

Die Darstellungen der drei Männer an der Eiche von Mamre und ihre Bedeutung in der frühchristlichen Kunst

Von WIEBKE GERNHÖFER

Die Darstellungen der drei Männer vor Abraham in der frühchristlichen Kunst sind bisher nicht zusammenfassend behandelt worden. Die Ikonographie der Szene und speziell die der drei Männer soll im Folgenden untersucht werden; ferner wird es darum gehen, welche Bedeutung den Darstellungen auf den einzelnen Monumenten zu entnehmen ist.

Sowohl die Erscheinung der drei Männer vor Abraham als auch ihre Bewirtung wurden in frühchristlicher Zeit illustriert, mitunter sogar der Auftrag an Sara, das Essen zu bereiten, der allerdings im Gegensatz zu den beiden anderen Momenten der Geschichte niemals isoliert auf einem Monument zu finden ist.

Einzeln sind die Szene der Erscheinung und die der Bewirtung auf nahezu gleich vielen Objekten anzutreffen, beide zusammen dagegen seltener.

Die Erscheinung der Männer begegnet getrennt von den anderen Szenen im 4. und 5. Jh. und wird bis zum Mittelalter nur noch in Verbindung mit der Mahlscene dargestellt. Die Bewirtung findet sich ebenfalls schon im 4. Jh. und ist isoliert bis zum 7. Jh. anzutreffen, während beide Szenen kombiniert erst ab dem 5. Jh. dargestellt sind, wobei man beachten muss, dass diese Statistik nur den erhaltenen Bestand der Monumente berücksichtigen kann.

Die verschiedenen Momente der Geschichte haben sich auf Objekten unterschiedlicher Gattung erhalten, doch lässt sich keine Bevorzugung einer Szene für eine bestimmte Gattung erkennen. Sowohl Erscheinung und Bewirtung als auch beide Szenen kombiniert sind an den Langhauswänden von Kirchen, auf Sarkophagen und in Katakomben sowie auf Gebrauchsgegenständen dargestellt. Wegen der Verschiedenheit der Monumente, die dieses Geschehen zur Schau stellen, ist es problematisch, eine einheitliche Aussage der Szenen zu formulieren, weshalb die Monumente separat betrachtet werden müssen, da eventuell die beabsichtigte Aussage und Bedeutung der Geschichte innerhalb der einzelnen Gattungen und Monumente eine unterschiedliche war.

Hinzu kommt, dass man, was die Ausführlichkeit der Textwiedergabe betrifft, zwischen chiffrhaften und erzählerischen Darstellungen zu unterscheiden hat, wobei die Teilszene der Erscheinung, wenn sie einzeln vorkommt, in der chiffrhaften Wiedergabe erfolgt, während eine ausführliche Wiedergabe der Bewirtung oder der Erscheinung, mitunter auch beide kombiniert, die erzählerische Darstellungsart bilden.

Chiffrehafte Darstellung

Bei der chiffrehaften Darstellungsart wird aus dem Gesamtgeschehen die Bildkomposition der Erscheinung ausgewählt und gegebenenfalls in stark komprimierter Art mit vorausweisenden Elementen versehen. Auf ausschmückendes Beiwerk wird gerade soweit verzichtet, dass die Szene noch zu identifizieren ist.

Ein Fresko des 4. Jhs.¹ in Kammer B der Katakombe an der Via Latina in Rom zeigt Abraham auf einem Felsen vor den drei Männern sitzen (Abb. 1). Zwei von ihnen formen mit ihrer rechten Hand einen Redegestus, den Abraham erwidert; der vom Betrachter gesehen rechte Mann dagegen macht einen Verkündigungsgestus.

Anscheinend ist der Moment wiedergegeben, in dem Abraham die drei Männer erblickt, wie es in Gen 18,1–2 heißt: „Der Herr erschien Abraham bei den Eichen von Mamre. Abraham saß zur Zeit der Mittagshitze am Zelteingang. Er blickte auf und sah vor sich drei Männer stehen“. Rede- und Verkündigungsgesten lassen jedoch vermuten, dass schon die Verheißung eines Sohnes an Abraham ergeht, die allerdings eigentlich erst nach dem Mahl erfolgen wird, zu dem er die Männer einlädt; auf diesen Moment scheint auch das kleine Kalb neben Abraham hinzuweisen.

Das gesamte Geschehen wird in einem Augenblick zusammengefasst, auf unnötiges weiteres Bildgut wie eine Haus- oder Zeltarchitektur oder die lauschende Sara wird verzichtet; einzig der Baum als Eiche von Mamre zur Markierung des Ortes und das Kalb als Hinweis auf das Mahl und damit den Moment der Sohnesverheißung werden illustriert.

Die Darstellungen eines heute verlorenen Fragments eines gallischen Sarkophags aus Clermont-Ferrand² aus dem ersten Drittel des 4. Jhs. (Abb. 3) und

¹ A. Ferrua datiert die Malereien der Katakombe zwischen 320 und 350, die der Kammern B und C gehören zu den ältesten (A. FERRUA, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina [Stuttgart 1991] 153–158). P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (Bologna 1966) 298–300 sowie W. TRONZO, *The Via Latina Catacomb. Imitation and discontinuity in fourth-century roman painting* (1986) 10–17 schließen sich ihm an. Davon abweichende Datierungen unterscheiden sich meist nur um wenige Jahrzehnte und gehen nie über das 4. Jh. hinaus (siehe H. L. HEMPEL, *Zum Problem der Anfänge der AT-Illustrationen*, in: ZAW 73 [1961] 299; J. KOLLWITZ, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie 1965 [1969] 148–151; W. DORIGO, *Pittura tardoromana* [Mailand 1966] 221–234; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Appunti e ipotesi sull'ipogeo „Ferrua“*, in: RivAC 45 [1969] 31–48; F. W. DEICHMANN, *Zur Frage der Gesamtschau der frühchristlichen und frühbyzantinischen Kunst*, in: ByZ 63 [1970] 50; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien*, JAC Erg.-Bd. 4 [Münster-Westfalen 1976] 13 f.; J. FINK, *Rez. zu Kötzsche-Breitenbruch*, in: RQ 72 [1977] 249; L. REEKMANS, *Die Situation der Katakombenforschung in Rom*, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 233 [Opladen 1979] 21). N. ZIMMERMANN, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*, JAC Erg.-Bd. 35 (2002) setzt die Malereien der frühesten Kammern ebenfalls an den Anfang des 4. Jhs.

² B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III. Frankreich, Algerien, Tunesien (Mainz 2003) Nr. 219.

einiger schwer datierbarer Tonlampen des 4.–7. Jhs.³ reduzieren das Geschehen ebenfalls stark. Abraham sitzt auf einem Stuhl, die drei Männer, die auf den Lampen identisch dargestellt sind und sich auch auf dem Sarkophagfragment nur durch unterschiedliche Körperhaltung und Gesten voneinander unterscheiden, stehen vor ihm. Die Tonlampen kennzeichnen einzig den Ort des Geschehens durch die Wiedergabe des Baumes, während auf dem Sarkophagfragment auf sämtliches Beiwerk verzichtet wird, das eine Deutung der Szene als die drei Männer vor Abraham explizit zuließe. Die Hände der Personen auf dem Sarkophag sind nicht erhalten und geben daher keinen Aufschluss darüber, ob sie einen Rede- oder Verkündigungsgestus formten; die Haltung der Arme der Personen auf den Tonlampen dagegen lässt entsprechende Gesten annehmen, so dass auch dort der Moment der Erscheinung mit der Sohnesverheißung kombiniert zu sein scheint.

