

Leonard Rutgers



ISRAËL

AAN DE TIBER

JOODS LEVEN
IN HET OUDE ROME

Uitgeverij Balans

INHOUD

Inleiding 9

- i. De oudste joodse begraafplaats van het Avondland 13
 - ii. Gij zult u geen gesneden beeld maken 35
 - iii. Eudoxios, schilder van levende zaken 53
 - iv. Vleeseters 79
 - v. Drink opdat je leeft 93
 - vi. De stenen spreken 109
- vii. De vier talen van de wereld 117
 - viii. Nomen est omen 129
- ix. Joods burgerschap 139
- x. Schilders, doodgravers, slagers en kalkbranders 150
 - xi. Synagoges 160
 - xii. Todos en de rabbijnen 171
 - xiii. Moeders van de synagoge 183
 - xiv. Proselieten 193

- xv. Een 110-jarige 200
- xvi. De grootste stad ter wereld 209
- xvii. Hoop voor de toekomst 217
- xviii. Radioactieve koolstof 225
- xix. De laatste mythe 236
- xx. Oorlogsbuit 248

Epiloog 273

Bibliografie 281

Illustratieverantwoording 288

Verklarende woordenlijst 290

II

GIJ ZULT U GEEN GESNEDEN BEELD MAKEN

Een van de oudste rabbijnse geschriften, de *Misjna*, bevat een fascinerend verhaal over Gamaliël II, een belangrijke rabbijnse geleerde uit de tweede eeuw. Daarin wordt verteld hoe Gamaliël een bezoek bracht aan een Romeins badhuis in de stad Akko, die in het noorden van Israël lag. Dat is opmerkelijk want Romeinse badhuizen waren gelegenheden waar gebruikers poedelnaakt rondliepen en dus niet bepaald de plek waar je een serieuze, geleerde joodse rabbijn zou verwachten.

In het verhaal over Gamaliël en zijn uitstapje naar de baden van Akko draait het om een standbeeld van Aphrodite dat in dit complex stond. Aphrodite was de godin van de liefde, wat ook verklaart waarom zij in de Grieks-Romeinse kunst doorgaans naakt wordt afgebeeld – op een wijze die weinig ruimte aan de verbeelding overlaat (AFB. 9). Gamaliël is het badgebouw nog niet binnengestapt of hij wordt al



AFB. 9

*Marmereen standbeeld van
Aphrodite, de Griekse godin
van de liefde. Romeinse
kopie van een Grieks
origineel. Metropolitan
Museum of Art, New York*

door een niet-joodse gesprekspartner onder vuur genomen met de onvermijdelijke vraag hoe het toch mogelijk is dat een groot joods geleerde als hij zich zomaar ophoudt in de nabijheid van dit soort expliciete heidense standbeelden. In een poging hem te verleiden tot een discussie over deze zaak, slingert zijn gespreksgenoot hem zelfs een vers uit de Bijbel, oftewel uit Gamaliëls eigen traditie, naar het hoofd: 'laat niets wat veroordeeld is aan uw hand kleven' (Deuteronomium 13:18).

Een sterke gespreksopening. Gamaliël laat zich evenwel niet uit zijn tent lokken, vooral omdat een Romeins badhuis in zijn optiek nu eenmaal niet de juiste plek is om te discussiëren over de heilige teksten van de Thora. Maar eenmaal buiten verduidelijkt hij snel zijn eigen positie aan zijn gesprekspartner. Zo benadrukt hij dat een Romeins badhuis niet hetzelfde is als een Romeinse tempel (waar heidense goden ook daadwerkelijk werden vereerd). Maar hij wijst er vooral nadrukkelijk op dat het standbeeld van Aphrodite, waar het om te doen was, niet veel anders dan een decoratieve functie had. 'Als je daarover ook maar enige twijfel hebt,' voegt hij fijntjes aan zijn uiteenzetting toe, 'moet je maar eens goed kijken naar waar men dat beeld heeft neergezet, namelijk recht voor de goot waar iedereen in plast.'

