

BARBARA ZIMMERMANN

AUSSERBIBLISCHE BILDELEMENTE IN  
ALTTESTAMENTLICHEN DARSTELLUNGEN.  
BEMERKUNGEN ZUR METHODE IHRER  
INTERPRETATION ANHAND DER MINIATUREN DER  
WIENER GENESIS

Mit vier Abbildungen

K. Kogman-Appel fasst zuletzt die seit Jahrzehnten herrschende Diskussion um das Problem der außerbiblischen, jüdischen Bildelemente in der frühchristlichen Kunst zusammen<sup>1</sup>. Bis heute stehen sich hier verschiedene Standpunkte scheinbar unversöhnlich gegenüber: Auf der einen Seite erklärt man diese Bildelemente mit Archetypen in Form der von K. Weitzmann rekonstruierten, im Rollenstil illustrierten Rotuli aus jüdisch-hellenistischen Kreisen<sup>2</sup>, deren Existenz jedoch völlig hypothetisch ist. Andererseits suchen diejenigen Wissenschaftler, die die Existenz dieser blühenden Buchmalerei schon in hellenistischer Zeit und den großen Einfluss, den die jüdische Kunst auf die sich entwickelnde christliche Ikonographie gehabt haben soll, anzweifeln, nach anderen Erklärungsmodellen: Das nächstliegende ist, dass besagte Bildelemente auf jüdische Legenden zurückgehen, die auch in christlichen Kreisen bekannt waren und daher auf die christliche Bildkunst Einfluss gehabt hätten<sup>3</sup>. Sehr hilfreich ist die von Kogman-Appel zusammengefasste Methodenkritik in Bezug auf die für solche Erklärungen herangezogenen Texte.

---

<sup>1</sup> K. KOGMAN-APPEL, *Bible Illustration and the Jewish Tradition*, in: *Imaging the Early Medieval Bible*, hrsg. von J. WILLIAMS. Pennsylvania 1999, 61–96.

<sup>2</sup> K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*. Cambridge/Mass. 1959; DERS., *Illustration in Roll and Codex*. Princeton 1971; DERS., *The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration*, in: *No Graven Images*, hrsg. von J. GUTMANN. New York 1971, 309–328.

<sup>3</sup> Allgemein etwa H. STRAUSS, *Jüdische Quellen frühchristlicher Kunst: Optische oder literarische Anregung*. *ZNW* 57 (1966), 114–136; R. STICHEL, *Gab es eine Illustration der jüdischen Schrift in der Antike*, in: *Tesserae. Festschrift für J.*

Im folgenden Beitrag soll die Methodendiskussion ausgeweitet und provokant die Frage gestellt werden, ob man all diese Erklärungen überhaupt benötigt, denn bei genauerer Betrachtung dieser außerbiblischen, jüdischen Bildelemente kann man zu dem Schluss kommen, dass sie so außerbiblisch gar nicht sind. Dies ist natürlich nicht a priori für alle immer wieder zur Diskussion stehenden Bildzyklen zu postulieren<sup>4</sup>. Für den Miniaturenzyklus der Wiener Genesis<sup>5</sup>, für den immer wieder ein Archetyp in Rollenform in rabbinischer Tradition angenommen wurde<sup>6</sup>, hat

---

ENGEMANN (*JAC*, Erg.bd. 18). Münster 1991, 93–111. Vgl. hierzu die zusammenfassende Diskussion bei KOGMAN-APPEL, *Bible Illustration* (wie in Anm. 1), 69–77, die kritisiert, dass diese Sichtweise vor allem auf „lost patristic sources“ beruhe. In konkreten Fällen von Erklärungen ‚außerbiblischer‘ Bilddetails durch jüdische exegetische Texte können aber sehr wohl auch Vätertexte gefunden werden, die in derselben Weise herangezogen werden könnten, vgl. hierzu D. KOROL, Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola (*JAC*, Erg.bd. 13). Münster 1987, 105–109; und unten Anm. 30.

<sup>4</sup> Die Diskussion bezieht sich nicht nur auf frühchristliche illustrierte Codices des Alten Testaments, wie u. a. auf den sog. Ashburnham-Pentateuch, Paris, Bibliothèque Nationale, Nuov. acq. lat. 2334, O. VON GEBHARDT, *Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*. London 1883; J. SLOANE, *The Thora Shrine in the Ashburnham Pentateuch*. *JQR*, N. S. 25 (1934/35), 1–12; J. GUTMANN, *The Jewish Origins of the Ashburnham Pentateuch*. *JQR* 44 (1953/54), 55–72; K. SCHUBERT, Die Miniaturen des Ashburnham Pentateuch im Lichte rabbinischer Tradition. *Kairos* 18/3 (1976), 191–221; dagegen: F. RICKERT, *Studien zum Ashburnham Pentateuch* (Paris, Bibl. Nat. NAL.2334). Diss. Phil. Bonn 1986; sie betrifft nahezu alle frühchristlichen alttestamentlichen Zyklen, etwa die Fresken der Neuen Katakomben an der Via Latina aber auch die Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore in Rom; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom (*JAC*, Erg.bd. 4). Münster 1976, 17–42; K. SCHUBERT, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies in der Katakomben der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition. *Kairos* 16 (1974), 14–18; G. STEMBERGER, Die Patriarchenbilder der Katakomben in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition. ebd. 19–78; dagegen: H. BUSCHHAUSEN, Die Katakomben an der Via Latina zu Rom. *JAC* 29 (1980), 293–301; K. KOGMAN-APPEL, Die alttestamentlichen Szenen im Langhaus von S. Maria Maggiore. *Kairos* 32/33 (1990/91), 27–52. In all diesen Fällen werden von außen Texte an die Bilder herangetragen. Wie weit diese Texte – ob christlich oder jüdisch – überhaupt für die Bildinterpretation notwendig sind, soll im Folgenden überlegt werden.

<sup>5</sup> Wien, Nationalbibliothek, Cod. theol. gr. 31. Drei kommentierte Faksimileausgaben: K. WICKHOFF-W. VON HARTEL, *Die Wiener Genesis*. Wien 1895; H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*. Textband zum Faksimile. Wien 1931; O. MAZAL, *Kommentar zur Wiener Genesis*. Frankfurt/Main 1983.

<sup>6</sup> WEITZMANN, *Ancient Book Illumination* (wie in Anm. 2), 89–93, Abb. D, E, verwendete die Wiener Genesis, um den von ihm angenommenen Entwicklungsprozess der Buchmalerei im Übergang von der Rolle zum Codex und die damit

sich bei eingehender Analyse jedoch herausgestellt, dass es keine Bildelemente gibt, die auf jüdische oder christliche exegetische Texte zurückgeführt werden müssen<sup>7</sup>. Denn alle Ungereimtheiten in den Miniaturen der Seiten 1–27 sind durchgängig und ausnahmslos mit der engen Verbindung der Bilder mit dem redigierten, stark gekürzten Septuagintatext<sup>8</sup>, dem gängigen Bildformular und dem zu rekonstruierenden Illustrationsverfahren zu erklären. Die Miniaturen sind am zugehörigen Text entwickelt worden, der dem Maler bestimmte Stichworte lieferte, die er dann bildlich umsetzte<sup>9</sup>. Hierbei verwendete er ohnehin bekannte Szenen

---

einhergehende Verselbständigung des Bildes dem Text gegenüber zu veranschaulichen, indem er die Einzelszenen einer Miniatur in die Textspalten eines hypothetischen Rotulusvorgängers einfügte. Es folgte eine Anzahl von Aufsätzen, die meist ein oder mehrere Einzelbilder der Wiener Genesis behandelten: Wo immer möglich, wurden Bilddetails mit jüdischen Texten belegt und hiermit die jüdische Bildvorlage bewiesen: W. STECHOW, Jacob Blessing the Sons of Joseph. *GazBA* 23 (1943), 206–208 (zuletzt in: No Graven Images (wie in Anm. 2), 261–276); J. PÄCHT–O. PÄCHT, An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph. *CArch* 7 (1954), 35–49; O. PÄCHT, Ephraem Illustration, Haggadah und Wiener Genesis, in: Festschrift K. M. SWOBODA. Wien–Wiesbaden 1959, 213–221; E. REVEL, Contributions des textes rabbiniques à l'étude de la Genèse de Vienne. *Byzantion* 42 (1972), 116–130; S. DUFRENNE, A propos de deux études récentes sur la Genèse de Vienne. *Byzantion* 42 (1972), 598–601; U. SCHUBERT, Die Illustrationen in der Wiener Genesis im Lichte rabbinischer Tradition. *Kairos* 25 (1983), 1–17; M. FRIEDMAN, On the Sources of the Vienna Genesis. *CArch* 37 (1989), 5–17; DIES., More on the Vienna Genesis. *Byzantion* 59 (1989), 64–77. In dem 1983 erschienenen Kommentarband übernimmt Mazal diese Ergebnisse unkritisch und setzt eine derart gestaltete Vorlage voraus. Zuletzt: K. SCHUBERT–H. SCHRECKENBERG, Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity (*Compendia rerum Iudaicarum ad Novum Testamentum* 3, 2). Assen (u. a.) 1992.