Zwei gallische Sarkophage⁴ illustrieren eine Vermischung der Szene der Er-

³ Eine Lampe in der vatikanischen Sammlung (R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa VI* [Prato 1880] Taf. 476,8), eine aus Köln, unter Sankt-Severin gefunden (R. FORRER, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde Achmim-Panopolis* [nebst analogen unedirten Funden aus Köln etc.] [Strassburg 1893] Taf. 4,1), eine im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz (siehe Abb. 2; mein Dank geht an Dr. M. Schulze-Dörrlamm, die es mir ermöglichte, das Stück dort zu untersuchen, und mir außerdem ein Foto von der Lampe überließ), eine in der Sammlung des Campo Santo Teutonico, leider bisher ohne Abbildung (Frühchristliche Kunst aus Rom. Ausstellungskatalog Essen [Essen 1962] Nr. 69), ein Fragment, das ursprünglich im Museum Kircherianum aufbewahrt wurde, dessen heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist (GARRUCCI Taf. 476,6), sowie eines aus Karthago (DACL 8,1 [1928] 1086–1221 s. v. Lampes [H. LECLERCQ] Abb. 6671). Neben diesen gibt es noch zwei Lampen aus Karthago (A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie* [Musées du Bardo et de Carthage] [Paris 1976] Nr. 31 und F. BEJAOUÏ, *Céramique et religion chrétienne. Les thèmes bibliques sur la sigillée africaine* [Tunis 1997] Nr. 60), die sich in der Gestaltung des Baumes unterscheiden. Bei den zuletzt genannten Lampen hat er große Ähnlichkeit mit einer Bildsäule, weshalb diese Lampenbilder und diejenigen, bei denen deutlich ein Baum zu erkennen ist, früher als die drei Jünglinge vor Nebukadnezar gedeutet wurden; der Baum wurde als eine auf den Orient hinweisende Umformung der Bildsäule angesehen (GARRUCCI 113; A. L. DELATTRE, *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie III. Musée Lavignerie Saint-Louis de Carthage* [Paris 1899] 32f.; A. TOULOTTE, *Le roi Nabuchodonosor sur les monuments africains*, in: NBAC [1900] 113–119; E. BECKER, *Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der christlichen Kunst der konstantinischen Zeit*, in: F. J. DÖLGER [Hg.], *Konstantin der Große und seine Zeit*, RQ Suppl. 19 [1913] 164; DACL 12 [1935] 579–582 s. v. Nabuchodonosor [H. LECLERCQ]; H. MENZEL, *Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz* [Mainz 1954] 91). Vermutlich ist es bei den karthagischen Lampen nur zu einer wohl unbeabsichtigten Vermischung beider Szenen gekommen, denn Lampen mit einer eindeutigen Anbetungsverweigerung mit vier stehenden Personen vor einer sitzenden zeigen (so ein Exemplar aus Karthago [ENNABLI Taf. I]), dass die Jünglinge normalerweise phrygische Mützen und keinen Nimbus tragen wie auf den oben genannten Lampen; auch ist Nebukadnezar niemals nimbiert dargestellt, was also eher für eine Deutung als Abraham spricht – so erstmals erkannt von G. STUHLFAUTH, *Die Engel in der altchristlichen Kunst* (Freiburg i. B. 1897) 114–116. Den Platz des Baumes hat bei den vermischten Szenen eine Bildsäule eingenommen.

⁴ CHRISTERN-BRIESENICK (Anm. 2) Nr. 271 (hier Abb. 4) und 514 (siehe D. CAZES, *Le musée Saint-Raymond. Musée des Antiques de Toulouse* [Toulouse 1999] 164).

scheinung mit der des Isaakopfers. Die drei Männer, die hier wohl zusätzlich die Funktion des Engels, der das Opfer verhindert, annehmen⁵, stehen vor Abraham, der gerade im Begriff ist, dieses zu vollziehen. Die Anwesenheit Saras, die für gewöhnlich nicht am Opfer teilnimmt, resultiert aus der Vermischung der beiden Szenen. Das Geschehen ist von der Verheißung des Sohnes bis zu seinem Opfer in einer einzigen Szene zusammengefasst⁶.

Erzählerische Darstellung

Die erzählerische Darstellungsweise charakterisiert eine ausführliche Wiedergabe der einen oder der anderen Teilszene und in einigen Fällen die Kombination der Erscheinung und der Bewirtung; mitunter tritt auch die Beauftragung Saras hinzu.

Detaillierte Darstellungen der Erscheinung der drei Männer vor Abraham befanden sich unter den Langhausmalereien in S. Paolo fuori le mura (Abb. 5) sowie in Alt-St. Peter⁷; wir kennen sie nur aus zeichnerischer Überlieferung⁸, weshalb sie in ihren Einzelheiten mit Vorsicht zu betrachten sind. Abraham wirft sich vor den drei Männern auf die Knie, im Hintergrund ist eine Landschaft angedeutet, das Zelt Abrahams wird durch eine Architektur dargestellt, vor der die Eiche von Mamre steht. In S. Paolo haben die Männer Flügel, die aber vermutlich erst bei der Überarbeitung unter P. Cavallini im 13. Jh. entstanden sind⁹.

⁵ STUHLFAUTH (Anm. 3) 110.

⁶ Eine Darstellung von drei Männern vor einem Thronenden, die sich auf den Fragmenten eines Sarkophagdeckels des 4. Jhs. aus der Callixtuskatakomben befindet, ist meiner Meinung nach nicht den hier kommentierten Monumenten anzureihen (H. BRANDENBURG, Repertorium der christlich-antiken Sarkophagen, I [Wiesbaden 1967] Nr. 397; siehe W. WISCHMEYER, Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophagen konstantinischer Zeit in Rom. Studien zur Struktur, Ikonographie und Epigraphik, RQ Suppl. 40 [Freiburg 1982] Taf. 5). Trotz der auffallenden Ähnlichkeit dieser Bildkomposition mit jener in der Katakomben und auf den Tonlampen und trotz der Beigabe eines Rinderkopfes neben dem thronenden Mann, welcher als Hinweis auf eine Bewirtungsszene genommen werden könnte, spricht doch einiges gegen diese Deutung: Der sitzende Mann sieht erheblich jünger aus, als es von Abraham zu erwarten wäre, außerdem verbietet der bei dem ersten stehenden Mann zu erkennende *pileus pannonicus*, welcher den Mann eindeutig als Soldaten ausweist, eine Lesung im Sinne der drei Männer vor Abraham.

⁷ Die Darstellung der Szene in Alt-St. Peter ist leider nur in einer Zeichnung der Gesamtansicht der Wand von Grimaldi erhalten und daher nicht genau zu erkennen. Siehe auch M. ANDALORO – S. ROMANO, La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus e atlante (Viterbo 2006) 32 f. Abb. V.

⁸ Cod. Barb. lat. 4406, fol. 36 und Cod. Barb. lat. 2733, fol. 106; Reproduktionen bei S. WAETZOLDT, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Wien 1964) Abb. 341. 484.

⁹ E. Müntz datiert die Entstehung der Malereien in die Zeit der Erneuerung der Basilika unter Leo d. Gr. (440–461). Durch P. Cavallini sind sie dann im 13. Jh. überarbeitet worden (E. MÜNTZ, L'ancienne basilique de St.-Paul-hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après des documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines du moyen âge, in: Revue de l'art chrétien 9 [1898] 9–18). J. Garber nimmt außerdem an, dass

Wegen der Ausführlichkeit bei der Erzählung anderer Episoden in beiden Kirchen ist anzunehmen, dass neben der Erscheinung auch die Bewirtung dargestellt war.

Auf dem Riggisberger Wandbehang, den L. Kötzsche in das 4. Jh. datiert und anhand einiger nachzuvollziehender stilistischer Merkmale in Ägypten lokalisiert¹⁰, ist zum ersten Mal die Bewirtungsszene dargestellt (Abb. 6). Abraham bringt den Männern, von denen nur noch der ihm benachbarte erhalten ist, eine Platte mit einem kleinen Kalb an den Tisch. Sara, die sich allerdings nicht im gleichen Bildfeld befindet, steht lauschend vor einer Hausarchitektur.

Ein Mosaik im Presbyterium von S. Vitale erzählt die Szene ähnlich (Abb. 7). Abraham bewirtet die drei Männer, die an einem rechteckigen Tisch sitzen. Diese sind in Tunika und Pallium gekleidet und unterscheiden sich nur durch andersartigen Gestus und Habitus voneinander. Sara steht lauschend an einem Zelt; hinter den Männern, vor einer aufwändigen Landschaft, wächst die Eiche von Mamre. Kombiniert wird die Begebenheit mit dem Isaakopfer.

