

DAS ÖSTERREICHISCHE JÜDISCHE MUSEUM IN EISENSTADT – ein Zentrum der Erforschung der jüdischen figuralen Kunst und ihrer Bedeutung für die frühchristliche Ikonographie

Kurt SCHUBERT, Wien

Es war der derzeitige Direktor des Burgenländischen Landesmuseums, Hofrat Dr. Gerald Schlag, der mich 1977 darauf aufmerksam machte, dass aus dem Budgetposten der Landesausstellung Halbtturn noch ein Betrag vorhanden sei, der zum Ankauf von Objekten für die Landesausstellung 1978 benützt werden könnte, die dem Thema „Judentum im Mittelalter“ gewidmet war und die vom Institut für Judaistik der Universität Wien wissenschaftlich betreut wurde. Für diesen Betrag konnten die Unterlagen für die Aufarbeitung und Darbietung der *Goldenen Haggada* angeschafft werden, einer besonders schönen und reich bebilderten spanischen Pesach Haggada aus dem 14. Jahrhundert. Die Faksimile-Ausgabe, die 1977 bereits als vergriffen galt, konnte bei einem Wiener Antiquariat gefunden und angekauft werden. Sie ist heute noch ein Glanzstück des Inventars des Österreichischen Jüdischen Museums. Durch diesen Beitrag soll Herrn Dr. Schlag für seine seinerzeitige Initiative gedankt und gleichzeitig gezeigt werden, wie diese Anfänge sich weiter so weit entwickelten, dass weiterhin das Thema „Jüdische Kunst“ mit dem jüdischen Museum in Eisenstadt in unmittelbaren Zusammenhang gebracht wird.

Nachdem die erste Ausstellung, die der Verein Österreichisches Jüdisches Museum in Eisenstadt für 1973 vorbereitet hatte, „Das Judentum im Revolutionsjahr 1848“ (125 Jahre danach), wegen Maul- und Klauenseuche in Eisenstadt nicht gezeigt werden konnte, startete der Verein 1974 seine Tätigkeit mit einer Ausstellung „Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst“, die in der Landesgalerie im Schloss Esterházy dargeboten wurde. Die Kuratorin dieser Ausstellung war Ursula Schubert, die vor allem die jüdische Kunst als eine der Quellen der frühchristlichen Kunst aufwies¹. Da diese Thematik – so klar und eindeutig der Sachverhalt auch ist – immer wieder und auch neuerlich kontroversiell behandelt wird², soll hier ein historischer Überblick über das Verhältnis der jüdischen zur frühchristlichen Kunst gegeben werden, bevor noch auf die Leistungen des Museums und seines Mitarbeiterstabes für die Erforschung und Darbietung der jüdischen Buchmalerei vom 13.–18. Jahrhundert eingegangen werden kann.

Das Problem des Verhältnisses der jüdischen zur frühchristlichen Bildkunst stellte sich erst, als einerseits seit der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen jüdische figurale Kunstwerke aus der Spätantike bekannt wurden und andererseits Kunsthistoriker bemerkten, dass in frühchristlichen Handschriftenillustrationen biblische Motive im Sinne rabbinischer Exegese erweitert

wurden³. Zunächst bestand in den drei Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg ein weitgehender Konsens. Besonders der Ashburnham Pentateuch und Bilder aus den Oktateuchen erregten die Aufmerksamkeit derer, die zur Deutung der jeweiligen ikonographischen Besonderheit jüdisches Material aus Talmud, Midrasch und Targum heranzogen. Diese Interpretationsweise wurde unterstützt von Beiträgen, die auch aus der rabbinischen Literatur nachweisen, dass das biblische Bilderverbot weithin relativiert wurde⁴. Dieser Konsens wurde durchbrochen von H. Brandenburg mit einem Referat, das er im September 1975 am IX. Internationalen Kongress für christliche Archäologie in Rom hielt⁵. Doch erntete er berechtigten Widerspruch, indem seine Einstellung zum Thema als Rückschritt bezeichnet wurde, weil Brandenburg „den allbekannten Zusammenhang der frühchristlichen Bildkunst mit den hellenistisch-spätantiken Kunstkriterien als ‚eigenen Weg‘ verabsolutierte“⁶. Seit dieser Zeit werden für beide Ansichten Argumente vorgebracht⁷.