<sup>7</sup> Diese Ergebnisse beruhen auf B. ZIMMERMANN, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Illustrationsverfahren, Darstellungsweise, Aussageintention. Diss. Phil. Wien 1996 (im Druck in überarbeiteter Fassung in der Reihe *Kunst des 1. Jahrtausends. Spätantike – Byzanz – Mittelalter*).

<sup>8</sup> Das Bild-Text-Verhältnis wurde von O. MAZAL, Bild und Text in der Wiener Genesis. *JÖB* 32/4 (1982) (*Akten des 16. Intern. Byzantinistenkongresses* II/4), 175–185, und vor allem in seinem Kommentarband zur Faksimileausgabe (wie in Anm. 5), 126–160, genauestens analysiert; ebd. 86–92 fasst er zusammen, nach welchen Regeln und unter welchen Gesichtspunkten der Redaktor Streichungen, Kürzungen etc. vornahm. Das Hauptkriterium war, alle für den Erzählverlauf wichtigen Handlungen und Ereignisse textlich wiederzugeben.

<sup>9</sup> Den engen Bild-Text-Zusammenhang bezeugen jene Miniaturen am auffälligsten, die Ungereimtheiten bezüglich der eigentlichen Bibelerzählung aufweisen, die in fast allen Fällen mit exegetischen Texten erklärt wurden. So flüchten etwa

desselben Themas oder er übernahm Bildtypen aus anderem inhaltlichen Zusammenhang und integrierte sie in die Bibelszenen. Diese bildliche Umsetzung erfolgte nach verschiedenen Gesetzmäßigkeiten<sup>10</sup>. Mit der Josefsgeschichte, d. h. von pict. 27 bis pict. 48, ändern sich Bild- und Textredaktion: Der Bibeltext ist meist ungekürzt wiedergegeben und aufgrund der geringeren Ereignisdichte pro Seite auch die Anzahl der kontinuierenden Darstellungen geringer. Wenige, immer wieder diskutierte Elemente in den Miniaturen der Josefsgeschichte gehen über den Text hinaus, diese Fälle sind entweder mit Überlieferungen zu erklären, die in jüdischen und christlichen Kreisen bekannt waren, oder gar nicht<sup>11</sup>.

---

auf pict. 9 auch die männlichen Familienmitglieder aus Sodom, was der Logik der folgenden Ereignisse – die ja auch in der nächsten Szene mit dem Beischlaf der Töchter Lots mit dem Vater illustriert sind – gänzlich widerspricht. Dieser Widerspruch erklärt sich aber ganz einfach: Im respektiven Bibeltext werden die Schwiegersöhne in der Aufforderung der Engel an Lot, die Stadt zu verlassen, explizit genannt, der Teil des Verses Gen. 19, 14 mit der Verspottung des Lot durch die männlichen Familienmitglieder ist jedoch getilgt. Viele weitere Beispiele wären hier anzufügen vgl. ZIMMERMANN, Wiener Genesis (wie in Anm. 7), 100–102.

<sup>10</sup> Z. B. werden im Text genannte Personen, Handlungen, topographische Angaben als Stichworte behandelt und direkt ins Bild gesetzt. Identische Personen sind in aufeinanderfolgenden Szenen immer gleich gewandet und haben dieselbe Frisur, eine ganz einfache Regel, die von vielen Bearbeitern nicht erkannt wurde, was z. T. zu völlig falschen Interpretationen geführt hat. So ging Mazal etwa in der Interpretation der Szenen auf pict. 31 davon aus, dass die spinnende Frau im unteren Register in der Mitte die Frau Potiphars sei, was im Vergleich zu ihrer Wiedergabe im oberen Register mit der Verführungsszene völlig unmöglich ist, womit die gesamte Interpretation hinfällig ist. Weitere Beispiele ZIMMERMANN, Wiener Genesis (wie im Anm. 7), 177–181.

<sup>11</sup> Einige Ungereimtheiten können auch in der Josefsgeschichte mit dem Text und dem Bildformular unter Berücksichtigung der Gesetzmäßigkeiten des Illustrationsverfahrens erklärt werden. Der Einfluss einer anderen (spätantiken) illustrierten Handschrift lässt sich im Gegensatz zu pict. 1–27 nicht gänzlich ausschließen, doch exegetische rabbinische Texte mit Illustrationen anzunehmen, erscheint ebenso abwegig wie die Hypothese illustrierter Kirchenvätertexte. Die Rekonstruktion dieser hypothetischen Archetypen basiert immer auf der Methode des ‚picture-criticism‘. Wenn man diese nun konsequent verfolgt, müssten eben auch solche Texte illustriert worden sein, was aber jeglicher Funktion von Illustrationen widerspräche. Die *Sermones* des Ephraim Syrus (*De Josepho, Hymni et sermones III–IV*, hrsg. von J. LAMY, Paris 1889–1902) könnte man sich aufgrund ihres narrativen Charakters hingegen illustriert vorstellen. Dass sie sich hierfür eigneten, beweist eine bebilderte Handschrift aus dem 16. Jahrhundert. PÄCHT–PÄCHT, *An Unknown Cycle* (wie in Anm. 6).

In diesem Rahmen sollen die beiden Miniaturen besprochen werden, die in Kogman-Appels Argumentation als Beispiele für rabbinischen Einfluss auf die Ikonographie der Wiener Genesis Szenen angeführt werden. Anhand von Miniatur 31 mit der versuchten Verführung des Josef durch Potiphars Frau kann das methodische Problem aufgezeigt werden, welches das Heranziehen außerbiblischer Texte zur Bilderklärung mit sich bringt. Mit Miniatur 30 soll dies vertieft und deutlich gemacht werden, in welchem engem Zusammenhang mit dem Text die Bildfindung steht und auf welchem ikonographischen Bildformular diese beruht. Da der Engel in pict. 30 eindeutig nicht der – nach rabbinischen Kommentaren – wegweisende Mann bei Dothaim in Engelsgestalt ist, fällt diese Szene als einziges Beispiel für eine Kontinuität der jüdischen Bildelemente in der Buchillustration bis ins 14. Jahrhundert aus<sup>12</sup>. In diesem Zusammenhang soll abschließend die rabbinische Tradition der Darstellung des „wegweisenden Mannes in Engelsgestalt“ diskutiert werden.

Fol. 16<sup>r</sup> der Wiener Genesis gibt den Septuagintatext Gen. 39, 9–13a ungekürzt wieder<sup>13</sup>, auf der unteren Seitenhälfte befindet sich die zugehörige Illustration (Abb. 1). Wie auf den vorangehenden Miniaturen erstreckt sich die Darstellung über zwei unverbundene Bildstreifen. In der linken oberen Bildhälfte ist die versuchte Verführung des Josef durch die Frau des Potiphar zu sehen. In einer Exedra mit doppelter Säulenstellung steht ein Bett mit Suppedaneum, auf welchem die Frau Potiphars sitzt. Sie trägt eine halblange Tunika, die verführerisch ihre Körperformen durchscheinen lässt, und einen goldenen Perlenreif in dem sonst unbedeckten Haar. Sie streckt ihre Arme zu dem nach rechts entweichenden Josef aus, wobei sie jedoch nur mehr seinen Mantelzipfel zu fassen bekommt. Josef ist im Begriff, das Schlafgemach durch eine offene Tür zu verlassen, wendet sich dabei noch nach links zu der Verführerin zurück. Den verbleibenden Bildraum nehmen weitere Szenen ein, die im Text keine Entsprechung finden, aber diverse Deutungen erfahren haben, auf welche in diesem Rahmen nicht eingegangen werden soll<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Annahme von KOGMAN-APPEL, *Bible Illustration* (wie in Anm. 1), 94f.

<sup>13</sup> MAZAL, *Kommentar* (wie in Anm. 5), 73, 92.

