung des Themas eine eigene Bildgestaltung bietet bzw. eine von den übrigen Darstellungen abweichende Vorlage benutzt hat¹³. Das Problem, welche Motive und Überzeugungen für die Gestaltung dieser einzigartigen Bildtafel bestimmend gewesen sein können, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein. Obwohl auf der Grundlage von Vätertexten verschiedene Interpretationsversuche der Durchzugsszene erfolgt sind¹⁴, ist es nicht möglich, sie ohne weiteres für das Relief der Tür von Santa Sabina in Anspruch zu nehmen, das zu einem Mosezyklus gehört, der auf drei großen Bildplatten neun entscheidende Ereignisse aus dem Leben des Mose,

beginnend mit der Hirtenszene am Horeb (Ex 3,1) bis zum Quellwunder (Ex 17,6), schildert¹⁵.

I.

Den Ausgangspunkt für unsere Überlegungen bildet eine Bildbeschreibung¹⁶. Obwohl die Tafel in der Mitte des vorigen Jahrhunderts umfangreich restauriert werden mußte und im oberen mittleren Teil ein breiter Streifen eingefügt wurde¹⁷, hat die ursprüngliche Komposition nicht wesentlich darunter gelitten.

Auf dem unteren Teil des Reliefs, das ungefähr ein Viertel der Gesamthöhe einnimmt, ist das Schlangenwunder vor Pharaon dargestellt. Die linke Seite wird beherrscht von einer Gestalt in weitärmeliger Tunika mit Pallium, die in ihrer Rechten einen Stab hält, der sich gegen zwei Schlangen richtet, die die Bildmitte ausfüllen, wo sie sich senkrecht nach oben winden. Die Spitze des Stabes berührt fast den Kopf der sich im Vergleich zur ersten höher aufreckenden Schlange. Beide Schlangen blicken auf die Person, die das rechte Bildfeld dominiert und durch ihre Kleidung als Pharaon gekennzeichnet wird. Neben Schnürstiefeln trägt sie eine kurze gegürtete Tunika, darüber eine von einer Fibel zusammengehaltene Chlamys, der Kopf ist mit einer „vitta“ umwunden, die linke Hand hält das Schwert, während die rechte Hand mit geöffneter Handfläche in die Richtung der Schlange weist, auf die auch der Blick gerichtet ist.

Ohne deutliche Absetzung beginnt die obere Szene, der Durchzug durch das Rote Meer, die nochmals in drei Teile gegliedert werden kann. Den unteren Teil nehmen Wellenlinien ein, die das Rote Meer darstellen, in dem die Ägypter umkommen. Stellvertretend für die Streitwagen der Ägypter ist die Quadriga des Pharaon zu erkennen, von der noch Teile aus dem Wasser ragen, sowie der Kopf des Pharaon und die Köpfe der Pferde, die sich vergeblich gegen das heranflutende Wasser aufbäumen. Am rechten unteren Bildrand ist der Kopf eines ertrinkenden Ägypters zu sehen, der als pars pro toto das untergehende ägyptische Heer symbolisiert¹⁸.

Die mittlere Zone wird von der emporziehenden Volksmenge Israels beherrscht, deren Schlußpunkt Mose bildet, der mit ausgebreiteten Händen, dem Beschauer zugewandt, am rechten Bildrand steht. Die sich ihm nach links anschließenden Gestalten sind ergänzt, so daß keine Aussage über ihre eigentliche Anordnung mehr möglich ist. Am linken Bildrand ist eine Gestalt erhalten, die sich gemäß ihrer Schrittrichtung nach links wendet und ein Tier auf der Schulter trägt, dessen Füße sie mit beiden Händen festhält. Im Gegensatz zu den anderen abziehenden Israeliten, von denen lediglich die Hinterköpfe mit krausem, bis in den Nacken herabreichendem Haar sichtbar werden, ist auch diese Hirtengestalt dem Betrachter zugewandt.

Die in das Bild hineinziehenden Israeliten bilden den Übergang zur oberen Zone, die am linken Bildrand von einem großen geflügelten Engel mit langem Haar eingenommen wird, der Tunika und Pallium trägt und dessen Arme ausgebreitet sind. Rechts vom Engel deuten Erhebungen Wolken an, in die Sterne eingeritzt wurden; daneben ist die Feuersäule abgebildet, deren Flamme aus einem einer Palme ähnlichen Schaft hervorlodert. Abschließend ragt in der rechten oberen Bildecke die von drei Sternen umgebene Hand Gottes aus einer Wolkenschicht.

Interessant ist, daß im Gegensatz zu den anderen Tafeln des Mosezyklus hier zwei im Exodustext weit auseinanderliegende Begebenheiten miteinander verknüpft werden: das Schlangenvunder und der Durchzug¹⁹, während die sich dazwischen ereignenden ägyptischen Plagen – anders als auf den Fresken von Alt-St. Peter und S. Paolo fuori le mura – ikonographisch keine Rolle spielen²⁰. Beachtenswert ist ferner, daß das Thema „Durchzug“ eine Neugestaltung im Sinne von „Herauszug aus dem Roten Meer“ = „Einzug in die Freiheit“ erfährt.

II.

Wie die Bildbeschreibung hat deutlich werden lassen, gibt die untere Szene, das Schlangenvunder vor Pharao, den Exodustext im Gegensatz zur Darstellung in S. Paolo fuori le mura²¹ in verkürzter Form wieder. Hier wird keine narrative Gestaltung der Episode geboten, vielmehr hat der Künstler die wesentliche Aussage des Textes wiedergegeben. Somit wird die größere Anzahl der in der Bibel genannten Personen – Pharao, Diener und Magier auf der Seite der Ägypter; Mose und Aaron auf der der Israeliten – in den Repräsentanten der beiden Völker, in dem durch seine Kleidung als Herrscher bezeichneten Pharao am rechten und Mose am linken Bildrand, konzentriert. Zwar ist die linke Gestalt mit der *virga thaumaturgica* in der Hand²² auch als Aaron gedeutet worden²³, weil das Wunder mit seinem Stab geschieht, aber die Entscheidung für Mose erscheint sinnvoll²⁴, denn er ist es, der im Auftrag des Herrn Aaron vor dem Pharao befiehlt, das Beglaubigungswunder zu vollziehen²⁵. Mose stellt somit die ihm vom Herrn verliehene Macht vor dem Herrscher Ägyptens unter Beweis.