Einen Meilenstein in der Erkenntnis, dass jüdische Vorlagen frühchristlichen Künstlern zur Verfügung standen und diese sie auch benützten, bedeutete die Feststellung, dass etliche Wandmalereien der (zumindest auch) christlichen Katakombe in der Via Latina in Rom aus dem 4. Jahrhundert eindeutig charakteristische Merkmale jüdischer Ikonographie aufweisen, die nur unter Heranziehung rabbinischer Literatur verstanden werden können⁸. Mag sein, dass sich einige Forscher der frühchristlichen Kunst nur deshalb gegen diese sich geradezu aufzwingende These wehren, weil sie nicht wahr haben wollen, dass für das Verständnis frühchristlicher Kunstdenkmäler eine solide Kenntnis talmudischer und midraschischer Texte notwendig ist⁹. Nur zwei Beispiele sollen hier herausgegriffen werden: Der Besuch der 3 Engel bei Abraham in Mamre (Gn 18) und die Rache des Pinchas an Zimri und Kozbi (Nm 25).

Zunächst zur Mamre-Szene¹⁰: Ganz im Vordergrund links sitzt Abraham mit im Sprechgestus erhobener Rechten unter einem Baum. Vor dem Stein, auf welchem er sitzt, steht ein kleines Kalb. Gegenüber von Abraham auf einer podiumsartigen Bodenerhebung stehen die Jünglinge, die Blick und rechte Hand auf Abraham richten. Alle tragen antike Kleidung. Auffällig ist, dass hier Abraham, der nach Gn 18,2 aufgestanden war, als er die 3 Engel erblickte, sitzt, während die Engel stehen. Nach Baba Metsia 86b fand der Besuch der drei Engel als Krankenbesuch drei Tage nach der Beschneidung Abrahams statt. Daher sagten die Engel zu ihm, dass er wegen seiner Schmerzen sitzen bleiben solle. Noch deutlicher heißt es in den Pirque de Rabbi Eliezer 29, dass durch das Sitzen Abrahams vor Gott bzw. den 3 Engeln die Würde und Bedeutung der Beschneidung hervorgehoben wird. Es ist nicht denkbar, dass die christlichen Künstler der Via Latina mit ihrer Darstellung auch diese theologische Aussage machen wollten. Daher bleibt keine andere Möglichkeit, als dass sie eine jüdische Bildvorlage benutzten, deren theologische Aussage sie nicht kannten. Ähnlich ist der Sachverhalt auch bei der Zimri und Kozbi-Szene¹¹: Hoch über Pinchas stecken beide Sünder auf seiner Lanze, mit der er sie an den Geschlechtsteilen beim sündhaften Beischlaf durchbohrt hatte. Sie sind nicht tot und bluten auch nicht, um nicht durch Leichenunreinheit und Blut den Priester Pinchas kultisch zu verunreinigen. Diese Darstellung gibt es auch in der durch ihre jüdische Ikonographie berühmten Alba Bible, die 1422–1430 von Moses Arragel für den Großmeister des spanischen Calatravaordnes in das Kastilische übersetzt wurde¹². Dort bluten zwar Zimri und Kozbi, aber ihr Blut berührt Pinchas nicht. Diese Ikonographie entspricht der rabbinischen Tradition von den 6 bzw. 12 Wundern der Lanze des Pinchas (Sanhedrin 82b; Num rabba 20,25). Wenn auch die grundsätzlich jüdische Ikonographie zum Verständnis der Wandmalereien in der Katakombe der Via Latina somit in gar keiner Weise ausgeschlossen werden kann, darf man aber nicht außer acht lassen, dass die frühchristlichen Künstler fallweise durch Zufügungen ihren jüdischen Vorlagen auch noch einen christlichen Sinn gaben, der für sie dann offenbar auch der eigentlich relevante Sinn war¹³.

Auch spätantike christliche Bibeln wie der Ashburnham Pentateuch und die Wiener Genesis lassen eindeutig rabbinischen Einfluss in ihrer Ikonographie erkennen¹⁴. Zusammenfassend fand zu dieser Thematik vom 1. bis 5. Oktober 1990 an der Universität Wien ein Symposium statt: „Die jüdische Wurzel der frühchristlichen Kunst“¹⁵.