<sup>14</sup> Alle Erklärungen für die weiteren Szenen (rechts oben das Kind in der Wiege mit dem nachdenklichen Josef und der Frau mit der Spindel; unten die Szenen mit den spinnenden Frauen und Kindern) gehen von überlieferten jüdischen Legenden oder exegetischen Texten aus, zuletzt zusammenfassend SCHUBERT-SCHRECKENBERG (wie in Anm. 6), 225f. Sie sind aber allesamt nicht haltbar, da sie die Gesetzmäßigkeiten, denen die Illustrationen folgen, gänzlich ignorieren, hierzu ausführlich ZIMMERMANN, *Wiener Genesis* (wie in Anm. 7), 148–152, und oben, Anm. 10. Eine abschließende Interpretation ist nicht möglich, da entweder

In der durch Brand stark zerstörten Cotton-Genesis befand sich die Szene der versuchten Verführung einst auf fol. 81<sup>r</sup> zusammen mit der Darstellung der Anklage Josefs durch Potiphars Frau. Die Mosaiken von S. Marco gehen auf die Cotton-Genesis Rezension zurück und vermitteln auch die Ikonographie der Verführungsszene<sup>15</sup>: Josef flüchtet durch die offene Tür einer Architektur, in welcher die Frau des Potiphar steht und ihn am Mantel festhält, ähnlich der Versuchungsszene auf der Maximianskathedra<sup>16</sup>. In den Oktateuchen waren die inhaltlich vergleichbaren Miniaturen jeweils zweiszenig<sup>17</sup>. Vor einer Hintergrundarchitektur steht die Frau Potiphars und hält Josef am Ärmelsaum<sup>18</sup> bzw. am Handgelenk<sup>19</sup>

---

das Wissen um die benutzte Bildsprache verloren gegangen ist oder die genau illustrierte Textquelle nicht überliefert ist.

<sup>15</sup> K. WEITZMANN–H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*. Princeton 1986, 396, Abb. 394f.

<sup>16</sup> C. CECHELLI, *La cattedra di Massimiano*. Roma 1944, Taf. 19.

<sup>17</sup> Die Oktateuche sollen der Vollständigkeit halber in den ikonographischen Vergleich einbezogen werden, auch wenn dies nur mit Vorbehalt geschehen kann, da die Datierung des Archetyps bis heute nicht geklärt ist. Ebenso wenig ist man sich einig, welche Form dieser hatte und wie die Verwandtschaftsverhältnisse innerhalb der byzantinischen Handschriften zu bewerten sind. Ein spätantiker Archetyp der Rezension wird seit langer Zeit postuliert. Gegen einen spätantiken Archetyp spricht sich J. LOWDEN, *The Octateuchs*. Philadelphia 1992, aus, vgl. hierzu überzeugend O. KRESTEN, *Oktateuchprobleme: Bemerkungen zu einer Neuerscheinung*. *BZ* 84/85 (1991/92), 501–511; zuletzt postuliert M. Bernabò einen justinianischen Oktateuch-Archetyp, K. WEITZMANN–M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs (The Illustration in the Manuscripts of the Septuaginta II)*. Princeton 1999; hier findet sich auch die gesamte Bibliographie zur Oktateuch-Forschung, die hier nicht einmal exemplarisch angeführt werden kann. Hervorgehoben werden müssen aber in Bezug auf das Thema des Beitrages die methodisch wegweisenden Studien des Jubilars, der eine ikonographische Untersuchung unter Berücksichtigung des respektiven Bibeltextes durchführt und damit zu überzeugenden Ergebnissen gelangt: O. KRESTEN, *Die Hinrichtung des Königs von Gai (Jos. 8,29). Der realienkundliche Beitrag des Skylitzes Matritensis zur Klärung eines ikonographischen Problems im Josua-Rotulus der Bibliotheca Apostolica Vaticana (Cod. Vat. Pal. Gr. 431)*. *ÖAdW, phil.-hist. Klasse, Anzeiger* 126 (1989), 111–130; DERS., *Parerga zur Ikonographie des Josua-Rotulus und der illuminierten byzantinischen Oktateuche. I. Die ‚Grabstele‘ von Jericho*, in: *Novum Millennium. Studies on Byzantine History and Culture, Dedicated to P. SPECK*, hrsg. von C. SODE–S. TAKACS. Ashgate 2001, 185–212. *Zur Verführungsszene: Cod. Vat. gr. 747, fol. 60<sup>r</sup>; Cod. Smyrn., Ευαγγελική Σχολή A.1, fol. 52<sup>r</sup>; Cod. Vat. gr. 746, fol. 121<sup>v</sup>; Cod. Constantinopol., Topkapı Sarayı Müzesi gr. 8, fol. 127<sup>v</sup>; WEITZMANN–BERNABÒ 121, Abb. 487–490.*

<sup>18</sup> Cod. Vat. gr. 747.

<sup>19</sup> Cod. Constantinopol., Topkapı Sarayı Müzesi gr. 8.

fest bzw. versucht ihn zum Bleiben zu überreden<sup>20</sup>. Die zweite Szene zeigt die drastische Folge: Der geflüchtete Josef ist nun nackt<sup>21</sup>. In den verlorenen Fresken von St. Paul hingegen war eine der Wiener Genesis Miniatur vergleichbare Darstellung zu finden<sup>22</sup>: Hier flüchtete Josef ins Freie, während die Frau Potiphars am Bett saß und Josef am Mantel zurückhielt. Nun handelt es sich bei den Zyklen von St. Paul<sup>23</sup> und der Wiener Genesis um völlig unabhängige Rezensionen, und man suchte daher eine Erklärung für diese Gemeinsamkeit, deren Auffälligkeit darin bestehen soll, dass die Szenen in beiden Fällen im Schlafgemach spielen, was im Bibeltext nicht explizit erwähnt ist. Es wurde vermutet, dass beide Bilder unabhängig voneinander auf dieselbe rabbinische Tradition zurückgehen<sup>24</sup>. Ein rabbinischer Kommentar beschäftigt sich nämlich mit der Frage, warum an besagtem Tag nicht einmal die Dienerschaft im Haus des Potiphar anwesend war. Als Erklärung wird hier angegeben, dass aufgrund eines Festtages alle zum Tempel gegangen waren, nur Potiphars Frau schob vor, krank zu sein, um zu Hause bleiben zu können, mit dem Hintergedanken, dass dies eine gute Möglichkeit wäre, ihr Vorhaben in die Tat umzusetzen. Diese Legende wäre nun die Erklärung, dass sich Potiphars Frau im Bett befand, „the woman’s feigned illness implies she was in bed“<sup>25</sup>. Doch ebenso einleuchtend und überzeugend erklärt sich der Ort der Handlung der Szene – das Schlafgemach – mit dem Vorhaben der Frau des Potiphar Josef zu verführen. Dieses Vorhaben und die naheliegende Assoziation des Malers ist als Erklärung für die Situierung der Szenen in einem Innenraum mit Bett mindestens genauso überzeugend wie ein Text, der von der vermeintlichen Krankheit der Frau erzählt, um die Frage zu klären, warum das Haus des Potiphar menschenleer war, was im Übrigen auch der respektive Bibeltext besagt (vgl. Gen. 39, 11). Mit dieser Erklärung erspart man sich darüberhinaus

<sup>20</sup> Cod. Smyrn., *Ευαγγελική Σχολή* A.1.

<sup>21</sup> In den komnenischen Oktateuchen ist die Frau des Potiphar noch einmal wiederholt und redet Josef an, Cod. Constantinopol., Topkapi Sarayi Müzesi gr. 8 und Cod. Vat. gr. 746, bzw. hält sie Josefs Mantel in der Hand, Cod. Smyrn., *Ευαγγελική Σχολή* A.1.

<sup>22</sup> S. WAETZOLDT, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (*Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana* XVIII). Wien–München 1964, 55f.

<sup>23</sup> Hierzu ausführlich U. KOENEN, Das ‚Konstantinskreuz‘ im Vatikan und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert. Worms 1995.

<sup>24</sup> KOGMAN-APPEL, Bible Illustration (wie in Anm. 1), 68f.

<sup>25</sup> Ebd.

eine Fülle von Überlegungen, etwa wie dieses erstaunliche Bildelement sowohl in Rom als auch im Osten auftauchen kann und wie diese Bild- oder doch besser Textquelle (?) hier wie dort Verbreitung finden konnte<sup>26</sup>.

Die Kritik solcher durch Heranziehen außerbiblischer Texte erzielter Interpretationen betrifft vor allem das methodische Vorgehen. In den meisten Fällen werden hier Texte bemüht, die eine Erklärung für ein im Bibeltext ohnehin genanntes Wort oder Faktum geben. In dem eben besprochenen Fall geht der Kommentator der Frage nach, warum die Dienerschaft nicht anwesend war. Sowohl durch den herangezogenen Text als auch durch den Bibeltext kann das Bett nur assoziiert werden, explizit genannt wird es weder hier noch da<sup>27</sup>.