Eine ähnliche Ikonographie muss die Szene in dem Fußbodenmosaik der Synagoge von Sepphoris gezeigt haben, wie Z. Weiss überzeugend rekonstruieren konnte¹¹ (Abb. 13). Es wird in das 5. Jh. datiert und ist leider nur sehr fragmentarisch erhalten: In einem durch Flechtband begrenzten Feld erkennt man am linken Bildrand die Reste einer Person mit verhülltem Haupt unter einer hochrechteckigen Architektur, bei der es sich um Sara handeln muss. Ein Stück von ihr entfernt, etwa auf Brusthöhe, kann man einen Gewandrest einer weiteren Person wahrnehmen. Ungefähr in der Mitte des Feldes befindet sich ein größerer Mosaikrest, in dem man ein Stück vom Unterkörper einer weiteren Figur erkennen kann, deren Körperachse diagonal verläuft, was auf eine sitzende Position der Person schließen lässt. Vermutlich war hier in der bekannten Weise die Bewirtung der drei an einem Tisch sitzenden Männer durch Abraham illustriert. In den angrenzenden Mosaikfeldern ist ebenfalls die Opferung Isaaks dargestellt.

In der Cotton Genesis war das Geschehen in mindestens zwei Szenen wiedergegeben: Erscheinung und Bewirtung, von denen die Bewirtung nur noch in einer Aquarellkopie überliefert ist¹² (Abb. 8–9). In der Szene der Erscheinung

Cavallini die ursprünglichen Malereien als Vorlagen benutzt habe, aber einige Malereien auch noch zur Zeit der Entstehung der barberinischen Wiedergaben original gewesen seien, dass Cavallini also nicht alle Szenen überarbeitet habe (J. GARBER, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom* [Berlin 1918] 28. 57–65). S. Waetzoldt dagegen datiert die Bilder des Zyklus in die Zeit um 700 (zusammen mit den Papstporträts darunter), wenn auch als ikonographisch getreue Erneuerungen der leoninischen Malereien (WAETZOLDT [Ann. 8] 57).

¹⁰ L. KÖTZSCHE, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts* (Riggisberg 2004) 207–209.

¹¹ Z. WEISS, *The Sepphoris Synagogue. Deciphering an ancient message through its archaeological and socio-historic contexts* (Jerusalem 2005) 153–161, Abb. 94–95. 100.

¹² British Library, *Codex Cotton Otho B. VI, fol. 25r und Vetusta Monumenta, I, V*; ursprünglich fol. 70r; siehe K. WEITZMANN – H. L. KESSLER, *The illustrations in the manuscripts of the Septuagint I, Genesis* (Princeton 1986) Abb. 213, Taf. 2.

erkennt man noch die drei Männer, die mit Flügeln und Heroldstab eindeutig als Engel dargestellt sind. Abraham lag vermutlich in Proskynese vor den Männern, wie eine der Darstellungen im Narthex von S. Marco vermuten lässt, für welche die Miniaturen der Cotton Genesis wahrscheinlich als Vorlage dienten, wie J. Tikkanen einleuchtend darlegen konnte¹³. In der Bewirtungsszene sitzen die Männer an einem Tisch und werden vermutlich von Abraham bedient, der nicht mehr erhalten ist; Sara steht vor einer Architektur im Hintergrund.

Eine kleine Backform für Zeremonialkuchen, die vermutlich bei den alljährlichen Feiern in Mamre zu Abrahams Gedenken, die von Sozomenos erwähnt werden¹⁴, benutzt wurde, trägt eine ausführliche Darstellung der Bewirtung der Männer, kombiniert mit dem Auftrag an Sara, das Mahl zu bereiten (Abb. 11). Sie wird in das 5. Jh. datiert und stammt aus der Provinz Palaestina Prima und wird heute in Toronto aufbewahrt¹⁵. Im Mittelpunkt des Stückes befinden sich die Männer, die an einem runden Tisch sitzen, neben ihnen die Eiche von Mamre. Sie sind identisch dargestellt, unterscheiden sich nur durch ihre Gesten voneinander. Unterhalb dieser Szene, nur etwa ein Viertel des gesamten Feldes einnehmend und durch eine horizontale Linie abgetrennt, sind Abraham und Sara dargestellt, die mit den Mahlvorbereitungen beschäftigt sind. Eine Beischrift benennt die Männer ausdrücklich als Engel¹⁶.

Auf einer Gürtelschnalle, die sich heute im Museum in Karthago befindet¹⁷, ist es zu einer Vermischung der Szenen der Erscheinung und der Bewirtung gekommen (Abb. I-II). Die drei Männer, die identisch aussehen, stehen vor Abraham, der über einen kleinen einbeinigen Tisch oder Altar gebeugt ist. Daneben ist die Beauftragung an Sara, das Mahl zu bereiten, dargestellt.

Ein Fragment einer Schlißglasschale des 4. Jhs. zeigt das Geschehen der drei Männer vor Abraham, bei dem G. de Tommaso ebenfalls eine Vermischung der Szene der Erscheinung mit jener der Bewirtung vermutet (Abb. 10)¹⁸.

Die Darstellung zeigt zwei Männer im Profil, die sich gegenüberstehen. Bei dem linken Mann, der in orientalische Tracht gekleidet ist, handelt es sich um

¹³ J. J. TIKKANEN, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst (Helsinki 1889).

¹⁴ Soz. h.e. 2, 4, 1–5 (FC 73/1, 212–215).

¹⁵ M. E. FRAZER, Mold with the three angels at Mamre, in: K. WEITZMANN (Hg.), Age of spirituality. Late antique and early christian art, third to seventh century (New York 1979) 583 f.

¹⁶ ΕΙΛΑΕΩΣ ΜΟΙ ΟΙ ΟΝΓΕΑΟΙ: „Mögen die Engel gnädig auf mich sehen“, siehe M. E. FRAZER, A syncretistic pilgrim's mould from Mamre (?), in: Gesta 18/1 (1979) 137.

¹⁷ Siehe Anhang. Mein Dank geht an Dr. C. Eger, der mir Bilder und Informationen über die Schnalle für meine Magisterarbeit zur Verfügung stellte, und an Prof. Dr. A. Arbeiter, der mich auf diese aufmerksam machte.

¹⁸ G. DE TOMMASO, L'Ospitalità di Abramo in un vetro inciso del Museo Nazionale Romano, in: Il vetro dall'antichità all'età contemporanea: Aspetti tecnologici, funzionale e commerciali. Atti 2° giornate nazionali di studio AIHV – Comitato Nazionale Italiano, 14–15 dicembre 1996 (Mailand 1998) 153–155, Abb. 1.

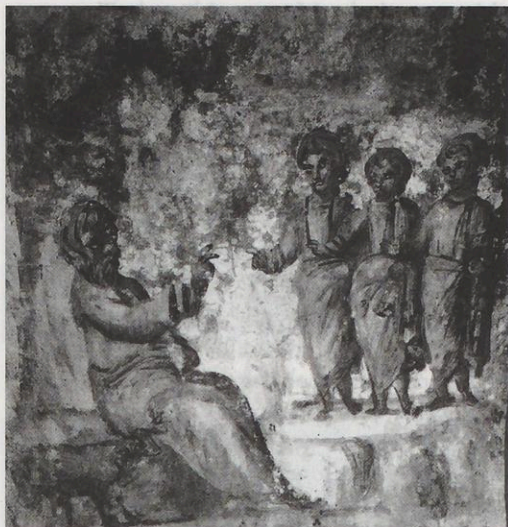


Abb. 1 Katakombe an der Via Latina, Rom



Abb. 2 Tonlampe,
RGZM Mainz



Abb. 3 Sarkophagfragment,
Clermont-Ferrand



Abb. 4 Sarkophagausschnitt,
Saint-Vincent-de-Lucq

Abraham. Die für seine Ikonographie untypische Mütze erklärt de Tommaso mit der hebräischen Abstammung Abrahams¹⁹. Der ihm gegenüberstehende Mann ist einer der drei Männer, er ist jugendlich dargestellt und trägt einen Nimbus. Zwischen beiden steht ein kleiner Tisch, deren Platte, in Vogelperspektive gesehen, auf einem Pilaster ruht. Die ovalen Objekte darauf deutet de Tommaso als Brote, die Abraham den Männern darreicht²⁰. Über der Szene befindet sich ein kleines tempelartiges Gebäude, vermutlich das Zelt Abrahams, welches in frühchristlicher Zeit keine einheitliche Ikonographie besitzt.

