

Orpheus de Goede Herder

De betekenis van Orpheusfresco's in christelijke catacomben.



Afb. 01, *Orpheus temt de dieren*, 4^{de} eeuw na Chr., fresco (replica, detail), Domitilla catacombe, Rome.

Jette Heijna

BA Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht

Studentnr.: 5679575

Docent: M. A. H. Bol

Datum: 30-01-2019

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Afkortingen	4
Inleiding	5
Wetenschappelijk onderzoek.....	6
De mythe van Orpheus	7
Orpheus en het christendom	8
Casestudies	10
Van ontwikkeling tot interpretatie.....	11
Hoofdstuk 1: Status Questionis	13
Kunsthistorisch onderzoek	14
Verschillende uitgangspunten	16
Het huidige onderzoek	17
Hoofdstuk 2: De catacomben als context	18
Ontstaan en ontwikkeling catacomben.....	18
Decoratie en iconografische motieven	21
Hoofdstuk 3: De iconografie	24
De Goede Herder.....	24
Orpheus	27
Casestudy 1: Domitilla	30
Casestudy 2: Callixtus	37
Casestudy 3: Santi Marcellino e Pietro	42
De interpretaties	45
Hoofdstuk 4: De literaire bronnen.....	51
Neoplatonisten.....	51
De joden en stoïcijnen	52
Vroeg christelijke apologeten.....	53
Het monotheïsme.....	56
Orpheus en het christendom in de vierde eeuw.....	57
Conclusie.....	59
Bijlage 01: <i>Palinode</i>	64
Afbeeldingenlijst	66
Bronnenlijst:	67
Bibliografie:	67
Overige bronnen:	71

Samenvatting

In deze thesis is onderzocht welke betekenis de fresco's van Orpheus als Goede Herder in de vroeg christelijke catacomben van Rome, hadden voor de leden van de vroeg christelijke gemeenschap. Daarbij is ook gekeken naar wat deze betekenis ons vertelt met betrekking tot de overgang tussen het heidendom en het vroege christendom. Om de betekenis van de fresco's goed te kunnen duiden, is er gekeken naar de iconografie van de fresco's zelf, alsmede hun omgeving. Daarbij zijn de fresco's in drie casestudies vergeleken met Goede Herder fresco's zonder Orpheus kenmerken. Ook is onderzocht hoe de vroeg christelijke apologeten zich verhielden tegenover Orpheus. Hieruit kwam onder andere het belang van het Orfische gedicht *Palinode* naar voren.

Uit zowel de vroeg apologetische teksten als de fresco's zelf is naar voren gekomen dat de overgang tussen het heidendom en het christendom een langzame, complexe ontwikkeling was. Het zwart-witte beeld van een vijandige, gewelddadige overgang blijkt dus niet te kloppen. In dit onderzoek wordt duidelijk dat de heidense Orpheus een grote rol speelde binnen de validatie van het christendom en het werven van bekeerlingen. Orpheus werd door velen gezien als de eerste heiden die zich tot het monotheïsme had bekeerd. De Orpheusfresco's zijn waarschijnlijk gemaakt in opdracht van tot het christendom bekeerde heidenen die in Orpheus beide religies verenigd zagen. Orpheus was voor hen een passend symbool voor de Goede Herder die hun zielen naar het paradijselijke hiernamaals begeleidde.

Afkortingen

Voor de vertalingen van antieke teksten is gebruik gemaakt van verschillende bronnen. In de voetnoten zijn sommige bronnen afgekort. Hieronder vindt u de betekenis van de gebruikte afkortingen. Uitgebreide gegevens over de gebruikte vertalingen vindt u onder ‘Antieke bronnen’.

I.S.T.A.: Internet Sacred Text Archive

L.C.L.: Loeb Classical Library

P.C.A.S.: Ponti Commis. Di Archeologia Sacra

W.B.: Willibrord Bijbel

Inleiding

De periodisering en afbakening die historici en kunsthistorici in het algemeen gebruiken, zijn geen realistische weergave van de geleidelijke ontwikkelingen die daadwerkelijk in de geschiedenis hebben plaatsgevonden.¹ Sinds het begin van de twintigste eeuw is er dan ook steeds meer aandacht voor de meer realistische overgangen tussen de verschillende perioden.² Zo is er ook meer aandacht gekomen voor de overgang tussen het heidendom en het christendom. Hoewel deze overgang gepaard ging met vijandigheid en geweld, denk alleen al aan de christenvervolgingen in de tweede en derde eeuw van onze jaartelling, is het noodzakelijk het beeld te nuanceren om zo een realistischer beeld te krijgen van de daadwerkelijke overgangsfase tussen het heidendom en het christendom.

Door de rol van Orpheus in het vroege christendom te onderzoeken, focust dit onderzoek zich op een cruciale nuance in de overgang tussen het heidendom en het christendom in de eerste drie eeuwen van onze jaartelling: de overname van mythische figuren in de kunst van het opkomende christendom. Dat Orpheus een rol speelde binnen het vroege christendom blijkt uit verschillende fresco's in de vroeg christelijke catacomben van Rome, waarop te zien is hoe Orpheus, met behulp van zijn lier, de wilde dieren temt. Vaak wordt deze scène geïnterpreteerd als een prefiguratie van Christus als Goede Herder. Binnen de catacomben waarin de fresco's van Orpheus te vinden zijn, zijn echter ook fresco's van Christus als Goede Herder te vinden. Dit roept de vraag op of Orpheus voor de vroege christenen daadwerkelijk 'slechts' als prefiguratie van Christus diende, of dat hij ook een eigen betekenis had. In het verlengde daarvan is het belangrijk om te onderzoeken waarom een christen uit de eerste drie eeuwen van onze jaartelling dan wel voor Orpheus, dan wel voor Christus koos als decoratie van de graf tombe. De motivatie van deze keuze kan ons inzicht geven in de overgang van het heidendom naar het christendom en de rol die Orpheus daarin had. Dit is onderzocht aan de hand van de volgende hoofdvraag: welke betekenis hadden de Orpheusfresco's in de vroeg christelijke catacomben voor de leden van de christelijke gemeenschap en wat vertelt dit over de overgang tussen het heidendom en het christendom?

¹ Zoals de periodisering en afbakening in de tien tijdvakken zoals deze in de *Handreiking schoolexamen Geschiedenis HAVO-VWO* van het SLO zijn opgenomen.

² Zie onder meer: Jensen, R. M., *Understanding early Christian art*; Laarhoven, J. van, *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst*.

Wetenschappelijk onderzoek

Het wetenschappelijk onderzoek naar het begin van het christendom gaat terug tot de zestiende eeuw. Nadat in de vijftiende eeuw de vroeg christelijke catacomben enkel vanuit religieus oogpunt waren onderzocht, ontstond er in de eeuw daarna een meer wetenschappelijke interesse in de catacomben en het ontstaan van het christendom. In de eeuwen die volgden, bleven de catacomben, hun architectuur in het bijzonder, de focus binnen het onderzoek naar het vroege christendom. Pas in de negentiende eeuw ontstond er langzaam een kunsthistorische interesse naar zowel de christelijke als profane monumenten uit het begin van onze jaartelling. Het duurde echter nog een eeuw voor de waarde van de catacomben-fresco's echt werd erkend. Dit gebeurde in 1903 toen de Duitse christelijke archeoloog Joseph Wilpert (1857-1944) een overzichtswerk publiceerde van alle fresco's in de catacomben van Rome: *Die Malereien der Katakomben Roms*. Dit werk is tot op de dag van vandaag van grote invloed op het kunsthistorische onderzoek naar de catacomben, onder meer omdat het afbeeldingen bevat van fresco's die inmiddels verloren zijn gegaan. Met het overzichtswerk van Wilpert kregen de catacomben fresco's niet alleen meer aandacht, maar kwam er ook meer focus op te liggen binnen het onderzoek naar de catacomben.

De Zwitserse christelijke archeoloog Paul Styger (1887-1939) was de eerste die de ondergrondse fresco's gebruikte om de catacomben te dateren.³ Door te kijken naar de techniek en stijl van de fresco's was het volgens hem mogelijk om met name de oude kernen van de catacomben te dateren. Vooral het vergelijken met al gedateerde constructies, waaronder heidense *hypogea*, speelde hierbij een belangrijke rol. Ook de inhoud van de fresco's kreeg steeds meer aandacht. Met name het mogelijke symbolisme dat in de afbeeldingen te vinden zou zijn, werd onderwerp van debat. In het artikel "The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes – I" bespreekt E.R. Barker als één van de eersten hoe het heidendom als het ware een matrix vormde waaruit het christendom zich ontwikkeld zou hebben.⁴ Zo zijn symbolen als de vis en de duif zowel in heidense afbeeldingen als in christelijke afbeeldingen te vinden. Bij deze symbolen is het volgens Barker belangrijk om hen binnen de geest van het christendom te interpreteren, om vergezochte vergelijkingen tussen het heidendom en het christendom te voorkomen.⁵

Ook de heidense figuren die in de christelijke catacomben waren afgebeeld, waaronder de mythische zanger Orpheus, kregen in de loop van de twintigste eeuw steeds meer aandacht.

³ Styger, *Die Altchristliche Grabeskunst*.

⁴ Barker, "The Symbolism," 43-45,47-50.

⁵ *Ibid.*, 44.

Net als vele andere mythische figuren uit de Klassieke Oudheid, vindt Orpheus zijn oorsprong bij de oude Grieken. Zijn legende is echter vooral overgeleverd door de Romeinse schrijvers Vergilius (70 – 19 v. Chr.) en Ovidius (43 v. Chr. – 17 n. Chr.).⁶

De mythe van Orpheus

Als zoon van de muze Calliope en de god Apollo weet Orpheus met het bespelen van zijn lier de meest wilde dieren te betoveren en te kalmeren. Hoewel nergens staat dat Orpheus geboren is in Thracië, wordt hij wel gezien als Thraciër. Op een gegeven moment reist Orpheus af naar Egypte, om daar alles te weten te komen over de goden en hun rituelen. Al snel wordt hij geroemd om deze kennis, als mede vanwege zijn gedichten en zangkunsten.⁷ Na zijn reis naar Egypte sluit Orpheus zich aan bij Jason en de Argonauten. Als ook deze reis tot een einde komt, trouwt hij met Eurydice. Helaas is het huwelijk maar van korte duur: Eurydice sterft op haar huwelijksdag door de beet van een slang. Vastbesloten haar terug te halen naar de wereld van de levenden, daalt Orpheus af in de onderwereld. Met zijn lier en gezang weet hij Hades over te halen om Eurydice terug te laten keren naar de wereld van de levenden. Er is echter één voorwaarde: Orpheus mag niet achterom kijken tot zowel hij als Eurydice zich in de levende wereld bevinden. Eurydice volgt Orpheus' muziek, maar wanneer Orpheus het zonlicht ziet, kan hij het niet laten achterom te kijken. Zodra hij achterom kijkt, ziet hij haar echter terug naar de onderwereld verdwijnen.⁸ Wat er na het definitieve verlies van Eurydice gebeurt, is nergens duidelijk beschreven en over de wijze waarop Orpheus zelf aan zijn einde komt, bestaan vele variaties.⁹ De meeste versies vertellen dat Orpheus vermoord wordt door Thracische vrouwen, al varieert het motief voor deze moord per versie. Volgens Ovidius zijn de vrouwen bacchanten en scheuren zij Orpheus aan stukken, omdat hij, na de dood van Eurydice, weigerde hen aandacht te geven.¹⁰ In Ovidius' versie worden de delen van zijn lichaam na zijn dood door zijn moeder en de andere muzen begraven in Thracië. Zijn hoofd en zijn lier komen echter terecht in Lesbos, waar ook een altaar voor Orpheus wordt opgericht. Orpheus' hoofd zou lange tijd een bron van orakels zijn geweest, tot het door Apollo het zwijgen werd opgelegd.¹¹

⁶ Vergilius, *Georgica*, boek IV, 251-259. [L.C.L.]. Ovidius, *Metamorphosen*, II 219, X 1-105, XI 1-66. [Vert. D'Hane-Scheltema, 37, 227-230, 249-251.].

⁷ Graves, *The Greek myths*, 112.

⁸ Ibid.

⁹ Morford en Lenardon, *Classical Mythology*, 360.

¹⁰ Ovidius, *Metamorphosen*, XI 1-49. [Vert. D'Hane-Scheltema, 249-251.].

¹¹ Morford en Lenardon, 360.

Orpheus is echter meer dan de wonderlijke zanger uit de hierboven beschreven mythe. Hij wordt ook gezien als de oprichter en priester van de Dionysos-cultus en de bedenker van vele rituelen. De Dionysos-cultus wordt ook wel het *orfisme* genoemd. Dat deze mythische zanger, die als Goede Herder te zien is in meerdere christelijke catacomben, ook een heidense priester was, heeft velen er toe aangezet het mogelijke verband tussen het orfisme en het vroege christendom nader te onderzoeken.

Orpheus en het christendom

Zo schreef R. Eisler (1882-1949), een Oostenrijkse kunsthistoricus en Bijbelgeleerde, in 1921 een comparatieve studie over het orfische en vroeg christelijke cultussymbolisme.¹² Hierin ziet Eisler Orpheus niet alleen als een prefiguratie van Christus, maar is hij zelfs van mening dat het vroege christendom verschillende rituelen uit het orfisme zou hebben overgenomen.¹³ Ook de meeste bekeerlingen zouden in het begin afkomstig zijn uit het orfisme.¹⁴ Dat ‘Orpheus als Goede Herder’ gezien kan worden als een prefiguratie van Christus heeft volgens Eisler vooral te maken met de overeenkomsten in hun levensloop en belangrijke taken zoals het brengen van vrede.

Volgens anderen is Orpheus enkel in kunsthistorisch perspectief een prefiguratie van Christus. Zo leggen de J. Daniélou en R. Aubert, beide theoloog en historicus, in hun boek *Geschiedenis van de Kerk* (1963) uit dat de vroege christenen voor de opdrachten van hun schilder- en beeldhouwwerk gebruik maakten van dezelfde werkplaatsen als heidenen.¹⁵ Deze werkplaatsen werkten met de motieven die zij al kenden.¹⁶ Gezien er in het begin nog geen representatie van Christus was, moesten zij zich richten tot de al bestaande figuren. Omdat de joodse kunst vijandig was ten opzichte van figuratieve weergaven, bestond ook daar geen inspiratie voor de weergave van Christus. De schilders en beeldhouwers waren gedwongen gebruik te maken van heidense figuren, waarbij Orpheus, mede door het temmen van de dieren, een logische keuze was voor de representatie van Christus als Goede Herder.

J.B. Friedman, professor emeritus *English and Medieval Studies*, is het grotendeels eens met de interpretatie van Orpheus als kunsthistorische prefiguratie van Christus. Dit is volgens hem echter geen toevallige keuze omdat de representatie van Christus nu eenmaal

¹² Eisler, *Orpheus, the fisher*.

¹³ *Ibid.*, 63.

¹⁴ *Ibid.*, 56.

¹⁵ Daniélou en Aubert, *Geschiedenis van de Kerk*.

¹⁶ *Ibid.*, 193-194.

ergens op gebaseerd moest worden.¹⁷ De grote overeenkomsten in de levens van Orpheus en Christus zouden hierbij erg belangrijk zijn geweest. Deze zouden er voor gezorgd hebben dat Orpheus de enige geschikte heidense figuur was om als prefiguratie van Christus te dienen. In haar artikel “Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art” gaat dr. J. Huskinson, emerita Klassieke Studies, in tegen het idee dat er een verband zou bestaan tussen het orfisme en het vroege christendom.¹⁸ Daarbij is er volgens haar geen sprake van een simpele overname van motieven, zonder christelijke betekenis. Ook Friedman’s verklaring is volgens Huskinson geen bevredigend antwoord op de vraag welke betekenis Orpheus had voor de vroege christenen. Friedman’s theorie zou namelijk geen verklaring geven voor de frygische kledingdracht van Orpheus of waarom andere herder-typen niet toereikend zouden zijn geweest voor de representatie van Christus als Goede Herder.¹⁹ De volgens haar meest waarschijnlijke interpretatie haalt Huskinson uit de geschriften van Clemens van Alexandrië (ca. 150-215) en Eusebius van Caesarea (ca. 263-339).²⁰ Beiden verbinden Orpheus en Christus met elkaar via de krachten van het lied, in de vorm van misleiding en in de vorm van verlossing. Volgens Huskinson is het waarschijnlijk dat Orpheus, in ieder geval in de derde en vierde eeuw, gezien werd als een allegorie voor Christus de Verlosser, die de mensheid vrede bracht en de dood overwon met zijn nieuwe Evangelie. Een Evangelie dat de liederen van Orpheus en Apollo oversteeg.²¹

In haar reactie op Friedman’s verklaring benoemt Huskinson een belangrijk vraagstuk: welke redenen hadden de vroege christenen om voor een afbeelding van Orpheus te kiezen, in plaats van één van de vele herder-figuren die ook in de heidense iconografie al bestonden? Het belang van dit vraagstuk wordt des te duidelijk wanneer blijkt dat in de catacomben met de Orpheus als Goede Herder-fresco’s, ook fresco’s te vinden zijn van Goede Herder scènes zonder Orpheus-kenmerken. Van de Goede Herder-figuur zonder Orpheus-kenmerken wordt binnen een christelijke context altijd uitgegaan van Christus als Goede Herder. In verband met de leesbaarheid van de tekst zullen deze fresco’s dan ook ‘Christus als Goede Herder’-fresco’s worden genoemd.

Het achterhalen van de redenen om voor Orpheus of Christus als Goede Herder te kiezen, vormt de rode draad in dit onderzoek en zal leiden naar het antwoord op de al eerder

¹⁷ Friedman, *The Figure of Orpheus*.

¹⁸ Huskinson, “Some Pagan Mythological Figures,” 68-97.

¹⁹ *Ibid.*, 71-72.

²⁰ Omdat het onderzoek zich richt op de eerste eeuwen van onze jaartelling wordt, tenzij anders vermeld, met alle eeuw-aanduidingen en jaartallen *na Christus* bedoeld.

²¹ Huskinson, 72.

benoemde hoofdvraag: ‘Welke betekenis hadden de Orpheusfresco’s in de vroeg christelijke catacomben voor de leden van de christelijke gemeenschap en wat vertelt dit over de overgang tussen het heidendom en het christendom?’. Helaas zijn in de loop der eeuwen veel fresco’s uit de catacomben verloren gegaan. Het is daardoor onmogelijk om een volledig beeld te krijgen van alle Orpheusfresco’s die in de christelijke catacomben zijn gemaakt. Om een zo representatief mogelijk beeld te krijgen van de relatie tussen ‘Orpheus als Goede Herder’-fresco’s en ‘Christus als Goede Herder’-fresco’s, richt dit onderzoek zich op drie catacomben waarin beide soorten fresco’s te vinden zijn.

Casestudies

De eerste catacombe die in dit onderzoek aan bod komt, is de Domitilla catacombe waarvan de oudste delen in ca. de tweede eeuw worden gedateerd. Deze catacombe is ongeveer zeventien kilometer lang, bestaat uit vier verschillende lagen en wordt gezien als een van de grootste catacomben van Rome. Daarnaast bevat deze catacombe enkele van de oudste grafkamers en is daarmee het meest representatief voor de vroegste fase van de overgang tussen het heidendom en het christendom. Bijzonder aan deze catacombe is dat er maar liefst twee fresco’s van Orpheus zouden zijn geweest, waarvan één helaas verloren is gegaan. Ook bevat de catacombe meerdere fresco’s van Christus de Goede Herder.