Ein viel eindeutigeres Beispiel für diese Vorgehensweise ist fol. 3<sup>r</sup> mit pict. 6, auf welcher die Geschichte der Trunkenheit Noachs und ihre Konsequenz in Wort und Bild wiedergegeben sind (Abb. 2). Drei Szenen setzen den respektiven, teilweise stark gekürzten Bibeltext<sup>28</sup> exakt ins Bild um: in der Mitte der aufgeregte Bericht des Cham an seine Brüder über die Entdeckung der Blöße des Vaters, rechts die Bedeckung des Noach durch Sem und Japhet und schließlich links die Verfluchung des kleinen Kanaan. Nun wurde die letzte Szene immer wieder als Beleg gewertet für einen Archetyp der Wiener Genesis in jüdischen Kreisen<sup>29</sup>. Als Begründung zog man Texte heran, die sich mit dem – zugegebenermaßen – ungerechten Sachverhalt auseinandersetzen, warum der kleine Kanaan verflucht wurde, obwohl doch die Schuld bei seinem Vater lag. Diese interessante Frage hat aber keinerlei Relevanz für die Miniatur der Wiener Genesis, denn wenn man das Illustrationsverfahren innerhalb der Handschrift rekonstruiert, sind diese Erklärungen gänzlich überflüssig. Dem Miniator reichten für den Bildentwurf die Angaben des respektiven Textes, theologische Begründungen hatten für ihn keine Relevanz. So illustrierte er die Verfluchung gemäß Vers 9, 25–27, in welchem Kanaan als Verfluchter eindeutig und sogar drei Mal genannt wird. Es handelt sich also in keiner Weise um ein außerbiblisches Bilddetail, und diese

<sup>26</sup> Ebd. 69f.

<sup>27</sup> In Gen. 39, 12 heisst es: „Da zog sie ihn am Gewand und sagte: ‚Schlafe mit mir‘. Er aber ließ sein Obergewand in ihren Händen, floh und eilte ins Freie.“ Die unmittelbare Assoziation mit einem Schlafgemach als Ort des Geschehens liegt hiermit auf der Hand.

<sup>28</sup> MAZAL, Kommentar (wie in Anm. 5), 66, 68.

<sup>29</sup> REVEL, Contributions (wie in Anm. 6), bes. 118f. Ihr folgen MAZAL, Kommentar 135, und zuletzt SCHRECKENBERG-SCHUBERT (wie in Anm. 6), 213–215.

Szene fällt – wie viele andere immer wieder als Beweis angeführte Szenen – als Beleg für eine rabbinische Tradition, in welcher die Handschrift stünde, gänzlich aus. Darüber hinaus sei angemerkt, dass auch die äußerst erfolgreiche Suche nach Vätertexten, die sich mit diesem Problem befassen, für die Erklärung des Bildes eine Fleißaufgabe ist<sup>30</sup>. Denn die langen Abhandlungen über die Schuld des Kanaan sind – wie erwähnt – für die Bildfindung in keiner Weise relevant.

Auf fol. 15<sup>v</sup> steht ungekürzt der Text Gen. 37, 14–19<sup>31</sup>, der von der Aussendung Josefs, seiner Suche nach den Brüdern und seiner Ankunft in Dothaim erzählt (Abb. 3). Die zugehörige Miniatur 30 gehört mit zu den gelungensten und schönsten Kompositionen der Handschrift: In zwei Register geteilt nimmt sie pro Register jeweils zwei Szenen auf. Die linke obere Bildhälfte zeigt eine ergreifende Abschiedsszene. Links sitzt der weißhaarige, bärtige Jakob auf einem Lehnstuhl. Josef steht in tiefer Verneigung vor dem Vater und küsst ihm die rechte Hand. In kurzer Tunika und mit dem am Rücken geschnürten Bündel ist er bereits reisefertig. Im Hintergrund zwischen den beiden steht der kleine Bruder Benjamin, der Josef anscheinend auf die Wange küsst. Rechts wird die Szene von einer stehenden Frau abgeschlossen, die traurig auf die Abschiednehmenden blickt. Die Abgeschlossenheit der symmetrischen Komposition der Szene wird durch den freibleibenden Bildraum in der Mitte des Registers noch einmal unterstrichen. Die rechte Szene zeigt den kleinen Benjamin, der seinen Bruder ein Stück des Weges begleitet hat und nun stehen geblieben ist, um dem Fortgehenden traurig nachzu-

---

<sup>30</sup> Die berechtigte Frage, welche Schuld der kleine Kanaan am Verhalten seines Vaters trägt, haben außer jüdischen Exegeten auch christliche gestellt. Theodoretos von Kyrrhos etwa erklärt dies damit, dass Gott Cham gesegnet hatte und Noach ihn aus diesem Grunde nicht mehr verfluchen konnte; Quaest. in Gen. LVIII, ed. N. F. MARCOS–A. SAENZ-BADILLOS (*Textos y estudios, Cardinal Cisneros* 17). Madrid 1979, 55 (dankenswerter Hinweis von O. Kresten). Ephraim Syrus hingegen meinte, Kanaan hätte sich schuldig gemacht, weil er gelacht habe; Ephr. CGen. et Ex. 7, 3 (*CSCO* 152/153, *Scriptores Syri* 71/72). Louvain–Durbecq 1955, 51. Auch der Autor der „Schatzhöhle“ (entweder Ephraim Syrus selber oder einer seiner Schüler) stellt die Frage, warum Kanaan verflucht wurde, obwohl die Schuld eigentlich bei dessen Vater liegt. Er erzählt, dass sich Kanaan schuldig gemacht hatte, indem er – wie einst die Söhne Kains – Musikinstrumente gebaut hat, die von Satan missbraucht wurden; *The Book of the Cave of Treasures, A History of the Patriarchs and the Kings their Successors from the Creation to the Crucifixion of Christ, translated from the Syriac Text of the British Museum Ms. Add. 25875*, hrsg. von E. A. WALLIS BUDGE. London 1927, 119f.

<sup>31</sup> MAZAL, Kommentar (wie in Anm. 5), 73, 92.

blicken. Josef sieht sich noch zu ihm um, schreitet aber nach rechts weg. Ihm geht eilig ein Engel voran. Seinen Körper zeichnet eine energische Vorwärtsbewegung aus, aber auch seine Blickwendung zurück integriert sich kunstvoll in die ausdrucksstarke Szene, die geprägt ist von Blickverbindungen, Gesten und der gekonnten Gegenüberstellung von Bewegungsrichtungen: die verhaltene Bewegung Josefs, der vorwärts schreitend seinen Körper und Blick zurück zu Benjamin wendet, und das betont rasche Vorgehen des Engels. Rechts von dem Engel steht eine Säule mit einer großen Schleife um den Schaft, daneben befinden sich im verbleibenden Bildraum drei Säulen, die jeweils kleiner werden und perspektivisch die Distanz anzeigen. Im unteren linken Bildviertel folgt die nächste Szene. Josef spricht einen rechts von ihm in Rückenansicht wiedergegebenen Mann an, der überzeugend mit seiner Rechten über die dort anschließenden Berge weist. Diese Geste zeigt Josef, zugleich aber auch dem Betrachter, die Richtung zu den Brüdern bzw. zur folgenden Szene an<sup>32</sup>: Dort kommt Josef nun – perspektivisch verkleinert – hinter dem Berg hervor, ein Hund begrüßt ihn freudig<sup>33</sup>, die Schafe weidenden Brüder haben ihn bereits entdeckt und machen sich gegenseitig auf seine Ankunft aufmerksam. Die kleinfigurige Szene ist voll von Aktionen: Ein

---

<sup>32</sup> Diese Gesten, die formal den Erzählfluss der Darstellungen tragen und eine Art Lesehilfe darstellen, sind in den Miniaturen mehrmals zu finden, ebensolche Funktion können auch Bewegungsrichtung und Blicke der Protagonisten haben. Hierzu ausführlich ZIMMERMANN, Wiener Genesis (wie in Anm. 7), 194–198; K. CLAUSERG, Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte. Frankfurt/Main 1984, 11–16, bezeichnete solche Gesten als „Lesehilfen“ und als „optisches Wegweisersystem, die zu einer durchgehenden, irrationalen Strukturierung der Bilderzählung (führten), die imaginäre Vor- und Rückblicke, mimisch-gestische Querverweise und sogar zeitlich umgekehrte Bewegungsabläufe einspannt“. Eine Untersuchung dieser Gesten nimmt er nicht vor. De facto sind sie aber keineswegs so kompliziert, sondern denkbar einfach und führen von einer Szene zur nächsten in chronologisch richtigem Ablauf.

