The Continuation of Ancient Jewish Art in the Middle Ages

Die Existenz einer jüdischen Kunst in der Spätantike gilt seit der Aufdeckung der Synagoge von Dura Europos in den frühen Dreißigerjahren unseres Jahrhunderts als unbestreitbare Tatsache. Aus der ursprünglich an der Decke angebrachten Inschrift der Synagoge wissen wir, daß die Ausmalung dieses jüdischen Kultraumes mit atl. Szenen im Jahre 245 n.Chr. erfolgte. Und da die römische Grenzstadt Dura Europos schon im Jahre 256 von einem heranrückenden persischen Heer erobert, zerstört und von der Bevölkerung verlassen wurde, so geht daraus hervor, daß die Synagoge nur 11 Jahre von der Gemeinde benützt wurde und dann mit ihrem ganzen Bilderschmuck für nahezu 2 Jahrtausende im Wüstenboden versank. Wenn nun aber Bildformulierungen dieser Synagoge sich auf anderen Kunstwerken, vor allem christlicher Provenienz, wiederfinden, so muß angenommen werden, daß die Vorlagen, die die Maler in Dura Europos benützten, schon vor dem Jahre 245 angefertigt wurden. Daß der Entstehungsort dieser Vorlagen nicht ein kleiner Grenzort an der äußersten Ostgrenze des römischen Reiches gewesen sein kann, sondern eine der Metropolen des oströmischen Reiches, geht sowohl aus dem weiten Verbreitungsradius der Vorlagen als auch aus den hellenistischen Stilelementen dieser parthisch-orientalischen Malereien hervor. Ich denke hier z.B. an die Schlagschatten an den Beinen bei einigen der Figuren in der Synagoge. Was aber die Bildthemen betrifft, die sich sowohl in Dura als auch auf späteren Kunstwerken

wiederfinden, so sind dies z.B.: Der Traum des Jakob in Bethel, die Aussetzung und Auffindung des Mosesknaben im Nil, die Berufung des Moses auf dem Berg Horeb, der Auszug aus Ägypten, die Salbung des David durch Samuel oder der Triumph des Mordechai in der Esthergeschichte. Ich werde auf einige dieser Themen noch zu sprechen kommen. Alle diese Szenen mußten, wie gesagt, schon vor 245 formuliert gewesen sein, um einerseits den Künstlern in Dura zur Verfügung zu stehen und andererseits von späteren christlichen Mal-ateliers übernommen zu werden.

Um auf einen wenigstens einigermaßen genauen Anfangstermin dieser jüdischen Kunst zu kommen, können hier die Schriften von Josephus Flavius herangezogen werden. Josephus Flavius schrieb gegen 100 n.Chr. für ein nichtjüdisches Leser-publikum in Rom, dem er die Besonderheiten seines Volkes nahebringen wollte. Wenn nun Josephus z.B. BJ 2,10,4 berichtet, daß es den Juden streng verboten sei, irgendeine Darstellung von Gott, von einem Menschen oder auch von einem Tier anzufertigen, so bedeutet das, daß zu Ende des 1. Jh's n.Chr. das jüdische Bilder-verbot noch streng eingehalten wurde. Damit schränkt sich der mögliche Zeitraum für die Ausbildung einer jüdischen Kunst auf knappe 100 Jahre ein, da die Vorlagen für Dura Europos ja spätestens um 200 ~~formuliert worden~~ vorhanden gewesen sein müssen. Dieses Ergebnis stimmt auch mit den wenigen Aussprüchen rabbinischer Gelehrter über die Bilderfrage überein, die sich im Talmud finden. An erster Stelle ist hier der Ausspruch ~~über~~ über Rabbi Jochanan bar Nappacha aus Abhoda zara III,3 zu nennen: "In den Tagen des Rabbi Jochanan bar Nappacha fing man an, die Wände zu bemalen und er hinderte es nicht".

Lj.

Da Rabbi Jochanan bar Nappacha im Jahre 279 starb, hatte sich also die Praxis, Synagogen mit Bildern auszumalen, zu seinen Lebzeiten bereits durchgesetzt und der angesehene palästinensische Gesetzeslehrer, dessen Lehrautorität weit über die Grenzen Palästinas hinausreichte, vermochte dem bestehenden Brauch keinen Widerstand entgegenzusetzen. Erhalten ist uns von solchen ausgemalten Synagogen nur Dura Europos, aber das Vorhandensein eines figürlichen Bilderschmucks ist durch eine Bauinschrift in der Großen Synagoge von Sardes bezeugt, die in den Sechzigerjahren ausgegraben wurde und aus der 1. Hälfte 3. Jh. stammen dürfte. Es wird in der Inschrift ausdrücklich von ζωγραφία , also Figurenmalerei, gesprochen, die sich hier an der Decke der Synagoge befunden hat, da die M Wände mit Marmorinkurstationen bedeckt waren.

Auch der in Joma 54a erhaltene Ausspruch von Rabh Acha bar Jakob aus dem Anfang des 4. Jh's läßt auf die damals übliche Sitte, Synagogen auszumalen, schließen. Der Ausspruch lautet: "Es besteht kein Zweifel, daß im 2. Tempel gemalten Cheruben waren". Rabh Acha käme nicht zu diesem Schluß, wenn er nicht selbst ausgemalte Synagogen vor Augen gehabt hätte.

Der Gebrauch von figürlichen Darstellungen in Synagogen ist in Palästina bis ins 6. Jh. bezeugt, wie die Mosaikfußböden von Gaza und von Beth Alpha beweisen.

Aber trotz der weitverbreiteten und über 400 Jahre geübten Praxis, jüdische Kulträume mit Szenen aus dem AT oder mit Einzeldarstellungen biblischer Heilsgestalten wie Moses oder David zu schmücken, kam es am Ende des 6. Jh's zu einer radikalen Abkehr von dieser Sitte. Die ~~Ursache~~ für die Rückkehr zur angestammten Veranlassung

Bilderfeindlichkeit war die Neubesinnung des Judentums auf die eigene nationale und religiöse Vergangenheit; dies führte nicht nur zu einer Aufgabe der griechischen Sprache zugunsten des Hebräischen, sondern auch zu einem versehärften Kampf gegen die Bilder. Als dieser Bilderkampf im 7. Jh. vom Islam übernommen wurde und im 8. Jh. auch Byzanz auf die bilderfeindliche Linie einschwenkte, stießen die jüdischen Bilderstürmer überall auf Gleichgesinnte und konnten sich gegenüber jedweder Art von Bildwerk gegenseitig anfeuern und unterstützen.