Ein wesentliches kunsthistorisches Argument für jüdischen Einfluss auf frühchristliche Kunstdenkmäler findet sich in den Übereinstimmungen der Ikonographie der Wandmalereien in der Synagoge von Dura Europos aus der Mitte des 3. Jahrhunderts mit frühchristlichen bildlichen Darstellungen¹⁶. Aber auch dieser Theorie wurde mit dem Argument widersprochen, dass es nicht nur Übereinstimmungen, sondern auch Unterschiede gibt und dass es kaum anzunehmen ist, dass von den Wandmalereien in Dura Europos, die nur elf Jahre, von 245–256, zu sehen waren, ein nachhaltiger Einfluss ausgegangen sei¹⁷. Allerdings setzt diese These voraus, dass für die Dura Fresken keine Vorlagen existierten, was extrem unwahrscheinlich ist. Diese Vorlagen konnten natürlich auch anderswo verwendet werden. Ebenso ist anzunehmen, dass es auch noch andere jüdische Bilderzyklen gab, die heute nicht mehr erhalten sind und die die Unterschiede frühchristlicher Bilder zu den Darstellungen in Dura Europos erklärbar machen. Einer anderen Bildmotivtradition als derjenigen der Synagoge in Dura Europos entsprechen z.B. die Motive auf den Fussbodenmosaiken des 4. bis 6. Jahrhunderts in Synagogen des Landes Israel¹⁸. Allen Versuchen, Dura Europos als Ausnahme zu verstehen, steht die Tatsache entgegen, dass zumindest in den östlichen Provinzen des römischen Reiches eine mit Bildern geschmückte Synagoge nicht die Ausnahme, sondern die Regel war¹⁹. An der Decke der großen Synagoge von Sardes befand sich eine *zographia*²⁰, und in der jüdischen Katakomben der Vigna Randanini in Rom war ein Eudoxios *zographos* begraben²¹.

Ein weiteres Argument gegen die Annahme jüdischer Bildvorlagen für frühchristliche Zyklen soll in der Tatsache bestehen, dass es auch Motive gibt, die sowohl in jüdischen als auch christlichen und sogar muslimischen Handschriften illustriert sind²². In dieselbe Richtung weist auch die Annahme, dass die frühchristlichen Künstler aufgrund von mündlicher Anregung vom jüdischen Traditionsgut erfuhren und nicht durch jüdische Bildvorlagen²³. Allerdings berücksichtigen diese Annahmen nicht, dass es in frühchristlichen Bildwerken auch Beispiele gibt, die nur in der jüdischen Tradition beheimatet sind und daher auch keinen „Sitz im Leben“ im christlichen Glaubensgut haben²⁴.

Bei der Annahme jüdischer Motive muss man mit solchen rechnen, die möglicherweise auch über eine christliche Sekundärüberlieferung den christlichen Künstlern vermittelt wurden, und solchen, die nur im rabbinischen Kontext enthalten sind. Zur ersteren Gruppe gehören die Apokryphen, die durch antike Übersetzungen den Christen bekannt wurden, und Traditionen, die auch bei den Kirchenvätern belegt sind. Nur ikonographische Besonderheiten, deren Textgrundlagen ausschließlich in der rabbinischen Literatur zu finden sind, lassen mit Sicherheit auf die Benützung jüdischer Bildvorlagen durch die frühchristlichen Künstler schließen.

Aus der Fülle des relevanten Materials ist nunmehr der Rückschluss geboten, dass es in der Spätantike eine ganze Reihe von Bildvorlagen jüdischen Ursprungs gab, deren sich die christlichen Künstler nach Belieben bedienen konnten²⁵. Auf den Punkt brachte es der bekannte jüdische Universalhistoriker S. W. Baron, der schrieb²⁶:

„In Dura Europos [...] frescoes have been brought to light, revealing a hitherto unknown early style of painting. The affinities with early Christian art of Santa Maria Maggiore in Rome and the Vienna manuscript of the Greek Genesis now enable us to trace back the history of Christian art to these Jewish models. The missing links, postulated by such art historians as J. Strzygowski, has thus been found.“

Aber nicht nur auf dem Gebiet des Verhältnisses der frühchristlichen zur spätantik-jüdischen Kunst wurden im Österreichischen Jüdischen Museum in Eisenstadt Pionierarbeiten geleistet.