Ein weiterer Grund für die Kennzeichnung der linken Figur als Mose ergibt sich aus der Interpretation der Väter, die das Schlangenvunder Mose zuschreiben²⁶, so daß anzunehmen ist, daß sich diese Deutung zur Entstehungszeit des Reliefs durchgesetzt hatte und gebräuchlich war.

Die beiden Kontrahenten sind durch die sich in die Höhe windenden Schlangen voneinander getrennt, die die Bildmitte beherrschen. Auch hier ist die Anzahl der Schlangen auf zwei reduziert, die in die Richtung des Pharao blicken, da ihm das Wunder gilt. Die sich höher aufreckende Schlange, die von der *virga thaumaturgica* berührt wird, kann als diejenige

gedeutet werden, die durch die Kraft Gottes die als pars pro toto dargestellte Schlange der Ägypter besiegt.

Die sich aufbäumende Schlange scheint gleichsam einen Text Philons von Alexandrien zu illustrieren, der die Schlange aus Aarons Stab als sich aufrichtend und die andern weit überragend schildert, ehe sie sie verschlingt²⁷.

Sehen das AT und die jüdische Tradition in dem Schlangenwunder einen Machterweis Jahwes, so deutet die christliche Interpretation den zur Schlange gewordenen Stab als Typus Christi und als Typus des Kreuzes.

So betrachtet Irenäus von Lyon im Zusammenhang mit der Menschwerdung Christi den Stab des Mose, der zur Schlange wird, als Symbol der Inkarnation; denn die Schlange des Mose vernichtet die Bosheit der Ägypter, die den Heilsplan Gottes durchkreuzen will²⁸. Wenn die Parallele zwischen der Schlange und Christus von Irenäus auch nicht durchgezogen wird, so besteht sie doch im Hintergrund, besonders betont durch den Gebrauch des Wortes *incarnata*. Die typologische Deutung des AT wird hier in den Dienst der christlichen Unterweisung gestellt. Die Schlange, hervorgehoben durch den sie umgebenden Kontext, weist auf Christus hin, der das Böse vernichtet und das Heilshandeln Gottes offenbart.

In ganzer Breite wird diese Typologie von Gregor von Nyssa entfaltet, der im Anschluß an Gen 3 betont, daß die Schlange der Ursprung und damit auch das Synonym für die Sünde sei. Da nach 2 Kor 5,21 Christus für uns zur Sünde gemacht wurde, zieht er beide Schriftaussagen in der Interpretation unseres Textes zusammen und erklärt, daß Christus für uns zur Schlange wurde, die die Schlangen der ägyptischen Magier verschlang²⁹.

Der Stab des Mose als Typus des Kreuzes begegnet in der Schriftauslegung des Origenes. Für die Zeit des AT sieht er in diesem Stab ein Symbol des Gesetzes, das im NT hinfällig wird. Der Stab des Mose wird nun zum Zeichen des Kreuzes, das über die Weisheit Ägyptens, d. h. die Weisheit dieser Welt, triumphiert³⁰. Diese Deutung macht sich auch Ephraem zu eigen, der das Schlangenwunder vor Pharao unmittelbar mit dem Untergang der Ägypter verbindet. In beiden Fällen ist es der Stab Aarons, der die feindlichen Mächte, die Schlangen und die Ägypter, überwindet, wie das Kreuz die Idole, die Verkörperung der paganen Religion, zu Fall bringt³¹. Die Verknüpfung der alttestamentlichen Ereignisse auf dem Relief der Holztür von Santa Sabina scheint gerade dieser Interpretation Ausdruck zu verleihen. Die Klammer, die beide Episoden zusammenschließt, ist der Stab, der sowohl auf die Schlange wie auch auf die Darstellung im oberen Bildteil hinweist.

III.

Wie schon im unteren Teil der Holzplatte wird auch hinsichtlich des Durchzugs durch das Rote Meer die wesentliche Aussage des Exodustextes herausgehoben und in ungewohnter Weise akzentuiert. Sie weist den Untergang der Ägypter und die Rettung des Volkes Israel auf, die das Eingreifen Jahwes bewirkt. Im Gegensatz zu den meisten überlieferten Denkmälern³², deren Kompositionsschema aus den drei Teilen: Auszug aus Ägypten, Untergang der Ägypter im Schilfmeer, Abwanderung des Volkes Israel, besteht, fehlt auf unserer Darstellung der Auszug aus Ägypten. Dennoch weist das Relief eine dreizonige Einteilung auf, die jedoch andere Akzente setzt, die über eine rein narrative Gestaltung hinausgehen. Zum Untergang der Ägypter und der Rettung der Israeliten tritt die Zone der Epiphanie Jahwes, auf die 4 Zeichen hindeuten, die in dieser Anzahl auf keinem der anderen Denkmäler vorhanden sind³³.

Die untere Bildzone zeigt nicht den üblicherweise dargestellten Untergang der Ägypter bei der Verfolgung der Israeliten, sondern ihre an Ex 14,25.27 orientierte Vernichtung auf der Flucht. Der Pharao lenkt von links kommend seine Quadriga nach rechts dem zurückflutenden Wasser entgegen; in diese Richtung weist ebenfalls der ertrinkende Ägypter, während das Volk Israel in gegenläufiger Bewegung von rechts nach links in die Bildtiefe hineinzieht, so daß eine Verfolgungssituation nicht gegeben ist³⁴.

Die Darstellung des seine Hand ausstreckenden Mose (Ex 14,27) in der mittleren Bildzone mag zunächst auf eine unmittelbare Exodusillustration schließen lassen. Doch weist die Komposition der Bildplatte Bezüge auf, die über eine narrative Abbildung des biblischen Textes hinausführen. In der rechten oberen Bildecke über der Gestalt des Mose erscheint die nach unten gerichtete, geöffnete Hand Gottes, die seine Machtfülle ausdrückt³⁵; diesen Gestus wiederholt Mose, um damit anzudeuten, daß Gott es ist, der das Wunder wirkt³⁶. Dieselbe Gestik zeigt auch der auf den anderen Durchzugsdarstellungen fehlende Engel der himmlischen Zone³⁷.