Daß die byzantinische Kunstradition trotz der fast 150jährigen Verfolgungszeit nicht abriß, beweist die mittelbyzantinische Kunst, die zu einem Großteil, v.a. was die Handschriften betrifft, auf frühbyzantinische Vorlagen zurückgeht. Im Judentum waren es allerdings nicht 150, sondern ca. 600 Jahre, die die spätantike Kunst von der im 13. Jh. wieder ~~langsam~~ einsetzenden, jetzt aber nicht im Osten, sondern im Westen belegten jüdischen Kunst des Mittelalters trennen. Der Osten, der unter islamischer Herrschaft verblieb, stand jeder figürlichen Kunst von sich aus feindlich gegenüber. Hingegen läßt es sich ohneweiteres denken, daß es im Frankenland, das seit der Merowingerzeit ein Zentrum der jüdischen Kultur in Europa war, jüdische Bilderhandschriften gegeben hat. Daß sie nicht erhalten geblieben sind, darf uns nicht in Erstaunen setzen. Denn wir wissen, daß v.a. in der Zeit der großen Auseinandersetzungen zwischen christlichen Theologen und jüdischen Gelehrten in der Mitte des 13. Jh's, genau in den Jahren zwischen 1240 und 1248, in Paris nicht weniger als ca. 20.000 hebräische Handschriften verbrannt wurden, die man mit Ochsenfuhrwerken aus dem ganzen Land dorthin zur Verbrennung brachte. Es ist

anzunehmen, daß sich darunter auch eine Reihe von bebilderten hebräischen Handschriften befunden haben. Solche Bilderhandschriften sachen den christlichen Inquisitoren sicher besonders ins Auge, da diese Glaubenseiferer nicht nur in den eigenen Reihen jede Art von Irrlehre bekämpften, sondern in ihren Streitgesprächen mit den Juden auch bei diesen jedes Abweichen von den geoffenbarten göttlichen Geboten aufspürten und verfolgten. Daß dazu auch die Bilderfrage gehörte, ersehen wir aus einer der Kampfschriften eines jüdischen Apologeten aus dieser Zeit. Es ist dies Joseph hammeqanen, also Joseph der Zelot, der sich mit einem solchen Angriff auf jüdische Kunstwerke auseinandersetzte. Er schreibt: "Man wendet gegen die Cheruben ein, daß sie doch bildhafte Darstellungen gewesen sind. Es antwortete Rabbi Nathan, seine Seele ruhe in Frieden: .....sie wurden nur für den Fall verboten, daß man sie verehrt hätte. Wären sie unter das Bilderverbot gefallen, wie hätte dann Salomo die Löwen anfertigen können?" Joseph hammeqanen scheint also die zu seiner Zeit vorhandenen Bilder mit einem Hinweis auf atl. Bildwerke zu rechtfertigen, indem er genau angibt, warum solche Bildwerke nicht gegen das jüdische Bilderverbot verstoßen haben.

Aber weder durch die Annahme von verbfannten jüdischen Bilderhandschriften noch durch solche Aussprüche wie den eben zitierten läßt sich mit Sicherheit beweisen, daß zwischen der spätantiken jüdischen Bildkunst und den jüdischen Bilderhandschriften des Mittelalters eine direkte Verbindung bestand. Wenn der Versuch hier unternommen wird, einen solchen Beweis zu erbringen, und wenn dieser Versuch Erfolg haben soll, wird es notwendig sein, den jüdischen Denkmälerbestand durch christliche Handschriften

zu ergänzen, um auf diese Weise die Kontinuität der jüdischen Kunst ins Mittelalter aufzuzeigen. Freilich kommen für diesen Zweck nur solche christlichen Handschriften in Betracht, deren Archetyp in der Spätantike in einem jüdischen Atelier formuliert wurde und hierauf von christlichen Künstlern auf der Suche nach Vorlagen übernommen wurde. Bei diesen von Christen kopierten Bildern jüdischer Provenienz müssen 2 verschiedene Gruppen von atl. Darstellungen unterschieden werden: erstens solche, für die eine jüdische Bildvorlage nachgewiesen werden kann, weil ein entsprechendes Bild in der Synagoge von Dura Europos oder auf einem anderen jüdischen Denkmal der Spätantike erhalten ist. Und zweitens solche atl. Darstellungen, deren Abweichen vom kanonischen Bibeltext nur mit Hilfe der rabbinischen Kommentarliteratur erklärt werden kann. Der jüdische Ursprung eines solchen Bildes ist leicht daran zu erkennen, daß dieses Bild für die christliche Theologie bedeutungslos ist, dort keinen "Sitz im Leben" hat, hingegen aufgrund der rabbinischen Kommentarliteratur leicht zu verstehen ist und dadurch seine Relevanz für die jüdische Theologie beweist.

Unter den jüdischen Handschriften des Mittelalters sind es v.a. die Pesach-Haggadot des 14. Jh's aus Spanien, die sich für eine solche Untersuchung besonders eignen, weil sich dort ganze Zyklen von Genesis- und Exodusszenen finden, die für einen Vergleich mit jüdischen oder christlichen Bildern der Spätantike oder des frühen Mittelalters zur Verfügung stehen.
Wenn wir als erstes solche Bilder untersuchen wollen, die sowohl in der Synagoge von Dura Europos als auch in christlichen Handschriften ~~ebenso~~ und schließlich ~~wie~~ auch in den spanischen Pesach-Haggadot belegt

1.) D.E., Moseskindheitszyklus

2.) D.E., Moseskindheitszyklus, Detail

3.) A.p. fol. 56, Detail

sind, so ist das bekannteste Beispiel das Gespräch des Pharao mit den hebräischen Hebammen bei der Aussetzung des Mosesknaben im Nil.

× In Dura Europos ist die Darstellung die erste des aus vier Szenen bestehenden Moses-Kindheitszyklus an der Hauptwand, der Westwand der Synagoge. Der

× Pharao, hinter ihm ein Schreiber und ein Thronwächter, sitzt auf seinem Stuhl vor einem geöffneten Stadttor, das entsprechend der spätantiken Darstellungsweise das Land Ägypten symbolisieren soll. Vor ihm stehen die beiden hebräischen Hebammen. Alle Personen haben den rechten Arm im Sprechgestus erhoben. Es ist also ein lebhaftes Gespräch im Gange. Da sowohl der Pharao als auch die beiden Hebammen daran beteiligt sind, kann es nur Ex 1,18-19 sein, wo es heißt: "And the king called for the midwives, and said unto them, why have ye done this thing, and have saved the men-children alive? And the midwives said unto Pharaoh, because the Hebrew midwives are not as the Egyptian women." In christlichen Handschriften ist die Szene verhältnismäßig selten belegt und läßt ~~immer~~ auf jüdischen Einfluß schließen. Das früheste Beispiel ist der

× sogenannte Pentateuch aus Tours oder Ashburnham-Pentateuch, eine lateinische Vulgata-Handschrift aus dem 7. Jh., in der jüdischer Einfluß in einigen Szenen einwandfrei nachzuweisen ist. Die Darstellung entpsricht derjenigen von Dura Europos, nur daß hier die Thronwächter hinter dem Pharao ~~xxxx~~ fehlen. Außerdem ist das offene Stadttor durch eine Stadtarchitektur ersetzt, die aber wieder als Ägypten zu verstehen ist, was auch von der Beischrift bestätigt wird. Die 3 Männer ~~neben dem Pharao~~ hinter den beiden Frauen dürften durch einen rabbinischen Kommentar zu erklären sein, was aber jetzt nicht unser Thema ist. Wieder weisen der Redegestus des Pharao und der beiden Hebammen auf das Gespräch, daa auch in den Beischriften wieder-

4.) cod. vat. gr. 747, fol. 72 r

× gegeben ist. Diese Darstellung stammt aus dem früheren der beiden vatikanischen Oktateuche, cod.vat.gr. 747 aus dem 11. Jh. Für diese Handschrift wurden bei einer Reihe von Darstellungen jüdische Einflüsse nachgewiesen. Ägypten ist wieder durch die Palastarchitektur angedeutet wie im A.P., aber der Thronsessel samt der streng frontalen Haltung des Pharao entspricht Dura Europos; der Sprechgestus verweist wieder auf das Gespräch.