Da sind an allervorderster Stelle Ursula Schubert²⁷ und Felicitas Heimann-Jelinek²⁸ zu nennen. Ursula Schubert betreute den Großteil der burgenländischen Landesausstellung im Schloß Halbturn 1978 und behandelte u.a. dabei auch das Thema *Spätantike Vorlagen der mittelalterlichen jüdischen Buchillustration und Indirekte Belege für jüdisch-figurale Kunst in der Spätantike*²⁹. 1982 war sie mit beratender Funktion an der Ausstellung *1000 Jahre österreichisches Judentum* beteiligt, und 1985 war sie allein verantwortlich für die Dokumentation *Bilder zur Bibel im Judentum*³⁰. Die beiden Ausstellungen „Die österreichischen Hofjuden“ (1991) und „Spharadim – Spaniolen“ (1992) wurden, was die Zusammenstellung und Interpretation der Bilder betrifft, von Ursula Schubert und Felicitas Heimann-Jelinek gemeinsam betreut. Die Kataloge zu diesen beiden Ausstellungen bieten einen Schatz an wissenschaftlich solider Bilddokumentation, die es erlaubt, die jüdische Kultur so wie andere Kulturen auch als Bildkultur zu verstehen³¹.

Anmerkungen:

- 1 U. Schubert, *Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst*, Wien 1974 (= *Studia Judaica Austriaca* II).
- 2 D. H. Wright, Rezension zu J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, in: *Bryn Mawr Review*, Internet vom 17.7.2000.
- 3 *No Graven Images*, hrsg. v. J. Gutmann, New York 1971.
- 4 K. Schubert, *Das Problem der Entstehung einer jüdischen Kunst im Lichte der literarischen Quellen des Judentums*, in: *Kairos* 16 (1974), S. 1–13.
- 5 Vgl. zu dieser Thematik J. Fink, *Bildfrömmigkeit und Bekenntnis*, Köln 1978; P. Maser, *Irrwege ikonologischer Deutung? Zur Diskussion um die spätantik-jüdische Kunst*, in: *Riv AC* 56 (1980), S. 331–367.
- 6 Fink (siehe Anm. 5), S. 58.
- 7 Übersichtlich bei A. Effenberger, *Frühchristliche Kunst und Kultur – Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*, Leipzig 1986.
- 8 G. Stemberger, *Die Patriarchenbilder der Katakomben in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition*, in: *Kairos* 16 (1974), S. 19–78; Su-Min (A.) Ri, *Zum Problem einer jüdischen Vorlage bei den Mosesszenen auf der Holztür der Basilika von St. Sabina in Rom*, in: *Kairos* 18 (1976), S. 218–222; ders., *Moses-Motive in den Fresken der Katakomben der Via Latina im Lichte der rabbinischen Tradition*, in: *Kairos* 17 (1975), S. 57–80; L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die neue Katakomben an der Via Latina*, Rom – Münster 1976 (= *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 4).
- 9 Dafür spezifisch die Formulierung von Wright (siehe Anm. 2): „Do we really need rabbinical learning to lead the painter of the Vienna Genesis to show Potiphar’s wife in bed when trying to seduce Joseph?“ Viel vorsichtiger in seinen Formulierungen war W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb*, Pensilvania 1986.
- 10 U. Schubert (siehe Anm. 1), S. 18–20.
- 11 Ebd., S. 32–34.
- 12 *La Biblia di Alba with Translation and Commentaries by Rabbi Moses Arragel*, hrsg. v. J. Schonfield, Madrid 1992, 127 v.–128 r.; vgl. C.O. Nordström, *The Duke of Alba’s Castilian Bible*, Uppsala 1967, S. 112–119.
- 13 K. Schubert, *Jewish Pictorial Traditions in Early Christian Art*, in: H. Schreckenberg – K. Schubert, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, Assen 1992, S. 139–260, bes. S. 197 f.
- 14 K. Schubert, *Die Miniaturen des Ashburnham Pentateuch im Lichte der rabbinischen Tradition*, in: *Kairos* 18 (1976), S. 191–212; F. Rickert, *Studien zum Ashburnham Pentateuch*, Bonn 1986 (dazu Rezension von K. Schubert, in: *Kairos* 32/33 (1990/91), S. 258–260; O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Faksimile-Ausgabe des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Frankfurt/M. 1980; K. Schubert, *Die Illustrationen der Wiener Genesis im Lichte der rabbinischen Tradition*, in: *Kairos* 25 (1983), S. 1–17.
- 15 Die Beiträge wurden veröffentlicht in *Kairos* 32/33 (1990/91).
- 16 K. Weitzmann and H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C. 1990.
- 17 J. Gutmann, *The Dura Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art*, in: *Artibus et Historiae* 17 (1988), S. 25–29.
- 18 Vgl. zuletzt Ze’ew Weiss, Ehud Netzer, *Promise and Redemption, A synagogue Mosaic from Sepphoris*, Jerusalem 1996.