Die kompositionelle Verbindung zwischen der Hand Gottes und dem Wirken des Mose begegnet auch beim Mara- und Quellwunder, das eine weitere Tafel der Tür von Santa Sabina zeigt. Entgegen dem Exodustext hält Mose kein Holz (Ex 15,25) und keinen Stab (Ex 17,6) in der Hand, somit liegt bei der Gestaltung der Wunderszenen der Akzent weniger auf der Nähe zum Text; vielmehr ist von einem einheitlichen Mosestyp auszugehen, der in engster Beziehung zu Jahwe steht, wodurch der Stab als Instrument überflüssig wird.

Auch die am linken Bildrand aus dem Zug der Israeliten hervorgehobene Gestalt mit einem Tier auf den Schultern deutet darauf hin, daß das Bildschema nicht unmittelbar aus einer Textillustration zum AT ableitbar ist. So erhebt sich die Frage, ob diese Person eine Umprägung des sacktra-

genden Mannes der übrigen Denkmäler ist³⁸ oder damit erklärt werden kann, daß die Israeliten nach Ex 12,38 ihre Herden mit sich führten³⁹.

Die Besonderheiten der Bildkomposition des Reliefs von Santa Sabina gipfeln in dem vertikalen Bildaufbau, den keine andere Darstellung aufweist und der nicht allein durch das Hochformat der Holzplatte bestimmt sein kann, da das fast gleichzeitig entstandene Mosaik in Santa Maria Maggiore trotz desselben Formats an der horizontalen Szenengliederung festhält⁴⁰.

G. Jeremias versucht diesen Unterschied mit Hilfe der Buchmalerei zu erklären, da davon auszugehen sei, daß die Durchzugsikonographie ihren Ursprung in der biblischen Textillustration hat⁴¹. Den Grund für den Übergang von der horizontalen zur vertikalen Bildkomposition sieht sie in der allmählichen, im 4. Jh. erfolgten Ablösung des Rotulus durch den Kodex, so daß der vertikale Aufbau die jüngere Version darstellt, die sich dem Format des Kodex anpaßt, was durch die mittelalterliche Buchmalerei bestätigt wird⁴². Diese Darlegung bietet jedoch Schwierigkeiten in zweifacher Hinsicht. Zunächst bringt der Lösungsversuch keine Erklärung für das gleichzeitige Nebeneinander von vertikaler und horizontaler Bildkomposition; außerdem taucht das Problem auf, daß bei der Fixierung auf die Buchmalerei nur die narrative Ausgestaltung des AT Beachtung findet. Blickt man jedoch auf die Bedeutung der Durchzugsszene innerhalb der altchristlichen Taufkatechese- und theologie, so ergeben sich neue Gesichtspunkte, die eher als die Buchmalerei für den Bildaufbau bestimmend gewesen sein dürften.

IV.

Die typologische Deutung des Durchzugs durch das Rote Meer als Vorbild der Taufe, die bei Paulus 1 Kor 10,1–2 beginnt und sich in der Väterliteratur des Ostens und des Westens mit einigen Akzentverschiebungen fortsetzt, weist auf die Beliebtheit und die Bedeutung dieses Motivs hin, so daß davon auszugehen ist, daß seine vielfältige Darstellung in der altchristlichen Kunst auch von diesem Gedanken mitbestimmt wird.

Die Parallele zwischen dem im Exodus geschilderten entscheidenden Ereignis im Leben des alttestamentlichen Bundesvolkes und der christlichen Taufe wird besonders augenfällig, wenn man in Betracht zieht, daß die Taufe vorwiegend in der Osternacht gespendet wurde, d.h. zur selben Zeit, da das jüdische Paschafest des Auszugs aus Ägypten gedenkt⁴³. Auf der spirituellen Ebene wird das Verlassen Ägyptens zum Bild für die Absage an die Sünde, die der Täufling vor dem Betreten des Taufbeckens feierlich vollzieht. Das Ineinandergreifen dieser Vorstellungen veranlaßte griechische wie lateinische Autoren, in der Taufkatechese darauf Bezug zu nehmen, so daß sich bei der Durchsicht der Texte ein Raster herausbildet, das die Elemente: Durchzug / Untergang des Pharaos = Taufe / Untergang

des Teufels enthält⁴⁴. Dieses Schema, in dem der Pharao und sein Heer zum Bild des Teufels und der Dämonen und Mose zum Typus Christi wird, beginnt mit Tertullian⁴⁵ und läßt sich bis Johannes Chrysostomus nachweisen⁴⁶. Besonders eindringlich schildert Origenes die Verfolgung der Täuflinge durch den Satan bis an das Taufbecken, in dem die Rettung durch die Taufe geschieht⁴⁷. Diesen Gedanken greift auch Cyrill von Jerusalem auf und verbindet ihn mit dem österlichen Geschehen der Erlösungstat Christi, durch die der Satan vernichtet ist⁴⁸. Ambrosius wiederum legt bei der typologischen Auslegung des Durchzugs den Akzent auf den *transitus* von der Sünde zum wahren Leben⁴⁹.

Bei der Betrachtung der wesentlichen Elemente der Exodusexegese im Rahmen der Taufkatechese verwundert es nicht, daß wir für die frühchristliche Durchzugsikonographie mit Ausnahme von Santa Sabina eine horizontale, dreigliederige Bildkomposition feststellen können. Es werden Motive dargestellt, die in der Taufunterweisung die entscheidende Rolle spielen: Verfolgung durch die Ägypter = Verfolgung durch den Teufel bis an den Rand des Taufbeckens, Untergang der Ägypter = Vernichtung des Bösen in der Taufe, Rettung am anderen Ufer = Rettung aus der Sünde, Wandel im neuen Leben. Diese Abfolge zeichnet aber nicht nur die Taufkatechese aus, sondern prägt auch den Taufritus, der mit der Absage an den Teufel = das bisherige sündhafte Leben beginnt. Danach schließt sich die Taufe = Vernichtung der bisherigen Sünden an. Die Tauffeier endet mit der Einführung in die Gemeinschaft der Christen bei der Eucharistiefeyer = das neue Leben des Gläubigen als Glied des Leibes Christi⁵⁰. Somit spiegelt die künstlerische Gestaltung des Durchzugsmotivs sowohl die biblische wie die sakramental-rituelle Komponente wider⁵¹.