5.) Pierpont Morgan Lib. MS. 724

× Das ist eines von 4 Einzelblättern, die wahrscheinlich einmal einer Psalterhandschrift vorgebunden waren; die 4 Blätter befinden sich heute in der Pierpont Morgan Library in New York. Aber in einem Psalter in der Biliothèque nationale in Paris (Ms.lat. 8846) befindet sich eine gleiche Darstellung. Beide Handschriften dürften aus dem Atelier von Bury S. Edmonds in England und zwar aus dem 12. Jh. stammen. Dieses Blatt ist deshalb besonders interessant, weil hier, allerdings in leicht veränderter Ikonographie, alle 4 Szenen des Moses-Kindheitszyklus von Dura vorhanden sind. Im linken oberen Feld sind das Gespräch des Pharao mit den beiden Hebammen und die Aussetzung des Mosesknaben durch die Mutter zu sehen. Die Architektur vom Land Ägypten ist hier verschwunden und der Pharao ganz ins Profil gedreht, so daß er sich den beiden Hebammen zuwendet.

6.) Golden Hag. fol. 8v

Damit ähnelt die Darstellung derselben Szene in
× der Golden Haggadah vom Anfang 14. Jh., aber hier ist aus dem Sprechgestus des Pharao ein Hinweis auf das Ertrinken der Knaben im Nil geworden, das hier als zweite Szene anstatt der Aussetzung des Moses im Nil dargestellt ist. ≠ Die Architektur vom Land Ägypten ist hier zu einem Thronbaldachin zusammengeschrumpft. Auch die sog. Sisteraggada zur Golden Aggada, London, Br.Mus. Or.2884, bringt dieselben beiden Szenen.- Diese geschlossene

≠ Damit ist der Erzählungsablauf etwas gestört, denn erst Ex 1,22 heißt es: "And pharao charged all his people, saying, every son that is born ye shall cast into the river and every daughter ye shall save alive." Dieser Bibelvers steht also mit dem Auftrag des Pharao an die Hebammen in keinerlei Verbindung.

Kette von Dura bis zu den beiden spanischen Aggadot scheint den Fortbestand der Bibel-Tradition vom 3. bis zum 14. Jh. zu belegen. Allerdings ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der Miniatur der Golden Haggadah sich einer von ihm abgeänderten christlichen Vorlage bediente, die ihrerseits wieder auf einen jüdischen Archetyp zurückging. Wenn auch nicht wahrscheinlich, kann diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden und es müssen noch andere Bildthemen untersucht werden, um die Kontinuität der jüdischen Kunst von der Spätantike bis ins M.A. zu beweisen.)

7.) D.E., Auszug aus Aegypten

× Der Zyklus des Auszugs der Israeliten aus Ägypten aus der Synagoge von Dura Europos, der sich ebenfalls an der Westwand befindet, zeigt als erste der drei Darstellungen eine Szene, die im christlichen Handschriften ebenfalls wieder äußerst selten belegt ist. Es ist dies der Aufbruch der Israeliten aus Ägypten.

8.) S.M.M., Auszug aus Aegypten

× In spätantiken christlichen Darstellungen wird das Auszugsthema gewöhnlich nur in 2 Szenen wiedergegeben, die ohne Übergang aneinander anschließen. Hier auf diesem Mosaik aus Sta Maria Maggiore in Rom aus dem 5.Jh. ist rechts der Aufbruch der Ägypter aus dem Stadttor von Ägypten zu sehen, der in den Untergang der Ägypter im Roten Meer übergeht. Links die Schar der Israeliten, die das Meer bereits durchschritten hat. Moses beschließt als letzter den Zug und senkt seinen Stab ins Meer, um es wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückkehren zu lassen.

9.) D.E., Auszug aus Aegypten, Detail

× In Dura Europos sind die drei Auszugsszenen sorgfältig getrennt. Die erste Szene zeigt den Auszug der Israeliten aus Ägypten. Die Stadtmauer mit dem offenen Stadttor veranschaulicht wieder das Land Ägypten. Davor stehen in 4 Reihen übereinander die ausziehenden Israeliten. Die Männer der ersten Reihe tragen verschiedenen Hausrat, die Männer in der 2. und 4. Reihe sind mit

9a.) D.E. Auszugszyklus, Detail 2. u. 3. Szene

10.) A.P., fol. 65 v

Schilden und Lanzen bewaffnet, die 3. Reihe besteht nur aus 12 Männern, die die Repräsentanten der 12 Stämme Israels sind. An der Spitze des Zuges marschiert Moses und schwingt einen keulenartigen Stock über seinem Kopf, um das Meer zu teilen. Davon spricht auch der dem Bild beigegebene aramäische Titulus: MOSES, ALS ER AUS ÄGYPTEN AUSZOG UND DAS MEER TEILTE. Das 3. Bild des Auszugsszyklus wiederholt nochmals die 2. Hälfte dieses Titulus: "Moses, als er das Meer teilte". Damit scheint erwiesen zu sein, daß die Szenenfolge dieses Zyklus schon in Dura in Unordnung geraten war. Denn in der Mitte zwischen der 1. und 3. Szene sehen wir den Untergang der Ägypter im Roten Meer, dem sicher nicht als 3. Szene die Spaltung des Roten Meeres durch Moses folgen kann, wie es der Titulus angibt.

Indem uns schon bekannten Pentateuch von Tours oder A.P., der lateinischen Vulgatahandschrift aus dem 7.Jh., ist ebenfalls der Aufbruch der Israeliten aus Ägypten dargestellt. Im unteren Drittel von fol. 65 v, unmittelbar anschließend an die 10. ägyptische Plage, folgt der Aufbruch der Israeliten aus Ägypten. Aber die Einteilung des zur Verfügung stehenden Platze überrascht: Die Architektur für "Land Ägypten" nimmt hier mehr als ein Drittel des Raumes ein; vor der Stadt steht der Pharao mit seinem Volk, die die Abziehenden aus dem Land drängen. Da auf diese Weise nur mehr sehr wenig Platz für den Zug der Israeliten übrig blieb, stellte man nur Moses und Aaron da, die den Zug beschließen. Nur ganz rechts am Bildrand sieht man einen Israeliten, der eines der geraubten oder geschenkten Goldgefäße auf dem Kopf trägt. Es muß angenommen werden, daß die Bildvorlage für diese Handschrift ein wesentlich längeres Band war, das die ganze Reihe der ausziehenden Israeliten zeigte, was aber hier aus Platzmangel weggelassen wurde. Die im A.P.