Dit verhaal, dat primair bedoeld was voor de eigen joodse kring, intrigeert om een aantal redenen. Allereerst laat het zien dat het dagelijks bestaan voor joden ten tijde van de Romeinse overheersing intens verweven was met dat van de niet-joodse tijdgenoten. Joden, inclusief de rabbijnen, gingen klaarblijkelijk gewoon naar het Romeinse badhuis. Tegelijk maakt het verhaal ook duidelijk dat er wel degelijk bepaalde culturele gevoeligheden waren die door alle betrokken par-

tijen ook als zodanig werden ervaren. Zo moest Gamaliël bij de discussie over het standbeeld van Aphrodite manoeuvreren tussen twee posities die onverenigbaar lijken. Aan de ene kant was er de realiteit van het moeten leven in een wereld waarin je als joodse inwoner van het Romeinse Rijk overal afbeeldingen van de Grieks-Romeinse goden tegenkwam, of je dat nu leuk vond of niet. Dat gold niet alleen voor de openbare ruimte, ook op huiselijke gebruiksvoorwerpen waren afbeeldingen van het 'heidense' type onontkoombaar. Aan de andere kant was er echter de Hebreeuwse Bijbel die voor joden onder Romeins bestuur nog altijd gezaghebbend was. En die Bijbel liet geen enkele twijfel bestaan over het feit dat je op het terrein van de kunst goed op je tellen moest passen. Het tweede gebod specificceert duidelijk dat 'gij zult u geen gesneden beeld maken, noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in het water onder de aarde is'. Mensen die dat wel deden, liepen het gevaar zich aan afgoderij schuldig te maken vanwege het beledigen van 'een jaloerse god' die, voordat je het goed en wel doorhad, het 'dienen' van gesneden beelden opvatte als 'een ongerechtigheid' die hij 'zou bezoeken aan de kinderen tot in het derde en vierde geslacht' (Exodus 20:4).

Tegen de achtergrond van dit soort tegenstrijdigheden maakt het verhaal duidelijk hoe Gamaliël wist om te gaan met verschillende, botsende werkelijkheden. Met zijn opmerking dat het beeld van de godin Aphrodite boven het riool stond en daarom helemaal geen religieuze functie kon hebben, wilde hij zijn joodse tijdgenoten duidelijk maken dat ze zich niet al te druk hoefden te maken over idolatrie. Een dergelijke uitgesproken maar tegelijk ook redelijk ongedwongen manier van omgaan met beeldende kunst wijst in de richting van een houding die telkens opnieuw opduikt in

joodse archeologische contexten (waarover later meer). Voor de joodse gemeenschappen onder Romeins bestuur was zo'n ontspannen omgang met kunst namelijk de normaalste zaak van de wereld. Dergelijke gemeenschappen kregen daarbij niet slechts met kunst te maken die via de buitenwereld op hen afkwam. Ze maakten of bestelden het ook vaak zelf, doorgaans om uitdrukking te geven aan de eigen identiteit. Dat is een bijzonder fenomeen, vooral omdat we toch nog altijd geneigd zijn om te denken dat binnen de joodse geschiedenis de nadruk altijd op de studie van teksten heeft gelegen en minder op het vervaardigen van beeldende kunst. Niemand vat die traditionele opvatting zo goed samen als de grote Sefardische rechtsgeleerde en rabbijn Maimonides (1135-1204) die in zijn beroemde wetscodex, de *Misjne Tora*, opmerkt dat 'iedere jood verplicht is de Thora te leren, of hij nu arm is of rijk, of hij gezond is of pijn lijdt, of hij een jongeman is of iemand die zwak is geworden; zelfs als hij een arme man is die zijn brood verdient met het inzamelen van liefdadigheid door van deur tot deur te gaan; zelfs als hij een echtgenoot is en jonge kinderen heeft, moet hij voor zichzelf tijden vaststellen om de Thora te leren, overdag en 's nachts, zoals er staat: "En gij zult het dag en nacht bestuderen."

En toch, als er iets is wat archeologisch veldwerk duidelijk heeft gemaakt – zowel op veel plaatsen in Israël als op andere plekken in de mediterrane wereld –, dan is het wel dat in de Romeinse tijd joden, net als alle andere inwoners van de Romeinse wereld, zelf vrijelijk kunst maakten of voor zich lieten maken. Ze deden dat bovendien op zo'n manier dat we echt niet kunnen beweren dat deze mensen op een of andere manier het spoor bijster waren of totaal van de joodse traditie waren afgedwaald. Er kan over laatstgenoemde vaststelling geen enkele twijfel bestaan bij de iconografie die aan