De tweede catacombe die is onderzocht, is de catacombe van St. Callixtus die aan het begin van de derde eeuw gebouwd zou zijn door de gelijknamige diaken. Deze catacombe bevindt zich vlak bij de Domitilla catacombe en wordt gezien als de eerste gemeenschappelijke christelijke begraafplaats die vanuit de Kerk is opgericht voor de leden van haar gemeenschap. Omdat hier sprake is van een gemeenschap, in plaats van individuen, geeft deze catacombe een goed beeld van een collectieve besluitvorming. De keuze voor Orpheus, dan wel voor Christus, is in deze catacombe dan ook niet toe te schrijven aan een individuele keuze, maar weergeeft in zekere mate de visie van de gemeenschap. Daarnaast worden de iconografie en stijl van de fresco’s in deze catacombe gezien als representatief voor de ontwikkelingen die plaatsvonden in de loop van de derde eeuw.²²

Als laatste is de catacombe van Santi Marcellino e Pietro onderzocht. Deze catacombe wordt gedateerd tussen de derde en vijfde eeuw. De afbeelding van Orpheus in deze catacombe wordt pas aan het eind van de vierde eeuw geplaatst. Daarmee representeert deze catacombe de situatie na de Vrede van Constantijn in 312. Hierdoor ontstaat de mogelijkheid

²² Finney, *The Invisible God*, 146-151.

eventuele veranderingen in de houding tegenover heidense figuren na de Vrede van Constantijn in kaart te brengen. Met de Vrede van Constantijn werd het christendom een geaccepteerde religie binnen het Romeinse Rijk.

Door ook een fresco van na dit omslagpunt mee te nemen in het onderzoek, wordt inzichtelijk in hoeverre de positie van de christenen binnen de samenleving van invloed is op de keuze voor Orpheus of Christus als Goede Herder. Zo zijn sommigen van mening dat de keuze voor Orpheus voortkwam uit het gevoel van onderdrukking. De christenen zouden, uit angst voor vervolgingen, hebben gekozen voor een heidens figuur dat alleen voor ingewijden een christelijke betekenis had. Het voorkomen van Orpheusfresco's na de Vrede van Constantijn is echter een duidelijke indicatie dat dit in elk geval niet de enige reden is geweest.

Gezamenlijk maken deze drie catacomben de ontwikkeling van het vroege christendom, en de rol die Orpheus daarin speelde, vanaf het vroege begin tot na de erkenning als staatsreligie in het jaar 381 zichtbaar.

Van ontwikkeling tot interpretatie

Het eerste hoofdstuk geeft een overzicht van de ontwikkeling in het onderzoek naar de catacomben in het algemeen en de fresco's in het bijzonder. In het tweede hoofdstuk staan de catacomben centraal. Naast het ontstaan en de ontwikkeling van de catacomben, komt ook de ontwikkeling van de decoratie en iconografie aan bod. Verder zal in dit hoofdstuk dieper worden ingegaan op de veelvoorkomende vraag of een gemengde catacombe, waar zowel heidenen als christenen begraven zijn, tot de mogelijkheden behoort. Het derde hoofdstuk begint met de iconografie. Eerst wordt kort in gegaan op het voorkomen van heidense iconografie in een christelijke context in het algemeen. Daarna wordt er toegespitst op de herkomst van het Goede Herder-motief en de gekozen casestudies. Vanaf het begin van de twintigste eeuw zijn er verschillende betekenissen toegeschreven aan de Orpheus fresco's. Deze komen in het tweede deel van dit hoofdstuk aan de orde. Willen we de betekenis van de fresco's goed kunnen duiden, is het noodzakelijk ook de schriftelijke bronnen te bekijken. Deze komen in hoofdstuk vier aan bod. Daarin wordt gekeken naar wat de vroege christenen, met name de apologeten, zelf te zeggen hadden over Orpheus en diens betekenis voor het christendom. Deze teksten, van onder meer Clemens van Alexandrië (ca. 150-215) en Theophilus (ca. tweede eeuw), verschaffen een inzicht in de rol van Orpheus binnen het

vroege Christendom. In dit hoofdstuk zal duidelijk worden hoe de schriftelijke bronnen samenhangen met de fresco's en de interpretatie hiervan ondersteunen.

Uit dit onderzoek blijkt dat, zeker in samenhang met de apologetische teksten, er genoeg aanwijzingen zijn om aan te nemen dat de vroege christenen er bewust voor hebben gekozen Orpheus in te zetten in hun strijd tegen het heidense polytheïsme. Dit zorgde ervoor dat niet alleen de heidenen bekend waren en bleven met Orpheus, maar dat ook de leden van de christelijke gemeenschap met hem verbonden bleven. Hoewel Orpheus in de apologetische teksten doelbewust wordt ingezet in een aanval naar het heidendom en in een poging mensen te bekeren, lijkt het onwaarschijnlijk dat dit ook het motief is geweest voor de fresco's. De fresco's, die zich in een funeraire context bevinden, zullen namelijk niet voor een groot publiek toegankelijk zijn geweest. In de apologetische teksten zijn echter ook de overeenkomsten tussen Christus en Orpheus beschreven en soms wordt Orpheus zelfs afgeschilderd als een, welleswaar minderwaardige, prefiguratie van Christus. Dit zou voor opdrachtgevers een reden kunnen zijn geweest om voor de representatie van Christus, waar nog geen iconografie voor bestond, het figuur van Orpheus te gebruiken. Daarnaast speelt de bekering van Orpheus tot het monotheïsme een grote rol bij de apologeten. De manier waarop het verhaal van Orpheus door de christenen is overgenomen en aangepast, laat zien dat de overgang van het heidendom naar het christendom in de eerste drie eeuwen van onze jaartelling geen harde breuk was en dat er juist geprobeerd werd de overstap voor bekeerden zo gemakkelijk mogelijk te maken. Het is dan ook aannemelijk dat nieuwe bekeerden zich sterk verbonden voelden met Orpheus en juist hem als symbool van de Goede Herder bij hun laatste rustplaats wilden.

Hoofdstuk 1: Status Questionis

Nadat de catacomben in de vijfde eeuw in onbruik raakten, duurde het bijna duizend jaar voor er opnieuw interesse naar de ondergrondse begraafplaatsen ontstond. Tijdens de middeleeuwen waren de catacomben in de vergetelheid geraakt en toen in de vijftiende eeuw het verlangen ontstond deze opnieuw te bezoeken, waren er nog slechts een handvol bekend.²³ Van de hernieuwde interesse uit de vijftiende eeuw getuigen slechts de aangebrachte graffiti en opschriften op de wanden van de catacomben. De interesse naar de catacomben kwam geheel voort uit een religieuze interesse. Het waren in deze periode vooral piëteitsvolle bezoekers, samen met mensen die het gemunt hadden op de aanwezige bouwmaterialen, die de catacomben bezochten.²⁴

Een eeuw later kwam een diepere interesse in de christelijke monumenten op gang. Deze interesse werd aangewakkerd door toevallige herontdekkingen van enkele catacomben, zoals de ontdekking van de Giordani-catacombe in 1578. In deze periode was nog steeds vooral sprake van een religieus klimaat van waaruit men de catacomben onderzocht. Een goed voorbeeld hiervan is de katholieke instelling *Oratorium* die vanuit de contrareformatie onderzoek liet doen naar de catacomben.²⁵ In dit onderzoek stonden vooral de studie van *vitae* en *passio*-verhalen van de martelaren centraal en het doel lag met name in het bevestigen van de katholieken leer.

De eerste meer wetenschappelijke interesse naar de catacomben kwam aan het einde van de zestiende eeuw op onder leiding van Antonio Bosio (1575-1629).²⁶ Zijn interesse had een meer wetenschappelijk dan religieus karakter, met name door de systematiek en de methoden die hij in zijn onderzoek gebruikte. Bosio hield zich bezig met het traceren en verkennen van de catacomben, waarbij hij gebruik maakte van alle teksten die hij kon vinden met betrekking tot de begraafplaatsen en funeraire gebruiken van de eerste christenen. Zijn belangrijkste werk, *Roma Sotterranea*, verscheen postuum in 1634 en is sindsdien van vele commentaren voorzien. Uit zijn voorwoord blijkt dat Bosio zijn onderzoek baseerde op archeologisch materiaal, zijn aantekeningen van zijn bezoeken aan de catacomben en de bestudering van primaire bronnen.²⁷ Naast de archeologische situatie van de ondergrondse

²³ Van de meer dan zestig catacomben die we nu kennen, waren er destijds nog maar vier of vijf bekend. Deze catacomben bleven bekend doordat zij waren gelegen in de gebieden die verbonden waren met de basilieken waarvan de naamheiligen nooit verplaatst waren. Focchi, *The Christian Catacombs of Rome*, 9.

²⁴ Jonckheere, *Christenen en de dood*, 14.

²⁵ Ibid.

²⁶ Bosio, *Roma Sotterranea*, 1-4. Jonckheere, 15-18.

²⁷ Bosio, 1-5. Jonckheere, 15.

begraafplaatsen, vond Bosio ook de historische achtergrond van de martelaren erg belangrijk. Met zijn *Roma Sotterranea* wilde Bosio een volledig beeld van de catacomben samenstellen. Naast het beschrijven van de architectuur en de afbeeldingen die in de catacomben te vinden waren, ging zijn aandacht met name naar het gebruik van de begraafplaatsen en de funeraire rituelen waarmee de gestorvenen waren begraven.

Kunsthistorisch onderzoek

In de negentiende eeuw kwam de eerste kunsthistorische interesse naar de catacomben. De Italiaanse geleerde Raffaella Garrucci (1812-1885) was geïnteresseerd in zowel de christelijke als profane monumenten en bestudeerde onder andere de kunstgeschiedenis van de vroege christenen.²⁸ Zijn doel was om alle christelijke, gedecoreerde monumenten uit de eerste acht eeuwen in één groot werk te verwerken en inzichtelijk te maken. Garrucci was van mening dat de eerste christelijke catacomben waren ontstaan in de eerste eeuw na Christus. Voor de morfologie en decoratie van de catacomben zouden de christenen zich gebaseerd hebben op die van hun woonplaatsen. Het decoreren door middel van fresco's, stucwerk en sculpturen was volgens Garrucci een oude Romeinse gewoonte die vanaf de eerste eeuw door de christenen werd overgenomen.²⁹ Ook andere gebruiken, zoals het decoreren van grafkamers en het plaatsen van terracotta voorwerpen in de *loculi*, hadden volgens Garrucci een heidense oorsprong.

Aan het begin van de twintigste eeuw kreeg het onderzoek naar de catacomben een meer kunsthistorische focus op de fresco's. Een goed voorbeeld hiervan is het werk van Joseph Wilpert. In 1903 publiceerde hij zijn werk *Die Malereien der Katakomben Roms*, waarin hij een overzicht gaf van alle fresco's in de catacomben van Rome.³⁰ Dit werk is tot op de dag van vandaag van grote invloed op het kunsthistorische onderzoek naar de catacomben, onder andere omdat het afbeeldingen van fresco's bevat die inmiddels verloren zijn gegaan. Nadat Wilpert de fresco's opnieuw onder de aandacht had gebracht, was E.R. Barker de eerste die het idee vormde dat het heidendom een matrix was waaruit het christendom zich had ontwikkeld.³¹ Het was echter Paul Styger (1887-1939) die er voor zorgde dat de fresco's een belangrijke rol gingen spelen in het onderzoek naar de catacomben.³² Styger kwam met een

²⁸ Garrucci, *Storia Arte Cristiana*. Jonckheere, 23.

²⁹ Garrucci, 419. Jonckheere, 24.

³⁰ Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*. Over het belang van Wilpert's publicatie, zie: Richter, "Early Christian Art," 286.

³¹ Barker, 43-45, 47-50.

³² Styger, *Die Altchristliche Grabeskunst*. Jonckheere, 41-44.

methodologische benadering van het archeologische materiaal, waarbij de monumenten zelf moesten spreken en met name het dateren van de catacomben centraal stond. Styger's methode onderscheidde vier cruciale elementen in het catacomben-onderzoek: de wijze waarop de catacomben waren uitgegraven en de afmetingen van de gangen; de historische bronnen met betrekking tot de catacomben, de *in situ* gevonden inscripties; en de in de catacomben aanwezige fresco's. Vooral het aanwenden van fresco's om tot een datering te komen was nieuw. Styger was van mening dat door te kijken naar de stijl en de gebruikte techniek de fresco's zeer betekenisvol waren in het dateren van met name de oude kernen van de catacomben. Hiervoor moest men kijken naar stilistische criteria van de figuratieve, architectonische en florale elementen. Door deze te vergelijken met fresco's in reeds gedateerde constructies, zoals enkele heidense *hypogea*, kon men de betreffende catacombe dateren. Een joodse beïnvloeding van de christelijke catacomben was voor Styger uitgesloten. Hoewel er grote structurele overeenkomsten waren tussen de christelijke en joodse catacomben, hadden de christenen geen joodse structuren direct overgenomen. Daarbij zouden er geen joodse catacomben zijn die voor de tweede eeuw waren ontstaan. Ook waren de joodse catacomben volgens Styger armoediger en was er sprake van een verouderde uitgravingstechniek ten opzichte van de christelijke begraafplaatsen. Voor Styger waren er maar twee mogelijkheden: de joodse en christelijke catacomben hadden zich naast elkaar ontwikkeld, of zij waren beiden op het zelfde prototype gebaseerd. Dit prototype vond Styger in de kleine, heidense ondergrondse familiegraven. Styger was met deze theorie de eerste die durfde te stellen dat de christelijke catacomben hun directe oorsprong vonden in heidense grafconstructies. Hiermee wist hij de wereld van het catacomben-onderzoek wakker te schudden voor de relatie tussen heidense grafmonumenten en christelijke catacomben.³³

R. Eisler was in 1921 de eerste die zich specifiek richtte op Orpheus en de rol van het orfisme in het vroeg christelijke symbolisme.³⁴ In zijn *Orpheus, the fisher. Comparative studies in orphic and early Christian cult symbolism* (1921) probeert hij te verklaren waarom Orpheus als Goede Herder wordt afgebeeld in vroeg christelijke catacombenfresco's. Dit doet hij aan de hand van met name literaire bronnen over de orfische en christelijke gebruiken.

³³ Jonckheere, 41-44.

³⁴ Eisler.

Verskillende uitgangspunten

Vanaf het begin van de twintigste eeuw komt er dus meer aandacht voor de relatie tussen het heidendom en het vroege christendom, waarbij het voorkomen van heidense, mythologische figuren in de vroeg christelijke kunst vaak een focuspunt is.³⁵ In onderzoeken naar de relatie tussen Orpheus en het vroege christendom vormt het christendom, dan wel de opkomst en ontwikkeling daarvan, het uitgangspunt.³⁶ In sommige gevallen ligt het uitgangspunt echter bij Orpheus en/of het orfisme. Een opvallend werk uit deze laatste categorie is het boek *Orpheus and Greek religion* (1952) van W.K.C. Guthrie, een Schotse classicus en *Laurence Professor of Ancient Philosophy*, waarin hij onder meer ingaat op de relatie tussen Orpheus en het christendom.³⁷ In dit deel van zijn boek betoogt Guthrie dat er niet alleen overeenkomsten zijn tussen de figuren Orpheus en Christus, maar ook in de doctrines van het orfisme en het christendom. Daarbij zou de overname van Orpheus door de vroege christenen geen nieuwe uitvinding zijn, maar een continuatie van de overname van Orpheus in het jodendom. Naast de afbeelding van Orpheus zou het christendom ook verschillende rituelen uit het orfisme hebben overgenomen, waaronder de rite waarbij pasgeborenen, of in het christendom pas gedoopten, melk en honing te drinken krijgen. Een vergelijkbare mening is te vinden in het werk van J.B. Friedman, die in zijn boek *Orpheus in late antiquity* (1965) ook het orfisme als uitgangspunt neemt. Friedman beargumenteert dat de vroege christelijke apologeten, enigszins in navolging van de Alexandrijnse joden, specifiek Orpheus gebruikten in de rechtvaardiging van het christendom.³⁸ Deze visie komt ook duidelijk naar voren in het werk van Herrero de Jáuregui, een Spaanse hoogleraar Griekse filologie.³⁹ Naast het vergelijken van orfische teksten en christelijke bronnen, geeft Herrero de Jáuregui ook een chronologisch overzicht van twintig christelijke auteurs die volgens hem bij deze studie het meest relevant zijn. Aan de hand van dit overzicht bespreekt hij hoe Orpheus in de verschillende teksten wordt besproken en welke ontwikkeling hij daarin ziet.

De meest recente publicatie met betrekking tot Orpheus en het christendom is een dissertatie uit 2014. In “An exploration into the reception of Orpheus in the Early Christian period and the Christian Middle Ages” bespreekt Collier verschillende reacties vanuit het vroege christendom op de legende van Orpheus.⁴⁰ Hierbij behandelt hij fresco’s uit de

³⁵ Zie onder andere: Huskinson, 68-97.

³⁶ Zie: Stevenson, *The catacombs*. Zie ook: Ramsey, “Disappearance of the Good Shepherd,” 375-378.

³⁷ Guthrie, *Orpheus and Greek religion*.

³⁸ Friedman. Voor een algemener beeld van de vroeg christelijke apologeten en de wijze waarop zij omgingen met het heidense polytheïsme, zie: Edwards, *Apologetics in the Roman Empire*.

³⁹ Herrero de Jáuregui, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*.

⁴⁰ Collier, *An Exploration into the Reception of Orpheus*.

catacomben van Domitilla, Callixtus en Santi Marcellino e Pietro waarop Orpheus als Goede Herder is weergegeven. Dat in deze drie catacomben ook fresco's van Christus als Goede Herder te vinden zijn, wordt door Collier slechts benoemd en hij besteedt er geen verdere aandacht aan. Toch roept deze terloopse opmerking meteen een scala aan vragen op met betrekking tot de relatie tussen deze fresco's. Waarom zouden de vroege christenen in dezelfde catacomben de ene keer voor Orpheus als Goede Herder kiezen en de andere keer voor Christus? Welke informatie verschaft dit ons over de overgang van het heidendom naar het christendom als belangrijkste religie van het Romeinse Keizerrijk? En welke rol speelde Orpheus daarin?

Het huidige onderzoek

Er is veel geschreven over de rol van Orpheus binnen het vroege christendom en de vroeg christelijke kunst. Daarnaast is er ook veel onderzoek gedaan naar het ontstaan van het Goede Herder motief binnen de vroeg christelijke kunst en het verdwijnen daarvan rond de vijfde eeuw.⁴¹ De combinatie hiervan, waarbij Orpheus als Goede Herder wordt afgebeeld in de vroeg christelijke kunst, heeft echter nooit de aandacht gekregen die het verdient.

Om een goed inzicht te krijgen in de betekenis van Orpheus als Goede Herder in de vroeg christelijke catacombenfresco's, is enige kennis van het ontstaan en de ontwikkeling van de catacomben noodzakelijk. In het volgende hoofdstuk wordt hier kort aandacht aan besteed. Hierbij wordt onder andere gekeken naar het al dan niet naast elkaar voorkomen van christelijke en heidense graven binnen één catacombe en of er wel gesproken kan worden van vroeg christelijke catacomben. Ook wordt er ingegaan op de verschillende heidense motieven die in de christelijke catacombenfresco's te herkennen zijn. In het derde hoofdstuk komen de casestudies en de verschillende interpretaties aan bod. De verschillende literaire bronnen die inzicht verschaffen in de houding van het vroege christendom ten opzichte van de heidense Orpheus worden in hoofdstuk vier besproken. De verschillende hoofdstukken tonen gezamenlijk hoe de vroege christenen de heidense Orpheus hebben ingezet in de rechtvaardiging en verspreiding van hun geloof, alsmede hoe de catacombenfresco's hier een weerspiegeling van zijn. In de conclusie worden alle argumenten en inzichten overzichtelijk samengevat.

⁴¹ Zie bijvoorbeeld: Ramsey, 375-378.