- ¹⁹ K. Schubert, *Sacra Sinagoga* – Zur Heiligkeit der Synagoge in der Spätantike, in: *Bibel und Liturgie* 54 (1981), S. 27–34.
- ²⁰ L. Robert, *Nouvelles inscriptions de Sardes*, Paris 1964, S. 49.
- ²¹ J. B. Frey, *Corpus Inscriptionum Judaicarum* I, Città del Vaticano 1936, S. 76, Nr. 109.
- ²² J. Gutmann, *Abraham in the Fire of the Chaldaeans: A Jewish Legend in Jewish, Christian and Islamic Art*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 7 (1973), S. 342–352.
- ²³ H. Strauss, *Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt*, Tübingen 1972 (dazu Rezension von K. Schubert, in: *Kairos* 16 (1974), S. 88–93).
- ²⁴ K. Schubert (siehe Anm. 13), S. 258–260.
- ²⁵ U. Schubert, *Strukturelemente der frühchristlichen Bildkunst*, in: *Kairos* 19 (1977), S. 187–203, bes. 196–200; dies., *Jüdische und christliche Kunst* (= *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseums*), Bregenz 1991, S. 77–81; dies., *The Influence of Jewish Art on the Decoration of the First Christian Basilicas*, in: *Sidic* 27 (1994), S. 14–18.
- ²⁶ S. W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, New York 1958, vol. 2, S. 11; K. Kogman-Appel, *Die alttestamentlichen Szenen im Langhaus von Santa Maria Maggiore und ihr Verhältnis zu jüdischen Vorlagen*, in: *Kairos* 32/33 (1990/91), S. 27–52.
- ²⁷ *Jüdische Buchkunst*, I, Graz 1983; II, Graz 1992.
- ²⁸ F. Heimann-Jelinek, *Die Illustration der 2. Darmstädter Haggada*, in: *Kairos* 25 (1983), S. 18–35; dies., *Die Illustrationen der Floersheim Haggada im Vergleich mit den Illustrationen der zweiten Darmstädter Pesach Haggada*, in: *Kairos* 29 (1987), S. 176–216.
- ²⁹ *Judentum im Mittelalter*, Katalog zur burgenländischen Landesausstellung im Schloß Halbturn, 4. Mai – 26. Oktober 1978, S. 32–39, 23–28.
- ³⁰ Dazu wichtige Vorarbeiten in der Identifikation des Codex 1164 des Jüdischen Historischen Instituts Warschau als Kopie der Bilderbibel des Moses dal Castellazzo, vgl. U. Schubert, *Einleitung*, in: *Bilder Pentateuch von Moses dal Castellazzo*, hrsg. v. K. Schubert, Wien 1986, S. 7–100.
- ³¹ K. Schubert, *Jüdische Kultur als Bildkultur*, in: *Kunst und Kirche* 4/96, S. 222–225; U. Schubert, *Jüdische Bildkunst vom hohen Mittelalter bis zum Spätbarock*, in: ebd., S. 226–230.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 2001

Band/Volume: [105](#)

Autor(en)/Author(s): Schubert Kurt

Artikel/Article: [Das Österreichische Jüdische Museum in Eisenstadt - ein Zentrum der Erforschung der jüdischen figuralen Kunst und ihrer Bedeutung für die frühchristliche Ikonographie. 369-373](#)