het licht is gekomen bij de opgravingen van de synagoge van Beth Alpha in Israël (1928), de synagoge van Dura-Europos in Syrië (1932) (AFB. 10) of, meer recent en beide in Israël, de synagogen van Sepphoris (1993) en Huqoq (2011 tot heden). In al deze gevallen blijkt juist heel duidelijk dat in de Romeinse tijd joodse gemeenschappen overal een uitgebalanceerd gevoel ontwikkelden voor artistieke schoonheid. En wat nog belangrijker is, die kunst werd bewust ingezet om de eigen, joodse identiteit te bevestigen. Overigens neemt de aanwezigheid van duidelijk als joods herkenbare iconografische motieven niet weg dat in joodse archeologische en kunstzinnige contexten ook vaak niet-joodse elementen voorkomen. Het voorkomen van dergelijke elementen documenteert de mate waarin het joodse en het niet-joodse leven met elkaar verweven was in de Romeinse tijd: dat soort niet-joodse motieven werden gewoon meegenomen en probleemloos in het grotere joodse geheel geïntegreerd.

Van de aangetroffen specifiek joodse motieven valt op dat in ieder geval in Rome zelf de nadruk steeds werd gelegd op het afbeelden van joodse symbolen maar dat narratieve cycli – het afbeelden van volledige verhalen uit de Bijbel of uit de rabbijnse literatuur – niet voorkomen. Bij bijna alle afbeeldingen gaat het dan om symbolen die iedereen direct als joods kon herkennen, zoals de menora of zevenarmige kandelaar, en andere voorwerpen die verband houden met de belangrijkste joodse feestdagen (AFB. 11). Daarbij valt op dat van alle joodse symbolen die destijds in omloop waren de genoemde zevenarmige kandelaar met afstand populairder was dan welk ander iconografisch thema dan ook. Dat geldt niet alleen voor het archeologisch vondstmateriaal uit de joodse catacomben van Rome. Ook bij resten nagelaten door



AFB. 10

Muurschildering uit de synagoge van Dura-Europos, gevonden langs de Eufraat, op de grens tussen het huidige Syrië en Irak. Nu in het archeologisch museum van Damascus. Doortocht door de Rode Zee, met Mozes in het centrum en rechts de soldaten van de farao die door het water worden verzwolgen. De beide handen aan de bovenzijde symboliseren God die ingrijpt in de geschiedenis. Zijn gelaat kon niet worden afgebeeld.



AFB. 11

Geschilderde menorah met brandende lampen, uit een grafkamer in de joodse catacomben onder Villa Torlonia.

AFB. 12

Fragment van een joodse olielamp met menora. Uit de joodse catacomben onder Villa Torlonia.



joodse gemeenschappen die elders in de Romeinse wereld tot bloei kwamen, komt de menora altijd weer op de eerste plaats, als joods motief *par excellence*. Of het nu gaat om de vloeren van synagogen, kapitelen boven op de zuilen, wand-schilderingen, inscripties, gebruiksvoorwerpen, inclusief lampen, glaswerk, ringen en amuletten; je kan het zo gek niet verzinnen, de menora kom je gewoon altijd en overal tegen (AFB. 12). Maar het is bij joodse graven dat afbeeldingen van de zevenarmige kandelaar iconografisch gezien allesoverheersend worden. Als je al het beschikbare archeologisch vondstmateriaal overziet, dan valt er geen andere conclusie te trekken dan dat de joodse gemeenschappen in de oudheid unaniem van mening waren dat ze met behulp van de menora hun eigen identiteit beter visueel tot uitdrukking konden brengen dan via welk ander symbool dan ook.

We kunnen niet meer met zekerheid vaststellen wat de leden van die joodse gemeenschappen van de antieke wereld precies dachten bij het zien van al die zevenarmige kandelaars. Maar we hebben wel een vermoeden. De menora herinnerde hen in allereerste instantie aan de zevenarmige kandelaar die stond opgesteld in de Tempel van Jeruzalem. Die kandelaar, die daar dagelijks werd aangestoken, had een diepe religieuze betekenis want dit monumentale voorwerp werd beschouwd als bewijs van 'Gods Aanwezigheid' in de wereld (met name dan onder het volk Israël). Het voorwerp bleef in functie tot het jaar 70, toen de Romeinen bij de beëindiging van de joodse opstand de Tempel en de stad Jeruzalem verwoestten en de Tempel-menora als oorlogsbuit mee naar Rome sleepten. Het kan niet anders dan dat de joodse gemeenschap van Rome deze geroofde menora meermaals ter plekke in ogenschouw heeft genomen. De oorspronkelijke