Hoofdstuk 2: De catacomben als context

Ontstaan en ontwikkeling catacomben

Lange tijd werden de catacomben gezien als een christelijke uitvinding die mogelijk geworteld was in de joodse funeraire traditie. De Franse predikant en historicus Jacques Basagne was in de zeventiende eeuw de eerste die het ontstaan van de catacomben verbond aan heidense zand- en steengroeves.⁴² Volgens hem zouden de zand- en steengroeven al door de heidenen zijn omgevormd tot begraafplaatsen en werden de catacomben pas na Constantijn de Grote (Romeinse keizer tussen 306-337 n. Chr.) in gebruik genomen door de christelijke gemeenschap. Vanaf de zeventiende eeuw is er veel onderzoek gedaan naar het ontstaan en de ontwikkeling van de catacomben, waarbij vooral de vraag over een christelijke of heidense oorsprong een grote rol speelde.⁴³ Omdat de onderzoekers zelf vaak een christelijke achtergrond hadden, lag de focus meestal op het aantonen van een christelijke oorsprong. Tegenwoordig wordt algemeen aangenomen dat de catacomben ontstaan zijn rond de tweede eeuw en dat zij een heidense oorsprong hebben.⁴⁴ Al in de vijfde eeuw voor Christus schreef de Romeinse wet voor dat de doden buiten de stadsmuren moesten worden begraven.⁴⁵ Dit gebruik wordt door de christenen overgenomen en aan het eind van de eerste eeuw werden zowel christenen als heidenen buiten de stadsmuren begraven. In het algemeen worden er drie grafconstructies onderscheiden op basis van het soort bijzettingen en de plaats daarvan. In het eerste geval, de zogeheten *columbaria*, is er sprake van een bovengrondse, half ondergrondse, of volledig ondergrondse constructie waar enkel crematie-bijzettingen voorkomen. Daarnaast bestaan er *mausolea*. Dit zijn bovengrondse constructies met zowel crematie- als inhumatie-bijzettingen. De laatste categorie zijn de *hypogea*: ondergrondse grafconstructies met enkel inhumatie-bijzettingen.⁴⁶ Er zijn aan het eind van de eerste eeuw dus nog geen aparte christelijke begraafplaatsen en nog geen catacomben.⁴⁷

⁴² Basagne, *Histoire de l'église*. Jonckheere, 18-19.

⁴³ Voor een uitgebreid overzicht van het onderzoek naar het ontstaan van de catacomben en de verschillende visies hierop, zie: Jonckheere, 14-50.

⁴⁴ Goudsmit, *De Begraven Stad*, 8-9, 100.

⁴⁵ Cicero, *De Legibus*, *Twelve Tables 10.1*: "Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito". [Johnson, "Pagan-Christian Burial Practices", 40]. (*In de stad wordt een dode man niet begraven noch verbrand*, eigen vertaling).

⁴⁶ Jonckheere, 71.

⁴⁷ Daniélou en Aubert, 192.

Het ontstaan van de ondergrondse *hypogea* wordt geplaatst in Rome rond het begin van de tweede eeuw. Door de verschuiving van cremieren naar begraven ontstond er een tekort aan grond en begon men met het aanleggen van ondergrondse grafmonumenten.⁴⁸ Deze ondergrondse tomben bestonden meestal uit galerijen en *cubicula*, kamers, die met elkaar in verbinding stonden.⁴⁹ Vanaf het begin af aan lijken er kleine verschillen te zijn tussen de heidense *hypogea* en die van de christelijke gemeenschap. De heidense *hypogea* waren over het algemeen klein en rijk gedecoreerd. Ook lijken zij in de loop der tijd nooit hun private karakter te hebben verloren. De vroeg christelijke *hypogea* hadden juist weinig decoratie en lijken vanaf het begin af aan groter te zijn geweest. Daarnaast bevatten de meeste heidense *hypogea* zowel sarcofagen als *arcosolia*: grafnissen. De christelijke *hypogea* bevatten ook *arcosolia*, maar worden daarnaast juist gekenmerkt door *loculi*: simpele plank-achtige graven. Volgens prof. L. Rutgers, hoogleraar Late Oudheid aan de universiteit Utrecht, suggereren de grotere afmetingen en het gebruik van *loculi* in de vroeg christelijke *hypogea* dat er vanaf het begin af aan al rekening werd gehouden met een snel groeiende gemeenschap.⁵⁰

De mogelijkheid dat christenen en heidenen zich naast elkaar lieten begraven, is lange tijd een omstreden idee geweest binnen het catacomben onderzoek.⁵¹ Vanuit het idee dat de catacomben de begraafplaats bij een kerk was, ging men ervan uit dat de kerk de catacombe ook beheerde. De catacombe van Callixtus is echter de vroegste, en één van de weinige, catacombe waarvan bekend is dat de opdracht voor de oprichting vanuit de kerk kwam. Er is dus geen bewijs dat de catacomben volledig christelijk zouden zijn.⁵² De antieke wetten laten daarbij zien dat er geen juridische redenen waren om christenen en heidenen los van elkaar te begraven.⁵³ In het geval van een private familietombe bepaalde de oprichter van de tombe wie er wel of niet begraven mocht worden. Dit werd dus niet bepaald door een externe autoriteit. Tenzij de oprichter dit bij het oprichten van de tombe specifiek gedicteerd had, konden familieleden niet worden uitgesloten van hun recht op een plaats in de private familiale tombe. Ook wanneer een familielid zich op latere leeftijd had bekeerd tot een ander geloof, behield deze het recht op een plek in de tombe.⁵⁴ Naast de familietomben waren er ook tomben met meerdere eigenaren, die vaak verbonden waren in een zogeheten *collegia funeratica*. In zo'n *collegia* hadden meerdere personen een gedeeld grafmonument of stuk

⁴⁸ Goudsmit, 7.

⁴⁹ Rutgers, "Cemeteries and catacombs", 502.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Johnson, "Pagan-Christian Burial Practices".

⁵² Lewis, "Reinterpreting", 280.

⁵³ Ibid., 37-59.

⁵⁴ Ibid., 40-41.

grond en verzorgden zij gezamenlijk de begrafenissen van de leden. Als iemand mede-eigenaar was, dus lid van het *collegia*, kon deze niet meer worden uitgesloten van zijn grafrecht, ook niet wanneer hij zich na het toetreden tot het *collegia* had bekeerd tot het christendom. Hoewel er tot aan het edict van Milaan in 312 vele christenenvervolgingen waren, was de laatste rustplaats van een bekeerde veilig dankzij de *Res Religiosa*. Deze wet verbood de vernietiging van tombes en het verwijderen van lichamen. Hoewel het monument zelf niet heilig was, was het lichaam van de overledene dat wel en was het in de wet vastgelegd dat men diegene die begraven was, moest eren.⁵⁵

De eerste specifiek christelijke begraafplaatsen zouden aan het eind van de tweede eeuw zijn ontstaan, met name om ook de armere leden van de gemeenschap een begraafplaats te kunnen bieden. Deze begraafplaatsen werden opgericht door rijke leden van de gemeenschap en waren dus geen eigendom van de kerk. De ontwikkeling van de relatief kleine *hypogea* naar de uitgestrekte ondergrondse catacomben zou met name hebben plaatsgevonden tijdens de zogeheten ‘Kleine Kerkvrede’ in de tweede helft van de derde eeuw. Dit was een periode van relatieve rust tussen de vervolgingen van enerzijds Valerianus (Romeinse keizer tussen 253-260) en anderzijds Diocletianus (Romeinse keizer tussen 284-305).⁵⁶ De eerste gemeenschappelijke catacombe die door de Kerk werd opgericht zou al vroeg in de derde eeuw zijn ontstaan. Deze zou door de diaken Callixtus zijn opgericht in opdracht van paus Zephyrinus (pauze tussen 199-217) en staat nu bekend als *Area I* van de Callixtus catacombe in Rome. De oprichting bestond voor een groot deel uit het uitbreiden van een bestaande *hypogea*, waarbij onder andere het aantal mogelijke tombes van 180 werd uitgebreid naar 1500. Ook werden er verschillende grafkamers toegevoegd, waaronder de Crypte van de Pausen.⁵⁷ Hoewel de christelijke catacomben al in de derde eeuw een uitbreiding doormaakte, duurde het nog zeker tot in de vierde eeuw voor de christelijke catacomben van Rome zich ontwikkelde tot de enorme ondergrondse gangenstelsels zoals we die nu kennen.⁵⁸ Deze ontwikkeling, die gepaard ging met de bouw van funeraire basilieken in de buitenwijken van de stad, kwam tot een hoogtepunt na het Edict van Milaan (312), toen de kerstening van het Romeinse Rijk een meer wezenlijke schaal bereikte. Het begraven in catacomben nam aan het eind van de vierde eeuw echter al weer af en het gebruik stopte vroeg in de vijfde eeuw.

⁵⁵ Ibid., 39.

⁵⁶ Jonckheere, 55.

⁵⁷ Rutgers, 503.

⁵⁸ Ibid.

Decoratie en iconografische motieven

Hoewel vele Romeinen zonder decoratie werden begraven, worden de heidense *hypogea* van de rijkere burgers gekenmerkt door de vele versieringen. De rijkere burgers waren vaak tijdens hun leven al bezig met het oprichten van een tombe, die rijk versierd werd met beeldhouwwerk, reliëfs, mozaïeken, fresco's en stucco decoraties.⁵⁹ Veel van de decoratie had betrekking op het leven en het beroep van de tombe-eigenaar en visuele of epigrafische referenties naar de wereld van fysieke arbeid waren populair in zowel de vroeg christelijke catacomben-kunst als in de decoratie van heidense monumenten. Daarnaast werd er veel aandacht besteed aan het weergeven van de rijkdom, geleerdheid en de sociaal-politieke status van de overledene.⁶⁰ Naast representaties die verwezen naar het aardse leven van de overledene, werden er in de decoratie vele onderwerpen overgenomen uit de heidense mythen. Het ging daarbij dan niet zozeer om het weergeven van de mythe zelf, maar meer om het algemene gevoel dat de scène oproep, zoals bijvoorbeeld pijn, verdriet of juist visioenen van blijdschap.⁶¹

Tussen 230 en 250 vond er een grote thematische verandering plaats in de funeraire iconografie van de heidenen. De mythologische afbeeldingen verdwenen grotendeels en maakten plaats voor weergaven van nadenkende filosofen, herderlijke taferelen en de vier seizoenen. Deze afbeeldingen vormden de basis voor de funeraire kunst van zowel de joden als de vroege christenen.⁶² In zijn artikel "Cemeteries and Catacombs" (2013) toont Rutgers aan de hand van een joodse sarcofaag aan dat zowel joden als christenen hun funeraire artefacten bij een heidense werkplaats bestelden.⁶³ Deze werden vervolgens aangepast aan de specifieke wensen van de opdrachtgever. Het feit dat de Bijbelse scènes volledig afwezig zijn in de joodse funeraire kunst, terwijl zij veelvuldig voorkomen in de vroeg christelijke afbeeldingen, demonstreert volgens Rutgers ook dat de vroeg christelijke kunst in Rome geen joodse oorsprong heeft. De vroeg christelijke kunst zou, net als de joodse kunst, zijn opgekomen in de derde eeuw na Christus, in heidense werkplaatsen die in staat waren de populaire iconografische typen en scènes om te zetten naar afbeeldingen die christenen konden voorzien van een typische christelijke betekenis.⁶⁴

⁵⁹ Ibid., 506.

⁶⁰ Ibid., 508.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., 510.

⁶³ Ibid., 510-511.

⁶⁴ Ibid.

De vroeg christelijke kunst komt voor het eerst op in de Tetrarchische periode (285-312). Daarvoor produceerden de heidense werkplaatsen al traditionele weergaven van herdersfiguren, die de vroege christenen gemakkelijk konden interpreteren als de Goede Herder. Vanaf deze periode transformeren zij echter ook de bestaande iconografie in Bijbelse scènes. Een voorbeeld hiervan is de slapende Endymion die wordt getransformeerd in de rustende profeet Jona.⁶⁵ Naast Orpheus zijn er dus ook andere heidense figuren die voorkomen in vroeg christelijke kunst. Heidense figuren waarvan meerdere voorbeelden zijn teruggevonden zijn onder andere: Bellerophon, Sol, Ulysses en Hercules.⁶⁶ Afbeeldingen van Sol en Hercules zijn, net als Orpheus, met name in funeraire contexten teruggevonden. Naast deze mythologische figuren zijn er ook kleinere motieven overgenomen uit de heidense kunst. Zo hebben vooral pauwen en zeemonsters zowel een heidense als christelijke betekenis in de funeraire context. In een christelijke context verwijzen pauwen meestal naar het hiernamaals of het koninkrijk Gods. Daarnaast kunnen zij, bijvoorbeeld in scènes van de Goede Herder, ook een verwijzing zijn naar de goddelijkheid van Christus. Ook in een heidense context verwijzen pauwen naar het goddelijke en onsterfelijke.⁶⁷ Zeemonsters zijn in een heidense context een herinnering aan het verhaal over Orpheus en de Sirenen, terwijl zij in een christelijke context juist gezien worden als verwijzing naar het verhaal van Jona en de walvis.⁶⁸ Ook voor motieven als de filosoof, de *orante* (biddend figuur), maaltijdscènes en oogstscènes bestaan heidense parallellen of prototypes.⁶⁹ Het voorkomen van deze oorspronkelijk heidense motieven in de vroeg christelijke kunst wordt meestal verklaard vanuit een artistiek oogpunt. Dit was het corpus dat beschikbaar was en dat ook de christenen kenden uit de decoratie in woonhuizen en publieke gebouwen. Het is dan ook begrijpelijk dat de christenen deze motieven overnamen in hun funeraire context. Moeilijker te begrijpen is de overname van mythologische figuren die door hun verhalen direct verbonden waren met het heidense geloof. Zoals dr. Huskinson in haar artikel “Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art” (1974) betoogt, is de betekenis van een mythologisch figuur in de vroeg christelijke kunst sterk verbonden aan de context van de afbeelding en de manier waarop de figuur is weergegeven.

In de volgende hoofdstukken zal daarom specifiek worden ingegaan op één manier van afbeelden van de mythologisch figuur Orpheus: als temmer van de wilde dieren. De focus ligt

⁶⁵ Ibid., 512.

⁶⁶ Huskinson, 73.

⁶⁷ Collier, 14.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 9-10.

daarbij op het motief van Orpheus als Goede Herder en de relatie met het motief van Christus als Goede Herder. Om goed de onderlinge relatie tussen deze twee motieven te kunnen onderzoeken, is het onderzoek beperkt tot drie vroeg christelijke catacomben in Rome – de catacombe van Domitilla, de catacombe van Callixtus en de catacombe van Santi Marcellino e Pietro – waarin beide motieven zijn teruggevonden.

Hoofdstuk 3: De iconografie

Zoals in het vorige hoofdstuk aan bod kwam, heeft de christelijke kunst niet vanaf het begin af aan een eigen, onderscheidende iconografie gehad.⁷⁰ Vele decoratieve elementen uit de vroeg christelijke kunst zijn dan ook veelvuldig buiten een christelijke context te vinden. Motieven als bloemen, maskers, dolfijnen, vogels en vissen vindt men evengoed op heidense graftomben als in de christelijke catacomben. Ook bij het afbeelden van Bijbelse en Evangelische scènes maakten kunstenaars gebruik van de iconografie die zij al kenden. Een goed voorbeeld hiervan is de Goede Herder die soms wordt afgebeeld als de heidense Orpheus.

De Goede Herder

Afbeeldingen van een man met een schaap op zijn schouders gaan terug tot bijna 2000 jaar voor Christus. Deze afbeeldingen zijn onder meer gevonden binnen de Sumerische en Oud-Babylonische culturen. Binnen deze culturen stond de herder vaak symbool voor een koning of god.⁷¹ Ook bij de Hettieten zijn veel afbeeldingen van een herder gevonden.⁷² Deze herdersfiguren worden gezien als de voorloper van de Griekse *Hermes Kriophoros*, de ramdrager uit de klassieke kunst die het ramoffer symboliseert. De christelijke Goede Herder heeft echter een meer filantropische betekenis: hij wil het schaap niet offeren, maar juist terugbrengen naar de veiligheid van de kudde. Dit komt dus meer overeen met het oosterse ideaal van de koning als herder van het volk, een ideaal dat in de late keizertijd opnieuw in de belangstelling kwam.⁷³ Binnen de algemene context van de vroeg christelijke kunst lijkt de herder een symbool te zijn van het idyllische thema dat de wens voor vrede en rust tot uitdrukking bracht.⁷⁴ De gelijkenis met het verloren schaap verrijkte de herdersfiguur met een betekenis van doop, boetedoening en verlossing.⁷⁵ In de gewelven van de Romeinse *cubicula* overheerst vooral de verlossende betekenis en staat de Goede Herder symbool voor de Verlosser of de vertegenwoordiger van verlossing voor de, vaak als *orante* afgebeelde, overledene. In de wereld van de levenden is de gelovige vergeven en herenigd met de kudde, verlost van hen die zondigen. In het hiernamaals is zijn ziel door de herder naar de hemel

⁷⁰ Daniélou, 193-194.

⁷¹ Van Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst*, 16.

⁷² Stevenson, 99.

⁷³ Van Laarhoven, 16.

⁷⁴ Fiocchi, 120.

⁷⁵ *Evangelie van Lucas*, 15 : 6-7. [W.B.]. *Psalmen*, 23. [W.B.]. Fiocchi, 120.

gedragen.⁷⁶ De afbeeldingen van de herder en de *orante* waren zeer populair in de catacomben en komen in de vroeg christelijke kunst vaker voor dan andere Bijbelse onderwerpen.⁷⁷ Het hoogtepunt in de populariteit van deze figuren lag in de derde en vierde eeuw en aan het begin van de vijfde eeuw verloren zij hun dominante plek in de christelijke kunst.⁷⁸ Hoewel directe tekstuele referenties naar deze afbeeldingen ontbreken – zij zijn geen weergave van een letterlijke scène uit de Bijbel – hebben de meeste van deze afbeeldingen wel een thematische parallel in de theologische geschriften van de vroege kerk. Zo is het beeld van Christus als Goede Herder onder meer ontleend aan het Evangelie van Johannes:

Ik ben de goede herder. Ik ken de mijnen en de mijnen kennen Mij, zoals de Vader Mij kent en Ik de Vader ken. Ik geef mijn leven voor de schapen. Ik heb nog andere schapen, die niet uit deze schaapsstal zijn. Ook die moet ik leiden en zij zullen naar mijn stem luisteren en het zal worden: één kudde, één herder.

Johannes, 10: 14-16.⁷⁹

Het idee van het verloren schaap is vooral te vinden in de Evangelieën van Mattheüs en Lucas:

Wat dunkt u? Wanneer een man honderd schapen heeft en een daarvan verdwaalt, zal hij dan niet de negenennegentig in de bergen alleen laten om op zoek te gaan naar het verdwaalde? En gelukt het hem dat te vinden, voorwaar Ik zeg u, dan zal hij over dat ene meer verheugd zijn dan over de negenennegentig die niet verdwaald waren.

Mattheüs, 18: 12-14.⁸⁰

Wanneer iemand onder u honderd schapen heeft en er een van verliest, laat hij dan niet de negenennegentig in de wildernis achter om op zoek te gaan naar het verlorene, totdat hij het vindt? En als hij het vindt legt hij het vol vreugde op zijn schouders, gaat naar huis; roept zijn vrienden en buren bij elkaar en zegt hun: Deelt in mijn vreugde, want mijn schaap dat verloren was geraakt, heb ik gevonden. [...] Zo, zeg ik u, is er vreugde bij de engelen van God over een zondaar die zich bekeert.

Lucas 15: 4-10.⁸¹

⁷⁶ Stevenson, 99.

⁷⁷ Jensen, 32. Bakhuizen van den Brink, *De Romeinsche catacomben*, 112.

⁷⁸ Jensen, 32.

⁷⁹ *Evangelie van Johannes*, 10: 14-16. [W.B.]. Stevenson, 98..

⁸⁰ *Evangelie van Mattheüs*, 18: 12-14. [W.B.].

⁸¹ *Evangelie van Lucas*, 15: 4-10. [W.B.].