Tatsächlich zeigt die Darstellung des Fragments große Ähnlichkeit mit jener der oben genannten Gürtelschnalle, auf welcher sich ebenfalls Abraham und die drei Männer gegenüberstehen, auch der kleine Tisch zwischen ihnen, dort im Profil dargestellt, ähnelt dem auf dem Glasfragment und selbst das kleine sternförmige Gebilde findet auf der Schnalle eine Entsprechung.

Die Mosaiken von S. Maria Maggiore zeigen die ausführlichste Gestaltung der Geschichte in drei Episoden (Abb. 12). In der Szene der Erscheinung läuft Abraham auf die drei Männer zu und verneigt sich vor ihnen. Einer der Männer wird von einer Aureole umfassen. Im unteren Register ist sowohl die Beauftragung Saras, das Essen zu bereiten, als auch die Bewirtung der Männer in ausführlicher Weise dargestellt.

Ikonographie

Die beiden genannten Darstellungsarten unterscheiden sich nicht nur in ihrer Ausführlichkeit, sondern auch in der Ikonographie der Erscheinung der Männer vor Abraham.

Auf den Denkmälern der ersten Gruppe, die zu den früheren Stücken gehören²¹, sitzt Abraham in der Szene der Erscheinung auf einem Stein oder Thron, während er sich bei den ausführlichen Wiedergaben ab dem 5. Jh. in Proskynese vor den Männern befindet. Die Darstellungen der ersten Gruppe entsprechen damit nicht dem Bibeltext, der in Gen 18,2 besagt: „... Er blickte auf und sah vor sich drei Männer stehen. Als er sie sah, lief er ihnen vom Zeltingang aus entgegen, warf sich zur Erde nieder und sagte ...“. Sie müssen einer anderen Quelle folgen.

Doch auch die Ikonographie der Bewirtung zeigt mehr, als durch den Bibeltext vorgegeben ist, der an dieser Stelle in Gen 18,8 nur lautet: „Dann nahm Abraham Butter, Milch und das Kalb, das er hatte zubereiten lassen, und setzte es ihnen vor. Er wartete ihnen unter dem Baum auf, während sie aßen.“ Die Darstellungen der einzelnen Monumente, die die Bewirtung wiedergeben, sind nahezu identisch, die Künstler waren sich weitestgehend einig in der Wiedergabe

¹⁹ DE TOMMASO (Anm. 18) 154.

²⁰ DE TOMMASO (Anm. 18) 153f.

²¹ Wobei die Tonlampen keiner genauen Datierung zugewiesen werden.



Abb. 5 Cod. Barb. lat. 4406



Abb. 6 Wandbehang, Riggisberg

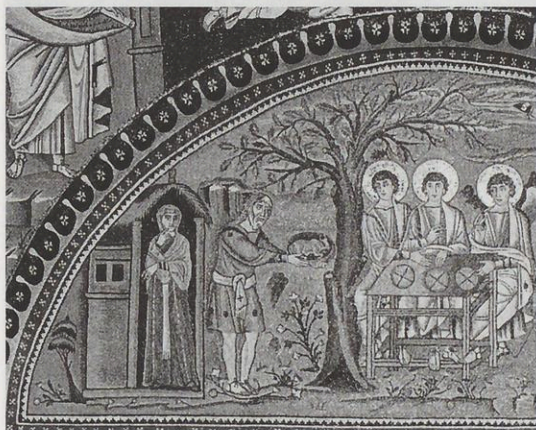


Abb. 7 San Vitale, Ravenna

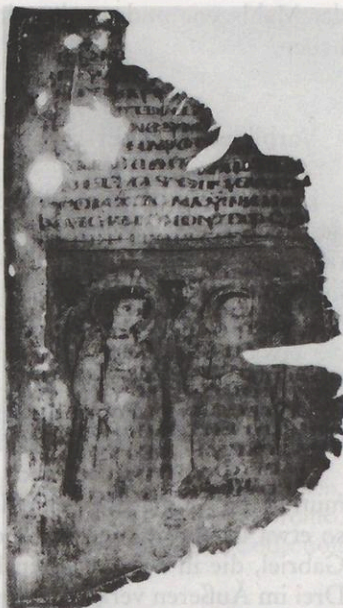


Abb. 8 Cotton Genesis, fol. 25r



Abb. 9 Vetusta Monumenta I, V

der Mahlszene und werden sich an vorhandenen Mahldarstellungen orientiert haben.

Vorbilder für die Erscheinung der Männer in der chiffrehaften Darstellung

L. Kötzsche und auch G. Stemberger sind der Meinung, dass die Wiedergabe des sitzenden Abraham, wie sie die chiffrehafte Darstellungsweise zeigt, auf die rabbinische Auslegung des Bibeltextes zurückgeht, in denen Gott Abraham geboten hat, sitzen zu bleiben, da seine Beschneidung erst drei Tage her und er noch geschwächt war²². In *Genesis Rabba*, einem Auslegungstext zur Genesis, der etwa in die erste Hälfte des 5. Jhs. datiert wird, heißt es: „Er wollte stehen. Doch sagte zu ihm der Heilige, gepriesen sei er: Setz dich. Du bist ein Zeichen für deine Söhne: wie du sitzt und die Schechina²³ steht, so sitzen deine Kinder und die Schechina steht über ihnen.“²⁴

Wären die Denkmäler nach jüdischem Vorbild entstanden, fänden sich vermutlich auch andere Aspekte der jüdischen Exegese in der Ikonographie wieder; so etwa ließe die Benennung der Drei als die Erzengel Michael, Raphael und Gabriel, die in der jüdischen Exegese betont wird²⁵, eine Unterscheidung der Drei im Äußeren vermuten. Doch ist eine Darstellung nach solchen Vorbildern nicht auszuschließen, allerdings auch nicht sehr wahrscheinlich. Wie Kötzsche vorgeschlagen hat, lässt sich die Wahl dieser Ikonographie mit der Wahl eines geläufigen Schemas, bei dem einer sitzenden Person drei weitere gegenüberstehen, erklären. Sie vergleicht einen Hirtensarkophag von der Isola Sacra²⁶: Vor einem bärtigen Mann, der auf einem Felsen sitzt, stehen zwischen einigen Bäumen drei Männer in kurzer gegürteter Tunika. Außerdem begegnet das Schema in einer Illustration zu den *Georgica* im *Vergilius Vaticanus*²⁷, die ebenfalls einen bärtigen Mann auf einem Stein sitzend zeigt, vor dem drei Männer stehen²⁸.

Vorbilder zur Bewirtung der Männer

In der Szene der Bewirtung der Männer sitzen diese immer an einem runden oder eckigen Tisch und werden von Abraham bedient, während es im Bibeltext

²² KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 1) 56; G. STEMBERGER, Die Patriarchenbilder der Katakomba in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition, in: *Kairos* 16/1 (1974) 19–78.

²³ Etwa „Gottes Heimstätte/ Einkehr auf Erden“.

²⁴ GenR 48,7 zu Gen 18,1; siehe STEMBERGER (Anm. 22) 29f.

²⁵ GenR 50,2 zu Gen 19,1; siehe STEMBERGER (Anm. 22) 27: „Man lehrt: kein Engel führt zwei Aufträge aus und nicht führen zwei Engel denselben Auftrag aus; hier aber heißt es ‚zwei‘ (Engel kamen nach Sodom). Doch Michael sagte seine Botschaft und entfernte sich; Gabriel war gesandt, um Sodom zu zerstören; und Raphael, um Lot zu retten.“

²⁶ BRANDENBURG (Anm. 6) Nr. 1038.

²⁷ D. H. WRIGHT, *The Vatican Vergil. A masterpiece of late antique art* (Oxford 1993) 14.

²⁸ KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 1) 59f. Anm. 371.