Der Komposition des Reliefs von Santa Sabina liegt offensichtlich eine andere Interpretation des Exodustextes zugrunde, die besser als äußere Erwägungen einen vertikalen Bildaufbau rechtfertigt. In diesem Zusammenhang sind die Gedanken der syrischen Väter zu unserem Themenkomplex beachtenswert, da sie von einer theologischen Tradition geprägt sind, die eindeutig andere Akzente setzt. Zwar folgen sie bei ihrer Auslegung auch der Überlieferung, die das Ostergeschehen, die Vernichtung des Bösen und die Taufe miteinander verbindet, doch sieht die orientalische Theologie in dem *descensus ad inferos* das zentrale Ereignis der Erlösung. Der Sieg Christi über den Tod, der sich in dessen Herrschaftsbereich vollzieht, und die daraus resultierende Befreiung der Menschheit aus der Knechtschaft des Todes bilden den Schwerpunkt des Ostergeheimnisses⁵².

Die enge Verbindung zwischen dem so charakterisierten Ostergeschehen und der Taufe, die in den paulinischen Gedanken von Röm 6,3–11 ihren Ursprung hat, kommt bereits in den zu Anfang des 3. Jhs. in syrisch-agnostischen Kreisen entstandenen Thomasakten zum Ausdruck, die zu den ältesten apokryphen Apostelgeschichten zählen. Dort spricht Judas Thomas vor der Taufe ein Gebet, das sich an Christus wendet und seine Heilstaten

aufzählt: die Kreuzigung für viele, den Abstieg in den Hades mit großer Macht, den Aufstieg von dort in Herrlichkeit. Von Bedeutung ist die Konsequenz, die sich aus dem Sieg über den Tod ergibt: Christus versammelt alle, die zu ihm Zuflucht nehmen, und bereitet den Weg, den die Erlösten in seinen Spuren gehen und die er in seine Herde einführt⁵³. Die Beziehung zwischen der endgültigen Erlösungstat und der Taufe, die ein Abbild sowohl des *descensus* wie auch des *ascensus* Christi darstellt, was bei der Taufspendung durch den Abstieg in das Taufwasser und den Aufstieg aus diesem sichtbar wird⁵⁴, deutet die Bereitung des Weges und der Wandel in den Spuren Christi an⁵⁵.

In den Thomasakten zeichnen sich bereits die Elemente ab, die im wesentlichen die syrische Interpretation des Durchzugs durch das Rote Meer als Typus der Taufe bestimmen: das Motiv des Abstiegs und des Aufstiegs in Herrlichkeit, sowie die Eingliederung in die Herde Christi.

Aphrahat, der in seiner 12. Unterweisung Parallelen zwischen dem jüdischen und dem christlichen Osterfest zieht und diese in einen baptismalen Zusammenhang stellt⁵⁶, sieht gemäß der Tradition im Untergang des Pharaos das Vorbild für die Vernichtung des Bösen durch Christus. Anklänge an die Vorstellungen der Thomasakten werden deutlich, wenn er in Mose, der das Meer teilt und das Volk hindurchziehen läßt, den Typus Christi erblickt, der die Pforten der Unterwelt sprengt und für alle, die an ihn glauben werden, den Weg bereitet⁵⁷.

An einer weiteren Stelle derselben Schrift betont Aphrahat die Verbindung von Durchzug, Taufe und dem Erlösungswerk Christi noch eindringlicher, wenn er mit Hinweis auf 1 Kor 10,1 die Taufe Israels im Schilfmeer während der Nacht des Paschafestes mit der Fußwaschung der Apostel am Abend des Gründonnerstags in Parallele setzt, die ihm im Gegensatz zur Johannestaufe als Bild der wahren Taufe gilt, die das Sakrament des Leidens und des Todes des Herrn darstellt. Das anschließende Zitat Röm 6,4 unterstreicht nochmals den Charakter der Taufe als Nachvollzug des Todes und der Auferstehung Christi, wobei die Betonung auf dem Abstieg und dem darauffolgenden Aufstieg liegt⁵⁸.

Aphrahat deutet die Fußwaschung der Apostel, die dem letzten Abendmahl vorangeht, als Taufe, da die Tauf liturgie durch die Abfolge von Taufe und anschließender Feier der Eucharistie gekennzeichnet ist⁵⁹. In katechetischer Absicht stellt er somit in seiner Interpretation eine Verbindung zwischen dem biblischen und dem sakramental-rituellen Geschehen her.

Auch Ephraem verknüpft die Exodusexegese mit dem Gedanken an die Taufe unter dem Aspekt der $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ des Todes und der Auferstehung Christi⁶⁰. Kennzeichen der Erlösung durch Christus ist das Motiv des Aufstiegs und der Eingliederung der Gläubigen in seine Herde.

Die Teilung des Meeres durch Mose, die sich in zweifacher Hinsicht auswirkt – sie bedeutet den Untergang der Ägypter und die Rettung der Israeliten, die aus dem Meer emportauchen⁶¹ –, wird für Ephraem zum Vor-

bild für die Vernichtung der Macht des Todes durch Christus und die Rettung der Erlösten⁶². Das *tertium comparationis* besteht in der Kraft Gottes, vor der die unausweichlichen Gewalten, Wasser und Tod, wirkungslos werden und die naturgegebene Ordnung ihren Schrecken verliert.

Den befreienden und zugleich Vernichtung bereitenden Aspekt des Geschehens am Schilfmeer als Typus der Erlösung und der Taufe verbindet Ephraem in einem Osterhymnus mit der bereits den Thomasakten geläufigen Vorstellung von der Zugehörigkeit der Gläubigen zur Herde Christi⁶³. Deshalb nennt er die geretteten Israeliten Schafe, die aus dem Meer auftauchen, während die Ägypter als Wölfe bezeichnet werden, die im Meer versinken, wobei wiederum das traditionelle Motiv der Identifizierung der Ägypter mit dem Teufel bzw. den feindlichen Mächten anklingt.

Vom alttestamentlichen Paschafest wendet sich Ephraem dem christlichen Osterfest zu, das zeitlich mit jenem zusammenfällt; er bleibt jedoch im Bild, wenn er von Christus als dem Hirten aller spricht, der zum Paschalamm wurde, gegen das die Wölfe anstürmen. Die Klammer zwischen alt- und neutestamentlichem Geschehen bildet die Metapher vom Hirten und der Herde, die von den Wölfen bedroht sind, deren Untergang aber gewiß ist.