<sup>33</sup> Auch der Hund galt als Beleg für den Einfluss jüdischer Legenden auf die Bildfindung: M. D. LEVIN, Some Jewish Sources for the Vienna Genesis. *ArtBull* 54 (1972), 241–244, bes. 241: Im Midrash Rabbah Genesis 84, 14 (The Midrash Rabbah, translated and commented by H. FREEDMAN, I: Genesis. London–Jerusalem–New York 1977, 780) ist von dem Plan die Rede, die Hunde auf Josef zu hetzen, um ihn zu töten. Zuletzt U. NILGEN, Art. Joseph. *LCI* 2 (1990), 427. Dieser muss aber nicht notwendigerweise mit Sinngehalt belegt werden, denn in bukolischen Szenen ist die Darstellung von Hunden üblich, auch auf pict. 17 der Wiener Genesis sitzt ein großer Hund neben Jakob. Die Ausschmückung von bukolischen Szenen mit verspielten, erzählerischen Details zeigen auch pict. 19, 20 und 27 derselben Handschrift.

Bruder wird geweckt, eine sitzende Personengruppe wird von einem heraneilenden Mann informiert, ebenso ein auf einem Fels sitzender Hirte; ein auf einen Hirtenstab gelehnter Mann wird von seinem sitzenden Nebenmann angesprochen. Im oberen rechten Bildrand ist eine Kirche in die Landschaft integriert.

Dem Betrachter bzw. Leser erschließt sich die Erzählung in Wort und Bild perfekt. Die Aussendung des Josef findet in der ergreifenden Abschieds- und Aufbruchsszene bildlichen Niederschlag, das Gespräch mit dem Mann bei Sichem im unteren Register führt Josef und den Betrachter weiter zu den Brüdern, deren Aufregung und Emotionalität das Gespräch über den geplanten, im Text erwähnten Mordanschlag auf den kleinen Bruder verbildlicht.

Hat sich nun der antike Betrachter wirklich die Frage gestellt, warum hier Mutter und Bruder vorkommen, die im Text gar nicht erwähnt werden, und wer der Engel ist, der Josef so energisch voranschreit? Diese Bildelemente gelten seit Jahrzehnten als Beweis für einen Archetyp in rabbinischer Tradition<sup>34</sup>. In weiterer Folge soll die Argumentation hierfür aus methodischer Sicht Punkt für Punkt diskutiert werden.

Das erste Problem ergibt sich aus der Anwesenheit der Mutter und des Benjamin, die im Bibeltext keine Entsprechung hat. Die Präsenz der Mutter wird auch für die vorangehende Miniatur 29 problematisiert (Abb. 4). Diese zeigt in ihrem oberen Register links den Traum des Josef, in welchem sich die Sterne, die Sonne und der Mond vor ihm verneigen. Die rechte Szene gibt die Traumerzählung des Josef an seine Familie wieder. Auch hier ist die Familie komplett dargestellt: Josef steht vor den sitzenden, aufmerksam lauschenden Eltern, dahinter sieht man die dicht gedrängte Gruppe der Brüder gestikulierend und das Gehörte anscheinend diskutierend. Nun weiss man, dass Josefs Mutter zu dem Zeitpunkt der Erzählung bereits tot war, im Bild ist sie jedoch dargestellt. Der respektive Bibeltext zu pict. 29 besagt: „Da tadelte ihn der Vater und sagte: ‚Was soll dieser Traum, den du schautest, bedeuten? Sollen wir vielleicht hingehen, ich, deine Mutter und deine Brüder, und uns vor dir auf die Erde werfen?‘“<sup>35</sup>. Um die Präsenz der Mutter auf jüdische Quellen zurückzuführen, zog man einen Midrash heran, bei dem sich aber dasselbe, oben bereits angesprochene Problem ergibt, denn auch dieser

<sup>34</sup> LEVIN (wie in Anm. 33), 242; Midrash Rabbah Genesis 84, 11 (FREEDMAN [wie in Anm. 33], 778).

<sup>35</sup> MAZAL, Kommentar (wie in Anm. 5), 72f., 92.

Text gibt den Grund an für ein ohnehin im respektiven Text genanntes Faktum<sup>36</sup>. In diesem Fall legt er dar, warum Jakob in seiner Frage (Gen. 37, 10) neben den Brüdern und seiner Person auch die Mutter nennt, obwohl sie schon tot war. Wie bereits ausgeführt, ist das Illustrationsverfahren innerhalb der Handschrift sehr einfach nachzuvollziehen. Der Miniator setzte den respektiven Bibeltext ins Bild um, und dieser nennt explizit die Mutter, ergo wurde sie auch dargestellt. Wie bei pict. 6 und pict. 31 waren theologische Begründungen für ein im Bibeltext ohnehin genanntes Faktum für den Entwerfer des Zyklus nicht von Bedeutung. Auch die Abschiedsszene auf unserer pict. 30 wurde mit demselben Text belegt wie pict. 29. Hier ergibt sich die Präsenz der Mutter jedoch folgerichtig als Fortsetzung der Geschichte. Der Vollständigkeit halber übertrug der Maler die Mutter auch in die Abschiedsszene.

Die Abschiedsszene kann man vor dem Hintergrund des ikonographisch in verschiedenen Zusammenhängen überlieferten Themas des Abschiedes bzw. von Szenen im Familienverband sehen. Sie stehen in einer langen Tradition, und so wird auch die Bildfindung in der Wiener Genesis für den antiken Betrachter wohl nicht ungewöhnlich gewesen sein: Bei der Verabschiedung des aufbrechenden Sohnes sind immer beide Eltern dargestellt<sup>37</sup>. In einem Stuckfries mit kontinuierender Szenenfolge in der Casa del Criptoportico in Pompeji ist unter anderem Hektors Aufbruch in den Kampf dargestellt<sup>38</sup>. Diese Szene weist große Ähnlichkeiten zur Komposition der Genesisminiatur auf: Hektor wird von einer Moira begleitet, die ihm mit flatterndem Gewand und weit ausgebreiteten Flügeln voranschreitet. Der Begleitfigur des Hektor entspricht in der

---

<sup>36</sup> Im Midrash Rabbah Genesis 84, 11 (FREEDMAN 778) wird eine Begründung angeführt, warum Jakob fragt, ob er und dessen Mutter (...) sich vor ihm verneigen sollen. Der Text sagt, dass Bilah gemeint sei, die Josef aufzog. Hierzu auch SCHRECKENBERG-SCHUBERT (wie in Anm. 6), 221; FRIEDMAN, Sources (wie in Anm. 6), 8–10.

<sup>37</sup> Schon in der klassischen griechischen Kunst steht der aufbrechende Sohn vor dem sitzenden Vater und der danebenstehenden Mutter, z. B. auf einem Kelchkrauer, K. SCHEFOLD, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja. München 1989, Abb. 29. Ein der Abschiedsszene der Wiener Genesis sehr ähnliches Bildschema, nämlich einen thronenden Mann, der seinen Arm ausstreckt und zu dessen Seite eine besorgte Frauengestalt mit verhülltem Haupt und der Hand am Mund steht, zeigt der Alkestis-Sarkophag im Vatikan, H. SICHTERMANN-G. KOCH, Römische Sarkophage. München 1982, Abb. 143.

<sup>38</sup> V. SPINAZZOLA, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923) II. Roma 1953, 871–877, Abb. 870/73; Pompei. Pitture e mosaici I, Regio I/Prima Parte. Roma 1990, 296, Abb. 20f.

Wiener Genesis der Schutzengel<sup>39</sup>, der Josef vorausgeht. Hektor blickt wie Josef zu seiner Familie zurück: Auf der Stadtmauer erscheinen seine Eltern und sein Sohn. Letzterer wäre nach der homerischen Erzählung zum Zeitpunkt des Aufbruchs eigentlich noch ein Baby, im Bild verabschiedet er seinen Vater jedoch als kleiner Junge<sup>40</sup>. In einem Mosaik von S. Maria Maggiore ist das Gespräch Jakobs mit seinen Frauen über den bevorstehenden Aufbruch (Gen. 31, 4–16) illustriert. Auch hier sind die – im Bibeltext nicht erwähnten – Kinder der Lea und Rachel dargestellt<sup>41</sup>. In demselben Mosaikzyklus kommt in dem Paneel mit der Geschichte der Werbung Jakobs um Rachel in allen drei Szenen die im Text nicht erwähnte Mutter vor<sup>42</sup>. An den genannten Beispielen sieht man, dass es üblich war, diverse Familienmitglieder mit darzustellen, auch wenn sie nicht einzeln und explizit im Text erwähnt sind, um die Anwesenheit der Familie auszudrücken. So stehen Mutter und Bruder, die den aufbrechenden Josef verabschieden, in einer langen Tradition, und auch der Schutzengel hat ikonographische Vorläufer.