11.) A.P. Fol. 68 r

folgende Szene auf fol. 68r... hat nun weder auf einem spätantiken oder einem mittelalterlichen ~~Km~~ christlichen Kunstwerk noch in Dura Europos eine Parallele. Allerdings hat in Dura Europos die Wiederholung des Titulus vom 1. Bild beim 3. Bild gezeigt, daß sich in der Vorlage zwischen diesen Bildern ursprünglich eine andere Szene als der Untergang der Ägypter befunden haben dürfte. Diese Szene wurde aber dann aus Platzmangel gegen den Untergang der Ägypter im Roten Meer ausgetauscht, weil es wichtiger schien, daß Heilswirken Gottes an seinem Volk darzustellen als den historisch getreuen Ablauf der biblischen Erzählung. Welches war nun diese unterdrückte Szene? Nach dem in Ex 12 geschilderten Auszug aus Ägypten wird in Kap. 14 berichtet, daß die Israeliten ihr Lager in Phihahirot, Baal-Zephon gegenüber, am Roten Meer aufschlugen, und daß sie dort von den Ägyptern erreicht wurden, so daß erst jetzt Moses das Meer teilte, damit sich die Israeliten vor den Verfolgern retten konnten. Im A.P. ist nun (auf fol. 68r) das Lager der Israeliten bei Phihahirot dargestellt; wir sehen die Zelte der Frauen, dahinter die Männer, die alle eine Gebärde des Schreckens machen. Aus ihrer Körperhaltung kann man schließen, daß die Gefahr, die sie in solchen Schrecken versetzte, von rechts herankam. Es kann nichts anderes gewesen sein als der Pharao und die ägyptischen Verfolger, die sie bei Baal-Zephon einholten. Aus Platzmangel wurden sie offenbar ebensowenig dargestellt wie auf dem vorangehenden Blatt der Zug der ausziehenden Israeliten. Eine Bestätigung für die Richtigkeit unserer Vermutung liefert uns der dem Bild beigefügte Text. Er gibt in etwas anderen Worten Ex 14,11 wieder: "(And the Israelites) ~~xxx~~ said to Moses: Were there no graves in Egypt that thou should have brought us here (i.e. Baal-

Zephon) to die in the wilderness?" And then
follows on fol. 68v. ... the answer of Moses
(in the Bible again slightly different):
"Have no fear, Moses answered; stand firm and
see the deliverance that the Lord will bring
you this day". Wir finden im A.P., also in
der oberen Hälfte von fol. 68r .... eine Darstellung
des Lagers der Israeliten ~~von~~ bei Baal-Zephon, wobei
aber die von rechts heranreitenden ägyptischen
Verfolger aus Platzmangel nicht dargestellt
wurden. Die folgende 3. Szene auf derselben
Seite im A.P. zeigt den Untergang der Ägypter
im Roten Meer und die geretteten Israeliten am
Ostufer. Diese Szene würde der 2. und 3. Szene
von Dura Europos entsprechen, wenn nicht der
Titulus in Dura Europos Verwirrung stiften
würde.
Es gibt noch eine 2. christliche Handschrift,

12.) Utrechtps. fol. 66 r (Ff. fol. 85 r!) × die ebenfalls den Auszug der Israeliten aus
Ägypten zeigt. Es ist dies der Utrecht-Psalter
aus dem frühen 9. Jh. Aber hier folgt auf den
Aufbruch nichtwie im A.P. das Zeltlager bei
Phihahirot, sondern Moses führt die aus der
Stadt Ägypten ausziehenden Israeliten direkt
auf das Rote Meer zu, das er mit seinem vorge-
streckten Stabe im Begriffe zu spalten ist. Damit
entspricht diese Darstellung dem 1. Bild von
Dura Europos.
Aber die wesentlich umfangreichere Szenenfolge
des A.P. finden wir wieder in einer Reihe von
spanischen Aggadot des 14. Jh's, allerdings mit
einer anderen Ikonographie für die Szene von
Phihahirot.

13.) Sarajevo-Haggadah, p. 27 ×Das ist die Aggada aus Sarajewo aus der Mitte
14. Jh. IN der oberen Bildhälfte sieht man
rechts die Stadtmauer von Ägypten, vor der
3 Ägypter stehen, die die ausziehenden Israeliten
aus dem Land drängen. Vor und hinter den Isra-
eliten, die hier Schwerter tragen, also ent-

sprechend dem hebräischen Bibeltext ebenso wie in Dura Europos bewaffnet sind, ziehen die Herden. In der unteren Bildhälfte ist in der Mitte eine 2. Stadtarchitektur zu sehen*; von rechts reiten die ägyptischen Verfolger heran, nach links hin entfernen sich die Israeliten; einer von ihnen hat sich umgewendet und weist auf die Verfolger. Links sieht man das Meer; Moses steht am Ufer und hält seinen Stab über das Wasser. Auf dem folgenden Blatt ist in der oberen Hälfte der Durchzug durch das Rote Meer ~~xxxxxxx~~ dargestellt, wobei man in der Mitte den Zug der Israeliten durch das Meer ziehen sieht, wie auf einer trockenen Straße im Wasser. Die stehende Gestalt am linken Bildrand mit der Krone auf dem Kopf und der Keule in der Hand ist Moses. Am linken oberen Bildrand erkennt man einen zweiten Zug Israeliten. Das dürfte von den 12 Wasserstraßen abzuleiten sein, die sich entsprechend dem Targum ~~des~~ Jonathan ~~ben Uzziel~~ zu Ex 14,21 für die 12 Stämme im Roten Meer gebildet hatten. In den Fluten zwischen den Wasserstraßen schwimmen die ertrunkenen Ägypter.

Auch die Golden Aggada zeigt den Aufbruch der Israeliten aus Ägypten, wobei hier die spätantike Stadtarchitektur durch ein schloßartiges Gebäude wiedergegeben ist, auf dessen ~~der~~ die Söller der Pharao und seine Gefolgsleute stehen, ~~und~~ den abziehenden Israeliten erfreut nachwinken. Zum Unterschied von der Sarajewo-Aggada ist die Stadtfestung Phihahirot hier weggelassen und es sind nur rechts unten die ägyptischen Verfolger dargestellt, die sich den Israeliten nähern; im linken unteren Feld sieht man schon das Ertrinken der Ägypter im Meer und die Schar der geretteten Israeliten.

Eine völlig analoge Szenenfolge bringt auch die sister to the Golden Aggada/Or. 2884.

* die die symbolische Andeutung von Baal-Zephon ist.

13a) Sarajevo-Haggadah, f. 28

14) Golden Hag., fol. 14 v

/ London, B. M.

15.) Hispano-maurische Haggadah, Fol. 84 v.

× Hingegen zeigt die hispano-maurische Aggada ~~Brit.~~ or. 2737 aus dem British Museum vom Anfang 14.Jh. eine Szenenfolge, die mit der Sarajewo-Aggada die größte Verwandtschaft hat, aber noch ausführlicher ist. Und hier finden wir nun nach dem Auszug der Israeliten aus Ägypten in der Mitte des nächsten Bildes die uns schon bekannte Stadtarchitektur, auf die von rechts die Ägypter zureiten, während nach links die Israeliten aus der Stadt gegen das Meer ziehen. Um jeden Zweifel an der Bedeutung des Gebäudes in der Mitte auszuschließen, lesen wir darüber den Titulus BAAL-ZEPHON. Das nächste Bild zeigt dann nochmals die verfolgenden Ägypter und erst auf dem darauffolgenden ist dargestellt, wie Moses am Ufer seinen Stab hochhebt, um das Meer zu teilen. Hinten sieht man die Lanzen der verfolgenden Ägypter.

Auch andere spanische Aggadot aus dem 14. Jh. wie die John Rylands Aggada, the brother to the Rylands Aggada, und die Kaufmann-Aggada bringen als erste Szene des Auszugszyklus den Aufbruch der Israeliten aus Ägypten. Die Stadtarchitektur von Phihahirot fehlt in allen 3 Handschriften, sodaß man nur den Zug der Israeliten und dahinter die ägyptischen Verfolger sieht.