Abb. 10 Fragment einer Schilffglasschale, Museo Nazionale, Rom



Abb. 11 Backform für Zeremonialkuchen, University of Toronto, Malcove Collection



Abb. 12 S. Maria Maggiore, Rom

nur heißt: „Dann nahm Abraham Butter, Milch und das Kalb, das er hatte zubereiten lassen, und setzte es ihnen vor. Er wartete ihnen unter dem Baum auf, während sie aßen“.

Den Künstlern blieb freie Hand in der Darstellung der Szene. Dafür wählten sie nicht die übliche Form der Mahldarstellung, in der die Personen auf Klinen an einem sigmaförmigen Tisch liegen wie zum Beispiel im christlichen Kontext in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro²⁹ oder auch bei Illustrationen antiker Geschichten, etwa beim Bankett Didos im Vergilius Romanus³⁰. Die drei Männer vor Abraham sitzen aufrecht an einem runden oder eckigen Tisch.

Ein Blick auf vorchristliche Denkmäler zeigt, dass das Liegen am Tisch dort ebenfalls die übliche Darstellungsart war, die jedoch meist vermieden wurde, wenn es sich bei den Speisenden um Götter handelt. Diese wurden dann beim Mahl mitunter aufrecht sitzend dargestellt, so auf einem Relief aus der Mitte des 4. Jhs. v C³¹. Dort sitzen an zwei eckigen Tischen die Götter Demeter und Kore sowie zwei Götter, deren Deutung umstritten ist³². Ebenso scheint es sich auf einer Miniatur der Ilias Ambrosiana aus dem 5. Jh. n C. zu verhalten³³; die Tradition wurde also für Illustrationen antiker Geschichten weiterhin genutzt: Die Götter Ares, Zeus, Hera, Athena und Aphrodite sitzen aufrecht am Tisch, was jedoch wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr eindeutig zu erkennen ist.

Vermutlich wurde für die hier besprochenen Philoxenie-Bilder die sitzende Position beim Mahl gewählt, um zu betonen, dass es sich nicht um eine Bewirtung gewöhnlicher Sterblicher handelt. Nach Justin dem Märtyrer waren die Männer in Mamre göttlicher Natur, und somit hätten sie nicht gegessen wie die Menschen, sondern eher in der Art von Feuer alles verzehrt³⁴.

Bedeutung der Darstellungen

Bei der Frage nach der Bedeutung der Episode auf einem Monument darf nicht die Darstellungsform derselben außer Acht gelassen werden, denn sowohl die Erscheinung als auch die Bewirtung sowie beide kombiniert sind auf den unterschiedlichsten Denkmälern zu finden.

Die Erscheinung der drei Männer, die ohne die Bewirtung nur in der chifrehaften Darstellungsform auftritt, begegnet auf Sarkophagen, Tonlampen und in der Katakombenmalerei (Abb. 1–4). Sarkophage und Katakomben wurden in

²⁹ J. G. DECKERS – H. R. SEELIGER – G. MIETKE, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“. Repertorium der Malereien (Münster 1987) Nr. 75, Taf. 55a-b.

³⁰ D. H. WRIGHT, Der Vergilius Romanus und die Ursprünge des mittelalterlichen Buches (Stuttgart 2001) Abb. auf S. 28.

³¹ LIMC IV, 1–2 (1988) Nr. 385.

³² Hier sind allerdings nicht alle Götter sitzend dargestellt.

³³ R. BIANCHI BANDINELLI, Hellenistic-byzantine miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana) (Olten 1955) Abb. 46.

³⁴ Iust. dial. 57, 1 (E. J. GOODSPEED, Die ältesten Apologeten [Göttingen 1984] 160).

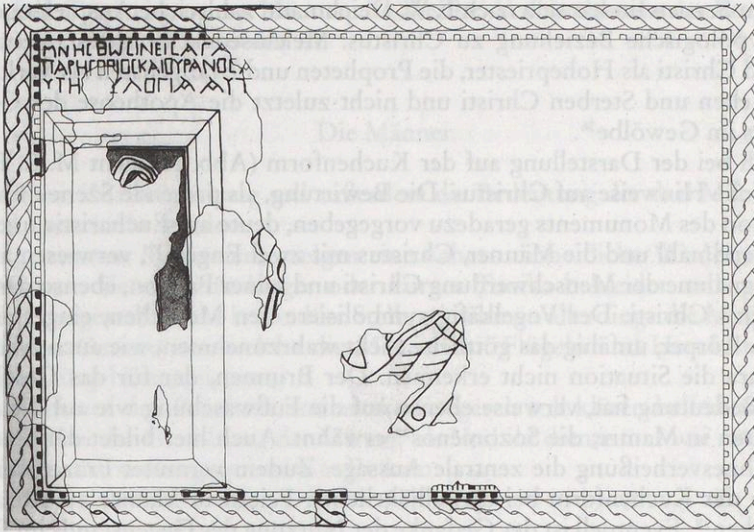


Abb. 13 Fußbodenmosaik einer Synagoge, Sepphoris

der Regel mit Szenen geschmückt, die als Heils- und Errettungsparadigmen bezeichnet werden. Das Geschehen der Männer vor Abraham ist jedoch schwer einer dieser beiden Gruppen zuzuordnen. Mitunter kommen aber auch Episoden aus dem Alten Testament vor, die einfach als ‚Demonstration des heilsgeschichtlichen Wirkens Gottes‘ zu bezeichnen sind, worunter man auch die Geburt Isaaks angesichts des fortgeschrittenen Alters von Sara und Abraham fassen könnte. Gerade in der Katakomben mit ihren zahlreichen Bildern ließe sich ein Bestreben postulieren, die biblische Heilsgeschichte näher zu vergegenwärtigen.

Die auf den gallischen Sarkophagen festzustellende Kombination der Szene mit dem Isaakopfer stützt allerdings die Vermutung, dass der zentrale Punkt des Geschehens die Verheißung des Sohnes ist, der dann in der Opferszene auch dargestellt wird. Nicht nur die Opferung Isaaks ist schon in früher Zeit als Typos Christi gedeutet worden, auch die Sohnesverheißung an Abraham und Sara sah man gerne als Typos für die Verheißung an Maria und damit für die Verheißung der kommenden Menschwerdung Christi an³⁵.

Dieser Aspekt findet sich auch in der erzählerischen Darstellung von S. Vitale wieder (Abb. 7). Dort wurde die Bewirtung mit dem Isaakopfer kombiniert, das Mahl vermutlich als allgemeiner Hinweis auf die Eucharistie, auf welche sich das gesamte Mosaikprogramm bezieht. Darüber hinaus geht der typologische Bezug zu Christus, von der Verheißung seiner Geburt bis zu seinem Opfer, dargestellt in der Verheißung an Abraham und dem Opfer seines Sohnes. Doch auch in den

³⁵ F. W. DEICHMANN, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II, 2 (Wiesbaden 1976) 146.

anderen Szenen finden sich nach F. W. Deichmann zahlreiche Anspielungen auf eine typologische Beziehung zu Christus: Melchisedek als alttestamentliches Vorbild Christi als Hohepriester, die Propheten und Evangelisten als Verkünder vom Leben und Sterben Christi und nicht zuletzt die Apotheose des Gotteslammes im Gewölbe³⁶.

Auch bei der Darstellung auf der Kuchenform (Abb. 11) sieht M. E. Frazer zahlreiche Hinweise auf Christus. Die Bewirtung, als passende Szene durch die Funktion des Monuments geradezu vorgegeben, deute auf Eucharistie und letztes Abendmahl und die Männer, Christus mit zwei Engeln³⁷, verwiesen auf die Vorwegnahme der Menschwerdung Christi und seiner Passion, ebenso das Kalb als Typos Christi. Der Vogelkäfig symbolisiere den Menschen, eingesperrt in seinem Körper, unfähig das göttliche Licht wahrzunehmen, wie auch Abraham und Sara die Situation nicht erkennen. Der Brunnen, der für das Geschehen keine Bedeutung hat, verweise ebenso auf die Fußwaschung wie auf die Feierlichkeiten in Mamre, die Sozomenos³⁸ erwähnt. Auch hier bildet der Gedanke der Sohnesverheißung die zentrale Aussage. Zudem vermutet Frazer den Gebrauch der Kuchenform bei den alljährlichen Feiern in Mamre zu Abrahams Gedenken³⁹. Eventuell ist der Gedanke der Nutzung des Gegenstands im Pilgerwesen auf die Tonlampen (Abb. 2), die Gürtelschnalle (Abb. I–II) und die Glasschale (Abb. 10) zu übertragen, wobei de Tommaso bei dieser noch einen politischen, anti-arianischen Hintergrund vermutet, da er die drei Männer als eine Verkörperung der Trinität versteht (s. u.)⁴⁰.