Auch in anderen frühchristlichen Zyklen ist die Aussendung des Josef und seine Ankunft bei den Brüdern überliefert: In der Cotton Genesis folgte auf die nicht mehr erhaltene Szene der Aussendung Josefs das stark zerstörte fol. 72<sup>r</sup>, das einst Josef und den Mann, der ihm den Weg nach Dothaim weist, zeigte. Dass sich diese Szene ikonographisch von der

---

<sup>39</sup> Die Abschiedsrede Jakobs an Josef bei Ephr. Syr., *De Josepho*, serm. 1, 12 (vol. 3, 276) enthält unter anderem folgende Worte: *Deus qui me adolescentem duxit in regiones extraneas, gressus tuos dirigit, ut in pace revertaris ad patrem tuum*. In einer syrischen Handschrift heisst es, dass jener Schutzherr, den sein Vater ihm gegeben hat, ihn auf seinem Weg begleitete, M. ENGEL, *Die Geschichte Josephs nach einer syrischen Handschrift der Königlichen Bibliothek in Berlin*. Berlin 1895, 16. PÄCHT, *Ephraem Illustration* (wie in Anm. 6), 252f., sieht zwar das Problem der Szenenverdoppelung, identifiziert den Engel aber trotzdem mit dem Engel von Schem aufgrund des Stofffragments in Sens aus dem 6. Jh. n. Chr., vgl. Anm. 63. Der Engel in der Szene des Barmherzigen Samariters auf fol. 7<sup>r</sup> des Codex Rossanensis ist wohl auch als Schutzengel zu bezeichnen, P. SEVRUGIAN, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente*. Worms 1990, 42. Die Auffassung des Engels als Schutzengel besonders von Reisenden war in frühchristlicher Zeit verbreitet, J. DANIELOU, *Les anges et leur mission*. Paris 1953, 92f.

<sup>40</sup> In Min. XXVI der Ilias Ambrosiana erscheint der Sohn Hektors Astyanax ebenfalls statt als Baby in Gestalt eines Jünglings, R. BIANCHI-BANDINELLI, *Ilias Ambrosiana*. Cod. F. 205 P. Inf. Bibliothecae Ambrosianae Mediolanensis. Bern–Olten 1955, 66.

<sup>41</sup> J. DECKERS, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore*. Diss. Phil. Bonn 1976, 99f.

<sup>42</sup> Ebd. 72–79.

Wiener Genesis unterschied, wird am Mosaik von S. Marco deutlich<sup>43</sup>: Der Mann in Vorderansicht weist mit zurückhaltender Gestik in die Richtung, in der Josefs Ziel liegt. In den Mosaiken folgt die Szene mit der Ankunft Josefs bei den Brüdern. Diese bilden eine dicht zusammengedrückte Gruppe, einzelne Brüder weisen aufgeregt gestikulierend auf den von links herankommenden Josef; die Schafe stehen – ebenfalls dicht gedrängt – vor den Brüdern<sup>44</sup>. Die Ankunft Josefs war auch in St. Paul zu sehen. Josef schritt dort, wahrscheinlich von einem Hund begleitet<sup>45</sup>, auf die Brüder zu<sup>46</sup>. Diese gruppierten sich stehend in der unteren Bildzone, in der oberen Bildzone lagerten einige der Brüder bei den weidenden Schafen. In Vat. gr. 747 sind Aussendung und Ankunft auf zwei Miniaturen verteilt<sup>47</sup>: Auf fol. 58<sup>r</sup> sitzt Jakob vor einer Architektur, vor ihm steht der kleine Benjamin und berührt seinen Vater am Knie. Josef schreitet mit geschultertem Reisestab und seinem Bündel nach rechts auf einen Berg zu. Auf fol. 58<sup>v</sup> kommt er bei seinen Brüdern an, die im Gelände bei den weidenden Schafen lagern und teilweise auf den heranahenden Josef zeigen. In den komnenischen Oktateuchen<sup>48</sup> fehlt die Architekturangabe. Der sitzende Jakob spricht zu dem vor ihm stehenden, mit Stab und Bündel ausgestatteten Josef, der ebenfalls die Rechte im Sprechgestus erhoben hat, zwischen den beiden befindet sich der kleine Benjamin. In der folgenden Szene ist Josef schon bei den Brüdern angekommen, die teilweise als Gruppe hinter dem Berg am rechten Bildrand hervortreten, teilweise in der Landschaft liegen. Im Vordergrund befindet sich die Schafherde. Ein Hund scheint Josef entweder zu begleiten oder ihm entgegengelaufen zu sein.

<sup>43</sup> WEITZMANN–KESSLER (wie in Anm. 15), Abb. 341–343.

<sup>44</sup> Ebd., Abb. 344.

<sup>45</sup> Auf dem ‚Konstantinskreuz‘ stellt sich Josef ein Widder entgegen. KOENEN, ‚Konstantinskreuz‘ (wie in Anm. 23), 271, spricht von einem „Tier“ und meint, es sei nicht zu entscheiden, ob es sich um einen Hund handle. Einen Hund erkannte U. NILGEN, Art. Joseph. *LCI* 2 (<sup>2</sup>1990), 427–429, und sieht hier den Einfluss von jüdischen Legenden.

<sup>46</sup> Auf dem ‚Konstantinskreuz‘ ist die Begegnung mit dem Mann, der Josef den Weg weist, dargestellt. Josef schreitet mit geschultertem Stab nach rechts, neben ihm und teilweise von ihm verdeckt befindet sich ein Mann mit erhobener Hand. Im Zyklus von St. Paul war diese Szene wohl nicht dargestellt. KOENEN, ‚Konstantinskreuz‘ 269f., Abb. 29, Taf. 71a.

<sup>47</sup> WEITZMANN–BERNABÒ (wie in Anm. 17), 115, Abb. 466f.

<sup>48</sup> Cod. Smyrn., *Ευαγγελική Σχολή* A.1, fol. 50<sup>r</sup>; Cod. Constantinopol., Topkapi Sarayı Müzesi gr. 8, fol. 124<sup>r</sup>; Cod. Vat. gr. 746, fol. 116<sup>r</sup>; WEITZMANN–BERNABÒ, 115, Abb. 468–470.

Im Vergleich zu diesen Beispielen unterscheidet sich die Wiener Genesis Miniatur vor allem durch das Vorkommen des Engels. Diesen deutete man als den wegweisenden Engel bei Sichem, dessen Identifikation mit dem Erzengel Gabriel durch rabbinische Texte erklärt wurde. Der Engel in der folgenden Szene wurde schon sehr früh<sup>49</sup>, aber auch noch in jüngster Literatur als der in rabbinischen Texten genannte Erzengel Gabriel identifiziert<sup>50</sup>. Der in Gen. 37, 15 genannte Mann, der Josef bei Sichem herumirrend antrifft und ihm den Weg nach Dothaim weist, war nach diesen Texten ein Engel bzw. der Erzengel Gabriel. In demselben Text steht jedoch, dass Gabriel Josef in Menschengestalt begegnete, was wiederum als jüdischer Textbeleg für die untere linke Szene angeführt wurde<sup>51</sup>, in der, dem Bibeltext entsprechend, ein Mann dargestellt ist. Auf das Problem der Verdoppelung der Szenen, das sich bei dieser Deutung ergibt, ist M. Friedman<sup>52</sup> eingegangen. Um die Deutung des Engels als Illustration von Gen. 37, 15 aufrecht zu erhalten, hat sie eine ursprüngliche Szenenfolge rekonstruiert, die umfangreicher war und den rabbinischen Legendentexten entsprach. Die erste Szene wäre eine Kontamination von ursprünglich zwei Szenen, die die Aussendung Josefs durch Jakob und dessen Abschied verbildlichten<sup>53</sup>. Es folgte eine Szene,

<sup>49</sup> C. O. NORDSTRÖM, Some Jewish Legends in Byzantine Art. *Byzantion* 25/27 (1955/57), 487–508, hier 489 mit Anm. 6; PÄCHT, Ephraem Illustration (wie in Anm. 6), 216f.