Aus dem vorgeführten Vergleichmaterial geht mit Sicherheit hervor, daß in der jüdischen Kunst, wie sie erstmals in der Synagoge von Dura Europos belegt ist, der Auszugszyklus als erstes Bild den Aufbruch der Israeliten aus Ägypten enthalten hat. Dasselbe Thema findet sich gerade in derjenigen christlichen Handschrift des frühen Mittelalters wieder, für die sich auch für einige andere Darstellungen jüdische Vorlagen nachweisen lassen, nämlich dem A.P. Was aber das Auszugsbild im Utrecht-Psalter betrifft, so scheint auch hier das

spätantike Original dieser Handschrift eine jüdische Vorlage verwertet zu haben. Wir werden also für die Darstellung des Auszugs der Israeliten aus Ägypten in der jüdischen Kunst eine durchgehende Tradition von der Spätantike bis zum 14. Jh. annehmen müssen, da den jüdischen Miniatoren der spanischen Haggadot aus christlichen Beständen fast keine Vorlagen zu Verfügung standen.

Etwas komplizierter scheint der Nachweis einer spätnatiken jüdischen Vorlage für eine Szene des Josephs-Zyklus zu erbringen sein, weil in Dura Europos mit Ausnahme des Bildes mit dem Segen über die beiden Josephssöhne Ephraim und Manasse Josephsbilder nicht belegt sind. Auch in den spanischen Aggadot ist die Szene, über die ich sprechen möchte, nur in einer einzigen Handschrift vorhanden, aber es ist dies gerade diejenige Handschrift, die, wie ich noch zu zeigen hoffe, durch eine andere Darstellung den unwiderlegbaren Beweis der Kontinuität der jüdischen Kunst von der Spätantike bis zum 14.Jh. erbringt.

Aber zuerst die Szene aus dem Josephs-Zyklus. Es ist dies die Illustration zu Gn 37,25-27, wo vom Verkauf des Joseph durch seine Brüder an die midianitischen Kauflaute berichtet wird. In der spanischen Aggada or. 2884 ist auf fol 6v im unteren Feld rechts dargestellt, wie Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird, und links sieht man das Mahl der Brüder. Dieses Mahl der Brüder erwähnt der biblische Text in Kap. 37,25 mit wenigen Worten, ohne daß dieses Ereignis für den Fortgang der Erzählung von Belang wäre. Auch der Titulus zu dem Bild in der spanischen Haggada bietet keine Erklärung, sondern ~~nur verbindet er das Essen der Brüder mit der Ankunft der ismaelitische Kaufleute: "Und sie saßen, um zu essen und siehe, es kam eine Karawane von Ismæliten aus Gilead"~~.

Aber im Midr. Tanchuma findet sich ein Kommentar zu Gn 37,25, der schon dem Rabbi Meir in der Mitte des 2. Jh's bekannt war, da er dazu Stellung nahm. Die Stelle in Tanchuma Ki tissa 2 lautet: "Komm und sieh, wie sehr Israel (von Gott) geliebt wird, daß sie selbst durch ihre Sünden positive Folgen erreichen. Wenn es schon bei ihren Sünden so ist, um wieviel mehr noch bei ihren Verdiensten. So z.B.: Als Jakob den Joseph zu seinen Brüdern schickte, sagten sie einer zum andern, als sie ihn sahen: 'Da kommt ja dieser Träumer, auf, wir wollen ihn erschlagen' (Gn 37,19f.). So warfen sie ihn in den Brunnen. Da sagten sie: 'Wir wollen essen und trinken und dann wollen wir ihn herausziehen und töten'. Sie aßen und tranken und schließlich kamen sie so weit, daß sie den Segen sprechen wollten. Da sagte ihnen Juda: 'Wir wollen einen Menschen töten und unserem Gott einen Segen sprechen. Da segnen wir nicht, sondern wir lästern, und darüber heißt es: Wer unrecht einen Segen spricht, lästert den Herrn (Ps 10,3). Wir wollen ihn also den Ismæliten verkaufen, aber nicht Hand an ihn legen (Gn 37,27). So saßen sie also und aßen (Gn 37,25)." (Der Vers Ps 10,3 (Wer unrecht einen Segen spricht, lästert den Herrn) wird negativ auf Juda angewandt in Sanh 3b: "Rabbi Meir (Tannait 4. Generation, Mitte 2. Jh.) sagte: 'Das unrecht einen Segen sprechen' bezieht sich nur auf Juda".)

Auch aus der Mitte 4. Jh. ist ein Ausspruch von Rabbi Jehuda bar Schalom überliefert, der das Essen der Brüder in Verbindung mit dem Verkauf des Joseph an die ismaelitischen Kaufleute kommentiert.

Aus allen diesen Zitaten können wir ersehen, welche Bedeutung diese Bibelstelle für die jüdische Theologie gehabt hat, und ~~dies im absloluten Gegensatz~~ dies in deutlichem Unterschied zur christlichen Theologie. Denn bei den Kirchenvätern findet sich laut L. Ginzberg, Die Aggada bei den Kirchenvätern und in der apokryphen Literatur, Berlin 1900, kein Kirchenvätervergleich zu dieser

Stelle, was auch nicht weiter Wunder nehmen kann, da der Segensspruch beim Essen, durch den die Rettung des Joseph ausgelöst wird, eine typisch jüdische Sitte ist. Wenn also das Mahl der Brüder in Verbindung mit der Ankunft der ismaelitischen Kaufleute in einer Reihe von christlichen Denkmälern belegt ist, so könnte das auf jüdischen Einfluß schließen lassen. Die bekannteste Darstellung ist diejenige aus der dritten Kuppel der Vorhalle von S. Marco in Venedig, deren Vorlage bekanntlich eine Schwesterhandschrift der spätantiken ~~Cotton~~ Cotton-Bibel war. Die Verbindung zwischen dem Mahl der Brüder und dem Auftauchen der ismaelitischen Kaufleute ist auffällig. Ähnlich eng ist die Verbindung auch in ~~den~~ Oktateuchhandschriften. Außerdem sind beide Szenen aber auch in der angelsächsischen Aelfric-Paraphrase fol. 54r aus dem 11. Jh. belegt, für die George Henderson in dem Aufsatz "Late Antique Influences in ~~A~~. some English Medieval Illustrations of Genesis", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), 172-178, einen Beitrag von jüdischen Bildvorlagen annimmt. Die beiden Szenen gemeinsam finden sich auch in der Pariser Gregor von Nazianz-Handschrift Cod.gr. 510, ~~Mxxxxi~~ aus dem Ende des 9. Jh's. ~~Hier ist die enge Verbindung zwischen den Worten des Juda und dem Kommen der Kaufleute noch durch die hinweisende Handbewegung Judas unterstrichen.~~

Wenn also das Mahl der Brüder in Verbindung mit dem Kommen der Ismaeliten in der christlichen Kunst von der Spätantike bis ins Mittelalter so reich belegt ist, ohne daß das im Bibeltext kurz erwähnte Mahl der Brüder für die christliche Theologie von irgendwelcher Bedeutung ist, so ~~kann~~ konnte hier eine jüdische spätantike Bildvorlage angenommen werden, deren letzten Ausläufer innerhalb der jüdischen Kunst wir in der Aggada L London, Br.M. Or. 2884 besitzen.

Daß ein Bilderzyklus der Josephserzählung, wie er in spätantiken christlichen und in mittelalterlichen jüdischen Handschriften belegt ist, auf einen

17.) S. Marco, 3. Vorhallenkuppel, Detail

x fol. 69v

jüdischen Archetyp zurückgehen dürfte, hat Prof. Pächt in seinem Aufsatz "Ephraimillustration, Aggada und Wiener Genesis" in der Festschrift für K. M. Swoboda 1959 überzeugend dargelegt. Er kommt dort sowohl auf die Verführungsszene des Joseph durch Potiphars Frau und die Heimkehr des Gatten zu sprechen als auch auf die Erzählung von der wundertätigen Zauberkraft von Josephs Becher beim Festmahl, das Joseph in Ägypten für seine Brüder veranstaltet.