In de catacombe fresco's is de herder vaak geplaatst in een landelijke omgeving met bomen en planten.⁸² Op basis van de rol waarin de herder is weergegeven, zijn de afbeeldingen in drie groepen te verdelen. In de eerste rol wordt de herder afgebeeld met het schaap op zijn schouders. Dit beeld is een afgeleide van de eerder besproken *Hermes Kriophoros*-figuur, waarbij het schaap – oorspronkelijk een offerdier – nu symbool staat voor het verloren schaap uit Mattheüs en Lucas. De tweede rol van de herder is die van bewaker van de kudde, waarbij de herder te midden van zijn kudde staat. Dit beeld is ontleend aan de beschrijving uit Psalm 23 en Johannes 10.

De Heer is mijn herder
mij zal niets ontbreken.
Hij wijst mij te liggen
in grazige weiden,
Hij voert mij naar wateren der rust.
Hij behoudt mijn ziel voor verdwalen,
Hij leidt mij in sporen van waarheid
getrouw aan zijn naam.

Psalm 23: 1-3⁸³

De schapen luisteren naar zijn stem; hij roept zijn schapen bij hun naam en leidt ze naar buiten. En als hij al zijn schapen naar buiten heeft gebracht, trekt hij voor hen uit, terwijl zij hem volgen, omdat zij zijn stem kennen. [...] Ik ben de goede herder. De goede herder geeft zijn leven voor zijn schapen.

Johannes 10: 3-4, 11.⁸⁴

In de laatste rol van de herder is sprake van een algemenere beeld, waarbij de herder zijn schapen melkt zoals elke herder zou kunnen doen. Dit beeld komt beduidend minder vaak voor dan de eerste twee en heeft geen tekstuele parallel in de Bijbel.⁸⁵ De herder met het

⁸² Stevenson, 98.

⁸³ *Psalmen*, 23, 1-3. [W.B.].

⁸⁴ *Evangelie van Johannes*, 10: 3-4, 11. [W.B.].

⁸⁵ Uit onderzoek van A. Provoost naar 1006 pastorale scènes in fresco's en sarcofagen uit Rome en Ostia bleek de 'herder met het schaap op zijn schouders' maar liefst 650 keer voor te komen (65.13%) en de 'herder in staande positie' 131 keer (13,13%). De 'melkende herder' kwam daarentegen slechts 80 keer voor (8,02%). Provoost, *Pastor or Pastor Bonus?*, 7.

schaap op zijn schouders was voor christenen en voor heidenen een verwijzing naar het paradijs, dat dan ook vaak als herdersveld werd weergegeven.⁸⁶

Orpheus

Tussen de tweede en de zesde eeuw verschijnt Orpheus in allerlei kunstvormen, zoals vloermozaïeken, weefsels, aardewerk, sculpturen en fresco's.⁸⁷ In zowel funeraire als niet funeraire contexten werd Orpheus vaak afgebeeld als een herder tussen de wilde en/of mythische dieren die naar zijn muziek en gezang luisteren.⁸⁸ Vanaf de ontdekking van de Orpheusfresco's in de catacomben is zowel in de funeraire sculpturen als in de funeraire fresco's gezocht naar de relatie tussen Orpheus en het christendom.⁸⁹ Hoewel sommigen sculpturen, door de aanwezigheid van herkenbare Bijbelse scènes zoals 'Mozes die op de rots slaat', duidelijk als christelijk te interpreteren zijn, is voor het merendeel echter lastig te bepalen of er sprake is van een heidense of christelijke betekenis. Doordat de meeste sculpturen in opdracht van Romeinse soldaten zijn gemaakt, die zich relatief laat bekeerden tot het christendom, worden de meesten gezien als van heidense oorsprong.⁹⁰ Tenzij er specifieke christelijke elementen aanwezig zijn, worden deze funeraire sculpturen geïnterpreteerd als een heidense uitdrukking van de hoop op onsterfelijkheid of hemels geluk voor de overledene.⁹¹

De funeraire fresco's waarin Orpheus is afgebeeld, bevinden zich echter uitsluitend in wat nu als christelijke catacomben gezien worden.⁹² Hiervoor wordt dan ook al vanaf de ontdekking van de fresco's gezocht naar een christelijke interpretatie. Om tot een goede interpretatie te komen, moet echter ook goed gekeken worden naar de context van het fresco. Daarom wordt hieronder ingegaan op drie casestudies, waarbij gekeken wordt naar het fresco zelf, diens plaatsing in en samenhang met het iconografische geheel van het *cubiculum* en waar mogelijk diens locatie binnen het gangenstelsel van de catacombe. Om een goed beeld te krijgen van de verschillen en overeenkomsten met Christus als Goede Herder wordt in elke casestudy het 'Orpheus als Goede Herder'-fresco vergeleken met een 'Christus als Goede Herder'-fresco uit dezelfde catacombe. Het is namelijk zeer waarschijnlijk dat de

⁸⁶ Van Laarhoven, 16.

⁸⁷ Friedman, 115.

⁸⁸ Van Laarhoven, 16. Friedman, 116-117.

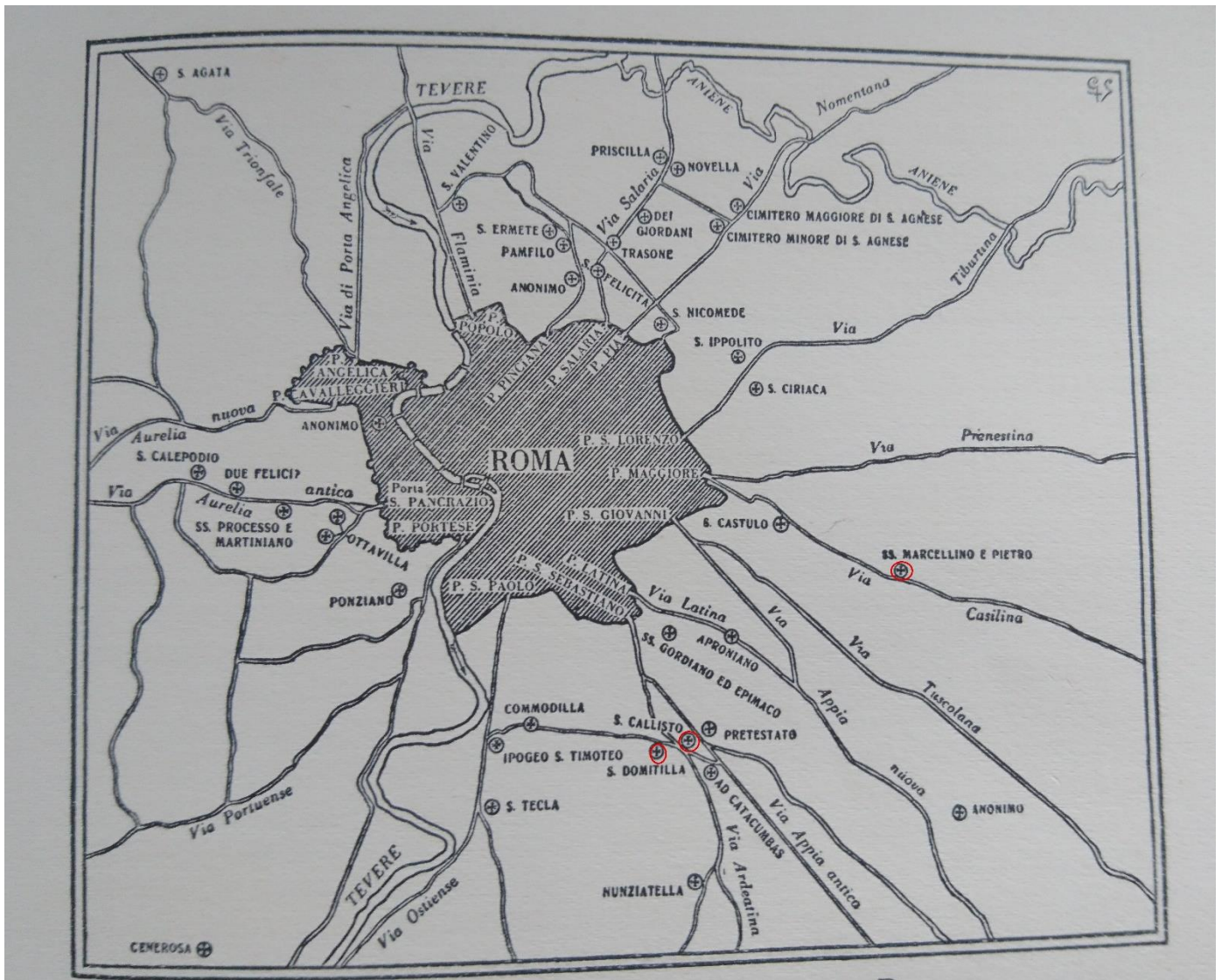
⁸⁹ Ibid., 117, 171, 197.

⁹⁰ Ibid., 172.

⁹¹ Voor een uitgebreidere bespreking van Orpheus in de funeraire sculpturen, zie: Friedman, 171-195.

⁹² Friedman, 198.

opdrachtgevers van de fresco's binnen één catacombe uit hetzelfde milieu kwamen, zeker als de fresco's ook qua datering dicht bij elkaar liggen. Daarmee geeft het vergelijken van twee fresco's binnen één catacombe de meeste inzichten als het gaat om de beweegredenen voor het kiezen van Orpheus dan wel Christus als Goede Herder.



Afb. 02., *De ligging der catacomben om Rome*, plattegrond, Bakhuizen van den Brink.
De catacomben van Domitilla, Callixtus en Marcellino e Pietro zijn met een rode cirkel
aangegeven.

Casestudy 1: Domitilla

De catacombe van Domitilla is vernoemd naar Flavia Domitilla, de nicht van keizer Domitian (Romeinse keizer tussen 81-96).⁹³ Zij was de vrouw en nicht van Flavius Clemens, die in 95 tot consul werd benoemd. In datzelfde jaar werd Clemens echter, samen met andere prominente Romeinen, het slachtoffer van de *reign of terror*, die het einde van Domitian's heerschappij aankondigde. Volgens Cassius Dio (ca. 155 -229) waren 'atheïsme en joodse gebruiken' de redenen van hun ondergang, een uitspraak die suggereert dat Domitilla en haar man christenen waren.⁹⁴ Ook door Eusebius (ca. 263-339), alsmede binnen de algemene kerkelijke traditie, wordt Domitilla gezien als een christelijke bekeerling.⁹⁵ De vernoeming van de catacombe is hier echter geen bewijs voor. Deze bewijst alleen dat een deel van de christelijke gemeenschap rond het jaar 150 begon met de aanleg van een uitgebreide catacombe onder het land dat ooit aan Domitilla en haar man toebehoorde. Dat daar toen al een bovengrondse begraafplaats was gevestigd, wordt vermeld in een inscriptie die bovengronds is gevonden.⁹⁶

Orpheusfresco's

De catacombe van Domitilla bestaat uit verschillende regio's die in de loop der tijd aan elkaar zijn gegroeid.⁹⁷ Er zijn in totaal ongeveer 50 fresco's uit de Domitilla catacombe bekend, waaronder twee afbeeldingen van Orpheus.⁹⁸ Eén van de twee afbeeldingen bevond zich op het plafond in een *cubiculum* dat in het begin van de derde eeuw is gedateerd (zie afb. 03).⁹⁹ De Orpheusscène bevindt zich in een achthoekig medaillon dat in het midden van het plafond is geplaatst. Leunend op een rots bespeelt Orpheus zijn lier. Hij draagt een frygische muts en een korte tuniek. Aan weerszijden van hem staan bomen met daarin verschillende vogels. Om zijn benen zitten een leeuw, een paard, een slang en verschillende schapen naar zijn muziek te luisteren. Hier is dus sprake van een Goede Herder in de rol van de bewaker van de kudde. In de registers om het medaillon heen zijn verschillende pastorale scènes afgebeeld, alsmede een scène van Mozes die op de rots slaat, Daniel tussen de leeuwen en de opwekking van Lazarus. Door achttiende-eeuwse plunderingen is dit plafond helaas zwaar beschadigd, waarbij de Orpheus voorstelling geheel verloren is gegaan. De afbeelding is overgeleverd door middel

⁹³ Stevenson, 27.

⁹⁴ Cassius Dio, *Roman History*, Epitome of Book LXVII, 14: 2. [L.C.L.].

⁹⁵ Eusebius, *Ecclesiastical History*, III, xx. [L.C.L.].

⁹⁶ Stevenson, 27.

⁹⁷ Bakhuizen van den Brink, 80.

⁹⁸ *Ibid.*, 76. Flocchi, 103. Friedman, 199.

⁹⁹ Friedman, 199.

van een achttiende-eeuwse kopie, die de schilderstijl mogelijk klassieker heeft gemaakt dan deze oorspronkelijk was.¹⁰⁰ Aan de inhoud die is overgeleverd, wordt niet getwijfeld. De Bijbelse scènes om het Orpheusfresco heen, tonen aan dat het *cubiculum* in ieder geval in de laatste fase van beschildering aan een christen toebehoorde. Hoewel het mogelijk is dat de Bijbelse scènes later dan het Orpheusfresco zijn aangebracht, is het duidelijk dat er voor de christenen geen reden was het Orpheusfresco weg te halen of over te schilderen.

Het andere Orpheusfresco in de Domitilla catacombe bevindt zich op de achterwand van een *arcosoleum* (zie afb. 05). Dit *arcosoleum* bevindt zich in een smalle zijgalerij en wordt omringd door *loculi*. Anders dan de eerder beschreven afbeelding is hier dus geen sprake van een *cubiculum*. De afbeelding in het *arcosoleum* wordt door Wilpert in de vierde eeuw gedateerd.¹⁰¹ In het midden van het fresco is Orpheus afgebeeld. Hij draagt een frygische muts en laat zijn lier op zijn linkerknie rusten. Met zijn rechterhand wijst hij naar zichzelf. Aan beide zijden wordt hij geflankeerd door bomen met vogels. In de boom aan zijn rechterhand bevindt zich één duif en een pauw. De boom aan zijn linkerhand wordt bezet door vier duiven. Aan weerszijden van deze boom staat een leeuw. Naast de boom met de pauw, die aan de rechterkant van Orpheus staat, staan een os en twee dromedarissen. De os kijkt in de zelfde richting als Orpheus: vanuit de toeschouwer gezien naar de linkeronderhoek van het tafereel. Alle andere dieren kijken naar Orpheus. Ook hier is sprake van een Goede Herder als bewaker van de kudde. Op het vlak boven het *arcosoleum* is helemaal rechts de scène van ‘Mozes slaat op de rots’ afgebeeld. In het midden is een zittend figuur met kind op schoot weergegeven. Het is niet duidelijk wie hier zijn afgebeeld. Tussen de gezeten figuur met het kind en het Mozes-tafereel is het fresco beschadigd. Aan de andere kant van het zittende figuur zijn twee toren-achtige gebouwen afgebeeld. Mogelijk bevond zich tussen het Mozes-tafereel en het zittende figuur ook een dergelijke afscheiding. Aan de andere kant van de toren-achtige gebouwen staat Jezus, die met zijn hand het zegeningsgebaar maakt. Dit zou er op kunnen wijzen dat het zittende figuur of het kind op zijn schoot de overledene voorstelt, die door Jezus wordt gezegend. Wederom is het mogelijk dat de Bijbelse scènes een latere datering hebben dan het Orpheusfresco. Ook hier is er in dat geval geen aanleiding geweest voor de christenen om het Orpheusfresco te verwijderen of over te schilderen. Beide Domitilla-fresco’s laten dus zien dat er voor de christenen die de Bijbelse scènes hebben laten aanbrengen, genoeg reden was om ook het Orpheusfresco te laten schilderen of deze in ieder geval te behouden.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Wilpert, plaat 229.

Christusfresco's

Zoals gezegd zijn er in dezelfde catacombe twee vergelijkbare fresco's gevonden waarin Orpheus heeft plaats gemaakt voor een Christusfiguur. De eerste afbeelding weergeeft Christus met schaap op zijn schouders (zie afb. 04). Hij draagt een korte tuniek en houdt in zijn rechterhand een panfluit. Aan weerszijden van hem staan schapen die naar hem omhoog kijken. Het schaap op zijn schouders suggereert de rol van Verlosser. De schapen om hem heen wijzen op een rol als bewaker van de kudde. Uit deze afbeelding wordt dus duidelijk dat de drie rollen waarin de Goede Herder kan worden afgebeeld niet exclusief zijn en elkaar gemakkelijk kunnen overlappen. De afbeelding is omringd met een donkere lijn. Wilpert dateert deze afbeelding aan het einde van de eerste eeuw/ begin van de tweede eeuw, maar beschrijft helaas niet waar deze afbeelding zich bevindt. De context van dit fresco is dus onbekend. Uit de kaders die zichtbaar zijn op de replica van Wilpert, de afbeelding bevindt zich binnen een cirkel met daar omheen nog een kader van lijnen, is het echter aannemelijk dat de afbeelding zich op het plafond van een *cubiculum* bevindt, dan wel als hoofdvorstelling in het midden, dan wel als bij-vorstelling in de omranding.

Ook bij het andere fresco van Christus als Goede Herder ontbreken helaas de gegevens van de precieze locatie. Uit de replica van Wilpert is echter wel op te maken dat dit fresco zich net als het tweede Orpheusfresco niet in een *cubiculum* maar in een galerij bevindt (zie afb. 06). Er is bij dit fresco geen sprake van een *arcosoleum*; het fresco is direct op de wand boven de *loculus* geplaatst. De afbeelding is langwerpiger en heeft een donkere lijn als kader. In het midden van het fresco bevindt zich een boom, die zowel aan de onderkant als de bovenkant het kader raakt. Aan beide zijden van deze boom zijn op de achtergrond twee heuvels zichtbaar en in de uiterste zijkanten van het fresco lijken twee bomen te zijn afgebeeld. Vanuit de toeschouwer gezien, staat Jezus links van de boom. Met zijn linkerschouder leunt hij tegen de boom en met zijn linkerarm steunt hij op een herdersstaf. Hij draagt een korte tuniek en geen hoofddeksel. In zijn rechterhand houdt hij een panfluit vast en zijn blik is voor de toeschouwer naar de rechterbovenhoek van het tafereel gericht. Aan de rechterkant van de boom bevinden zich twee schapen en een ram. Het schaap dat zich het dichtste bij de boom, en dus bij Jezus, bevindt, is met zijn kop richting Jezus aan het grazen. Het schaap dat het dichtste bij het kader ligt, heeft zijn kop in de richting van Jezus opgeheven. Tussen deze twee schapen staat een ram, voorzien van hoorns, naar de toeschouwer gericht. Aan de linkerkant van de boom, dezelfde kant als waar Jezus is afgebeeld, zijn ook twee schapen en een ram weergegeven. Het schaap dat zich het dichtste bij Jezus bevindt, ligt en heeft zijn kop naar hem opgeheven. Het schaap dat het dichtste bij

het kader ligt, heeft zich, zowel met het lichaam als de kop, volledig van Jezus afgedraaid. Tussen beide schapen in staat wederom een ram met hoorns die zich naar de toeschouwer richt. Hier is wederom sprake van een Goede Herder in de rol van de bewaker van de kudde. Net als het tweede Orpheusfresco dateert Wilpert dit fresco in de vierde eeuw.¹⁰²

Verschillen en overeenkomsten

Zoals gezegd wordt het eerste Orpheusfresco door Wilpert in de derde eeuw gedateerd. Het eerste Christusfresco dateert hij aan het einde van de eerste/begin van de tweede eeuw. Dit laat al zien dat Orpheus niet enkel werd ingezet bij een gebrek aan andere representaties van de Goede Herder. Er was duidelijk al een herder-figuur beschikbaar in de tijd waaruit het oudste Orpheusfresco stamt. Als we deze twee fresco's met elkaar vergelijken (afb. 03 en afb. 04), zijn het in eerste instantie vooral de verschillen die opvallen. Waar het Christusfiguur geen hoofddekseel draagt, is Orpheus voorzien van zijn kenmerkende frygische muts.¹⁰³ Daarbij draagt het Christusfiguur een schaap op zijn schouders en staan er schapen naast hem. De Orpheusfiguur wordt omringd door zowel wilde als tamme dieren. Toch zijn er ook duidelijke overeenkomsten zichtbaar. Zo dragen beide figuren een korte tuniek en kijken zij beiden in de zelfde richting: voor de toeschouwer naar de linkeronderhoek van het tafereel. Ook zijn beiden in het bezit van een muziekinstrument: Christus houdt een panfluit vast en Orpheus een lier. In beide afbeeldingen is dit een verwijzing naar de verspreiding van vrede door middel van het lied: bij Christus is dit Het Evangelie en bij Orpheus zijn dicht- en zangkunst. Dit wordt in beide afbeeldingen benadrukt door de dieren die naar de herder kijken.