<sup>50</sup> L. GINZBERG, The Legends of the Jews I–VI. Philadelphia 1954–1959, II, 11; Pirke de Rabbi Elizier, hrsg. von G. FRIEDLÄNDER. London–New York 1916, 292. Targum PsJonathan zu Gen. 37, 15 (Targum de Pentateuque, traduction par R. LE DÉAUT, I: Genèse. Paris 1978, 339), MAZAL, Kommentar (wie in Anm. 5), 155 mit Anm. 171. Zuletzt KOGMAN-APPEL, Bible Illustration (wie in Anm. 1), 94, die hier eines der wenigen Beispiele einer Kontinuität der Ikonographie von spätantiken zu mittelalterlichen jüdischen Handschriften sieht.

<sup>51</sup> Eigentlich müsste die Deutung des Engels der oberen Szene als Erzengel Gabriel dadurch hinfällig sein.

<sup>52</sup> FRIEDMAN, Sources (wie in Anm. 6), 71–77.

<sup>53</sup> Aus verschiedenen Szenenüberlieferungen schließt Friedman, dass ursprünglich eine Aussendungsszene, in welcher Jakob zu dem vor ihm stehenden Josef spricht, und eine Abschiedsszene, in der sich Josef – in Anwesenheit der Bilha – zu seinem Bruder hinunterbeugt, um ihn zu küssen, vorhanden waren. Als Beleg führt sie den Pariser Gregor, Cod. Par. gr. 510, fol. 69<sup>v</sup>, an, wo Josef vor Jakob steht, der die Hand zur Rede ausgestreckt hat. Es ist die Aussendung, in Anwesenheit einer Frauenfigur, verbildlicht, FRIEDMAN, Sources, Abb. 3. In der Oktateuch-Rezension ist Jakob ebenso dargestellt, statt der Frau ist der kleine Benjamin präsent, vgl. Anm. 47f. Schließlich ist auf einem byzantinischen Elfenbein in Dresden Jakob wieder mit Sprechgestus sitzend dargestellt, vor ihm beugt sich Josef zu seinem kleinen Bruder hinab, um ihn zum Abschied zu küssen, FRIEDMAN, Sources, Abb. 5.

die Jakob und vielleicht auch Benjamin zeigte, die Josef am Anfang seines Weges begleiteten<sup>54</sup>, und schließlich drei Szenen, welche die Begegnungen Josefs mit den Engeln bzw. Männern zum Inhalt haben<sup>55</sup>. Die rechte obere Szene der Wiener Genesis Miniatur wäre also eine Kontamination der Begleitszene und der ersten Begegnungsszene mit dem Erzengel Gabriel. Schließlich entspräche die letzte Szene der siebten Szene des rekonstruierten Zyklus, der Ankunft Josefs bei seinen Brüdern.

Diese Deutung birgt gleich mehrere methodische Probleme. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Szenenfolge der Vorlage von pict. 30 beruht auf der Methode des ‚picture-criticism‘. Diese von K. Weitzmann eingeführte Methode ist prinzipiell kritisch zu betrachten, doch wurde sie von ihm zumindest konsequent angewandt<sup>56</sup>. Eine wichtige Voraussetzung ist nämlich, dass der Archetyp eines Zyklus den zu illustrierenden Text Vers für Vers ins Bild setzt und nicht von diesem abweicht. M. Friedman gibt jedoch keinen Hinweis, welchen Text ihre rekonstruierte Bildfolge illustrieren soll. Die literarischen Quellen stammen aus verschiedenen Kommentaren bzw. wird eine Textstelle für zwei ikonographisch verschiedene Szenen angeführt, wodurch die Deutung einer inneren Logik entbehrt. Einen Bibelkommentar anzunehmen, der alle genannten Auslegungen beinhaltet und zudem auch noch illustriert war, ist zu hypothetisch<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Nach einer jüdischen Legende begleitete Jakob – von Benjamin ist nicht die Rede – seinen Sohn vom Berg ins Tal, um später wieder zurückzukehren, FRIEDMAN, Sources 73 mit Literatur in Anm. 27.

<sup>55</sup> Nach Midrash Rabbah Genesis 84, 14 (FREEDMAN [wie in Anm. 33], 779f.) wurde der Vers Gen. 37, 15 so ausgelegt, dass Josef drei Engeln begegnete, ebd. 74f. mit Anm. 31f. FRIEDMAN 74f. nimmt an, es hätte zwei Handschriften gegeben, eine, welche die drei Begegnungen mit Engeln zeigte, und eine, die die Begegnungen mit Männern zeigte. Der Illustrator der Wiener Genesis hätte die Szenen kontaminiert, da er die ursprüngliche Bedeutung nicht mehr gekannt hätte.

<sup>56</sup> S. oben, Anm. 2.

<sup>57</sup> PÄCHT, Ephraem Illustration (wie in Anm. 6), 256f., meinte, dass der Archetyp der Josefsgeschichte der Wiener Genesis nicht auf Ephraim zurückgehe, sondern älter sei und auf einer jüdischen Vorlage fuße, in welcher „die Bildfolge einen weit engeren Anschluss an ihren Text hatte, also weit textgetreuer war, als die Verbindung mit dem griechischen Septuagintatext, in der sie uns heute entgegentritt (...)“. Welcher Text diese Illustrierung erfahren hat, verriet er nicht, jedoch wendet er sich gegen K. Weitzmanns im Rotulusstil illustrierte Buchrollen als Vorlage. Er dachte vielmehr an einen Ursprung der Szenenfolgen in einer Buchrolle (mit exegetischen oder legendenhaften Texten) mit kontinuierenden Szenen in Breitenentwicklung. Zuletzt wurden statt konkreter illustrierter Handschriften nicht zu spezifizierende ‚pictorial models‘ angenommen und die Präsenz von rabbinischen Motiven mit jüdisch-christlichem Kulturaustausch

Ein weiteres Problem ergibt sich daraus, dass man die Gesetzmäßigkeiten, die sich aus dem konsequent angewandten Illustrationsverfahren innerhalb der Handschrift erschließen lassen, in vielen Fällen nicht beachtete, wie auch bei der Interpretation der hier besprochenen Miniatur. Wie Personen und Handlungen wurden von den Malern auch topographische Angaben als ‚Stichworte‘ behandelt und minutiös umgesetzt bzw. folgt ihre Wiedergabe immer konsequent einer inneren Logik. Als Beispiele seien die Angaben im zugehörigen Text zu pict. 11 (Wohnsitz beim Brunnen des Schwures), pict. 12 (beim Brunnen außerhalb der Stadt), pict. 13 (bei der Quelle), pict. 25 (die Terebinthe bei Sichem) und das augenfälligste Beispiel pict. 26 (bei Bethel unter der Eiche, gegenüber dem Turm von Gader, auf dem Weg nach Ephrata) angeführt. All diese Angaben wurden direkt und exakt ins Bild umgesetzt. H. Gerstinger bezeichnete z. B. die Änderung des Aussehens desselben Brunnens, an welchem sich die Kamele des Isaak labten, von pict. 13 zu 14 als Gedankenlosigkeit des Malers, de facto verfolgte der Miniaturist – gedankenlos vielleicht bezüglich des Inhalts der Geschichte – konsequent das Illustrationsverfahren, denn zu pict. 13 heisst es „außerhalb der Stadt beim Wasserbrunnen“; ein solcher kam auch zur Darstellung, auf der folgenden Miniatur übersetzt der Maler die Textangabe, welche eine Quelle (τὴν πηγὴν) nennt, mit der Darstellung einer Quellnymphe. Deutlich wird der exakte Umgang mit topographischen Angaben auch bei pict. 10, wo das Geschehen „im Gebirge“ (ἐν τῷ ὄρει) spielt und nicht Gen. 19, 30 folgend in einer Höhle wie in den anderen erhaltenen Beispielen, da besagter Hinweis in Vers 30 hier getilgt war. Dass die zweite Szene der pict. 30 zeitlich unmittelbar auf die vorangehende folgt, wird an der Hintergrundarchitektur deutlich. Durch die Säulen ist die Straße, die aus der Stadt führt, angegeben, was durch einen Vergleich mit pict. 13 unzweifelhaft belegt ist: Hier führt eine vergleichbare Straße aus der Stadt heraus, denn „Rebekka ... kam aus der Stadt“. Damit ist deutlich, dass die Szene nicht bei Sichem spielen kann. Es handelt sich also um eine Szenenfolge von Abschied und Aufbruch des Josef, die eine narrativ ausschmückende Gestaltung erfuhr<sup>58</sup>.