Beide Szenen sind in der frühchristlichen Kunst u. in mittelalterlichen Pesach-Haggadoth belegt.

Aus allen bisher vorgeführten Beispielen scheint mit höchster Wahrscheinlichkeit hervorzugehen, daß die mittelalterlichen Miniaturen, deren Vorlage entweder in der Synagoge von Dura Europos erstmals belegt ist oder die sich aus jüdischen Kommentaren rekonstruieren läßt, von der Spätantike bis ins Mittelalter erhalten blieb. Aber man könnte auch einwenden, daß man im Mittelalter zu neuen Bildformulierungen angeregt wurde, als man die großen Midraschsammlungen, z.B. den Midrasch haggadol, anlegte, und daß man die Vorlagen für die Illustrationen dazu in christlichen Skriptorien suchte und fand. Das Schicksal eines solchen Bildmotivs muß dann so vorgestellt werden, daß es ursprünglich in jüdischen Malateliers formuliert wurde, dieses Motiv dann die Christen übernahmen und durch Jahrhunderte weitertradierten, bis es schließlich die jüdischen Illuminatoren aufgrund ihrer Kenntnis des Midraschtextes in einer christlichen Werkstatt oder auf einem christlichen Kunstwerk aufspürten und wiederverwendeten. Wenn dieser Vorgang auch nicht leicht vorstellbar ist, so wollen wir ihn annehmen, solange wir nicht ein Bild in einer mittelalterlichen Haggada vorweisen können, das sich nicht durch einen jüdischen Midrasch, sondern nur durch antike Vorstellungen erklären läßt, die im Mittelalter längst in Vergessenheit geraten waren.

ist es doch immerhin möglich. Absolut unmöglich ist es jedoch unter der Voraussetzung daß wir zu einem konkreten Motiv

Aber ein solches Bild ist uns tatsächlich in der Aggada Or. 2884 als erstes Bild auf fol 1v tatsächlich erhalten. Es

18) Or. 2884, fol. 1

ist dies die Erschaffung Adams; jedenfalls ist das dem Bildtitulus über der Darstellung zu entnehmen. Er lautet:"UND ER BLIES DEN LEBENSODEM IN SEINE NASE". Das ist ein Teil von Gn 2,7; der ganze Bibelvers lautet: "And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life". Aber von all dem ist darunter nichts zu sehen. In der Mitte des Bildes steht, frontal dem Betrachter zugekehrt, vor einem kleinen Hügel Adam, rechts und links flankiert von je drei Gestalten mit Flügeln und einer vierten ohne Flügel. Wenn der Illuminator auch bestrebt war, Zahl, Ordnung, Haltung und Gesten dieser vier Wesen zu beiden Seiten Adams spiegelsymmetrisch einander gegenüberzustellen, so zeigt doch ein genauer Vergleich, daß zwar die rechte Seite die Vorlage für die linke abgegeben hat, daß aber die Bedeutung der Gesten der einzelnen Figuren auf der linken Seite vom Kopisten nicht mehr verstanden wurde. Auf der rechten Seite sind sämtliche drei Flügelwesen Adam zugewandt, wobei das erste neben Adam kniet, damit es die beiden anderen nicht verdeckt, und mit beiden Händen den linken Arm und die linke Hand des Adam zu modellieren scheint. Dahinter sieht eine zweite geflügelte Gestalt hervor, die mit ihrer Rechten Adam am Haupt berührt. Weiter rechts ~~wird~~ geht eine dritte Gestalt mit Flügeln, die als einzige über einem lilafarbenen langen Untergewand einen roten Schultermantel trägt, mit deutlichem Sprechgestus auf Adam zu. Hinter ihr steht eine vierte aber flügellose Gestalt.

Was hat diese Darstellung mit der Erschaffung Adams zu tun? Im Bibeltext heißt es, daß Gott erstens den Menschen formte und ihm zweitens den Lebensodem in die Nase blies. Auf unserer Darstellung ist es aber nicht Gott, sondern es sind drei Flügelwesen, die in den 3 geschilderten Haltungen um Adam gruppiert sind, also offenbar 3 verschiedene Phasen der Erschaffung Adams symbolisieren. Diese Erschaffung des Menschen in 3 Phasen unterscheidet nun unser Bild eindeutig

vom biblischen Bericht, wie er sowohl für die Juden als auch für die Christen verbindlich war. Aber es entspricht der antiken Vorstellung von der Erschaffung des Menschen, wie sie z.B. auf den Prometheussarkophagen belegt ist. Die in der Antike allgemein anerkannte Lehre von der trichotomischen Anthropologie besagt, daß der Mensch aus soma, pneuma und psyché, also aus drei verschiedenen Elementen besteht. Daher wird auch die Erschaffung des Menschen in drei aufeinanderfolgenden Phasen dargestellt, was, wie gesagt, z.B. auf den Prometheussarkophagen zu sehen ist.

K. Weitzmann hat in seinem Aufsatz "Die Illustration der Septuaginta" im Münchner Jahrbuch 1952/53 unterschieden zwischen Formung, Belebung und Beseelung des Menschen und dieselben 3 Phasen auch im Archetyp der Cotton-Genesis wiedererkannt. So hat er die Formung des Menschen auf einem neapolitan. Prometheussarkophag mit der Formung Adams auf dem Mosaik der ersten Vorhallenkuppel von S. Marco in Venedig verglichen, wo bekanntlich die vollständigste und verläßlichste Bilderfolge der Cotton-Genesis-Rezension erhalten ist. Prometheus bzw. der Schöpfer, sind beschäftigt, den Arm des Menschen zu modellieren. Die Belebung des Menschen auf einem vatikanischen Prometheussarkophag wurde dem Bild der Erschaffung Adams in der Grandval-Bibel, einem anderen Vertreter der Cotton-Genesis-Familie, gegenübergestellt. Als Charakteristikum für den Akt der Belebung des Menschen, den zweiten Schöpfungsakt, legte Weitzmann die Berührung am Kopf fest. Entsprechend der trichotomischen Anthropologie ist es der Akt der Pneuma-Verleihung. Die Beseelung des Menschen erfolgt auf diesem Prometheussarkophag durch einen Schmetterling, das Symbol der Seele, den die Göttin Athene über den Kopf des Menschen hält. Kurt Weitzmann stellte dieses Bild wieder aus der ersten Vorhallenkuppel von S. Marco in Venedig als Vergleich dazu. Auf Adam zu flattert eine kleine psyche mit Schmetterlingsflügeln, aber der Mosaizist hat die im Sprechgestus vorgestreckte Hand des Schöpfers mit der kleinen Psyche so verbunde

19.) neapolit. Prometheussark. Formung

20.) S. Marco, 1. Vorhallenkuppel Formung Adams

21.) Vat. Prometheus-Sarkophag, Belebung

22.) Grandval-Bibel, Genesis-Seite, Detail

23.) Vat. Prometheussarkophag mit Schmetterling

24.) S. Marco, 1. Vorhallenkuppel, Seelenverleihung

als ob der Schöpfer selbst die kleine Figur an Adams Brust pressen würde. Weitzmann hat im selben Aufsatz als Vermittler der Prometheusbilder an die christlichen Ateliers einen jüdischen Archetyp vermutet, ohne ihn näher zu definieren.