Die Hymnen zur Epiphanie, die unter dem Namen Ephraems überliefert und als Taufhymnen anzusehen sind⁶⁴, betrachten den Durchzug durch das Rote Meer ebenfalls als Vorbild der Taufe⁶⁵, die gemäß syrischer Tradition in die Herde Christi eingliedert und den Weg empör zu Gott bahnt⁶⁶.

Bei Johannes von Apamea⁶⁷ hat das Motiv des Aufstiegs aus dem Roten Meer als Zeichen der Rettung Israels schon einen solchen Stellenwert erlangt, daß er es unter den Heilstaten Gottes zur Belehrung aller Völker aufzählt⁶⁸.

Jakob von Sarug⁶⁹ bietet gleichsam eine Zusammenfassung der Elemente, die die syrische Exegese des Exodustextes prägen: Mose als Typus Christi spaltet das Meer, und dieser Durchbruch deutet auf die Öffnung des Hades durch Christus hin. Der Durchzug der Israeliten ist das Vorbild der Wegbereitung für die Menschheit durch die Erlösung, hinzu tritt als neues Moment das Hinüberführen der Menschen zum Vater, das auch einen eschatologischen Aspekt hat. Die traditionelle Gleichung Pharao = Teufel, Ägypten = Dämonen taucht ebenso auf wie die aus den Thomasakten⁷⁰ und syrischen Taufliturgien⁷¹ bekannte Gleichsetzung der Rettung vom Tode mit der Aufnahme in die Herde Christi. Interessant ist außerdem, daß in diesem Kontext ähnlich wie in der Interpretation Ephraems⁷² die Gestalt des Hirten in die Mose-Christustypologie integriert wird.

Blicken wir vor dem Hintergrund der syrisch geprägten Interpretation des Exodustextes auf die Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer auf der Holztür von Santa Sabina, so können die Bildkomposition als ganze sowie einige Details eher verständlich werden.

Das vertikale Bildschema hat dann seinen Ursprung in dem Gedanken des *descensus* und des *ascensus* Christi. Mose hat als Typus Christi durch die Spaltung des Meeres = Abstieg in den Hades Pharao und die Ägypter = das Böse vernichtet. Diese endgültige Vernichtung wird auf dem Relief durch den Untergang der Ägypter auf der Flucht in der unteren Zone angezeigt. Es findet keine Verfolgung statt wie auf den anderen Denkmälern, der Sieg ist vielmehr vollendet. Die Ägypter erreichen das Volk nicht. Darüber hinaus hat Mose-Christus das Meer = den Hades durchbrochen und führt das Volk zum Vater⁷³. Somit ziehen die Israeliten nicht zur Seite hin ab, sondern in die Bildtiefe hinein und gelangen in die Sphäre Gottes, angedeutet durch die vier Symbole der Theophanie. Daher verbindet dieser *transitus* auch die mittlere mit der oberen Bildzone.

Unter dem Aspekt der Vernichtung des Bösen ist wohl ebenfalls die Kombination des Schlangensunders mit dem Durchzug auf einer Bildtafel zu sehen, wurde doch nach syrischer Auslegung der Untergang des Bösen eingeleitet durch das Schlangensunder, vollendet aber durch das Versinken der Ägypter im Meer⁷⁴.

Wenn in der syrischen Katechese die Taufe in engem Zusammenhang mit der Auferstehung Christi und der Einführung in seine Herde steht, erscheint die in der mittleren Ebene am linken Bildrand schreitende Hirten-gestalt nicht länger als willkürlich gewählte Ersatzfigur für den sacktragenden Mann der anderen Durchzugsdarstellungen⁷⁵. Vielmehr weist die parallele Anordnung der Gestalt des Mose und des Hirten, die das Relief in dieser Bildzone zu beiden Seiten hin beherrschen und dem Betrachter zugewandt sind, auf ihre Funktion als Typus Christi hin.

Ist der *ascensus* Christi das tragende Element der Auferstehungstheologie, dann wird zwar, wie in der Väterexegese üblich, der Durchzug durch das Rote Meer zum Bild für die Taufe, die den Tod vernichtet und die Gläubigen zum Leben führt, aber dieses Leben bedeutet nichts Statisches, es bezieht die Getauften ein in die dynamische, lebensspendende Kraft Christi, die sie zum Aufstieg zu Gott befähigt. Unterstrichen wird diese Deutung, die sich in der vertikalen Komposition der Szene ausdrückt, durch die auf der Holztür von Santa Sabina ebenfalls dargestellte Episode der Himmelfahrt des Elias, die in der Alten Kirche neben dem Durchzug durch das Rote Meer als Typus der Taufe galt⁷⁶.

Die aufgezeigten ikonologischen Kriterien bestätigen die bisher geäußerte Annahme, daß die Vorlage zur Durchzugsikonographie der Holztafel aus dem östlichen Teil des Imperium Romanum stammt⁷⁷, wobei die geographische Bestimmung auf den geistigen Einflußbereich des syrischen Raumes einzugrenzen ist.

¹ Die ersten bedeutenden Arbeiten sind die von *J. J. Berthier*, *La porte de S. Sabine à Rome* (Fribourg 1892) u. *J. Wiegand*, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina* (Trier 1900). Einen Überblick über die Forschungen gewährt *F. Darsy*, *Bibliographie chronologique des études publiées sur les portes de Sainte Sabine* (Roma 1954).

² vgl. *G. Jeremias*, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom* (Tübingen 1980) 14.

³ vgl. *Wiegand* (Anm. 1) 20; *O. Wulff*, *Die altchristliche Kunst I* (= Handbuch der Kunstwissenschaft 1) (Berlin 1918) 137; dagegen möchte *L. H. Grondijs*, *Quelques remarques sur les vantaux extérieurs de S. Sabine à Rome*, in: *Actes du 5e Congrès international d'archéologie chrétienne, Aix en Provence 13–19 Septembre 1954* (Roma 1957) 457–465 die Tür aus ikonographischen Erwägungen ins 6. Jh. datieren.

⁴ *E. Diehl*, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres 1* (Berlin 1961) 347 nr. 1778a; vgl. *Jeremias* (Anm. 2) Tf. 4b u. 5b.