Die beiden Szenen des unteren Registers sind als direkte Umsetzung des respektiven Bibeltextes zu verstehen und bereiten somit keine Erklä-

---

sowohl auf exegetischer als auch künstlerischer Ebene erklärt, KOGMAN-APPEL, *Bible Illustration* (wie in Anm. 1), 95f.

<sup>58</sup> So schon GERSTINGER, *Wiener Genesis* (wie in Anm. 5), 100f., der die Identifikation der Szenen und die Deutung des Engels als Schutzengel nicht in Frage stellt.

rungsprobleme. Da in Vers 37, 15 ein Mann als wegweisend genannt wird, braucht man keine Erklärung, dass dieser Mann nun ein Engel gewesen wäre, der dem Josef aber nach rabbinischen Texten in Menschengestalt erschien.

Pict. 30 wurde stellvertretend für viele analoge Fälle mit vergleichbaren methodischen Fehlern bei der Interpretation der Miniaturen der Wiener Genesis herangezogen. Nach eingehender Analyse ist nämlich das Illustrationsverfahren innerhalb der Handschrift ganz einfach nachzuvollziehen, und bei Beachtung der Gesetzmäßigkeiten dieses Vorgehens der Miniaturen liegt es nahe, in der Prunkhandschrift eine Neuschöpfung des 6. Jahrhunderts n. Chr. zu sehen, deren Bildentwurf gleichzeitig mit der Redaktion des Septuagintatextes stattgefunden hat. Dies ist die einzige Erklärung für die Harmonisierung von Bild und Text, die sogar so weit geht, dass inhaltliche Fehler entstanden<sup>59</sup>.

Ein kurzer Blick soll abschließend auf das Motiv des wegweisenden Engel bei Sichem geworfen werden, vor dem Hintergrund der Annahme, dass es das einzige auf rabbinische Tradition zurückgehende Motiv sei, dem eine Kontinuität bis in die mittelalterliche jüdische Buchmalerei nachzuweisen ist.

Darstellungen mit Josef und dem Engel finden sich auf Stoffen. Der Engel, der Josef begleitet, ist auf dem Wandbehang in der Abegg-Stiftung zu sehen, wo er dem fortziehenden Josef voranschreitet<sup>60</sup>. Auch auf anderen Stoffen ist ein Engel überliefert<sup>61</sup>, etwa auf dem schon von H. Gerstinger<sup>62</sup> erwähnten Stofffragment im Domschatz von Sens<sup>63</sup>. In (min-

<sup>59</sup> Vgl. oben, Anm. 9.

<sup>60</sup> L. KÖTZSCHE, Der neuerworbene Wandbehang mit gemalten alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung, in: *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt WEITZMANN*. Princeton 1995, 65–71, bes. 69, bezeichnet die Szene als Aussendungsszene und sieht in dem Engel einen Schutzengel. Die Szene befindet sich am Beginn des unteren Streifens, die Darstellung des zur Szene zugehörigen Jakobs befindet sich am Ende des darüberliegenden Bildstreifens, ebd., Abb. 1f.

<sup>61</sup> Die Gruppe der im Gegensatz zu Seidenstoffen viel größeren Josefswirkereien findet hier keine eingehende Besprechung, denn: „In Anbetracht der durch das Medium bedingten Eigenständigkeiten der Wollwirkereien ist ... eine Zuordnung der Zyklen zu anderen Genesisillustrationen oder eine Vorlagenbestimmung grundsätzlich fragwürdig“, KOENEN, ‚Konstantinskreuz‘ (wie in Anm. 23), 744; A. STAUFFER, Spätantike und koptische Wirkereien. Bern 1992, 150–157.

<sup>62</sup> GERSTINGER, Wiener Genesis (wie in Anm. 5), 177.

<sup>63</sup> O. VON FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1913, Abb. 53; K. WEITZMANN (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of

destens) zwei Registern übereinander wiederholt sich hier dieselbe Szenenfolge: Zu sehen sind die Reste der Beine des sitzenden Jakob, zu dem sich der nach rechts wegziehende Josef umwendet. Vor Josef steht ein Engel mit Botenstab, der mit seiner Linken nach oben weist. Es folgt die Szene der Ankunft Josefs bei den Brüdern, von denen ihm einer entgegen-eilt. Die zugehörigen Inschriften besagen, dass der Engel Josef befragt und dieser ihm antwortet, er suche seine Brüder. Aus diesem Grund schließt G. Vikan einen Zusammenhang mit *pict. 30* aus<sup>64</sup>. Hierbei stellt sich aber die Frage der Text- bzw. Bildvorlagen für den Seidenstoff, da der Engel durch seinen Blick zu Josef zurück einen bildlichen Bezug zu diesem hat und die Szene ikonographisch der Aussendungsszene mit dem begleitenden Schutzengel ähnelt<sup>65</sup>.

Unter all den genannten Darstellungen gibt nur ein einziges Mal die Inschrift an, dass dieser Engel Josef den Weg weist. Dies muss aber nicht als rabbinisches Motiv gewertet werden, denn diese Episode war auch in christlichen Kreisen bekannt. Die rabbinischen Texte überliefern darüber hinaus, dass es sich um den Erzengel Gabriel handelte, der Josef in Menschengestalt erschien. Der Engel ist aber nicht als Gabriel bezeichnet (und außerdem nicht in Mannesgestalt!), sondern schlicht als *αγγελος*, wie auch auf anderen Stoffen, wo er zusammen mit Josef erscheint. Die Beschriften unterhalb der Darstellung auf dem Fragment aus Sens haben den Charakter von Tituli, und sowohl Bild als auch Text griffen sicher auf vorhandene Modelle zurück. Dass es eine bildliche Fassung gab, die Josef mit dem Engel zeigte, ist – nicht nur durch die eben besprochene Miniatur – belegt. Diese kann aber durchaus auch als festgeprägte Bildformel des aufbrechenden Josef in Begleitung des Schutzengels für den Stoff in Sens übernommen worden sein. Es ergeben sich daher berechnete Zweifel, ob diese Engel als Beleg für eine rabbinische Tradition in der frühchristlichen Kunst und darüberhinaus für eine Kontinuität dieser Tradition bis in die mittelalterliche Buchmalerei zu postulieren sind<sup>66</sup>.

---

Art, New York 1977/1978. New York 1978, Nr. 413, 462, Abb.; STAUFFER, Spätantike 155f., zuletzt mit Literatur U. KOENEN, Art. Joseph I (Patriarch) E. *RAC*, Lieferung 141 (1997), 733–748, bes. 744.

<sup>64</sup> G. VIKAN, in: *Age of Spirituality* 462.

<sup>65</sup> STAUFFER, Spätantike 151, sieht in dem Engel zwischen Jakob und Josef auf dem Riggisberger Medaillon ebenfalls den wegweisenden: „Der Engel deutet Josephs Gang zu den Brüdern unter der Führung eines Fremden an (Gen. 37, 15)“. Dies sei nun zusammen mit der Seide aus Sens das einzige Fragment, „das ebenfalls den Engel an Stelle eines Mannes abbildet. Die seltene Version ist demzufolge sowohl für Seidengewebe wie für Wirkereien nachgewiesen“: ebd. 156.

<sup>66</sup> KOGMAN-APPEL, *Bible Illustration* (wie in Anm. 1), 94f.

Die Diskussion um die eingangs referierte Frage der bildlichen oder literarischen Einflüsse rabbinischer Tradition auf frühchristliche alttestamentliche Darstellungen wird noch lange nicht als gelöst betrachtet werden können. Es ist zu hoffen, dass die anhand weniger Beispiele aufgezeigte Methodendiskussion einen kleinen Schritt weiterführt und man in Folge bei der Definition außerbiblischer Bildelemente in illustrierten Handschriften zunächst den respektiven Bibeltext befragt<sup>67</sup>.

\* \*  
\*

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Bildarchiv der ÖNB; NB 4272  
 Abb. 2: Bildarchiv der ÖNB; NB 4242  
 Abb. 3: Bildarchiv der ÖNB; NB 4271  
 Abb. 4: Bildarchiv der ÖNB; NB 4269

---

<sup>67</sup> So auch treffend KRESTEN, *Parerga* (wie in Anm. 17), 197: „Dazu noch eine methodische Vorbemerkung, obgleich sie an sich so banal ist, daß es sich bei ihr im Grunde um eine Selbstverständlichkeit handelt: Es sollte an sich klar sein, daß die Interpretation jeder Szene im *Josua-Rotulus* in erster Linie von jenen Begleittexten auszugehen hat, welche die einzelnen Abschnitte begleiten und die den Wortlaut der entsprechenden Verse des Buches *Josua* mehr oder weniger stark kürzen oder paraphrasieren“.