gouden kandelaar uit de Tempel werd namelijk meegetorst in de parade die de militaristische Romeinen naar aanleiding van hun overwinningen in Judea en Galilea in de stad Rome organiseerden. Daarbij leidde legeraanvoerder Titus in 71 zijn soldaten samen met joodse krijgsgevangenen plus de mooiste buitgemaakte spullen dwars door Rome. Na afloop van dit propagandistisch spektakel werd de menora publiekelijk tentoongesteld in de Tempel van de Vrede, die deel uitmaakte van het Forum van Vespasianus in het centrum van de stad. Iedereen die maar wilde, en dat zullen zeker ook leden van de joodse gemeenschap zijn geweest, kon het voorwerp daar bekijken.

Dat de Romeinen trots waren op hun joodse roofoorkunst blijkt uit het enorme reliëf dat de binnenkant van de boog van Titus op het Forum Romanum siert (AFB. 13). Uitgehakt in hoog reliëf is het qua compositie, uitvoering en afwerking een van de meest geslaagde creaties uit de hele Romeinse kunstgeschiedenis. Overigens is het geen toeval dat juist een afbeelding van de menora uit de Tempel van Jeruzalem zo'n prominente plek kreeg op de boog van Titus. De Romeinen hadden hun overwinning op de joden zwaar moeten bevechten. Toen het moment gekomen was om die overwinning in steen te vereeuwigen, kozen de Romeinen er dan ook voor een voorwerp af te beelden met een sterke en eenduidige symbolische uitstraling. Vanaf dat moment kon er bij niemand in het oude Rome, joods of niet, nog enige twijfel bestaan over het feit dat de menora een typisch joods symbool was.

Gezien deze voorgeschiedenis is het niet verwonderlijk dat de joodse gemeenschap van Rome de menora zelf ook vaak ging afbeelden, op alle denkbare voorwerpen, zoals blijkt uit de archeologische vondsten die in de joodse catacomben

bewaard zijn gebleven. De kandelaar is vooral prominent aanwezig op muurschilderingen, maar wordt ook vaak afgebeeld op sarcofagen, op terracotta lampen en op zogenoemde goudglazen (wat dit precies voor voorwerpen zijn, wordt uitgelegd in hoofdstuk v). Ten slotte verschijnt de menora ook met grote regelmaat op de grafinscripties. In die context functioneert ze als het ultieme symbool dat gebruikt werd om op een kunstige, aantrekkelijke wijze iemands joodse identiteit en zijn of haar trouw aan de joodse traditie tot uitdrukking te brengen.

Overigens neemt de populariteit van de menora niet weg dat afbeeldingen ervan veel van elkaar kunnen verschillen. Sommige kandelaars zijn prachtig gedetailleerd weergegeven, op een manier die duidelijk maakt dat de kunstenaar of diens opdrachtgever goed vertrouwd moet zijn geweest met de tekst van de Tenach, waarin de precieze formele kenmerken van de menora tot in detail worden omschreven (Exodus 25:31-40; Numeri 8:1-4). Op een prachtige joods-Romeinse sarcofaag zijn zowel de armen als de lampen driedimensionaal in het marmer uitgehouwen, precies zoals je op basis van de Bijbeltekst zou verwachten (AFB. 14).

Toch komen er ook weergaven voor waarop de menora op een veel meer rudimentaire wijze is vormgegeven. Dat is bijvoorbeeld het geval bij afbeeldingen op graven die met een pleisterlaag werden dichtgezet en waarop een menora met een paar snelle bewegingen bij wijze van graffito werd ingekrast terwijl het pleister nog nat was (AFB. 15). Dergelijke simpele varianten tonen aan dat lang niet iedereen in de positie was om een kleurrijke wandschildering te laten uitvoeren of een fraaie sarcofaag te laten vervaardigen. Toch wilden ook armere joden vaak graag een menora afgebeeld hebben ter



AFB. 13

De menorah uit de Tempel van Jeruzalem zoals afgebeeld op de triomfboog van Titus op het Forum in Rome.