⁵ *L. Duchesne*, *Le Liber Pontificalis 1* (Paris 21955) 235.

⁶ vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 105–110.

⁷ *K. Wessel*, *Art. Durchzug durch das Rote Meer*, in: *RAC 4* (1959) 386f.; *Jeremias* (Anm. 2) 39.

⁸ *C. H. Kraeling*, *The Synagogue* (New Haven 1956) 74ff. Tf. 52.53; *E. Goodenough*, *Symbolism in the Dura Synagogue* (New York 1964) II 105–139, III Tf. 14.

⁹ *A. Ferrua*, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina* (Città del Vaticano 1960) Tf. 37, 110; *L. Kötzsche-Breitenbruch*, *Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom* (= *JbAC Ergbd. 4*) (Münster 1976) 79–83, Tf. 18b u.d.

¹⁰ *C. Rizzardi*, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso* (Faenza 1970).

¹¹ *A. Fakry*, *The necropolis of el-Bagawat in the Kahrja Oasis* (Kairo 1951) Tf. 31–36; *H. Stern*, *Les peintures du mausolée „de l'Exode“ à El-Bagaouat*, in: *CArch 11*(1960)112f.

¹² *J. Wilpert / W. N. Schumacher*, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert* (Freiburg 1976) Tf.39.

¹³ *Jeremias* (Anm. 2) 29; *J. G. Deckers*, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom* (Bonn 1976) 164.

¹⁴ So deutete z. B. *E. Becker*, *Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der christlichen Kunst der konstantinischen Zeit*, in: *Konstantin der Große und seine Zeit*, Festschr. A. de Waal hrsg. von F. J. Dölger (= *RQ, Suppl. 19*) (Freiburg 1913) 154–190 die Durchzugsszene auf den Sarkophagen in Anlehnung an *Eus. h.e.9,9 u. vit. Const. 1,38* als Ausdruck der Freude der Christen über den Sieg Konstantins am Pons Milvius. Auch die im Gefolge von *1 Kor 10,1–2* sich entwickelnde typologische Deutung des Durchzugs als Vorbild der Taufe (vgl. *Wessel* (Anm. 7) 370–389; *F. J. Dölger*, *der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe*, in: *ACH 2* (1930) 63–69; *P. Lundberg*, *La typologie baptismale dans l'ancienne église* (Uppsala 1942); *J. Daniélou*, *Traversée de la Mer Rouge et baptême aux premiers siècles*, in: *RSR 33* (1946) 402–430; *ders.*, *Sacramentum futuri. Etudes sur les origines de la typologie biblique* (Paris 1950) 131–200) läßt nur eine Interpretationsebene sichtbar werden. Ein differenzierteres Bild bietet *S. G. Tsuji*, „Le passage de la Mer Rouge“. *Etude iconographique d'un des panneaux sculptés des portes de Sainte Sabine à Rome*, in: *Orient 8* (1972) 53–79. Die Studie von *P. P. V. van Moorsel*, *Rots wonder of doortocht door de Rode Zee* (= *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 33,1*) ('s - Gravenhage 1965) geht leider nicht auf Santa Sabina ein.

¹⁵ *Jeremias* (Anm. 2) 20–36.

¹⁶ *Jeremias* (Anm. 2) 26f.

¹⁷ *Tsuji* (Anm. 14) 53–55; vgl. die Zeichnung bei *Jeremias* (Anm. 2) 26 Abb. 2.

¹⁸ *Ex 14,9.28*.

¹⁹ *Ex 7,8–12 u. 14,16–30*. Die Verbindung zwischen einem Schlangenvunder und dem Durchzug durch das Rote Meer stellt *Prudentius*, *ditt. 29–36* her, was *R. Pillinger*, *Die Tituli Historiarum oder das sog. Dittochaeon des Prudentius* (= *Akad. Wiss. Wien, Phil.Hist.Kl. Denkschriften 142*) (Wien 1980) 34.37 veranlaßte, die Bildtafel von Santa Sabina damit in Zusammenhang zu bringen. Dem ist zu entgegnen, daß die Verse *ditt. 29–32*, selbst wenn man

ihre Umstellung durch P. R. Garucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa I (Prato 1873) 477 in Betracht zieht, eindeutig auf das Schlangenvunder bei der Berufung des Mose abzielen (Ex 4,3–4), denn in beiden Fällen begibt sich Mose erst nach dem Schlangenvunder zum Palast des Pharaos. Die von Prudentius geschilderte Episode müßte auf der Tafel der Holztür ihren Platz gefunden haben, die die Berufung des Mose schildert; doch dort ist sie nicht dargestellt. Akzeptiert man die These, daß die Tetrasticha des Prudentius Bildaufschriften in einer Kirche gewesen sind, so hat der Künstler für die Gestaltung der Tür von S. Sabina selbst bei der Ähnlichkeit der Motivfolge Schlangenvunder – Durchzug in der Auswahl der Exoduszenen eigene Akzente gesetzt.

²⁰ J. Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom (Berlin-Wien 1918) 24f.; *Jeremias* (Anm. 2) 38.

²¹ St. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Wien-München 1964) nr. 620 Abb. 358. Dort sitzt Pharaos umgeben von 2 Soldaten in der Mitte des Bildes auf dem Thron, links stehen Mose und Aaron, rechts 4 ägyptische Magier, zwischen diesen Gruppen winden sich 4 Schlangen; vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 122 Anm. 67; *Tsuji* (Anm. 14) 75 Anm. 3. Da sich diese Darstellung ebenfalls in den Oktateuchen von Smyrna (folg. 72v.) und des Sérail (fol. 175) findet (vgl. A. Grabar, Observations sur les fresques de Saint-Savin in: CArch 4 (1949) 142f.), liegt für Santa Sabina offensichtlich eine andere Bildrezension vor.

²² Wiegand (Anm. 1) 73f.

²³ H. Leclercq, Art. Mer Rouge, in: DACL 11,2 (1934) 1658; *Tsuji* (Anm. 14) 53f.

²⁴ *Jeremias* (Anm. 2) 28.

²⁵ Ex 7,9.

