

KATRIN KOGMAN-APPEL · Beer Sheva

## Kulturaustausch und jüdische Kunst in der Spätantike und im Mittelalter<sup>1</sup>

### Einleitung

Obwohl die jüdische Bildkultur bereits 1898 mit der Veröffentlichung der *Sarajewo-Haggada*<sup>2</sup> ins wissenschaftliche Bewusstsein eingedrungen ist, wirft die Existenz einer jüdischen Figuralkunst nach wie vor zahlreiche Fragen auf. Besonders seit 1932, als in Syrien die Synagoge von Dura Europos aus dem 3. Jh. freigelegt wurde (Abb. 1),<sup>3</sup> hat sich die Forschung verstärkt mit dem Phänomen der darstellenden Kunst in jüdischen Kultstätten befasst. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden zahlreiche weitere Synagogen, etliche davon mit figurativen Mosaikböden (Abb. 2), ausgegraben und zahlreiche illuminierte Handschriften veröffentlicht (Abb. 3).

Als die Forschung begann die Geschichte der jüdischen Bildkultur niederzuschreiben, erkannte man bald, dass es allerdings auch auffallend lange Perioden gab, in denen die Juden der figuralen Kunst gegenüber Zurückhaltung übten. In der Antike ist eine solche erst seit dem frühen 3. Jh. belegt und verschwindet um 550 aus der jüdischen Kultur. In den christlichen Ländern Europas treffen wir erst um 1230 wieder auf erste Anzeichen, und in der islamischen Welt fehlt bislang noch jeder Hinweis auf die Existenz einer f-

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz wird auf Englisch und in einer etwas längeren Version erscheinen, in: Chong, *Mediterranean Cultural Encounters*. Ich danke dem Isabella Stewart Gardner Museum in Boston und Alan Chong, dem Herausgeber dieses Bandes für die Erlaubnis, die deutsche Fassung hier zu veröffentlichen.

<sup>2</sup> Von Schlosser/Müller, *Sarajewo-Haggada*.

<sup>3</sup> Die Literatur über die Synagoge von Dura Europos ist umfangreich und kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur am Rande berücksichtigt werden; zum Ausgrabungsbericht vgl. Kraeling, *Dura Europos*; für eine Aufsatzsammlung aus der jüngeren Forschung, vgl. Levine/Weiss, *From Dura to Sepphoris*.

gürlichen Ausstattung jüdischer Kultstätten oder von Handschriften religiösen Inhalts.

Die Forschung beschäftigte sich bislang mit diesem Fragenkomplex vorwiegend vor dem Hintergrund des jüdischen Gesetzes. Im Folgenden soll die grundlegende Frage, unter welchen Voraussetzungen Juden eine Bildkunst pflegten, beziehungsweise von ihr absahen, erneut aufgeworfen und von anderen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Ich hoffe zeigen zu können, dass die Existenz einer jüdischen Bildkultur weniger von der sich wandelnden Einstellung dem biblischen Bilderverbot gegenüber geprägt ist, als vielmehr von der sich ständig in ihrem Charakter ändernden Auseinandersetzung mit der jeweiligen nichtjüdischen Gesellschaft, von verschiedenen Graden der Akkulturation, sowie von verschiedenen Formen des Kulturaustausches.

### **Das Bilderverbot in der rabbinischen Auslegung**

Jüdische Figuralkunst ist fast immer zweidimensional und erscheint in Wandmalereien, Mosaiken oder Flachreliefs. Die Rundplastik ist extrem selten und es wurden lediglich vereinzelte Fragmente von Löwenkulpturen gefunden (Abb. 4), die als Symbol des Stammes Juda den Toraschrein einiger Synagogen ankierten.

Die Wegbereiter der Erforschung jüdischer Bildkultur gingen zunächst davon aus, dass jüdische Figuralkunst automatisch im Widerspruch zum biblischen Bilderverbot zu stehen scheint: „Du sollst dir kein geschnitztes Bild und kein Abbild machen, von dem was im Himmel droben oder unten auf der Erde oder im Wasser unter der Erde ist (Ex 20,4).“ Daher wurde die Diskussion meist aus der Perspektive des jüdischen Religionsgesetzes, der *Halakha* geführt.<sup>4</sup> Rabbinische Diskussionen um das Bilderverbot sind jedoch vielschichtig und lassen zahlreiche Fragen offen. Außerdem wirft die Art und Weise, wie die jüdische Gesellschaft mit dem Problem der Figuralkunst und ihrem *halakhischen* Kontext umgeht, auch die, besonders in der jüngeren Forschung