De andere twee Domitilla-fresco's worden door Wilpert beide in de vierde eeuw gedateerd (zie afb. 05 en afb. 06). Opvallend bij deze fresco's is ten eerste de locatie. Beiden bevinden zich niet in een *cubiculum*, waar de meeste fresco's zich bevinden, maar boven een individueel graf. Het Orpheusfresco bevindt zich zoals gezegd in een *arcosoleum* in een kleine zijgalerij en het Christusfresco bevindt zich direct op de muur boven een *loculus*. Het is daarmee aannemelijk dat beide fresco's zijn gemaakt voor een niet al te rijk persoon, gezien de rijkste burgers zich in een, meestal familiair, *cubiculum* lieten bijzetten. De datering in de

¹⁰² Wilpert, plaat 121.

¹⁰³ 'De 'frygische muts' is een korte, puntige, kegelvormige muts die oorspronkelijk gedragen werd door Perzische soldaten. De frygische muts met de karakteristieke naar voren gevouwen punt is te zien op vroege afbeeldingen van de Perzische god Mithras. Zij werd gedragen door zijn priesters, de magiërs.' Hall, 146. Het afbeelden van Orpheus met een frygische muts was een veelvoorkomend motief in de orfische en vroeg christelijke kunst. Dit motief is door de vroege christenen overgenomen uit het orfisme en de heidense kunst in het algemeen. Eisler, 51.

vierde eeuw laat al zien dat ook in de periode rond de Vrede van Constantijn het afbeelden van Orpheus als Goede Herder doorging.

Wanneer we deze twee afbeeldingen met elkaar vergelijken, zijn het wederom de verschillen die het eerst in het oog springen. Ook hier draagt het Christusfiguur geen hoofddekseel en wordt Orpheus gekenmerkt door zijn frygische muts. Wederom is Orpheus voorzien van wilde dieren, waar Christus zich tussen de schapen bevindt. In tegenstelling tot de twee eerder besproken fresco's is de kijkrichting bij deze twee figuren verschillend: Christus kijkt over zijn linkerschouder, voor de toeschouwer naar de rechterbovenhoek van het tafereel en Orpheus kijkt, net als in het ander Orpheusfresco, voor de toeschouwer naar de linkeronderhoek van het tafereel. Ook de kleding van de figuren is anders: Christus draagt, net als de Christus en Orpheus in de eerder besproken fresco's, een korte tuniek terwijl Orpheus hier een lange tuniek draagt. Tussen deze twee fresco's zijn echter ook overeenkomsten te vinden. Wederom zijn beide figuren in het bezit van een muziekinstrument, dat ook hier een verwijst naar Het Evangelie van Christus dan wel de dicht- en zangkunsten van Orpheus. Daarbij bevatten beide fresco's één dier dat duidelijk wegkijkt van de herder-figuur. In het Orpheusfresco kijkt de os, die zich naast Orpheus bevindt, in dezelfde richting als Orpheus in plaats van, zoals de andere dieren, naar Orpheus te kijken. In het Christusfresco is het schaap dat voor de toeschouwer het meest links ligt de opvallende wegkijker. Hij kijkt niet alleen weg van Christus, maar ook in de tegenovergestelde richting van waar Christus naar kijkt. Mogelijk is dit een verwijzing naar het verloren schaap.

De fresco's uit de Domitilla catacombe verschaffen belangrijke informatie over het gebruik van Orpheus als Goede Herder. De datering van het eerste Christusfresco, dat ouder is dan het eerste Orpheusfresco, laat al zien dat een gebrek aan iconografie voor de Goede Herder niet de motivatie voor het gebruik van Orpheus kan zijn geweest. Daarbij laten de latere Christus- en Orpheusfresco's zien dat ook tijdens de periode van de Vrede van Constantijn het gebruik van Orpheus als Goede Herder doorging. Dit sluit niet uit dat de christenvervolgingen van invloed waren bij het maken van de keuze tussen Orpheus of Christus, maar maakt het wel onwaarschijnlijk dat dit de enige reden zou zijn.



Afb. 03, *Geschilderd plafond van de Domitilla catacombe*, fresco (replica), 3^{de} eeuw na Chr.,
Domitilla Catacombe, Rome.



Afb. 04, *Goede Herder*, fresco (replica), eind 1^{ste} eeuw/ begin 2^{de} eeuw na Chr., Domitilla
catacombe, Rome.



Afb. 05, *Orpheus tempt de dieren*, fresco (replica), 4^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome.¹⁰⁴



Afb. 06, *Herder met kudde*, fresco, 4^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome.

¹⁰⁴ Bosio plaatst dit fresco in de Callixtus catacombe. Bosio, 255. Huskinson (plaat IIIa), Wilpert (plaat 229) en Collier (p.12) plaatsen dit fresco echter in de Domitilla catacombe. Na een eigen bezoek aan zowel de Domitilla catacombe als de Callixtus catacombe in Rome, kan ik bevestigen dat dit fresco zich in de Domitilla catacombe bevindt.

Casestudy 2: Callixtus

De catacombe van Callixtus is vernoemd naar de gelijknamige diaken, die de catacombe in opdracht van paus Zephyrinus (199-217) aan het einde van de tweede/begin van de derde eeuw zou hebben opgericht. De catacombe bevindt zich vlak bij de Domitilla catacombe aan de Via Appia (zie afb. 02).¹⁰⁵ De Callixtus catacombe is de eerste catacombe waarvan met zekerheid te zeggen is dat het een gemeenschappelijke begraafplaats betreft die vanuit de Kerk is opgericht voor de leden van haar gemeenschap.¹⁰⁶ De overgeleverde fresco's in de oudste kernen van de catacombe zijn gedateerd rond het jaar 200 en worden gezien als de geboorte van de christelijke kunst.¹⁰⁷ Er is bij deze catacombe sprake van een gemeenschap, een collectiviteit, die zorg droeg voor de benodigdheden van de constructie, de decoratie en de betalingen van de ondergrondse kamers. Hierdoor is de materiële cultuur een representatie van een collectief besluit, waar de fresco's in de Domitilla catacombe het gevolg zijn van meer individuele keuzes. Zowel qua iconografie als qua stijl worden de Callixtus-fresco's gezien als representatief voor de ontwikkelingen die in de loop van de derde eeuw binnen en buiten Rome plaatsvonden.¹⁰⁸ Net als de catacombe van Domitilla, is de catacombe van Callixtus niet in één keer ontworpen en aangelegd. Wat begon als een raster van tunnels, ontworpen om later uitgebreid te kunnen worden, groeide tussen de tweede en vijfde eeuw uit tot verschillende, met elkaar verbonden, regio's.¹⁰⁹

Orpheus

In de catacombe van Callixtus is één fresco van Orpheus overgeleverd. Deze bevindt zich in een vertrek dat tegenover de zogenoemde Pausencrypte ligt. Door de restauratie van paus Damasus (305-384), die het vertrek aan alle zijden heeft laten opmetselen, is helaas veel van de oorspronkelijke decoratie verloren gegaan.¹¹⁰ De bijzondere plafonddecoratie is gelukkig deels overgeleverd en door Wilpert vastgelegd in tekening en tekst (zie afb. 07). In het midden van het plafond is Orpheus in een achthoekig medaillon afgebeeld. Hij bespeelt zijn lier en wordt omringd door twee schapen en twee duiven.¹¹¹ Het gaat dus om een Goede Herder als bewaker van de kudde. In de vlakken om het medaillon zouden pauwen en

¹⁰⁵ Fiocchi, 13.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Finney, 146.

¹⁰⁸ Ibid., 150.

¹⁰⁹ Zimmerman, "Catacombs," 425. Bakhuizen van den Brink, 80.

¹¹⁰ Bakhuizen van den Brink, 70.

¹¹¹ Friedman, 200.

zeemonsters zijn weergegeven.¹¹² Wilpert heeft dit fresco aan het einde van de tweede eeuw gedateerd.¹¹³ De vogels, zowel de duiven als de pauwen, staan mogelijk voor het thema van onsterfelijkheid. Ook kunnen zij een symbool zijn van het paradijselijke hiernamaals. De zeemonsters worden meestal afgebeeld in scènes uit het verhaal van Jona en hoewel zij hier geïsoleerd zouden zijn weergegeven, worden zij wel geïnterpreteerd als mogelijke verwijzingen naar dit verhaal.¹¹⁴ In de afbeelding die is overgeleverd draagt Orpheus zijn kenmerkende frygische muts. Daarnaast draagt hij een lang gewaad en laat hij zijn lier op zijn linker knie rusten, terwijl hij deze met zijn rechterhand bespeelt. Vanuit de toeschouwer gezien staat rechts van Orpheus een schaap, dat naar de mythische zanger opkijkt.

Bij dit Orpheusfresco zijn er geen indicaties die wijzen op een christelijke opdrachtgever. Hoewel de pauwen en zeemonsters mogelijke christelijke motieven zijn, komen deze ook veelvuldig voor in de heidense kunst. De locatie van het *cubiculum* met het Orpheusfresco vertelt wel iets over de houding van de christenen tegenover Orpheus. Het was blijkbaar acceptabel dat de heidense Orpheus prominent werd afgebeeld in het *cubiculum* tegenover de Pausencrypte. Ook de ingrijpende restauratie van Damasus laat zien dat er voor deze paus blijkbaar geen aanleiding was het Orpheusfresco te verbergen of verwijderen. Hoewel vele fresco's verloren zijn gegaan door het opmetselen van de muren, is het Orpheusfresco bij de restauratie gespaard gebleven.

Christus

Van het fresco met Christus als Goede Herder is geen specifieke locatie bekend. Net als bij het eerste Christusfresco uit de Domitilla catacombe is bij dit fresco uit de kaders echter op te maken dat het hoogst waarschijnlijk gaat om een plafondschildering van een *cubiculum* (zie afb.08). Het is ook bij dit fresco niet duidelijk of het om de hoofdafbeelding gaat of om een bij-voorstelling. Het fresco is door Wilpert in de tweede helft van de derde eeuw gedateerd.¹¹⁵ Binnen een dubbele cirkel, met daarin vegetatieve ornamenten, staat Christus. Hij lijkt geen hoofdeksel op te hebben en draagt een korte tuniek. In zijn rechterhand heeft hij een herdersstaf en in zijn linkerhand lijkt hij een panfluit vast te houden. Aan weerszijden van Christus staat een schaap voor een boom. Het schaap dat voor de toeschouwer aan de linkerkant staat, heeft zijn kop naar beneden gericht, alsof hij aan het been van de herder ruikt.

¹¹² Deze zijn alleen tekstueel overgeleverd, niet in de tekening van Wilpert. Friedman, 200.

¹¹³ Bakhuizen van den Brink, 70.

¹¹⁴ Friedman, 200.

¹¹⁵ Wilpert, plaat 51.

Het andere schaap heeft zijn kop omhoog gericht, naar Christus. Ook hier is sprake van een Goede Herder als bewaker van de kudde.

Verschillen en overeenkomsten

In vergelijking tot elkaar vertonen de fresco's een aantal verschillen. Zo lijkt de Orpheusfiguur te zitten, terwijl de Christusfiguur duidelijk staat. Ook draagt Orpheus een lang gewaad en Christus een korte tuniek. Wederom is Orpheus voorzien van de frygische muts, waar Christus geen hoofddeksel heeft. Daarnaast zijn er bij deze fresco's ook meerdere overeenkomsten aan te wijzen. Zo kijken beide figuren als het ware links van de toeschouwer, waardoor het lijkt alsof zij kijken naar iets dat zich achter of naast de toeschouwer bevindt. Ook is in beide fresco's het schaap dat voor de toeschouwer rechts van de herder staat, afgebeeld met zijn kop naar de herder geheven, alsof hij aandachtig luistert. Beide herders zijn in het bezit van een muziekinstrument dat ook hier verwijst naar het Evangelie van Christus dan wel de dicht- en zangkunst van Orpheus.

Het belangrijkste dat de Callixtus-fresco's ons vertellen, is dat er ook voor de gemeenschap een collectieve reden was om in sommige gevallen voor Orpheus te kiezen in plaats van voor Christus als Goede Herder. Het was voor zowel de gemeenschap als de Kerk die aan het hoofd van de gemeenschap stond geen probleem dat de heidense Orpheus binnen de catacombe werd afgebeeld. Dit toont een belangrijke nuance in het beeld van de Kerk die alles wat heidens is, zou hebben afgewezen.



Afb. 07, *Orpheus*, fresco, 2^{de} helft van de 2^{de} eeuw na Chr., Callixtus catacombe, Rome.



Detail afb. 07.



Afb. 08, *Goede Herder*, fresco, 2^{de} helft van de 3^{de} eeuw na Chr., Callixtus catacombe, Rome.

Casestudy 3: Santi Marcellino e Pietro

In tegenstelling tot de catacomben van Domitilla en Callixtus, is de catacombe van Marcellino en Pietro niet vernoemd naar mogelijke opdrachtgevers. Deze catacombe is namelijk vernoemd naar de martelaren die daar zijn begraven. De catacombe is tussen de derde en vijfde eeuw aangelegd en bestaat uit een gangenstelsel van bijna twee hectare.¹¹⁶ Met behulp van lasertechnieken zijn inmiddels al vele fresco's in deze catacombe tot hun oude glorie hersteld. Zo ook het fresco met Orpheus als Goede Herder (zie afb.09).

Orpheus

Het Orpheusfresco bevindt zich net als een van de fresco's in Domitilla in een *arcosoleum* boven een *loculus* graf. Het fresco is gedateerd in de tweede helft van de vierde eeuw.¹¹⁷ Op het fresco is Orpheus afgebeeld met zijn frygische muts en een lang gewaad. Met zijn rechterhand laat hij zijn lier op een steen rusten. In zijn andere hand lijkt hij een soort koker of stokje vast te houden. Mogelijk is dit een hulpmiddel waarmee hij de lier bespeelt. Aan weerszijden van Orpheus staat een boom, met daarin een vogel. Orpheus' blik is voor de toeschouwer gericht naar de linkerkant van het tafereel. Door de afwezigheid van andere dieren dan de vogels, is het niet duidelijk in welke rol deze herder is afgebeeld. Orpheus heeft echter geen schaap op zijn schouders, waarmee de rol van Verlosser wordt uitgesloten. Het is aannemelijk dat hij, net als in de andere Orpheusfresco's, staat voor de herder als bewaker van de kudde.

Net als het fresco in de Callixtus-catacombe wordt dit Orpheusfresco niet omgeven door Bijbelse scènes. De datering van het fresco toont echter aan dat ook in de tweede helft van de vierde eeuw nog gekozen werd voor Orpheus als Goede Herder. Het christendom was al als religie erkent en werd rond deze periode benoemt als staatsreligie. De theorie dat Orpheus enkel werd gekozen als Goede Herder om de echte betekenis van het fresco te verbergen voor heidense vervolgers, kan dankzij dit fresco worden ontkracht.

Christus

Ook het fresco met Christus als Goede Herder is in de tweede helft van de vierde eeuw gedateerd (zie afb. 10).¹¹⁸ Aan de ronde omlijning met uitlopers in vier richtingen is af te leiden dat dit fresco zich waarschijnlijk op het plafond van een *cubiculum* bevindt. Het is niet

¹¹⁶ Website Catacombe SS. Marcellino e Pietro.

¹¹⁷ PCAS - riproduzione vietata 6-70, ansichtkaart uit de Catacomben SS. Marcellino e Pietro.

¹¹⁸ Catacombe SS. Marcellino e Pietro, officiële facebook-pagina.

duidelijk of het om de hoofdvoorstelling of een bij-voorstelling gaat. Op de afbeelding zien we Christus met een schaap op zijn schouders. Hij draagt geen hoofddeksel en is gekleed in een korte tuniek. Met zijn rechterhand houdt hij het schaap op zijn schouders vast. In zijn linkerhand heeft hij een panfluit. Aan weerszijden van hem liggen twee schapen met een boom op de achtergrond. De voorste twee schapen liggen naar Christus toegedraaid en lijken hun hoofd iets op te tillen. De twee andere schapen liggen met hun lichaam van Christus af, maar draaien hun koppen naar hem terug. Christus zelf kijkt voor de toeschouwer naar de linkeronderhoek van het tafereel. Net als één van de Domitilla-fresco's is hier sprake van een overlapping tussen de herder als bewaker van de kudde en de herder in de rol van Verlosser.

Verschillen en overeenkomsten

Wanneer we deze twee fresco's met elkaar vergelijken, lijken er ook hier vooral verschillen te zijn. De al eerder besproken verschillen zoals de frygische muts en de lier in plaats geen hoofddeksel en de panfluit, zijn ook bij deze twee afbeeldingen aanwezig. Daarnaast draagt Orpheus een lang gewaad, terwijl Christus in een korte tuniek is gekleed. En hoewel beide figuren naar links van de toeschouwer kijken, lijkt Orpheus naar boven te kijken, terwijl Christus zijn blik naar onderen heeft gericht. Ook in de dieren zijn er grote verschillen. Christus wordt omringd door vier schapen en draagt een vijfde op zijn schouders. Orpheus is enkel vergezeld door de twee vogels in de bomen. Deze bomen zijn misschien wel de enige duidelijke overeenkomsten tussen deze fresco's. Zowel Christus als Orpheus is aan weerszijden geflankeerd door een boom. Zowel de lier als de panfluit kunnen ook in deze afbeeldingen geïnterpreteerd worden als verwijzingen naar de dicht- en zangkunst van Orpheus en het Evangelie van Christus. De bomen verwijzen naar de paradijselijke setting in het hiernamaals.

De fresco's uit de Santi Marcellino e Pietro catacombe lijken erop te wijzen dat men minder letterlijke afbeeldingen nodig had om een idee te weergeven. Alleen Orpheus en zijn lier waren voldoende voor het beeld van de Goede Herder die vrede brengt en de ziel naar het hiernamaals begeleidde. De afbeelding van Christus is waarschijnlijk niet veel vereenvoudigd, omdat deze een belangrijke plaats had aan het plafond van een *cubiculum*.



Afb. 09, *Orpheus*, fresco (replica), 2^{de} helft van de 4^{de} eeuw na Chr., Santi Marcellino e Pietro catacombe, Rome.



Afb. 10, *Goede Herder*, fresco (replica), 2^{de} helft van de 4^{de} eeuw na Chr., Santi Marcellino e Pietro catacombe, Rome.

De interpretaties

De Orpheusfresco's in de verschillende catacomben zijn op verscheidene manieren geïnterpreteerd. Zo bepleitte Eisler in zijn comparatieve studie uit 1921 dat de enige verklaring van de Orpheusfresco's lag in de hypothese dat de christelijke opdrachtgevers hun Verlosser verbonden met de heidense profeet. Daarbij zou het vroege christendom zijn nieuwe leden het gemakkelijkste vinden bij het orfisme en zouden zij ook verschillende rituelen uit het orfisme hebben overgenomen.¹¹⁹ J.N. Bakhuizen van den Brink, kerkhistoricus en hoogleraar Geschiedenis van het christendom, is een hele andere mening toegedaan.¹²⁰ Niet alleen zijn de Orpheusfiguren binnen de catacomben volgens hem enkel bedoeld als idylle en niet als typen of prefiguraties van Christus, maar ook als idylle zou men daar grote bezwaren tegen hebben gehad. Dit blijkt volgens Bakhuizen van den Brink onder andere uit het geringe aantal Orpheusfresco's dat is overgeleverd.