Anscheinend war die konkrete Wahl einer der Teilszenen für die beabsichtigte Sinngebung nebensächlich. Sowohl die Erscheinung in der chiffrehaften Darstellungsart als auch die Bewirtung verweisen auf die Kernaussage der Sohnesverheißung, so dass bei der chiffrehaften Wiedergabe auf die Bewirtung verzichtet werden konnte.

Sind Erscheinung und Bewirtung zusammen dargestellt, handelt es sich um ausführliche Schilderungen des Geschehens, die sich dementsprechend auf Monumenten befinden, deren Bildschmuck erzählerischen Charakter hat. In S. Paolo (Abb. 5) und Alt-St. Peter kann man damit rechnen, dass neben der Erscheinung der Männer außerdem deren Bewirtung illustriert war, da auch die anderen Episoden in diesen Monumenten detailliert in mehreren Einzelbildern wiedergegeben wurden. In S. Maria Maggiore (Abb. 12) erklärt sich die Präsenz der Szene ebenfalls aus der detaillierten Erzählung der Viten Abrahams, Isaaks und Jakobs als Thema der Wanddekoration, ebenso in der Cotton Genesis (Abb. 8–9), welche eine ausführliche Illustration derselben ist.

Der Riggisberger Wandbehang (Abb. 6), dessen Bildprogramm ebenfalls erzählerischen Charakter hat, bei Adam und Eva beginnend, verzichtet in diesem

³⁶ DEICHMANN (Anm. 35) 146; J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke* (Darmstadt 1997) 131–141.

³⁷ Wobei die Männer allerdings eindeutig als Engel benannt werden, siehe Anm. 16.

³⁸ Siehe Anm. 14.

³⁹ FRAZER (Anm. 16) 138 f.

⁴⁰ DE TOMMASO (Anm. 18) 154 f.

Fall auf die Erscheinung der Männer, die aber bei Vorhandensein der Bewirtung auch nicht unbedingt vonnöten ist.

Die Männer

In diesem Zusammenhang soll außerdem die Bedeutung der drei Männer gesondert untersucht werden.

Die genannten Monumente zeigen eine nahezu einheitliche Wiedergabe der drei Männer. Sie sind mit langer oder kurzer Tunika bekleidet und mitunter nimbiert dargestellt. Eine besondere Stellung nehmen allerdings die Miniaturen der Cotton Genesis ein, welche die Männer mit Flügeln und Heroldstab eindeutig als Engel kennzeichnen.

Ein Blick auf den Bibeltext und antike Exegesen soll klären helfen, was den Künstlern bei der Gestaltung der Männer als Vorbild diente und wie es zu dem ‚Bruch‘ der Darstellungsweise im 6. Jh. kam.

Die Männer in den Schriftquellen

In Gen 18,1 heißt es, „der Herr“⁴¹ sei Abraham erschienen, in Gen 18,2 sah Abraham aber „drei Männer“⁴² vor sich stehen. Auch im weiteren Verlauf des Textes ist wechselnd von dem Herrn⁴³ im Singular und den Männern⁴⁴ im Plural die Rede. In Gen 19 erscheint dann im ersten Vers die Bezeichnung, die häufig in der Forschung für die drei Männer benutzt wird, „Engel“⁴⁵, wobei allerdings deutlich wird, dass es sich nur um zwei der drei Männer handelt, die weiter nach Sodom gehen und die von Lot in Gen 19,18 wiederum mit Herr angesprochen werden.

Die Kirchenväter haben auf verschiedene Weise versucht, das Numerus- und Substanzproblem dieser Textstelle zu deuten. Ihre Exegesen zeigen zwei Strömungen, die H. M. von Erffa die ‚hieratische‘ und die ‚trinitarische‘ Deutung nennt⁴⁶.

Die Anhänger der ‚hieratischen‘ Interpretation verweisen in ihrer Auslegung des Bibeltextes besonders auf die Stellen, die im Singular geschrieben sind und in denen die Bezeichnung „Herr“ vorkommt, was sie als Beleg für ihre These

⁴¹ Ὁ θεός sowie *dominus*.

⁴² Τρεῖς ἄνδρες sowie *tres viri*.

⁴³ Gen 18,3.10.13–15.

⁴⁴ Gen 18,5.9.

⁴⁵ Δύο ἄγγελοι sowie *duo angeli*. In den jeweiligen Sprachen bedeutet das in erster Linie Bote. Auch aus dem Hebräischen ergibt sich die jeweilige Übersetzung. Ich danke Dr. T. Rudnig, der mir bei der Übersetzung der hebräischen Textstellen half.

⁴⁶ H. M. VON ERFFA, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen* (München 1995) 92.

sehen, dass einer der Männer Christus sei – in Vorwegnahme seiner Menschwerdung.

Justin der Märtyrer behauptet, dass es sich trotz der Bezeichnung „Herr“ nicht um Gott handeln könne, sondern um einen, der ihm untergeordnet ist, nämlich Christus⁴⁷. Tertullian bekräftigt diese These, indem er auf Ex 33,20 verweist, wo Gott zu Mose sagt, dass kein Mensch ihn sehen und leben könne. Da aber Gott von vielen gesehen wurde bzw. er vielen erschienen ist, darunter Abraham, diese aber nicht gestorben sind, kommt er zu dem Schluss, dass ein anderer den Menschen erschienen sein müsse als Gott, sofern die Heilige Schrift nicht lüge, wenn sie schreibt, „keiner kann mich sehen und leben“.⁴⁸ Eusebius von Cäsarea betont außerdem, dass es sich bei den Männern nicht um Engel handeln könne, da sich die Heilige Schrift in solchen Fällen deutlich ausdrücke⁴⁹.

Gegen Ende des 4. Jhs. tritt neben die ‚hieratische‘ Auslegung eine neue Deutung der Männer, die versucht, die Dreizahl sinnvoll zu erklären. Die ‚trinitarische‘ Lesung, die sich in den folgenden Jahrhunderten auch weiterhin behauptet, sieht in den Männern eine Verkörperung der Trinität.

Cyrril von Alexandrien weist auf die Problematik des Numeruswechsels in Gen 18 hin, deutet diesen aber zugunsten der ‚trinitarischen‘ Auslegung, indem er schreibt, dass „jene, welche erschienen sind, zwar drei waren und in der eigenen Personenkonstitution ihre Subsistenz hatten; aber dennoch waren sie kraft des Begriffes der gleichen Wesenheit und Natur vereint, und bestreben sich auch so das Gespräch zu führen.“⁵⁰

Auch Augustinus betont, dass alle drei Männer gleich gewesen seien und sich keiner über den anderen erhoben habe: „Nun sind aber drei Männer erschienen, und von keinem wird erzählt, daß er an Gestalt, an Alter oder Macht die anderen überragt habe. Warum sollte man da nicht annehmen, daß hier durch sichtbare, geschöpfliche Gebilde die Gleichheit der Dreieinigkeit und die Gleichheit und Dieselbigkeit der Substanz in den drei Personen angedeutet und veranschaulicht werden soll?“⁵¹

Die jüdische Exegese hat sich gleichermaßen mit den Problemen beschäftigt, welche diese Bibelstelle aufwirft, was ebenfalls zu keiner eindeutigen Lösung führte. Neben der Deutung der Männer als Erscheinung der Trinität werden sie außerdem als Gott, der mit zwei unbekanntem Mächten auftritt, benannt. Eine dritte Erklärung versucht das Numerusproblem zu lösen, indem vermutet wird, dass zuerst Gott und dann Engel erschienen seien.

⁴⁷ Iust. dial. 127 (GOODSPEED [Anm. 34] 248f.).

⁴⁸ Tert. adv. Prax. 14,2–3 (FC 34, 162–164).