---

<sup>4</sup> Eine Ausnahme bildet Bland, *Artless Jew*, der davon ausgeht, dass sich die Vorstellung von der jüdischen Kultur als antiviisuell relativ spät entwickelte und ihre Wurzeln in Anschauungen nicht-jüdischer Denker der frühen Neuzeit habe.

immer wieder behandelte Frage nach der Autorität und Kontrolle der Rabbinen innerhalb der Bevölkerung auf.<sup>5</sup>

Zahlreiche Forscher untersuchten rabbinische Quellen zu Fragen des Bilderverbotes und der Figuralkunst und stellten eine Vielzahl von Schlussfolgerungen und Theorien vor. Für Erwin Goodenough beispielsweise stand es außer Zweifel, dass figurative Ausdrucksweisen der jüdischen Kunst einen Verstoß gegen das biblische Gesetz darstellen. Dies gelte sowohl für zwei- als auch dreidimensionale Formen. Wo immer die Figuralkunst Eingang in antike Synagogen gefunden hatte, rechnete Goodenough mit Gruppierungen am Rande oder sogar jenseits des vorherrschenden („normativen“) rabbinischen Judentums. Alternativ kann ein solches Eindringen auch als Anzeichen für die Existenz einer Bevölkerungsgruppe verstanden werden, die bereits begonnen hat die rabbinische Autorität anzuzweifeln.<sup>6</sup> Goodenough ging also von der Existenz einer jegliche Art figurativer Kunst umfassenden Bilderverbotes aus. Spätere Untersuchungen der rabbinischen Gesetzgebung führten jedoch zu dem Schluss, dass zweidimensionale Kunst von der Mehrheit der rabbinischen Autoritäten nicht als Verstoß gegen die *Halakha* angesehen wurde. Unter Berücksichtigung des, auf das eigentliche Bilderverbot folgenden Verses in Ex 20,5: „du sollst dich nicht vor ihnen [diesen Bildern] niederwerfen und sie anbeten [ . . . ],“ wurde das Verbot auf solche Objekte bezogen, die Anlass zum Götzendienst geben könnten.

Die wohlbekannte Erzählung über Rabban Gamliel II, einen palästinischen Gelehrten zur Wende zum 2. Jh.,<sup>7</sup> der von dem Nichtjuden Proklos ben Philosphos auf eben diese Thematik angesprochen wurde, macht diesen Punkt in besonderer Weise deutlich:

„Als Rabban Gamliel in Akko im Bad der Aphrodite badete, stellte ihm Proklos, der Sohn des Philosphos, eine Frage. Er sagte zu ihm: ‚Es steht in eurer Thora: Und

---

<sup>5</sup> Hierzu ausführlich und unter besonderer Berücksichtigung des spätantiken Materials, Levine, *Contextualizing Jewish Art*, Anm. 1. Zur Frage des Einflusses der mittelalterlichen rabbinischen Autoritäten auf die jüdische Gesellschaft, siehe bereits 1970 Spitzer, *Rabbinen*; und später Breuer, *Status*; Yuval, *Gelehrte*.

<sup>6</sup> Goodenough, *Jewish Symbols*, Bd. 4, S. 11-24.

<sup>7</sup> Nach Wasserstein, *Rabban Gamliel und Proklos*, bezieht sich diese Episode auf Rabban Gamliel III aus dem frühen 3. Jh.

nichts von dem Bann soll an deiner Hand haften bleiben (Dtn 13,18); warum badest du im Bad der Aphrodite; Er antwortet ihm: ‚Es ist uns nicht erlaubt im Bad [auf Fragen, die mit der Thora zu tun haben] zu antworten.‘ Als er herauskam, sagte er zu ihm: ‚Ich bin nicht in ihren Bereich gedrungen, sondern sie ist in meinen Bereich gekommen. Niemand würde sagen, dass das Bad als Zierde der Aphrodite geschaffen wurde, vielmehr wurde [die Statue der] Aphrodite als Zierde für das Bad hergestellt. Eine andere Angelegenheit – [selbst] wenn man dir viel Geld gäbe, würdest du nicht in der Gegenwart einer anzubetenden Statue nackt auftreten, eine Samenausschüttung haben oder Wasser lassen. Doch [diese Statue der Aphrodite] steht neben dem Abwasser und jedermann lässt Wasser neben ihr. [In der Tora] steht geschrieben: Ihre Götter (Dtn 7,16; 12,2), das heißt, was als Gottheit erachtet ist, ist verboten, was nicht als Gottheit erachtet ist, ist erlaubt‘.<sup>8</sup>