In 1952 schreef W.K.C. Guthrie een boek over Orpheus en de Griekse religies, waarin hij onder andere ingaat op de relatie tussen Orpheus en het christendom. De aanwezigheid van Orpheus binnen de christelijke catacomben ziet Guthrie als een bewijs dat de vroege christenen, net als vele anderen vanaf de klassieke Grieken tot op de dag van vandaag, zeer onder de indruk waren van de persoonlijkheid en de legende van Orpheus. Volgens Guthrie was de overname van Orpheus ook geen uitvinding van de christenen, maar slechts een continuatie van de eerdere overname door de joden. Het was volgens hem gemakkelijk om in het karakteristieke beeld van Orpheus niet alleen een symbool van de Goede Herder te zien, maar ook parallellen met de overlevering van het Oude Testament. Orpheus zou namelijk ook sterk verbonden zijn met David en diens gave om wilde en tamme dieren naast elkaar te laten rusten. Het beeld van Orpheus, waarin wilde en tamme dieren liggend naast elkaar worden afgebeeld, doen dan ook denken aan de profetie uit Jesaja 11: 6-9 waarin de wolf en het lam samen wonen en de panter zich naast het bokje vlijt.¹²¹ Dit soort parallellen waren zeer bruikbaar in een periode waarin het slim was om symbolisme te gebruiken dat geen ophef veroorzaakte in de heidense kringen. De echte betekenis zou alleen zichtbaar zijn voor ingewijden.¹²² De Kerk wilde in deze periode namelijk geen ongewenste aandacht vanuit de heidense gemeenschap op zichzelf vestigen.¹²³

¹¹⁹ Eisler, 53,56,63.

¹²⁰ Bakhuizen van den Brink, 164.

¹²¹ *Jesaja*, 11:6-9. [W.B.].

¹²² Guthrie, 261-265.

¹²³ Guthrie, 265

Daniélou (1963) ziet het gebruik van Orpheus als Goede Herder niet anders dan de overname van andere motieven als bloemen, maskers en vogels. De christelijke kunst volgde de heersende kunstopvattingen en gebruikten daarom dezelfde motieven en figuren als de heidense kunst.¹²⁴ Net als Guthrie, benadert Friedman de relatie tussen Orpheus en het christendom ook vanuit de kant van Orpheus en het orfisme, al focust Friedman zich vooral op het figuur Orpheus. Een belangrijke reden om Orpheus als Goede Herder af te beelden, was volgens Friedman het gebrek aan een bestaande iconografie voor Christus. Volgens deze these is Orpheus als Goede Herder dan ook niet zozeer bedoelt als een afbeelding van Orpheus, maar meer als een weergave van Christus als Goede Herder waarbij gebruik is gemaakt van de attributen van Orpheus om het idyllische thema te benadrukken.¹²⁵ Ook het voorkomen van Orpheus op sarcofagen legt Friedman op deze manier uit. De christelijke sarcofagen zouden zijn gemaakt in heidense werkplaatsen, die voor verschillende groepen monumenten maakten. Getraind in de stijl van heidense sarcofagen en reeds bekend met Orpheus als symbool voor de onsterfelijkheid in funeraire contexten, is het aannemelijk dat deze werkplaatsen heidense motieven en figuren gebruikten om een nieuwe godheid, die nog geen eigen iconografie had, af te beelden.¹²⁶ De positie, kledij en verhouding tot de dieren in de Orpheusfresco's verwijzen volgens Friedman allemaal naar traditionele heidense scènes. Alleen de toevoeging van schapen en de omringende scènes uit het Evangelie zouden wijzen op een christelijke aanpassing van de Orpheusscène. Friedman merkt daarbij wel op dat het opvallend is dat Orpheus, binnen deze christelijke context, in grote mate zijn heidense kenmerken behoudt. De relatie tussen Orpheus en Christus ziet Friedman ook in de begeleiding naar het paradijs. Met name in de Goede Herder-scènes zou zowel Orpheus als Christus verwijzen naar de begeleiding van de ziel naar het paradijselijke hiernamaals.¹²⁷

Een groot deel van het betoog van Huskinson bestaat uit het weerleggen van de interpretaties van anderen. Zo zou het voorkomen van Orpheus niets te maken hebben met eventuele bekeerlingen uit het orfisme, zoals Guthrie beargumenteert.¹²⁸ De Romeinse kunst en literatuur uit de tijd van het opkomende christendom zou namelijk aan tonen dat in die periode al een scheiding was ontstaan tussen de Orpheus als mysteriën-priester en de Orpheus als mythische zanger uit de legenden. Alleen deze laatste versie van Orpheus, de poëet en de zanger, zou tijdens het vroege christendom nog te zien zijn in de heidense kunst. Ook zijn er

¹²⁴ Daniélou, 193-194.

¹²⁵ Friedman, 194.

¹²⁶ Friedman, 195.

¹²⁷ Ibid., 210.

¹²⁸ Huskinson, 70.

volgens Huskinson geen aanwijzingen dat er een dusdanige hoeveelheid bekeerlingen uit de orfische cultus afkomstig was, dat zij een prominente plaats voor weergaven van hun voormalige held konden opeisen. Het naast elkaar bestaan van afbeeldingen van Orpheus tussen de schapen en Orpheus tussen de wilde dieren, beide in christelijke context, is voor Huskinson een belangrijke aanwijzing dat er geen sprake is van een overname van heidense iconografie zonder christelijke betekenis. Volgens haar moeten de vroege christenen duidelijke redenen hebben gehad om, uit alle heidense motieven met funeraire significantie, juist voor deze scène te kiezen en deze te verbinden met Bijbelse scènes. Er was binnen de catacombedecoratie namelijk zelden plaats voor betekenisloze motieven, laat staan dat hier een prominente plaats aan werd gegeven.

De introductie van tamme dieren in de Orpheusscène suggereert volgens Huskinson dat de christenen niet voor Orpheus kozen vanwege zijn heidense symboliek, maar omdat zij hem op een of andere wijze aan hun eigen religieuze ideeën relateerden. Anders was er namelijk geen aanleiding geweest om de samenstelling van de dieren in de bekende Orpheusscène aan te passen.¹²⁹ De theorie waarin de gelijkenissen tussen Orpheus en Christus, zowel in karakter als in levensloop, en de bekering van Orpheus tot het monotheïsme redenen zouden zijn geweest om Orpheus als prefiguratie van Christus te kiezen, is voor Huskinson niet toereikend. Ten eerste geeft deze theorie geen verklaring voor het aanpassen van de iconografie. Als er echt sprake was van een prefiguratie van Christus, bij gebrek aan een eigen iconografie, zouden dan niet alle wilden dieren zijn vervangen door schapen? En waarom zouden de christenen dat niet gekozen hebben voor andere herderfiguren die in de heidense kunst voor handen waren? Nog belangrijker: waarom werd de kenmerkende frygische kleding van Orpheus niet aangepast tot een neutralere kledij? Daarbij merkt Huskinson terecht op dat er, met name op christelijke sarcofagen, ook vele Orpheusscènes zijn gevonden die niet gerelateerd kunnen worden aan pastorale scènes. Het is niet aannemelijk dat Orpheus in de catacomben enkel zou dienen als prefiguratie van Christus, maar op de sarcofagen wel een eigen betekenis zou hebben.

Ook een adaptatie van Orpheus vanwege de noodzaak de christelijke God te verhullen binnen een vijandelijke, heidense wereld, wijst Huskinson van de hand. Vele Orpheusscènes, zowel in fresco als op sarcofagen, bevinden zich namelijk in specifiek christelijke contexten zoals de catacomben. Dit waren geen publieke ruimtes en het is zeer waarschijnlijk dat de afbeeldingen alleen voor christenen zichtbaar waren.¹³⁰ Zelfs als dit laatste niet het geval was,

¹²⁹ Ibid., 71.

¹³⁰ Ibid.

was de noodzaak om hun eigen God te verhullen binnen de catacomben nihil. Zoals in het tweede hoofdstuk namelijk al aan de orde kwam, werd de laatste rustplaats van de overledene, ongeacht de religie, beschermt door de *Res Religiosa*.¹³¹

Een bevredigendere verklaring vindt Huskinson in bepaalde passages uit de vroeg christelijke literatuur. Zowel Clemens van Alexandrië (ca 150-215 na Chr.) als Eusebius van Caesarea (ca 263-339 na Chr.) verbinden Orpheus en Christus met elkaar via de krachten van het lied.¹³² Clemens richt zich hierbij op het contrast tussen de twee figuren: Orpheus zou misleidend zijn en met zijn dicht- en zangkunsten mannen onderwerpen aan een leven van ondeugd, terwijl Christus met het lied van God, het Evangelie, juist de wilde driften van de mens verdrijft en de mens naar de verlossing leidt:

In my opinion, therefore, our Thracian, Orpheus, and the Theban and the Methymnian too, are not worthy of the name of man, since they were deceivers. Orpheus, Amphion and Arion were deceivers Under cover of music they have outraged human life, being influenced by daemons, through some artful sorcery, to compass man's ruin. By commemorating deeds of violence in their religious rites, and by bringing stories of sorrow into worship, they were the first to lead men by the hand to idolatry; yes, and with stocks and stones, that is to say, statues and pictures, to build up the stupidity of custom. By their chants and enchantments they have held captive in the lowest slavery that truly noble freedom which belongs to those who are citizens under heaven.

But far different is my minstrel, for He has come to bring to a speedy end the bitter slavery of the daemons that lord it over us; and by leading us back to the mild and kindly yoke of piety He calls once again to heaven those who have been cast down to earth. He at least is the only one who ever tamed the most intractable of all wild beasts—man: for he tamed birds, that is, flighty men; reptiles, that is, crafty men; lions, that is, passionate men; swine, that is, pleasure-loving men; wolves, that is, rapacious men.

Clemens, *Protrepticus*, I, 4F.¹³³

Eusebius verbindt Orpheus en Christus juist met elkaar. Zoals Orpheus de natuur temde met zijn lied, zo temde Christus de zielen van de mens met zijn Evangelie.¹³⁴

Hoewel Huskinson erkent dat er geen inschatting is te maken van het aantal en het type mensen dat in de derde en vierde eeuw bekend was met deze passages, is het volgens

¹³¹ Johnson, 39.

¹³² Huskinson, 71-72.

¹³³ Clemens, *Protrepticus*, I, 4F. [L.C.L.].

¹³⁴ Zie citaat op pagina 53.

haar wel waarschijnlijk dat Orpheus in die periode op zijn minst beschouwd werd als een allegorie, zo niet een type, van Christus die de mensheid vrede bracht. Met zijn Evangelie, dat de liederen van Orpheus en Apollo oversteeg, wist Christus zelfs de dood te overwinnen.¹³⁵ Volgens Huskinson is deze interpretatie ook het meest overeenkomstig met het feit dat de gekerstende scènes alleen in funeraire contexten voorkomen. Deze hebben volgens haar waarschijnlijk primair een eschatologische betekenis. De wilde en tamme dieren die naar Orpheus luisteren, zijn dan mogelijk een symbool voor de gezegende doden die zich hebben bekeerd tot het Woord van God. Zij genieten van de muziek van Christus in het pastorale paradijs. Huskinson ziet deze interpretatie bevestigd worden in het thema van verlossing, dat de onderliggende betekenis zou zijn van de Bijbelse scènes die geassocieerd worden met de Orpheusscènes in de catacomben. Ook het gebruik van schapen en duiven als symbolen voor de christelijke zielen die van de onsterfelijkheid genieten, zoals afgebeeld op andere vroeg christelijke monumenten, wijzen volgens haar in de richting van deze interpretatie. Hoewel de scènes met de wilde, soms mythologische dieren, in meerdere contexten voorkomen, is volgens Huskinson ook daar een dergelijke interpretatie denkbaar. De wilde dieren die getemd worden door Orpheus' muziek staan dan de menselijke driften die getemd worden.

De chronologie van deze verschillende typen scènes is lastig te bepalen door de moeilijkheden met betrekking tot het dateren van de catacombenfresco's. Toch is er volgens Huskinson duidelijk zichtbaar dat de christelijke transformatie van het heidense type begon in de derde eeuw en ten minste tot in de vierde eeuw bleef bestaan binnen de christelijke funeraire context. Dit bevestigt volgens haar de interpretatie van de scènes: de versie met de tamme dieren behoort tot de periode en het gedachtegoed van de vroegste periode van het christendom en is verbonden aan het thema van verlossing dat in die tijd een prominente rol speelde binnen de kunst. De meer heidense variant met wilde dieren bleef daarnaast ook bestaan. Dit kwam deels doordat het een thema weergaf dat beter aansloot bij de ideeën van een triomferende kerk: de getemde wilde dieren sloten beter aan bij het beeld van de getemde ondeugden van de mens.¹³⁶ Anderzijds paste deze versie beter bij de decoratieve trends in de kunst van de latere periode, onder ander in de vierde eeuw, waarin er een voorkeur was voor 'over-all ontwerpen' zoals een drukke dierengroep.

Net als Huskinson richt ook Herrero de Jáuregui (2010) zich op de vroeg christelijke literatuur voor de interpretatie van de fresco's. Hij ziet in de teksten van de vroege apologeten vooral dat zij alleen geïnteresseerd waren in de religieuze waarde van Orpheus en niet zozeer

¹³⁵ Huskinson, 72.

¹³⁶ Ibid., 73.

in zijn klassieke legende. Orpheus speelde voor de apologeten een belangrijke rol in de verdediging van het christendom en de aanval op het heidendom. Met name de chronologie was hierbij belangrijk. Orpheus zou de inspiratie zijn van alle klassieke dichters en daarmee aan het begin van het heidendom staan. Echter zou Orpheus zijn kennis en ideeën hebben gekregen in het contact met Bijbelse profeten, bijvoorbeeld tijdens zijn reis naar Egypte. Hiermee zou Orpheus dus later zijn dan de Bijbelse beginselen, waarmee de heidense mythologie inferieur zou zijn aan de Bijbelse teksten.¹³⁷

Ook Collier berust zich op de vroeg christelijke apologeten. Volgens hem zouden deze teksten vooral het belang van Orpheus' vermeende bekering tot het monotheïsme aantonen. Orpheus zou de eerste heiden zijn geweest die de heidense religies afwees en zich bekeerde tot een monotheïstische god. Hiermee zou hij een voorbeeld zijn voor alle heidenen. In de fresco's zou Orpheus dus niet zozeer een prefiguratie van Christus zijn, maar symbool staan voor de bekering tot het christendom.

¹³⁷ Herrero de Jáuregui, 139-140.

Hoofdstuk 4: De literaire bronnen

Hoewel de christelijke schrijvers in het begin vijandig gezind waren tegenover de heidense mythologie, ontstond in de loop der tijd een mildere houding tegenover Orpheus en diens mythe.¹³⁸ De vroeg christelijke schrijvers zagen namelijk verschillende parallellen in de levens van Orpheus en Christus. Zo hadden beiden een goddelijke afkomst, werden beiden gezien als brenger van vrede en stierven beiden een gewelddadige dood. De belangrijkste parallel die de christelijke schrijvers zagen, was misschien nog wel dat zowel Orpheus als Christus was afgedaald naar de onderwereld om daarna weer terug te keren in de wereld van de levenden. Door de algemene bekendheid van Orpheus' mythe waren de parallellen nuttig bij het verspreiden van Het Evangelie. Daarnaast zorgden de overeenkomsten tussen Orpheus en Christus ervoor dat het voor heidenen gemakkelijker was om zich tot het nieuwe geloof te bekeren.

Neoplatonisten

Niet alleen de vroeg christelijke apologeten wisten Orpheus in te zetten om hun doeleinden te behalen. In het toenemende conflict tussen het opkomende Christendom aan de ene kant en de neoplatonisten, die de autoriteit van de Griekse filosofische en religieuze traditie proberen te behouden, aan de andere kant, speelden Orpheus en het orfisme een belangrijke rol.¹³⁹ De overeenkomsten in de levens van Orpheus en Christus waren niet het enige aspect van Orpheus' mythe dat de schrijvers inzetten om hun geloof te bevestigen en te verspreiden. Een ander aspect van Orpheus dat door de vroege apologeten werd ingezet was Orpheus als oudste Griekse dichter.¹⁴⁰ Dit aspect werd zowel door de vroeg christelijke apologeten als de neoplatonisten ingezet om hun eigen ideeën te staven en beiden gebruikten Orpheus' autoriteit en de prestige van zijn naam in het onderschrijven van hun eigen overtuigingen.¹⁴¹ Opvallend genoeg gebruiken beide kampen dezelfde kenmerken en teksten.¹⁴²

Een belangrijk aspect waar de vroeg christelijke apologeten en de neoplatonisten het over eens waren, was de antiquiteit van Orpheus. Hij was niet alleen de oudste van alle Griekse dichters, ouder dan Homerus en Hesiodus, maar ook belangrijker dan andere oudere dichters zoals Linos en Musaeus. Beide groepen zagen Orpheus als representatie van de

¹³⁸ Friedman, 60.

¹³⁹ Edmonds, *Redefining Ancient Orphism*, 24.

¹⁴⁰ Friedman, 60.

¹⁴¹ Edmonds, 27.

¹⁴² *Ibid.*, 28.

gehele Griekse traditie en alle grote dichters die na hem kwamen. De chronologie van Orpheus' leven stond voor zowel de apologeten als de neoplatonisten centraal en zijn werken kregen een hernieuwde autoriteit. De neoplatonisten wilden hiermee vooral de consistentie van de Griekse religieuze traditie benadrukken die volgens hen vanaf Orpheus tot aan hun eigen tijd aanwezig was.¹⁴³ Door Orpheus aan het begin van de Griekse theologie te plaatsen en aan te tonen dat Mozes zich in chronologie voor Orpheus bevond, wilden de kerkvaders daarentegen bewijzen dat het christelijke Evangelie verder terugging dan de Griekse mythen en religies.¹⁴⁴

Het belang van deze chronologie lag in een van de heidense aanklachten tegen het christendom: het gebrek aan geschiedenis en tradities. Het christendom was een 'nieuwe' religie zonder autoriteit of aanzien. In reactie hierop traceerden de christelijke apologeten de oorsprong van het christendom terug naar het jodendom en probeerden zij aan te tonen dat het Oude Testament en diens profeten vele malen ouder waren dan de heilige geschriften van de Grieken, zoals de Homerische gedichten, de Theogonie van Hesiodus of de gedichten van Orpheus.¹⁴⁵

Ook Orpheus' relatie met het goddelijke, via zijn genealogie of via zijn goddelijk ingegeven gedichten, werd een belangrijk element. Aan de ene kant werden zijn teksten en beweringen verworpen en werd hij geportretteerd als een Thracische, gewetenloze bedrieger. Aan de andere kant werden zijn beweringen juist uitvergroot en verheerlijkt en kreeg Orpheus een bovennatuurlijke autoriteit aangemeten.¹⁴⁶ Ook de inhoud van Orpheus' werk werd belangrijk voor beide groepen. In een poging Orpheus als wrede bedrieger te portretteren, werden de details van de verhalen over incest en mutilatie letterlijk geïnterpreteerd door de apologeten. De neoplatonisten beargumenteerden hierbij juist een allegorische interpretatie waarbij de mate van gruwelijkheid in de oppervlakkige betekenis juist een indicatie was van het belang van de onderliggende betekenis.

De joden en stoïcijnen

Voorafgaand aan de vroeg christelijke apologeten en de neoplatonisten, was er een soortgelijke tweedeling te zien bij de hellenistische joden en de stoïcijnen. De stoïcijnen

¹⁴³ Edmonds, 37.

¹⁴⁴ Bijvoorbeeld: Clemens, *Stromata*, I, XIV : 'The Greeks say, that after Orpheus and Linus, and the most ancient of the poets that appeared among them [...] were the first that were admired for their wisdom. [...] That the wise men among the Greeks flourished after the age of Moses, will, a little later, be shown.' [I.S.T.A.].

¹⁴⁵ Friedman, 62.

¹⁴⁶ Edmonds, 28.