²⁶ vgl. z. B. Irenäus von Lyon, adv. haer. III, 21,8 (SChr. 34,366): *propter hoc autem et Moyses ostendens typum proiecit virgam in terram, uti ea incarnata omnem Aegyptiorum praevariationem quae insurgerebat adversus Dei dispositionem argueret et absorberet, et uti ipsi Aegyptii testificarentur quoniam digitus est Dei qui salutem operatur populo et non Joseph filius; Ephraem, comm. in Gen. et Ex. VI,1 (CSCO 153/Syr 72,115,5f.): dixitque Dominus Moysi: Si pharaos petit signum, proice virgam (tuam) coram pharaone et fiet draco; zur Berechtigung der Interpretation von Bildern durch Vätertexte, die heftig diskutiert wurde, vgl. E. Dassmann, Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst (Münster 1973) 45–75.*

²⁷ vit. Moys. I,93 (4,141 Cohn/Wendland); vgl. *Tsuji* (Anm. 14) 56.

²⁸ vgl. Anm. 26.

²⁹ vit. Moys. II (GNO VII,1 42,16–43,1); vgl. *Tsuji* (Anm. 14) 74.

³⁰ Origenes, hom. in Ex.4,6 (SChr.321,130–132); Cyrill von Jerusalem, catech. 13,20 (PG 33,797A–B).

³¹ comm. in Gen. et Ex. VII,4 (CSCO 153/Syr 72,116, 30–35): *et hoc non habuisset sibi persuasum pharaos, rursus Aaron extulit manum suam per virgam, in signum crucis; illa (virga) qua factum est initium plagarum omnium, cum serpentes devoravit, eo modo quo occisura erat (crux) omnia idola, per eam perfecta est in medio maris submersio Aegyptiorum, quibus ruina Chanaanorum praefigurata est.*

³² vgl. Rizzardi (Anm. 10) 111f.

³³ *Jeremias* (Anm. 2) 29.

³⁴ *Tsuji* (Anm. 14) 64.

³⁵ M. Kirigin, La mano divina nell'iconographia cristiana (Città del Vaticano 1976) 109f.; L. Kötzsche, Art. Hand II, in: RAC 13 (1985) 418.

³⁶ *Jeremias* (Anm. 2) 30.

³⁷ Th. Klauser, Art. Engel X, in: RAC 5 (1961) 297 äußert mit Recht die Meinung, daß sich nicht entscheiden läßt, ob bei dieser Darstellung ein wirklicher Engel oder Christus gemeint ist.

³⁸ vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 29.

³⁹ Wiegand (Anm. 1) 75.

⁴⁰ vgl. (Anm. 12); *Jeremias* (Anm. 2) 31; *Deckers* (Anm. 13) 164 hält ohne nähere Begründung an einem Breitformat für unsere Szene fest.

⁴¹ Seit *J. Lassus*, *Quelques représentations du „passage de la mer rouge“ dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident*, in: *Mel.arch. et hist.* 46 (1929)159–186 diese These von der Herkunft der Szene aus der Buchmalerei vertreten hat, ist sie ständig wiederholt worden und auch in die neuere Forschung eingegangen, vgl. *K. Weitzmann*, *Book Illustration of the 4th Century. Tradition and Innovation*, in: *Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier 1965* (= *Studi di antichità cristiana* 27) (Città del Vaticano – Berlin 1969) 257–281; *Kötzsche-Breitenbruch* (Anm. 9) 27–38; *Tb. Klauser*, *Frühchristliche Sarkophage in Wort und Bild* (Olten 1966) 80–82; *C. Andresen*, *Einführung in die Christliche Archäologie* (Göttingen 1971) 83f.

⁴² *Jeremias* (Anm. 2) 31f.

⁴³ *Dölger* (Anm. 14) 67; *Lundberg* (Anm. 14) 116–146; *Daniélou* (Anm. 14) *Sacramentum futuri* 153. Diese Interpretation ist noch bei Severus von Antiochien hom.109 (PO 25,763) feststellbar.

⁴⁴ *Wessel* (Anm. 7) 377–383.

⁴⁵ bap. 9 (CCL 1,283–284); vgl. *Daniélou* (Anm. 14) *Sacramentum futuri* 154; *van Moorssel* (Anm. 14) 63.

⁴⁶ hom.1 in 1 Cor.10,1 (PG 51,247).

⁴⁷ hom. in Ex. 5,5 (SChr.321,166).

⁴⁸ catech. 19,2–3 (PG 33,1068A).

⁴⁹ sac. 1,4,12 (CSEL 73,20,8–13).

⁵⁰ vgl. z. B. *Cyrril von Jerusalem*, catech. 19–22 = myst. catech. 1–4 (PG 33,1065A–1105A)

⁵¹ *J. Daniélou*, *Bible et Liturgie* (Paris 1951) 130f.; *ders.*, *Théologie du Judéo-Christianisme* (Tournai 1958) 257–273.

⁵² *Daniélou* (Anm. 14) *Sacramentum futuri* 161.

⁵³ act. Thom. 156 = *A. F. J. Klijn*, *The Acts of Thomas. Introduction – Text – Commentary* (Leiden 1962) 148: . . . who wast crucified among man for many; Thou didst descend to Sheol with mighty power, and the dead saw Thee and became alive, and the lord of death was not able to bear (it); and Thou didst ascend with great glory, and didst take up with Thee all who sought refuge with Thee, and didst tread for them the path (leading) up on high, and in Thy footsteps all Thy redeemed followed; and Thou didst bring them into Thy fold, and mingle them with Thy sheep; vgl. act. Thom. 10 = *Klijn* 70: and Thou didst descend to Sheol, and go to its uttermost end; and didst open its gates, and bring out its prisoners, and didst tread for them the path (leading) above by nature of Thy Godhead.

⁵⁴ *Lundberg* (Anm. 14) 64ff.

⁵⁵ *Lundberg* (Anm. 14) 53.

⁵⁶ Nach dem.12,13 (PS 1,1,538) ist das Osterfest für Aphrahat der Tauftermin.

⁵⁷ dem.12,8 (PS 1,1,522–523).

⁵⁸ dem. 12,10 (PS 1,1,529–530); wenige Sätze später weist Aphrahat nochmals auf die Taufe als das Sakrament der Passion Christi hin dem.12,10 (PS 1,1,530): *tunc baptizaverunt eos baptisate veritatis, sacramento passionis Salvatoris nostri*. Diese Stellen ignoriert *G. Winkler*, *Das armenische Initiationsrituale. Entwicklungsgeschichtliche und liturgievergleichende Untersuchung der Quellen des 3. bis 10. Jhs.* (= *OCA* 217)(Roma 1982) 163, wenn sie behauptet, daß die paulinische Tauftheologie im frühen syrischen Stadium keine Rolle spielt und auch bei Aphrahat die Taufe nicht als Nachvollzug des Todes Jesu gesehen wird.