× Aber der Ezechiel-Zyklus in der Synagoge von Dura Europos, der die in Ez 37,1-10 geschilderte Wiederbelebung der Toten zeigt, führt auch die Wiederbelebung in denselben 3 Phasen vor, die von Weitzmann als Formen für Belebung und Beseelung bezeichnet wurden und die der spätantiken trichotomischen Anthropologie entsprechen. In der Spätantike konnte die Erschaffung des Menschen nur aufgrund dieses dreistufigen Menschenbildes veranschaulicht werden und Dura Europos beweist, daß die Juden des 3. Jh's ebenfalls den allgemeinen Vorstellungen folgten und auch die Wiederbelebung nur dreiphasig veranschaulichen konnten.# "The hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and set me down in the midst of the valley which was full of bones. 2: and caused me to pass by them round a bow: and, behold, there were very many in the open valley and they were very dry. 3: And he said unto me: son of man, can these bones live? And I answered, o Lord God, thou knowest. 4: Again he said unto me, Prophesy upon these bones and say unto them, o dry bones, hear the word of the Lord. 5: Thus says the Lord unto these bones: Behold, I will cause breath to enter into you and you shall live: 6: And I will lay sinews upon you and will bring flesh upon you, and cover you with skin and put breath in you, and you shall live and you shall know that I am the Lord. 7: So I prophesiezed as I was commanded: And as I prophesized there was a noise, and behold a shaking, and the bones came together, bone to his bone. 8: And when I beheld the sinews and the flesh came upon them and the skin covered them above: but there was no breath in them. 9: Then said he unto me: Prophesy

25.) D.E., Ezechielzyklus

Der Text der ersten 10 Verse von Ez. 37 lautet:

unto the wind, prophesy, son of man, and say to the wind, thus says the Lord God: Come from the four winds, o breath, and ~~xf~~ breathe upon these slain that they may live. 10: So I prophesied as he commanded me, and the breath came into them, and they lived, and stood upon their feet, an exceeding great army". Ez. 37, 7ff. 8

~~Der Text~~ spricht also nur von der Formung der Körper, entsprechend dem Bericht von Gn 2,7: "And the Lord formed man of the dust of the ground". Und dann heißt es weiter Ez. 37,9-10: Come from the 4 winds, o breath ..... and breathe upon these slain, that they may live.

Der Wind muß die Wiederzubelebenden anwehen, damit Atem in sie kommt und sie wieder leben. Das entspricht dem zweiten Teil von Gn 2,7: "And God breathed into his nostrils the breath of life".

Was ist aber in Dura Eruopos wirklich dargestellt? Der Prophet Ezechiel wird von der Hand Gottes erfaßt, und auf das Feld hinausgetragen, das voll war von Gebeinen. Die drei unter dem herunterstürzenden Haus starr auf dem Boden liegenden Körper veranschaulichen den ersten Akt der dreiphasigen Bildung, hier der Wiederbelebung des Menschen: die Formung des Menschen Durch das Erdbeben sind die Gebeine wieder zu Körpern zusammengerückt ~~udn~~ und haben sich mit Sehnen und Fleisch überzogen. Sie warten auf ihre Wiederbelebung durch den Wind, der sie entsprechend dem Ezechieltext anwehen soll.

26) P.E., Ezechielzyklus, Detail

×Aber wir sehen die Körper ein zweites Mal auf dem Boden liegen und eine große heidnische Psychegestalt mit Schmetterlingsflügeln berührt den obersten am Kopf, wie wir es auf dem Prometheussarkophag und in der karolingischen Grandvalbibel gesehen haben. Auch hier folgt also als zweiter Akt die Verleihung des Pneumas ~~und~~ durch Berührung am Kopf. Nun folgt der dritte Akt, die Beseelung. Oberhalb der drei Körper sehen wir drei kleine Psychai auf den Wink des Propheten, der rechts von der großen Psyche steht, zur Erde herunterflattern; es sind dies die kleinen Seelen, die für die drei Körper bestimmt sind und entsprechen

der kleinen Psyche, die wir in S. Marco auf Adams Brust zufliegen gesehen haben. Der Prophet Ezechiel hat die Rechte ebenso ausgestreckt wie der Schöpfer in S. Marco, nur fliegen die Psychai hier auf ihn zu, während in S. Marco die kleine Psyche vom Schöpfer weg auf Adam zufliegt.
Es entspricht also der Akt der Wiederbelebung in Dura Europos den allgemeinen Vorstellungen von der Erschaffung des Menschen in der Spätantike durch Verleihung von soma, pneuma und psyché.
Daß unsere Interpretation des Bildes richtig sein dürfte und daß das damalige Judentum wirklich den biblischen Schöpfungsbericht der spätantiken Anthropologie anpaßte, beweist die Schilderung von der Erschaffung Adams bei Josephus Flavius Ant I,1,2: "Und Gott bildete den Menschen, indem er Lehm von der Erde nahm, und hierauf sandte er pneuma und psyche in ihn". Daß auch das Christentum denselben anthropologischen Vorstellungen folgte, zeigt ~~erst~~ der 1. Thess.Brief des Paulus, wo es 5,23 heißt:

.....

Diese Stelle wird dann auch von Irenäus in der 2. Hälfte 2. Jh. in demselben Sinn kommentiert.
Da die trichotomische Anthropologie sich somit in den ersten Jarhhunderten auch im Christentum gegenüber der biblischen Anthropologie erfolgreich durchsetzte, finden wir auch in der bildenden Kunst einen Niederschlag davon. Auf dem sogeannten dogmatischen Sarkophag aus der 1. Hälfte 4. Jh. in Rom sehen wir links oben die Erschaffung Evas. Die kleine Gestalt des Adam liegt auf dem Boden, neben seinen Füßen steht aufgerichtet Eva. Vor den beiden stehen oder sitzen drei Männer, die alle drei ein völlig gleiches Aussehen haben. Der erste ganz links schaut nur mit dem Oberkörper hinter demjenigen auf dem Thron hervor. Derjenige, der vor dem Thron steht und auf den Thronenden zurückblickt, legt Eva die Hand auf den Kopf, und der Thronende selbst blickt auf Eva und hat die Hand wieder im Sprechgestus erhoben. Der christliche Künstler

27) Dogmat. Sarkophag

verwendete also die Trinität für die Veranschaulichung der dreiphasigen Erschaffung Evas. Die linke Gestalt ist für die schon erfolgte Formung Evas zuständig, die rechte Gestalt verleiht ihr durch Berührung des Kopfes das Pneuma, und der thronende Gottvater gibt ihr durch den Sprechgestus die Seele, die hier zum Unterschied von S. Marco nicht dargestellt ist.

In der Cotton-Genesis-Rezension wird die ursprünglich dreiphasige Erschaffung des Menschen unter dem Eindruck der biblischen Zweiphasigkeit auf zwei Bilder reduziert, aber es sind in den einzelnen Vertretern der Cotton-Genesis-Rezension nicht immer dieselben zwei Bilder.