Diodorus Siculus (90-30 voor Christus) en Strabo (64 v. Chr. – 24 n. Chr.) plaatsten Orpheus in de geschiedenis van de Griekse cultuur en benoemen hem als de uitvinder van verschillende rituelen. Hoewel Diodorus en Strabo zich beiden niet op één specifiek orfisch gedicht lijken te baseren, is het duidelijk dat zij goed bekend waren met de gedichten en rituelen die destijds aan Orpheus werden toegeschreven. Diodorus vertelt onder andere hoe Orpheus zijn ideeën uit Egypte haalde en hoe hij, bij terugkomst, de mysteriën van Osiris en Isis veranderde in die van Dionysus en Demeter:

Orpheus, for instance, brought from Egypt most of his mystic ceremonies, the orgiastic rites that accompanied his wanderings, and his fabulous account of his experiences in Hades. For the rite of Osiris is the same as that of Dionysus and that of Isis very similar to that of Demeter, the names alone having been interchanged

Diodorus, *Library of History*, I, 96.¹⁴⁷

Ook het belang van de chronologie en Orpheus' plaats daarin was in deze periode al aanwezig. Voorafgaand aan de vroeg christelijke apologeten waren het de joden die probeerden aan te tonen dat de Thora en de joodse profeten ouder waren dan – en daarmee superieur aan – de Griekse dichters en theologen.¹⁴⁸

Vroeg christelijke apologeten

De eerste apologeten die Orpheus gebruikten om aan te tonen dat het Oude Testament ouder was dan de Griekse theologie waren Tatianus (ca. 120-180) en Theophilus (ca. 169-185).¹⁴⁹ Tatianus maakte net als de joodse schrijvers gebruik van de genealogische chronologie om aan te tonen dat Mozes ouder was dan de vroegste Griekse schrijvers. In zijn *Oratio ad Graecos* (ca. 155-165) betoogt hij onder andere dat de Griekse filosofen en dichters hun kennis, welleswaar zonder zich er bewust van te zijn, van Mozes hadden overgenomen. Orpheus lijkt voor Tatianus geen specifieke christelijke waarde te bevatten; hij beschrijft hem enkel als een barbaar die de mysteriën introduceerde en wiens reputatie gebaseerd was op leugens.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I-96. [L.C.L.].

¹⁴⁸ Friedman, 62.

¹⁴⁹ Ibid., 65.

¹⁵⁰ Over Mozes zegt Tatianus, *Oratio*, XL: '[...]it is evident that Moses was older than the ancient heroes, wars and demons. And we ought rather to believe him who stands before them in point of age, than the Greeks, who, without being aware of it, drew his doctrines [as] far from a fountain.' In dezelfde tekst komt ook Orpheus ter

Bij Theophilus zien we een andere benadering. Hij baseerde zijn chronologie op de Bijbelse geschiedenis. Hiermee probeerde hij een christelijke geschiedenis te ontwikkelen op basis van historische gebeurtenissen in plaats van gebaseerd op de genealogieën van de heidense mythen. Ook gebruikte hij de Bijbelse chronologie bij het weerleggen van specifieke claims van de heidenen, zoals de uitvinding van de muziek door Apollo of Orpheus:

[...]but Jubal is he who made known the psaltery and the harp [...] concerning music, some have fabled that Apollo was the inventor, and others say that Orpheus discovered the art of music from the sweet voices of the birds. Their story is shown to be empty and vain, for these inventors lived many years after the flood.

Theophilus, *Apologia ad Autolyicum*, II, xxx. ¹⁵¹

Opvallend is dat Theophilus de heidense geschiedenis en geleerden niet geheel verwierp. Het is mogelijk dat hij, als Griekse bekeerde zeer vertrouwd met de heidense geschriften, zijn Griekse lezers niet tegen zich in het harnas wilde jagen, maar juist hen wilde overtuigen van zijn nieuwe religie.¹⁵² Hoewel hij een duidelijk onderscheid maakt tussen de heidense en de christelijke openbaring, erkent hij met betrekking tot de Griekse dichters wel een zekere mate van goddelijke inspiratie.¹⁵³

Ook Clemens van Alexandrië (ca. 150-215) legde de oorsprong van de heidense filosofie bij Mozes. In zijn *Stromata* zet hij uiteen hoe de Griekse geleerden, waaronder Orpheus en Homerus, van barbaarse afkomst waren. Hun wijsheid zou grotendeels afkomstig zijn van de Egyptenaren, die het op hun beurt van de Joden hadden overgenomen.¹⁵⁴ Hierdoor zou de heidense filosofie in ieder geval een klein element van De Waarheid bevatten en geschikt zijn om de heidenen voor te bereiden op de christelijke waarheid:

But if the Hellenic philosophy comprehends not the whole extent of the truth, and besides is destitute of strength to perform the commandments of the Lord, yet it prepares the way for the

sprake: 'For which of your institutions has not been derived from the Barbarians? [...]Orpheus [...] taught you poetry and song; from him, too, you learned the mysteries,'. Tatianus, *Oratio*, I. [I.S.T.A.].

¹⁵¹ Theophilus, *Apologia ad Autolyicum*, II, xxx. [I.S.T.A.].

¹⁵² Friedman, 67.

¹⁵³ Theophilus, *Ad. Auto*, III, xvii: 'And did not the poets Homer and Hesiod and Orpheus profess that they themselves had been instructed by Divine Providence? Moreover, it is said that among your writers there were prophets and prognosticators, and that those wrote accurately who were informed by them. How much more, then, shall we know the truth who are instructed by the holy prophets, who were possessed by the Holy Spirit of God!' [I.S.T.A.].

¹⁵⁴ Friedman, 67, 71.

truly royal teaching; training in some way or other, and moulding the character, and fitting him who believes in Providence for the reception of the truth.

Clement, *Stromata*, I, xvi.¹⁵⁵

Daarnaast ziet Clemens Orpheus als antagonist van Christus, waarbij de eerstgenoemde de zanger van het oude lied is en in scherp contrast staat met Christus, de zanger van het christelijke Evangelie: het nieuwe lied.¹⁵⁶ Eusebius (ca. 263-339) maakt ook een vergelijking tussen Orpheus en Christus. Waar Orpheus een lier nodig had en enkel wilde dieren kon temmen, kon Christus met het Woord van God de ziel van de mens temmen:

The Grecian myth tells us that Orpheus had power to charm ferocious beasts, and tame their savage spirit, by striking the chords of his instrument with a master hand: and his story is celebrated by the Greeks, and generally believed, that an unconscious instrument could subdue the untamed brute, and draw the trees from their places, in obedience to its melodious power. But he who is the author of perfect harmony, the all-wise Word of God, desiring to apply every remedy to the manifold diseases of the souls of men, employed that human nature which is the workmanship of his own wisdom, as an instrument by the melodious strains of which he soothed, not indeed the brute creation, but savages endued with reason; healing each furious temper, each fierce and angry passion of the soul, both in civilized and barbarous nations, by the remedial power of his Divine doctrine.

Eusebius, *Prologue to the Oration*, XIV, 5.¹⁵⁷

Naast een soort prefiguratie van Christus zagen Clemens en Eusebius Orpheus ook als de verantwoordelijke figuur voor het geheel van moordpartijen en verdorvenheden waarin alle Griekse mysterie culten worden samengevat.¹⁵⁸ Door het onderscheid tussen verschillende rituelen weg te halen en alle mysterie culten als één fenomeen te behandelen, wist Clemens een enkelvoudig beeld te schetsen van een geheel aan verdorven riten waarvan de oorsprong bij Orpheus zou liggen.¹⁵⁹

Vanaf Clemens ontstond er bij de vroeg christelijke apologeten een tweezijdig beeld van Orpheus. Aan de ene kant werd hij gezien als de oorsprong van het verschrikkelijke geheel der rituelen van de mysterieculen. Aan de andere kant werd hij echter ook gezien als

¹⁵⁵ Clemens van Alexandrië, *Stromata*, I, XVI. [I.S.T.A.].

¹⁵⁶ Edmonds, 30.

¹⁵⁷ Eusebius, *Prologue to the Oration*, XIV-5. [I.S.T.A.].

¹⁵⁸ Edmonds, 35.

¹⁵⁹ Ibid., 31.

een prefiguratie van Christus die de eerste heiden zou zijn geweest die het monotheïsme erkende.

Het monotheïsme

Het meest belangrijke argument voor het gebruik van Orpheus vonden de vroege christelijke apologeten in het aan Orpheus toegeschreven gedicht *Palinode* (zie bijlage 01). In dit gedicht, dat tegenwoordig wordt toegeschreven aan een Hellenistische joodse pseudo-epigrafer uit de tweede of derde eeuw voor Christus, verwerpt Orpheus het polytheïsme en erkent hij het monotheïsme.¹⁶⁰ Dit gedicht bestond waarschijnlijk in verschillende vormen en varianten en werd door verschillende partijen aan de hand van hun eigen opvattingen geïnterpreteerd.¹⁶¹ De hellenistische joden transformeerden aan de hand van dit gedicht het idee van Zeus als oppergod in een apologie voor het Joodse monotheïsme. Daarbij draaiden zij onder andere de rollen van Orpheus en Musaeus om, waardoor de eerste een afstammeling van de laatste werd. De vereenzelviging van Musaeus met Mozes zorgde voor de bewijsvoering dat Orpheus zijn kennis bij Mozes zou hebben opgedaan.

Ook de vroege christelijke apologeten gebruikten de *Palinode* in hun apologieën. In dit gedicht spreekt Orpheus over een immateriële alomvattende God. Onder anderen Clemens ziet hierin het bewijs van een bevestiging van het monotheïsme en de christelijke doctrine.¹⁶² Zo benoemt Clemens in zijn *Protrepticus* de *Palinode* als bewijs dat Orpheus weldegelijk kennis had van de Goddelijke Waarheid, maar niet de moed bezat om zich hier aan te wijden.¹⁶³ In het vijfde boek van de *Stromata* verbindt Clemens de onzichtbare God van Orpheus met de immateriële God van het Christendom:

[...] when the Scripture says, “Moses entered into the thick darkness where God was,” this shows to those capable of understanding, that God is invisible and beyond expression by words. And “the darkness”- which is, in truth, the unbelief and ignorance of the multitude – obstructs the gleam of truth. And again Orpheus, the theologian, aided from this quarter, says:

–

“One is perfect in himself, and all things are made the progeny of one,”

¹⁶⁰ Ibid., 21.

¹⁶¹ Ibid., 22.

¹⁶² Friedman, 71.

¹⁶³ Clemens, *Protrepticus*, VII: ‘But the Thracian Orpheus, the son of Oeagrus, hierophant and poet at once, after his exposition of the orgies, and his theology of idols, introduces a palinode of truth with true solemnity [...] Thus far, Orpheus at last understood that he had been in error.’ [L.C.L.].

[...] He adds: –

“Him

No one of mortals has seen, but He sees al.”.

Clemens, *Stromata*, V, xiii.¹⁶⁴

Orpheus en het christendom in de vierde eeuw

Het Edict van Milaan in 312 zorgde voor een radicale verandering in de relatie tussen het christendom en de heidense religies. De christelijke gemeenschap werd niet langer vervolgd en de christelijke apologeten werden minder defensief van toon. Een nieuwe zelfverzekerdheid beïnvloedde de manier waarop Orpheus in de vierde eeuwse teksten aan bod kwam.¹⁶⁵ De *Palinode* werd steeds vaker aangehaald en ging vaak gepaard met de vraag waarom Orpheus, die in het gedicht duidelijk erkent de waarheid van één God te kennen, zich niet wijdde aan het monotheïsme. Dit werd steeds vaker geïnterpreteerd als een bewuste keuze om de zijn heidense volgelingen voor te liegen.

De vierde eeuwse theoloog Theodoretus van Cyrillus is één van de weinige apologeten voor wie Orpheus in de eerste plaats geen mythisch, maar een historisch figuur lijkt te zijn. Hij refereert vooral naar de vermeende historische daden van Orpheus en gebruikt de traditionele dateringen van Mozes en Orpheus om te beargumenteren dat de Griekse mythologie een onjuiste interpretatie is van de kennis van Mozes.¹⁶⁶ Orpheus, inmiddels verankert in zijn rol als vroegste dichter der Grieken, zou slechts één generatie voor de Trojaanse oorlog hebben geleefd, terwijl Mozes duizenden jaren voor deze oorlog wordt geplaatst.¹⁶⁷ Theodoretus volgde Diodorus Siculus in de opvatting dat Orpheus bij terugkomst uit Egypte de mysteriën van Isis en Osiris veranderde in de mysteriën van Demeter en Dionysos. Hij voegt hier echter aan toe dat Orpheus in Egypte ook het monotheïsme leerde kennen. Dat Orpheus deze Waarheid weigerde te erkennen en er bewust voor koos zijn volgelingen te misleiden, zou volgens Theodoretus genoeg reden moeten zijn voor de Grieken om de op leugens gebaseerde mythologie te verwerpen:

Though Orpheus had learned the true theology from the Egyptians who in turn had gotten some idea of this from the Jews, he mixes in his theology some elements of error and transmits

¹⁶⁴ Clemens, *Stromata*, V, xiii. [Ante-Nicene Fathers].

¹⁶⁵ Friedman, 72.

¹⁶⁶ Friedman, 73.

¹⁶⁷ Deze datering voor Orpheus' leven is de meest voorkomende datering bij de antieke Griekse schrijvers. Voor de verschillende dateringen van Orpheus' leven in de klassieke bronnen, zie: Friedman, 15-20.

the infamous orgies of Dionysus. After having, so to speak, coated with honey the rim of the cup, he lets those who would drink there, drink wormwood.

Theodoretus, *Graecarum Affectionum Curatio*, II.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Theodoretus, *Graecarum Affectionum Curatio*, II. Engelse vert. Friedman, 74-75. Latijnse citaat: 'Caeterum quanquam haec ab Aegyptiis didicisset, qui ab Hebraeis documenta quaedam veritatis acceperant, aliquos tamen errores theologiae admiscuit, ac Dionusiorum Thesmophoriorumque impurissima orgia tradidit: et quasi melle quodam illito calice, letale poculum deceptis porrexit.' J.P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus*, 83: 836.

Conclusie

In dit onderzoek is de betekenis van Orpheusfresco's binnen de christelijke catacomben van Rome onderzocht. Om de fresco's te kunnen interpreteren, was het noodzakelijk de context van de catacomben goed te begrijpen. Daarom is er eerst aandacht besteed aan de opkomst en ontwikkeling van de catacomben in het algemeen. Hierbij is ook gekeken naar de mogelijkheid dat heidenen en christenen bij elkaar werden begraven. Al snel bleek dit inderdaad tot de mogelijkheden te behoren. Toch waren er in de casestudies geen indicaties dat de Orpheusfresco's toebehoorden aan heidense graven. Bij enkele fresco's waren er juist aspecten, zoals de Bijbelse scènes rondom het Orpheusfresco, die een christelijke context suggereerden. In alle gevallen zijn er duidelijke indicaties dat er christelijke opdrachtgevers betrokken zijn geweest bij de decoratie of restauratie van het vertrek en dat er voor hen geen aanleiding was om het Orpheusfresco weg te halen of over te schilderen.

Om de fresco's uit de casestudies goed te kunnen duiden, is er eerst gekeken naar de iconografie van de herder. Hieruit kwam niet alleen naar voren dat de herder al lang voor het christendom voorkwam in de kunst, maar ook dat er binnen de christelijke kunst een driedeling lijkt te zijn in het type herder en de rol die hij symboliseerde. Zo is er een onderscheid te maken tussen de rol van verlosser, met het schaap op de schouders; de rol van bewaker, die tussen de schapen staat; en de meer algemene rol van de melkende herder, die een puur idyllisch thema zou representeren.

Hoewel we in de catacomben inderdaad herder-fresco's tegenkomen die in deze drie rollen in te delen zijn, zijn er ook afbeeldingen waarbij de rollen elkaar overlappen: een herder die een schaap op zijn schouders draagt en tussen de kudde staat, zoals in afb. 04 en afb. 10. Wat ook opviel is dat Orpheus altijd in dezelfde rol is weergegeven: als bewaker van de kudde. Toch wordt hij in de teksten, mede door het brengen van vrede onder de wilde dieren, ook geassocieerd met Christus als Verlosser.

Na een eerste literatuurstudie werd duidelijk dat er al veel was geschreven over de christelijke catacomben in Rome. De specifieke Orpheusfresco's en de betekenis daarvan binnen de christelijke context komen echter weinig aan bod. Daar waar de relatie tussen Orpheus en het christendom is onderzocht, is het onderzoek met name gericht op de middeleeuwen, zoals bij Friedman (1965) en Collier (2010). De rol van Orpheus binnen het vroege christendom, tijdens het late keizerrijk, wordt hierin vaak gezien als een kleine opstap die weinig aandacht behoeft. Hierbij zijn de inzichten die de Orpheusfresco's uit het vroege

christendom geven over de overgang tussen het heidendom en het christendom nauwelijks onderzocht.

Ondanks dat er weinig onderzoek is verricht naar de echte betekenis van de Orpheusfresco's, zijn er verschillende auteurs die de afbeeldingen van een interpretatie hebben voorzien. Sommigen zijn, net als Bakhuizen van den Brink, van mening dat de fresco's puur idyllisch zijn bedoeld en zelfs als zodanig op weerstand van de christelijke gemeenschap stuitten. Dit blijkt volgens hen onder meer uit het geringe aantal Orpheusfresco's dat in de catacomben is overgeleverd. Anderen zien de fresco's als een weergave van een iconografisch probleem. Door het gebrek aan een eigen iconografie zou Orpheus zijn afgebeeld als prefiguratie van Christus. Beide interpretaties verbinden geen christelijke betekenis aan de afbeeldingen en gaan uit van puur artistieke redenen waarom Orpheus is afgebeeld binnen de catacomben. Dit staat in groot contrast met de interpretatie van Eisler, die beargumenteerd dat de fresco's een uiting zijn van de nauwe verwantschap tussen het orfisme en het vroege christendom. De christenen zagen niet alleen een grote verbondenheid tussen Christus en Orpheus, maar haalden ook hun nieuwe leden en zelfs rituelen uit het orfisme.

Volgens Huskinson was Orpheus in het late keizerrijk echter al niet meer verbonden met het orfisme en werd hij in de tijd van het vroege christendom enkel nog gezien – en afgebeeld – als de mythische zanger. De catacomben-fresco's hebben volgens haar vooral een eschatologische functie en verbeelden het thema van Verlossing. Dat Orpheus ook na de Vrede van Constantijn wordt afgebeeld, is volgens haar onder meer toe te schrijven aan de artistieke voorkeur van de vierde eeuw, waar de dierengroepen goed bij aansloten. Herrero de Jáuregui heeft zich voor zijn interpretatie vooral gericht op de apologetische teksten vanaf de tweede eeuw. Hij is van mening dat Orpheus werd ingezet bij de verdediging van het christendom en met name symbool staat voor de bekering tot het christendom.

Dat Orpheus meer was dan een artistieke prefiguratie van Christus blijkt onder andere uit de overgeleverde literaire bronnen uit de eerste eeuwen van onze jaartelling. In hun teksten laten de vroeg christelijke apologeten zien dat Orpheus ook buiten de catacombenkunst een rol speelde binnen het opkomende christendom. Zowel de heidenen als de christenen plaatsten Orpheus aan het begin van de Griekse filosofische en religieuze traditie. De christenen verbonden hem daarnaast ook aan de Bijbelse profeten en beargumenteerden dat Orpheus zijn kennis onder andere van Mozes had verkregen. Hiermee voorzagen zij hun nieuwe religie van geschiedenis, traditie en status. Daarbij kwam Orpheus in een dubieus daglicht te staan: als hij zijn kennis van Mozes had, wist hij dus van de Goddelijke Waarheid. Dat hij er ondanks deze

kennis voor koos zijn volgelingen de mythologieën voor te zetten, maakten niet alleen dat hij een bedrieger was, maar impliceerde ook dat de Griekse filosofische en religieuze traditie die na hem kwamen, gebaseerd waren op leugens. Toch is het beeld van Orpheus in de christelijke literatuur niet geheel negatief van aard. Het orfische gedicht *Palinode* liet namelijk zien dat Orpheus zich op zijn sterfbed had bekeerd tot het monotheïsme. Hoewel er in het gedicht, dat tegenwoordig niet meer als orfisch wordt beschouwd, niet staat welke God de enige God zou zijn, zien de apologeten Orpheus wel als de eerste heiden die zich bekeerde.