⁴⁹ Eus. h.e. I, 2, 7–8.10 (E. SCHWARTZ, Eusebius Werke II. Die Kirchengeschichte [Leipzig 1903] 14–16).

⁵⁰ Cyr. Alex. Iul. 1, 26 (SC 322, 158). Deutsche Übersetzung siehe DEICHMANN (Anm. 35) 152.

⁵¹ Aug. trin. 2, 20 (PL 42, 858); deutsche Übersetzung siehe BKV² 13, 81. Ausführliche Aufzählungen der verschiedenen Kirchenvätertexte zu dieser Szene bieten VON ERFFA (Anm. 46) und T. HEITHER – C. REEMTS, Biblische Gestalten bei den Kirchenvätern. Abraham (Münster 2005) 116–132.

Philo von Alexandrien sah schon im 1. Jh. n.C. in den Männern eine Trinitätserscheinung und schrieb, dass jene trotz Dreiheit wie ein einziger wirkten, redeten und angesprochen wurden, dass sie also eine Einheit darstellen müssten, die nur dem Äußeren nach in der Dreizahl aufgetreten sei⁵². An anderer Stelle dagegen benannte er einen der drei Männer als den Vater des Weltalls, Gott, in Begleitung von zwei *dynameis*⁵³.

Am stärksten vertreten war jedoch die Ansicht, dass Gott und drei Engel oder zuerst Gott und dann die Engel Abraham erschienen seien. Die Texte betonen, dass es sich bei den Männern um Engel gehandelt habe, sie Abraham aber in Gestalt von Wanderern erschienen seien. Im *Midrasch Haggadol*, der größten aller Midrasch-Sammlungen, Auslegungen der Bibeltexte, deren Redaktion im 13./14. Jh. nach unbekanntem älteren Quellen erfolgte⁵⁴, heißt es: „Als Abraham sie sah, glaubte er, es seien Gäste, die zu ihm kamen. In seiner Liebe, Gäste einzuladen, sprach er vor dem Heiligen, gepriesen sei er, in Herzenseinfalt: Herr der Welt, die Schechina warte auf mich, bis ich diese Gäste hineinführe.“ Und etwas später heißt es dann: „Er bat die Schechina, auf ihn zu warten, bis er die Gäste eintreten ließ ...“⁵⁵ Die Erscheinungen Gottes und der drei Männer sind also deutlich voneinander getrennt.

Die jüdischen Exegeten haben auch eine Erklärung dafür, warum Abraham gleich drei Engel erscheinen, denn ein Engel hat niemals mehr als eine Aufgabe, wie es wieder im *Midrasch Haggadol* heißt: „Kein Engel verrichtet zwei Aufgaben; auch verrichten nicht zwei Engel dieselbe Aufgabe ... jeder Engel hat eine Aufgabe für sich selbst.“⁵⁶

Ikonographie der Männer

Von Erffa hat die These aufgestellt, dass Darstellungen der drei Männer vor Abraham entweder der ‚hieratischen‘ Deutung folgen, indem sie den Sprecher als den präexistenten Christos kennzeichnen, oder mit einer völligen Gleichbildung der Männer der ‚trinitarischen‘ Auslegung entsprechen.

Der ‚hieratischen‘ Deutung ordnet er die Darstellung in S. Maria Maggiore (Abb. 12) zu und erläutert, dass die Hervorhebung der einen Person dabei nicht durch den Kreuznimbus erfolgen müsse, sondern auch „durch besondere Größe, abweichende Kleidung, Aureole, Weglassen der Flügel oder indem sie höher gestellt wird als die beiden Begleiter, die fast immer rechts und links von der als Dominus ausgezeichneten Person angeordnet sind.“⁵⁷

Es ist problematisch, hier eindeutig Christus erkennen zu wollen, da dieser in

⁵² Philo Abr. 131 (J. GOREZ, *Philon d'Alexandrie, De Abrahamo* [= *Les oeuvres de Philon d'Alexandrie* 20] [Paris 1966] 76).

⁵³ Philo Abr. 121 (GOREZ [Anm. 52] 73).

⁵⁴ G. STEMBERGER, Einleitung in Talmud und Midrasch ⁸(München 1992) 343–345.

⁵⁵ MHG 291 f. zu Gen 18, 2f., siehe STEMBERGER (Anm. 22) 25.

⁵⁶ MHG 291 zu Gen 18, 2, siehe STEMBERGER (Anm. 22) 26.

⁵⁷ VON ERFFA (Anm. 46) 94.

der Regel entweder durch sein Aussehen eindeutig gekennzeichnet ist, wie zum Beispiel mit einem Kreuznimbus, oder sich zumindest klar von den ihn umgebenden Figuren abhebt, was auch auf den hier aufgezählten Monumenten zu beobachten ist⁵⁸. Eine missverständliche Darstellung Christi allerdings würde jede salvatorbezogene Sinngebung in Frage stellen, es sei denn, eine unmittelbare klare Identifikation Christi wäre mit Rücksicht auf die Verschlüsselung der Bibelstelle nicht beabsichtigt gewesen.

Der ‚trinitarischen‘ Auslegung ordnet von Erffa das Fresko aus der Katakomben an der Via Latina (Abb. 1) wegen der vermeintlichen Gleichheit der Männer zu⁵⁹, die sich allerdings durch die Gesten voneinander unterscheiden (s. o.).

Die Differenzierung in eine ‚hieratische‘ und eine ‚trinitarische‘ Lesart ist allerdings kaum durchzuführen. Die Männer sind auf allen Monumenten physisch identisch dargestellt, bei etwa der Hälfte hebt sich einer von ihnen durch unterschiedliche Gestik oder, im besonderen Fall von S. Maria Maggiore, durch eine Aureole von den anderen ab. In S. Vitale (Abb. 7) machen sogar alle drei unterschiedliche Gesten.

Es stellt sich zudem die Frage, was von einer Darstellung der Dreifaltigkeit zu fordern wäre, hätte eine Unterscheidung der Drei im Bild überhaupt Auswirkungen auf eine Lesung?

Die Vorstellung von Dreifaltigkeit, deren Erscheinungsform in der Bibel nicht klar definiert ist, tritt in der frühchristlichen Kunst in drei verschiedenen Wiedergabeoptionen auf: der ‚typologischen‘, der ‚zahlensymbolischen‘ und der ‚figürlich-symbolischen‘ Darstellung. Für den ‚typologischen‘ Modus nennt Engemann als Beispiel die Szene der drei Männer vor Abraham, deren Deutung als Trinitäterscheinung zumindest für das Mittelalter gesichert ist. Die ‚zahlensymbolische‘ Wiedergabe bezeichnet die Dreizahl von Symbolen, zum Beispiel ein dreifaches Christogramm⁶⁰; die ‚figürlich-symbolische‘ Darstellung drückt sich aus durch die Gestalt Christi oder des Lammes, mit der Hand Gottvaters und einer Taube, die zum Beispiel zusammen bei der Taufe dargestellt sind⁶¹.

⁵⁸ So unterscheidet sich Christus zum Beispiel in der im Stil sehr ähnlichen und daher zeitlich und auch architektonisch zu Kammer B gehörigen Kammer C in der Via-Latina Katakomben bei der Auferweckung des Lazarus durch andere Gewänder deutlich von den Menschen, die hinter ihm stehen, welche er zudem an Größe überragt (siehe FERRUA [Anm. 1] Abb. 76). Auf einigen Monumenten ist er nicht nur durch unterschiedliche Kleidung von den anderen Personen abgehoben, sondern auch durch den Kreuznimbus explizit als Christus gekennzeichnet, wie zum Beispiel auf den Mosaiken des Apsisbogens von S. Maria Maggiore (A. NESTORI – F. BISCONTI, *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert* [Città del Vaticano 2000] Taf. IIIA. IV) oder in der Apsis von S. Vitale (S. SETTI [Hg.], *La basilica di San Vitale a Ravenna* [1997] Abb. 451).

⁵⁹ VON ERFFA (Anm. 46) 94.

⁶⁰ Wie zum Beispiel im Baptisterium von Albenga, siehe M. MARCENARO, *Il battisterio „monumentale“ di Albenga: sedici secoli di storia* (Albenga 2006) 124, Abb. 3.