⁵⁹ Diese Abfolge bei der christlichen Initiation ist seit Justin, apol.1,61–64 bezeugt.

⁶⁰ Auch für Ephraem ist das jüdische Paschafest Typus des Osterfestes, das als Tauftermin gilt; virg. 7,2 (CSCO 224/Syr 95,25).

⁶¹ virg. 8,7 (CSCO 224/Syr 95,30): offenkundig (war) dein Symbol im Stab (des Moses), da er (aus dem Meer) herauszog und (darin) ertränkte. Seine Deutung liegt in deinem Kreuz. Durch (das Kreuz) gingen unter, die Unrecht taten, und tauchten empor, die Unrecht erlitten.

⁶² carm. Nisib. 39,20.21 (CSCO 241/Syr 103,21,30–22,2): dieser Sohn des Zimmermanns dagegen hat mit seiner Dornenkrone mich Stolzen gedemütigt und gestürzt. Verachtet und sterblich sah ihn die Scheol; und doch zitterte sie vor ihm. Das Meer sah Moses und floh; es hatte Furcht vor seinem Stab und seinem Ruhm; vgl. *J. Teixidor*, *Le thème de la descente aux enfers chez Saint Ephrem*, in: *L'Orient Syrien* 6 (1961) 25–40.

⁶³ azym. 8,4–6 (CSCO 249/Syr 109,12): im Monat der Blüten wurde das Meer zur Schlinge und zur Zuflucht, die befreite und tötete. An diesem Fest tauchten die Schafe auf aus der Tiefe des Meeres und die Wölfe versanken. An diesem Fest stürmten die Wölfe an gegen den Hirten aller, der ein Schaf geworden war; vgl. Anm. 53.

⁶⁴ Diese Hymnen sind zwar unter dem Namen Ephraems überliefert, stammen aber wohl nicht von ihm, dennoch spiegeln sie die Gedanken der syrischen Kirche dieser Zeit wider; vgl. *E. Beck*, CSCO 186/Syr 82, Vorwort VII.

⁶⁵ vgl. epiph. 1,6 (CSCO 187/Syr 83, 132); 5,7 (146); 7,6 (152); 8,19 (161).

⁶⁶ epiph. 3,26 (139); 5,8 (147); 13,8 (176).

⁶⁷ Er ist wohl gegen Ende des 4. bzw. Anfang des 5. Jhs. zu datieren; vgl. *R. Lavenant*; *Jean d'Apamée*, *Dialogues et traités* (= SChr. 311) (Paris 1984) 18.

⁶⁸ dial. 4,43 (SChr.311,85–86): par la sortie d'Égypte, par les signes terrifiants qui se produisirent, des apparitions dans le ciel, des prodiges sur la terre, des trésors emportés par les gens, l'exode précipité, la porte de la mer, la colonne lumineuse, la nuée qui les couvrait de son ombre, la ténèbre derrière eux, la lumière devant, la montée de la mer, la noyade des Égyptiens. . .

⁶⁹ *Jakob von Sarug*, Gedicht über die Decke vor dem Antlitz des Moses 210ff. (= *S. Landersdorfer*, BKV 6) (1913) 352f.: denn sie waren ja unter der Decke dem Anblick verborgen, so daß sie vor dem Erscheinen des Eingeborenen nicht erkannt werden konnten. Als er (Moses) mit dem Stabe schlug und dem großen Volke das Meer spaltete, da malte er das Kreuz in diesen wunderbaren Durchzug. Wer vermochte je durch einen Stab das Meer zu teilen außer Moses, weil er das Geheimnis des Gottessohnes trug? Er durchbrach das Meer, um so zu zeigen, wie dereinst der Sohn Gottes den Hades durchbrechen, die Toten zum Leben berufen und sie hinüberführen werde. Der Durchzug der Hebräer zeichnete ein Vorbild jenes großen Durchzugs als der Sohn die Menschheit nach sich zog und zu seinem Vater hinüberbrachte. Die Ägypter gingen unter und wurden zum Typus der unreinen Dämonen, welche der Sohn Gottes in den Abgrund versenkte. Den Pharao, welcher sich stark dünkte gleich dem Leviathan, zeichnete er als Bild des Teufels, welcher durch das Kreuz zermalmt wurde. Moses kam alsdann aus dem Meere hervor und führte die Herde an, nachdem der sie verfolgende Wolf getötet war; hierdurch bildete er den Hirten vor, welcher seine Herde aus der Gewalt der Räuber zurückgebracht hat; vgl. *Wessel* (Anm. 7) 382; *ders.*, Ein neugefundenes frühchristliches Sarkophagfragment. Bemerkungen zur Ikonographie des Zuges durch das Schilfmeer, in: *SB Kunstgesch. Gesell. zu Berlin*, NF 2 (1953/54)18–20.

⁷⁰ vgl. Anm. 53.

⁷¹ *H. Denzinger*, *Ritus Orientalium* (Ndruck Graz 1961) 269, 303, 321, 347; vgl. *Lundberg* (Anm. 14) 55.

⁷² vgl. Anm. 63.

⁷³ vgl. Anm. 69.

⁷⁴ vgl. Anm. 31.

⁷⁵ *Jeremias* (Anm. 14) 29.

⁷⁶ *J. Daniélou*, *Les symboles chrétiens primitifs* (Paris 1961) 82; vgl. *F. Darsy*, *Les Portes de Sainte Sabine*, in: *RivAc* 37 (1961) 37.

⁷⁷ vgl. die Erörterungen zu anderen Bildtafeln der Holztür von Santa Sabina bei *E. H. Kantorowicz*, *The „King's Advent“ and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, in: *Art Bull.* 26 (1944) 207–231; *R. Delbrück*, *The Acclamation Scene on the Doors of Santa Sabina*, in: *Art Bull.* 31 (1949) 215–217; *ders.*, *Notes on the Wodden Doors of Santa Sabina*, in: *Art Bull.* 34 (1952) 139–145.