Neben S. Marco in Venedig gilt die sogenannte Millstätter Genesis in Kärnten, Österreich, aus dem 12. Jh. als treue Bewahrerin der Cotton-Genesis-Rezension. Hier ist durch die Berührung am Kopf wieder die Pneuma-Verleihung dargestellt. Der Engel, der vom Himmel auf Adam herunterschwebt, gehört zur dritten Phase, der Seelenverleihung. Aber diese dritte Phase ist in einer zweiten Darstellung hier wiedergegeben. Gottvater steht vor Adam und hat die Rechte im Sprechgestus erhoben. Daß er mit der Linken Adam am Handgelenk festhält, erinnert an die erste Phase, die Formung Adams. Der Engel hinter Adam dürfte die christliche Version der Psyche sein. Bei der Erschaffung Evas in derselben Handschrift wird zwar Eva aus der Rippe des schlafenden Adam gebildet, aber der Schöpfer steht wieder mit Sprechgestus vor Eva und die Gestalt hinter Eva, hier ohne Flügel, könnte wieder die Psyche der Eva veranschaulichen.

Wir sehen aufgrund der angeführten Beispiele, wie lange sich die rein heidnische spätantike Anthropologie in der christlichen Kunst gehalten hat, obwohl die trichotomische Anthropologie seit dem späten 4. Jahrhundert von der Kirche auf mehreren Konzilien immer wiede verurteilt wurde. Die Bilder wurden von Handschrift zu Handschrift kopiert und durch die Jahrhunderte

28.) Millstätter Genesis, Pneumaverleihung

29.) Millstätter Genesis, Beseelung

30.) Millstätter Genesis, Erschaffung d. Eva

weitergegeben.

Die Erschaffung Adams in der spanischen Aggada London, Br. M. Or. 2884 in London entstammt derselben spätantiken Anthropologie. Aber nur die Figuren rechts von Adam entsprechen genau der spätantiken Darstellungsweise. Das erste Flügelwesen, das Adams Arm modelliert, veranschaulicht die Formung Adams; das zweite Flügelwesen dahinter, das Adams Kopf berührt, veranschaulicht die Pneumaverleihugn, und das dritte Flügelwesen, das die Rechte in einem hinweisenden Sprechgestus vorgestreckt hat, veranschaulicht die Verleihung der Seele. Diese Seele dürfte durch die vierte Gestalt, die - sei es aus Platzmangel, sei es aus Absicht - keine Flügel hat, wiedergegeben sein; sie steht am rechten Bildrand und macht den Eindruck, als ob sie gerade eilig herangekommen wäre. Daß eine jüdische Handschrift für die Veranschaulichung des Schöpfers einen Ausweg suchen mußte, ist selbstverständlich. Das Judentum hatte weder die Möglichkeit, den dreiphasigen Schöpfungsakt mithilfe der Trinität noch mit einer Darstellung des Logos oder gar mit einer Darstellung von Gott selbst wiederzugeben. Aber die jüdischen Kommentare boten einen Ausweg an. So heißt es in Gn r 8,3 zu Gn 1,26: "Rabbi Chanina (1.Hälfte 3.Jh.) sagte: Zur Stunde, da er dazukam, den ersten Menschen zu schaffen, beriet er sich mit den Dienstengeln und sagte zu ihnen: Wir wollen einen Menschen nach unserem Ebenbild und Gleichnis schaffen." Oder im Tg. Jonathan zu Gn 1,26: "Es sprach der Herr zu den Engeln, die vor ihm dienen, die am zweiten Tag der Erschaffung der Welt geschaffen wurden: 'Wir wollen den Menschen nach unserem Ebenbild und Gleichnis schaffen'". Es bestand also für jeden jüdischen Illuminator die Möglichkeit, die Erschaffung Adams mithilfe von Engeln ins Bild zu übersetzen. Daß man auf solche Auswege schon in der Spätantike kam, beweist die Psyche-Gestalt im Ezechielzyklus von Dura Europos. Auch dort wurde mithilfe dieser geflügelten Gestalt der Akt der Pneumaverleihung dar-

gestellt.
Auch der Schlagschatten, der hinter dem vorgestellten Bein des Engels mit Sprechgestus zu sehen ist, verweist auf eine spätantike Vorlage.
Aber abgesehen von all dem wäre es unter gar keinen Umständen denkbar, daß eine Bildkomposition im Mittelalter formuliert worden wäre, die dem Text, den sie illustrieren soll, in keiner Weise entspricht, stattdessen aber genau einer längst vergessenen Philosophie folgt. Und den Beweis, wie unmgölich so etwas ~~wäre~~ ist, liefert uns das Bild selbst auf der linken Bildhälfte. Denn wahrscheinlich schon für die Aggada, die die Vorlage für die künstlerisch schwache Or. 2884 bildete, wurde die spätantike Darstellung der Erschaffung Adams dadurch vergrößert, daß man dieselben vier Gestalten, die rechts von Adam stehen, auf der linken Bildseite nochmals wiederholte, d.h. sie spiegelverkehrt kopierte. Und wenn wir nun die rechte mit der linken Seite vergleichen, sehen wir, daß zwar alle vier Gestalten links wiederholt sind, und zwar auch in ähnlichen Posen. Trotzdem unterscheiden sich diese Posen aber genügend von denjenigen der rechten Seite, um zu beweisen, daß der Kopist von ihrer ursprünglichen Bedeutung keine Ahnung hatte.
Nur der Engel im Vordergrund, der Adams Arm modelliert entspricht demjenigen auf der rechten Seite. Aber der Engel dahinter berührt nicht Adam am Kopf in der Pose der Pneumaverleihung, sondern er zieht an seinen Locken. Der dritte Engel aber, der die Beseelung veranschaulichen soll, tritt hier nicht auf Adam zu, sondern steht am äußersten Bildrand und scheint sich mit der Psychegestalt, die nicht Adam, sondern eben diesem dritten Engel zugewandt ist, zu unterhalten. Die Handbewegungen der beiden entsprechen dieser Interpretation.
Die Endredaktion des mittelalterlichen ~~Addx~~ Aggadatextes erfolgte im 9./10. Jh. und die Formulierung der illustrierten Aggadavorlage setzt Narkiss vor Beginn des 13. Jh's an. D.h. ~~1200~~ in unserem Fall,

Loudou, Br. M.

daß im späten 12. Jh. die Verbreiterung des Adam-Bildes durch Kopieren der rechten Seite auf die Seite links von Adam erfolgte. Aber unsere Untersuchung hat zu dem Schluß geführt, daß man als Vorlage für dieses Aggadabild einen Archetyp zur Verfügung hatte, der zu einer Zeit formuliert worden war, als die trichotomische Anthropologie dem Schöpfer des Bildes noch geläufig war. Die Übernahme des mittelalterlichen Aggadabildes aus einem christlichen Skriptorium kommt nicht in Betracht, weil die Bedeutung des Bildtyps auch dort im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit geraten war und man daher nicht genau und sinngetreu kopierte.# Daher scheint dieses Aggadabild in Or. 2884 zu beweisen, daß die mittelalterlichen jüdischen Illuminatoren spätantike Vorlagen zur Verfügung hatten, die sie für die Ausstattung ihrer Aggadahandschriften verwendeten. Vielleicht schenkt uns einmal ein glücklicher Zufall ein Blatt aus einer spätantiken jüdischen Handschrift, das def Forschung ebensolche neue Impulse geben würde wie es die Aufdeckung der Synagoge von Dura Europos getan hat.

Außerdem vermuten auch die Engel auf einem jüdischen Atelier, die von Christen den Schöpfer in diesem Zusammenhang nie unterdrückt worden wäre.

London, Br. M.