⁶¹ So im Rabbula Codex, siehe C. CECHELLI – G. FURLANI – M. SALMI, *The Rabbula Gospels: Facsimile edition of the syriac manuscript Plut. 1, 56, in the Medicaean Laurentian Library* (Olten – Lausanne 1959) fol. 4b.

Nach Engemann liegt nur dann eine Wiedergabe der Trinität vor, wenn die drei gezeigten Figuren einander völlig gleichen. Die Szene der Erschaffung Adams und Evas auf dem ‚Dogmatischen‘ Sarkophag⁶², die in der Forschung wegen der Dreizahl der handelnden Personen oft als eine Darstellung der Trinität gedeutet wurde, sieht er folglich nicht als eine solche an, da die drei dort dargestellten Figuren sich durch ihr Äußeres, Haare und Bart, unterscheiden⁶³. Eine Differenzierung der Drei wäre demnach bei einer Darstellung der Trinität nicht beabsichtigt, wenn sie nicht, wie bei der ‚figürlich-symbolischen‘ Darstellungsweise, durch drei unterschiedliche Wesen definiert ist.

Es ist schwer zu sagen, ob die Künstler in den Männern eine Trinitäterscheinung oder Christus mit zwei Begleitern sahen; auf allen Monumenten ähneln diese einander jedoch auffällig und lassen sich nur durch Kleinigkeiten voneinander unterscheiden. Eventuell waren Gleichbildung der Männer sowie Unterscheidung oder Hervorhebung eines von ihnen auf einigen Monumenten nur durch das getreue Illustrieren des Bibeltextes bedingt, der besagt, das drei Männer erscheinen, die nicht weiter differenziert werden, aber nur einer spricht. Eine Unterscheidung der Darstellungen in eine Gestaltung nach der ‚hieratischen‘ und der ‚trinitarischen‘ Auslegung erscheint daher nicht sinnvoll.

Problematisch an der These von Erffas ist außerdem, dass er sie nur exemplarisch auf wenige Monumente anwendet. Die Miniaturen der Cotton Genesis (Abb. 8–9), die die Männer entgegen den Schriftquellen eindeutig als Engel zeigen, finden dort keine Erklärung.

Eine Vorstellung von Engeln kann nicht von Beginn an dominiert haben, da Engel schon ab dem 5. Jh. mit Flügeln wiedergegeben wurden, die Männer hingegen erst ab dem 6. Jh. in den Miniaturen der Cotton Genesis. Wahrscheinlich ist die Darstellung der Männer als Engel im 6. Jh. nicht durch schriftliche Quellen begründet, sondern in der Tradition der frühchristlichen Ikonographie, die Boten oder Personen, welche im Auftrage Gottes handeln, stets als Engel illustriert, was der Begriff in erster Linie auch bedeutet. Eventuell wurde diese Tradition dann, nachdem Engel seit dem 5. Jh. Flügel tragen, im 6. Jh. für die Miniaturen in der Cotton Genesis übernommen⁶⁴. Ebenso zu beobachten ist dies bei gleichfalls schwer deutbaren Darstellungen wie denjenigen Jakobs, der mit dem ‚Engel‘ ringt, oder des ‚Engels‘ vor Josua. Beide Gestalten werden in den Schriftquellen „Männer“ genannt und in frühchristlicher Zeit ebenso wiedergegeben. Erst auf späteren Monumenten, nachdem Engel schon lange Flügel besitzen, erhalten die Männer das Aussehen von Engeln⁶⁵.

⁶² BRANDENBURG (Anm. 6) Nr. 43.

⁶³ J. ENGEMANN, Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst. Gab es im 4. Jh. antropomorphe Trinitätsbilder?, in: JAC 19 (1976) 157–164.

⁶⁴ Die spätere Darstellung auf der Kuchenform des 7. Jhs. zeigt diese zwar noch als Männer, bezeichnet sie aber ausdrücklich als Engel, siehe Anm. 16.

⁶⁵ So ist der ‚Engel‘, der mit Jakob ringt, in der Wiener Genesis als Mann dargestellt (B. ZIMMERMANN, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei [Wiesbaden 2003] Abb. 23), während er in späteren Darstellungen mit Flügeln eindeutig als Engel gekennzeichnet ist (siehe dazu H. SPIECKERMANN, Der Gotteskampf: Jakob und der Engel in Bibel und

Ausblick in das Mittelalter

Auch in mittelalterlichen Illustrationen der Männer vor Abraham zeigt sich, dass diese, auch wenn sie innerhalb einer Darstellung die Ausgestaltung nach einer der beiden oben genannten Auslegungen annehmen können, mitunter auch beide kombiniert, durchweg die Gestalt von Engeln besitzen.

Eine Miniatur aus dem 11. Jh., heute in der Dombibliothek in Köln, illustriert die *Psychomachia* des Prudentius⁶⁶. Abraham kniet vor den drei Männern, die hier durch ihre Flügel als Engel ausgewiesen sind. Der vordere der Engel hat außerdem einen Kreuznimbus und ist damit gleichzeitig als Christus gekennzeichnet. Im *Codex Barbarinus* gr. 372 aus dem 11. Jh. sind die Männer bei der Szene der Bewirtung ebenfalls als Engel dargestellt, wobei einer von ihnen wieder durch einen Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet ist. Zusätzlich befindet sich über ihren Köpfen noch eine Beischrift, welche die Szene als eine Erscheinung der Trinität bezeichnet: Η ἁγία τριάς.

Auf einer Miniatur aus dem Gebetbuch der hl. Hildegard von Bingen von 1190, die das Erscheinen der Männer vor Abraham zeigt, verbeugt Abraham sich vor einem Mann mit langem Haar, der in Tunika und Pallium gekleidet ist und seine rechte Hand im Redegestus erhoben hat. Über ihnen, in einem Halbkreis, befinden sich drei Männer, die alle einen Nimbus haben und von denen zumindest der mittlere geflügelt ist. Diese Darstellung folgt vermutlich der jüdischen Auslegung, die besagt, dass Gott mit den drei Männern erschienen sei. Auf einer russischen Ikone von Andrei Rublew aus dem 15. Jh. erscheinen die drei Männer ohne Abraham nur noch als eine Trinitätsdarstellung, in der sie außerdem die mittlerweile übliche Gestalt von Engeln besitzen⁶⁷.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: J. Spier (Hg.), *Picturing the bible. The earliest Christian art*. Ausstellungskatalog Fort Worth (Fort Worth 2007) Abb. 48; Abb. 2: Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz; Abb. 3: E. LeBlant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris 1886) Taf. 16,4a; Abb. 4: Ausschnitt von L. Maurin – J. P. Bost – J. M. Roddaz, *Les racines de l'Aquitaine* (1992) Abb. auf S. 302; Abb. 5: S. Waetzoldt (Anm. 8) Abb. 341; Abb. 6: Ausschnitt von L. Kötzsche (Anm. 10) Taf. 9; Abb. 7: Ausschnitt von S. Settis (Anm. 58) Abb. 411; Abb. 8–9: K. Weitzmann – H. L. Kessler (Anm. 12) Abb. 213, Taf. 2; Abb. 10: F. Paolucci, *L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d.C.* (Florenz 2002) Abb. 23; Abb. 11: M. E. Frazer (Anm. 16) Abb. 1; Abb. 12: A. Nestori – F. Bisconti (Anm. 58) Taf. 10; Abb. 13: Z. Weiss (Anm. 12) Abb. 95.

Kunst [Zürich 1997]). Ebenso ist der ‚Engel‘ vor Josua in S. Maria Maggiore als ein Mann in Soldatenuniform dargestellt (NESTORI – BISCONTI [Anm. 58] Taf. 30), während er auf einer Miniatur der Josuarolle aus dem 10. Jh. als Engel erscheint (K. WEITZMANN, *The Joshua Roll. A work of the Macedonian Renaissance* [= *Studies in manuscript illuminations* 3] [Princeton 1948] Taf. IV, 13).

⁶⁶ R. STETTINER, *Die illustrierten Prudentius-Handschriften* (Berlin 1905) Taf. 190.

⁶⁷ W. BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit* (Düsseldorf 1954) Abb. 6. 8. 20.