Binnen de apologetische teksten spelen ook de overeenkomsten in levensloop tussen Orpheus en Christus een grote rol. Deze overeenkomsten, als mede het brengen van de vrede, verbonden Orpheus aan Christus als Goede Herder. Voor sommigen apologeten was Orpheus een antagonist van Christus en voor andere auteurs juist een prefiguratie, maar dat Orpheus als temmer van de wilde dieren in directe verbinding stond met Christus de Goede Herder was duidelijk.

De interpretatie van Bakhuizen van den Brink en gelijkgestemden is met dit onderzoek duidelijk ontkracht. Niet alleen waren er genoeg andere herder typen om als iconografie voor Christus te dienen, het is ook duidelijk dat er geen weerstand was vanuit de christelijke gemeenschap. Dit laatste blijkt uit de Bijbelse scènes die de Orpheusfresco's omringen, de restauratie van Damasus die het fresco met Orpheus spaarde en de vele apologetische teksten die Orpheus' rol binnen het christendom nader toelichten. Zowel uit de literatuur over de catacomben als het bezoek aan de drie catacomben uit de casestudies is gebleken dat de catacomben geen publieke ruimten waren. Daarmee is uit te sluiten dat de Orpheusfresco's een bekerende functie hadden. De catacomben waren geen geschikte plaats om nieuwe leden te werven. Het is wel mogelijk dat mensen Orpheus wilden afbeelden als symbool voor hun eigen bekering tot het christendom, zoals Herrero de Jáuregui betoogd. Mensen bekeerden zich niet van de ene op de andere dag en zochten vaak naar overeenkomsten tussen hun oude en hun nieuwe religie. Het overlappende thema van de Goede Herder paste hier goed bij. Daarbij was Orpheus, als eerste heiden die zich bekeerde, de perfecte figuur om deze overgang te symboliseren. Dat er ook andere Goede Herder-afbeeldingen bestaan, is dan te verklaren vanuit het feit dat niet iedereen zich genooddaakt voelde zich met de oude religie te verbinden, ofwel omdat Orpheus voor hen inderdaad niet meer dan een mythisch figuur was geworden, ofwel omdat zij bij hun overlijden als dusdanig lang christen waren dat het christendom de enige religie was waar zij zich nog mee wilden identificeren. Ook het voorkomen van Orpheusfresco's na de Vrede van Constantijn sluit aan bij deze interpretatie. Na de erkenning van het christendom als religie nam het aantal bekeerlingen toe. Deze nieuwe

bekeerlingen zullen zich, zeker in het begin, nog sterk verbonden hebben gevoeld met de oude religie. Juist in deze periode riepen de apologeten de heidenen op om hun ‘op leugens gebaseerde religie’ te verlaten en zich, in navolging van Orpheus, uiteindelijk tot het monotheïsme te bekeren. Het is dus aannemelijk dat mensen deze omslag wilden symboliseren bij hun laatste rustplaats of het graf van familieleden.

Dit onderzoek heeft, door de rol van Orpheus binnen het vroege christendom te onderzoeken aan de hand van de catacombenfresco's, een vervolg gegeven aan het onderzoek van Collier (2014). Waar Collier zich met name gefocust heeft op de betekenis van Orpheus in de middeleeuwen, belicht dit onderzoek juist de periode daarvoor: de Late Oudheid. Daarbij heeft dit onderzoek, door het gebruik van fresco's als primaire focus, laten zien hoe de beeldende kunst inzichten kan geven in de ontwikkelingen van een periode. Door de betekenis van de catacombenfresco's met Orpheus te duiden, is de volgende stap gezet in het nuanceren van het beeld van de overgang tussen het heidendom en het christendom. Het beeld van gewelddadige vervolgingen en wederzijdse haat blijkt een eenzijdige weergave van de situatie destijds. Dit blijkt onder meer uit het feit dat heidenen en christenen in dezelfde catacomben konden worden begraven. Dat zelfs na de bekering tot het christendom, de oude religie een onderdeel bleef van wie je was, komt onder meer tot uiting in de teksten van Theophilus. Als bekeerling en vroeg christelijke apologeet wijst hij de kennis en goddelijkheid van de Grieken niet geheel af. Hoewel hij een duidelijk onderscheid maakt tussen de heidense en christelijke Waarheid, schrijft hij de Griekse dichters wel een bepaalde mate van goddelijke inspiratie toe. Waarschijnlijk wilde hij zijn heidense lezers niet tegen zich in het harnas jagen, maar hen juist overtuigen van zijn nieuwe religie. Bij Theophilus wordt dus duidelijk dat zijn oude religie nog steeds deel uitmaakt van wie hij is en van invloed is op zijn relatie tot andere heidenen. Ook de fresco's laten deze nuance zien. Hoewel er bovengronds vervolgingen en hatelijkheden waren, kwamen het heidendom en het christendom ondergronds bij elkaar in overlappende motieven en figuren. Orpheus met de wilde dieren, omringd door Bijbelse scènes is hier een goed voorbeeld van. Ook het beeld van een vroeg christelijke Kerk die alles wat heidens was volledig afwees, blijkt genuanceerder. De gemeenschappelijke catacombe van Callixtus laat zien dat er, ook wanneer er sprake was van een catacombe opgericht door de Kerk, geen redenen waren om een afbeelding van Orpheus te weigeren. Sterker nog, de afbeelding van deze heidense zanger mocht zich zelfs tegenover de Pausencrypte bevinden. Dit onderstreept de interpretatie van Orpheus als symbool voor de christelijke bekering van de overledene, die zich door de Goede Herder naar het hiernamaals laat begeleiden.

Hoewel dit onderzoek duidelijk heeft gemaakt dat de beeldende kunst veel inzichten kan geven over de overgang tussen het heidendom en het christendom, werd tijdens het onderzoek meer dan eens duidelijk dat de Orpheusfresco's slechts een stukje van de ijsberg zijn die de overgang tussen het heidendom en het christendom vormt. Verder onderzoek is dan ook noodzakelijk. Hierbij zou onder meer de samenhang tussen de Orpheusfresco's en die van andere heidense figuren binnen de catacomben kunnen worden bekeken om te onderzoeken of Orpheus de enige heidense figuur was met een belangrijke rol binnen het opkomende christendom.

Bijlage 01: *Palinode*

I speak to those fit to hear. All you unhallowed, you who flee the ordinances of the laws (for God's law has been established for all), close the gates. Listen to me, Musaeus, son of the lightbearing Moon, for I speak the truth. Do not chance the loss of a dear eternity because of former opinions. Look to the divine word. Pay constant heed to it, directing there, the inmost intelligence of the hearth. Enter readily on the path, perceiving the single and eternal pattern of the universe. For an ancient tradition speaks of this being. He is one, self-begotten and all things are brought to pass by him. He is immanent, yet transcendent. No man can see him though he can be known by the intelligence. And he, out of his goodness, does not ordain evil for mortal men. Strife, Hatred, War, Plague and tearful Grief attend them. Nor is there any other [God]. And he sees all with ease. You have not seen the track and sturdy hand of the great God upon earth, but I have seen them and I will show you. I do not, however, see the God himself. For he is above the clouds and ten-veiled to me and to all men for eternity. No speaking mortal can see this ruler unless it be the only-begotten branch from the Chaldean tree, for he [Abraham] knew the course of the planets and how the spheres rotate around the earth upon their axis. And this being

controls the winds in the air and the waters of the stream. And he makes the flame of his self-engendered fire shine out. Moreover he dwells in the great heaven on a golden throne, and his feet stride the earth and he stretches his right hand to the boundaries of Ocean. The base of the mountains trembles at his wrath; nor is it possible to withstand his mighty purpose. He is everywhere and he brings to pass all things on earth and in heaven and he commands the beginning, the middle and the end: such is the word of the ancients, such is the word of the one born of water [Moses], the opinions of God having been given to him in the double-folded Law. Nor is it lawful to speak otherwise. I tremble in my heart and body [at the thoughts of this God]. From the heights he brings all to pass and makes all harmonious. O child, fix your thoughts on these matters, keep a rein on your tongue and keep my words in your heart.

Eusebius, *Preperatio Evangelica*, XIII, 12, PG 21, 1097-1100¹⁶⁹

¹⁶⁹ Eusebius, *Preperatio Evangelica*, XIII-12. Engelse vert.: Friedman, 83-84.

Afbeeldingenlijst

Afb. 01, *Orpheus temt de dieren*, fresco (replica, detail), 4^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome. (Foto: Bosio, *Roma sotterranea*, 1632, 255.).

Afb. 02., *De ligging der catacomben om Rome*, plattegrond, 1933. (Foto: Bakhuizen van den Brink, *De Romeinsche catacomben en haar fresco's*, 's Gravenhage, 1933, fig. 4.).

Afb. 03, *Geschilderd plafond van de Domitilla catacombe*, fresco (replica), 3^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome. (Foto: Eisler, *Orpheus, the fisher. Comparative studies in orphic and early Christian cult symbolism*, 1921, plaat XXVIII.).

Afb. 04, *Goede Herder*, fresco (replica), eind 1^{ste} eeuw/ begin 2^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome. (Foto: Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1903, plaat 11.).

Afb. 05, *Orpheus temt de dieren*, fresco (replica), 4^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome. (Foto: Bosio, *Roma sotterranea*, 1632, 255.).

Afb. 06, *Herder met kudde*, fresco, 4^{de} eeuw na Chr., Domitilla catacombe, Rome. (Foto: Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1903, plaat 121.).

Afb. 07, *Orpheus*, fresco, 2^{de} helft van de 2^{de} eeuw na Chr., Callixtus catacombe, Rome. (Foto: Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1903, plaat 37.).

Afb. 08, *Goede Herder*, fresco, 2^{de} helft van de 3^{de} eeuw na Chr., Callixtus catacombe, Rome. (Foto: Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1903, plaat 51.).

Afb. 09, *Orpheus*, fresco (replica), 2^{de} helft van de 4^{de} eeuw na Chr., Santi Marcellino e Pietro catacombe, Rome. (Foto: P.C.A.S. riproduzione vietata 6-70, ansichtkaart gekocht in de Santi Marcellino e Pietro catacombe op 17-04-2018.)

Afb. 10, *Goede Herder*, fresco, 2^{de} helft van de 4^{de} eeuw na Chr., Santi Marcellino e Pietro catacombe, Rome. (Foto: Catacombe SS. Marcellino e Pietro. Via: <https://www.santimarcellinoepietro.it/>) (30-12-2018).).

Bronnenlijst:

Bibliografie:

Bakhuizen van den Brink, J. N., *De Romeinsche catacomben en haar fresco's*, 's Gravenhage, 1933.

Barker, E. R., "The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes – I", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 24, no. 127 (okt. 1913), 43-45, 47-50.

Basagne, J., *Histoire de l'église. Depuis Jesus-Christ jusqu'à prefent*, Rotterdam, 1699.

Bosio, A., *Roma sotterranea*, Rome, 1632.

Cassius Dio, *Historia Romana*. Vertaling: Cary, E., *Loeb Classical Library. Greek texts and facing English translation*, Harvard University Press, 1914-1927, 351. Loeb Classical Library. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/67*.html (geraadpleegd 20 december 2018).

Clemens van Alexandrië, *Stromata*. Vertaling: Wilson, W., *Ante-Nicene Fathers*, vol. 2, Buffalo, 1885. New Advent. <http://www.newadvent.org/fathers/02101.htm> (geraadpleegd 25 augustus 2018).

Clemens van Alexandrië, *Protrepticus*. Vertaling: Butterworth, G. W., *The Exhortation to the Greeks. The Rich Man's Salvation. To the Newly Baptized*, 1919. Loeb Classical Library. Doi: 10.4159/DLCL.clement_alexandria-exhortation_greeks.1919 (geraadpleegd 25 augustus 2018).

Collier, S., *An Exploration into the Reception of Orpheus in the Early Christian period and the Christian Middle Ages*, 2014. (Dissertatie Universiteit van Warwick).

Daniélou, J., Aubert, R., *Geschiedenis van de kerk*, Hilversum/Antwerpen, 1963.

Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*. Vertaling: Oldfather, C. H., *Library of History*, vol. 1, 1933. Loeb Classical Library. DOI: 10.4159/DLCL.diodorus_siculus-library_history.1933 (geraadpleegd 28 augustus 2018).

Edmonds, R. G., *Redefining Ancient Orphism: a Study in Greek Religion*, Cambridge, 2013.

Edwards, M., *Apologetics in the Roman Empire: pagans, Jews and Christians*, Oxford, 1999.

Eisler, R., *Orpheus, the fisher. Comparative studies in orphic and early Christian cult symbolism*, Londen, 1921.

Eusebius, *Ecclesiastical History*. Vertaling: Lake, K., *Ecclesiastical History, vol. I, Books 1-5*, 1926. Loeb Classical Library. DOI: 10.4159/DLCL.eusebius-ecclesiastical_history.1926 (geraadpleegd 28 augustus 2018).

Eusebius, *The Oration. Prologue to the Oration*. Vertaling: Schaff, P., *Nicene and Post-Nicene Fathers Series II, Volume I*, Edinburgh, 1890. ISTA. <http://www.sacred-texts.com/chr/ecf/201/2010704.htm> (geraadpleegd 28 augustus 2018).

Evangelie van Johannes. Vertaling: Katholieke Bijbelstichting, *Willibrord Bijbel*, 1975-1978. <https://rkbijbel.nl/kbs/bijbel/willibrord1975/neovulgaat/johannes/10> (geraadpleegd 29 december 2018).

Evangelie van Mattheüs. Vertaling: Katholieke Bijbelstichting, *Willibrord Bijbel*, 1975-1978. <https://rkbijbel.nl/kbs/bijbel/willibrord1975/neovulgaat/matteus/15> (geraadpleegd 29 december 2018).

Evangelie van Lucas. Vertaling: Katholieke Bijbelstichting, *Willibrord Bijbel*, 1975-1978. <https://rkbijbel.nl/kbs/bijbel/willibrord1975/neovulgaat/lucas/15> (geraadpleegd 29 december 2018).

Finney, P. C., *The Invisible God: the earliest Christians on Art*, New York, 1994.

Fiocchi Nicolai. V., F. Bisconti en D. Mazzoleni, *The Christian catacombs of Rome: history, decoration, inscriptions*, Regensburg, 1999.

Friedman, J. B., *The Figure of Orpheus in Antiquity and the Middle Ages*, Michigan, 1965.

Garrucci, R., *Storia Arte Cristiana*, Prato, 1881.

Goudsmit, S., *De Begraven stad. De verschuiving van begraafplaatsen in Rome in de late oudheid*, 2013. (Masterthesis Ancient Studies, Universiteit Utrecht).

Graves, R., *The Greek myths vol. 1*, Harmondsworth, 1955.

Guthrie, W. K. C., *Orpheus and Greek religion*, Londen, 1952.

Herrero de Jáuregui, M., *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, Göttingen, 2010.

Huskinson, J. F., 'Some pagan mythological figures and their significance in early Christian art', in: *Papers British School Rome*, 42 (1974), 68-97.

Jensen, R. M., *Understanding early Christian art*, Londen, 2000.

Jesaja. Vertaling: Katholieke Bijbelstichting, *Willibrord Bijbel*, 1975-1978.

<https://rkbijbel.nl/kbs/bijbel/willibrord1975/neovulgaat/jesaja/11> (geraadpleegd 29 december 2018).

Johnson, M. J., "Pagan-Christian Burial Practices of the Fourth Century: Shared Tombs?", in: *Journal of Early Christian Studies*, vol. 5, no. 1, (lente 1997), 37-59.

Jonckheere, R. M. G., *Christenen en de dood: Een studie naar het ontstaan van de christelijke catacomben te Rome*, Utrecht 2006.

Laarhoven, J. van, *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen/Amsterdam, 2011.

Lewis, N. D., “Reinterpreting “Pagans” and “Christians” from Rome’s Late Antique Mortuary Evidence”, in: Salzman, Saghy, Lizzi Testa (eds.), *Pagans and Christians in Late Antique Rome*, Cambridge, 2016, 273-290.

Morford, M. P. O en R. J. Lenardon, *Classical Mythology*, New York/Oxford, 2003.

Ovidius, *Metamorphosen*. Vertaling: D’Hane-Scheltema, M., *Ovidius. Metamorphosen*, Amsterdam, 2015.

Provoost, A., ‘Pastor of Pastor Bonus? The Interpretation and Evolution of Pastoral Scenes in the Late Antiquity’, in: *Dutch Review of Church History*, 84 (2004), 1-36.

Psalmen. Vertaling: Katholieke Bijbelstichting, *Willibrord Bijbel*, 1975-1978.

<https://rkbijbel.nl/kbs/bijbel/willibrord1975/neovulgaat/psalmen/23> (geraadpleegd 29 december 2018).

Ramsey, B., ‘A Note on the Disappearance of the Good Shepherd from Early Christian Art’, in: *The Harvard Theological Review*, vol. 76, No. 3 (jul., 1983), 375-378.

Richter, J. P., ‘Early Christian Art in the Roman Catacombs’, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 6, no. 22 (jan., 1905), 286-293.

Rutgers, L.V., ‘Cemeteries and catacombs’, in: Erdkamp, P., *Part VI: Beyond this world*, Cambridge, 2013, 497-521. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCO9781139025973.035> (geraadpleegd 13 december 2017).

Stevenson, J., *The catacombs: rediscovered monuments of early Christianity*, Londen, 1978.

Styger, P., *Die Altchristliche Grabeskunst: ein Versuch der einheitlichen Auslegung*, München, 1927.

Tatianus, *Oratio*. Vertaling : Roberts, A. en J. Donaldson, *The Ante-Nicene Fathers Translations of The Writings of the Fathers down to A.D. 325*, vol. II, Ante-Nicene Fathers,

Vol. II, Edinburgh, 1885. ISTA <http://www.sacred-texts.com/chr/ecf/002/0020037.htm> (geraadpleegd 27 december 2018).

Theodoretus, *Graecarum Affectionum Curatio, II*. Latijnse tekst: Migne, J. P., *Patrologiae Cursus Completus*, 1850. Engelse vertaling: Friedman, J. B., *The Figure of Orpheus in Antiquity and the Middle Ages*, Michigan, 1965.

Theophilus, *Apologia ad Autolyicum*. Vertaling : Roberts, A. en J. Donaldson, *The Ante-Nicene Fathers Translations of The Writings of the Fathers down to A.D. 325*, vol. II, Edinburgh, 1885. ISTA <http://www.sacred-texts.com/chr/ecf/002/index.htm> (geraadpleegd 23 december 2018).

Vergilius, *Georgica*. Vertaling: H. Rushton Fairclough, *Virgil I. Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, 1999. Loeb Classical Library. DOI: 10.4159/DLCL.virgil-georgics.1916 (geraadpleegd 20 december 2018).

Wilpert, J., *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg, 1903.

Zimmerman, N., "Catacombs and the Beginning of Christian Tomb Decoration", in: Borg, B., *A Companion to Roman Art*, Hoboken, 2015, 425-470.

Overige bronnen:

Catacombe SS. Marcellino e Pietro, officiële facebook-pagina.

<https://www.facebook.com/marcellinoepietro/> (geraadpleegd 30 december 2018).

Catacombe SS. Marcellino e Pietro, officiële website. <https://www.santimarcellinoepietro.it/> (geraadpleegd 30 december 2018).

Handreiking schoolexamen geschiedenis havo/vwo, SLO,

<http://www.slo.nl/ariadne/loader.php/projects/slo/slo2/site/downloads/2013/handreiking-schoolexamen-geschiedenis-havo-vwo.pdf/> (geraadpleegd 30 januari 2019).

Ponti Commis. Di Archeologia Sacra - riproduzione vietata 6-70. Ansichtkaart van de Santi Marcellino e Pietro catacombe (geraadpleegd 17 juni 2018).