Das Bild, das sich aus der Untersuchung rabbinischer Quellen ergibt, ist allerdings nicht homogen und gelegentlich wurden unter den rabbinischen Autoritäten auch einschränkende Stimmen laut. Das in der Forschung am häufigsten zitierte Beispiel ist ein Text in Mekhilta de Rabbi Jischmael, in dem jegliche Art von Bildern ausdrücklich verboten wird. Dies betrifft vor allem dreidimensionale Bilder, allerdings sind auch Spiegelbilder erwähnt, wovon sich schließlich sogar ein Verbot zweidimensionaler Bilder ableiten ließe.<sup>9</sup> Diese Auffassung steht in deutlichem Gegensatz zu der liberaleren Haltung von Rabban Gamliel II, wird allerdings dessen Zeitgenossen Rabbi Akiba zugeschrieben. Diese gegensätzlichen Standpunkte spiegeln die verschiedenen Ansätze der rabbinischen Gelehrten wider, jüdische Identität innerhalb einer nichtjüdischen Umwelt zu definieren.<sup>10</sup> Zumeist unterscheiden die rabbinischen Diskussionen allerdings deutlich zwischen zwei- und dreidimensionalen Bildwerken. Da vor dem Hintergrund der römischen religiösen Praxis zweidimensionale Kunst naturgemäß nicht in die Kategorie der Anbetung dreidimensionaler Götzen fällt, sollten gemalte Bilder nicht überraschen. Trotzdem hat das Auftreten jüdischer Figuralkunst nicht nur die Forschung sondern auch *halakhische* Autoritäten aller Perioden immer wieder in Unruhe versetzt.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> mAboda Zara 3.4.

<sup>9</sup> Mekhilta de Rabbi Jischmael, Pische (Jitro) 6, zu Ex 20:4, Lauterbach, Bd. 2, S. 241.

<sup>10</sup> Für eine detailliertere Beschreibung dieser Situation, vgl. Levine, *Ancient Synagogue*, S. 451-458.

<sup>11</sup> So wandte sich ein gewisser Rabbi Ascher an Rabbi Meir ben Barukh von Rothenburg (gest.

Anderen Autoritäten zufolge ist zwischen Abbildungen von Tieren einerseits und menschlichen Formen, bzw. auch der Darstellung himmlischer Wesen und Konstellationen andererseits zu unterscheiden. Letztere fallen in eine eigene Kategorie und sind verboten. Dies wurde zum Beispiel von Rabbi Scheschet, einem babylonischen Gelehrten des 3. Jh.s, geltend gemacht. Rabbi Scheschet bezieht in dieses Verbot auch die Darstellung von Drachen mit ein. Anlass dazu ist die Diskussion von Geschirr oder Geräten mit Darstellungen der Sonne, des Mondes, eines Drachens oder eines menschlichen Antlitzes. Aus dem Text geht nicht eindeutig hervor, ob sich dieses Verbot nur auf hervorstehende Formen, also Hochreliefs, oder auch auf Flachreliefs bezieht.<sup>12</sup> Einerseits berichtet Rabbi Chanania, der Sohn Rabban Gamliels II, von figürlichen Siegeln, die im Haus seines Vaters Verwendung fanden. Andererseits macht Chananias Zeitgenosse Rabbi Eleasar bar Zaddoq geltend,<sup>13</sup> dass Darstellungen von menschlichen Antlitzern auch in dieser Form nicht erlaubt seien.<sup>14</sup> Sowohl Rabbi Chanania, als auch Rabbi Eleasar wirkten im Lande Israel. Im selben Zusammenhang ist auch erwähnt, dass Rabban Gamliel die Darstellung von Sternkonstellationen zuließ, es sei denn, sie seien zur Anbetung bestimmt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Rabbinen kein aktives Interesse an der Bildkultur hatten und diese niemals förderten. Allerdings sind zweidimensionale Abbildungen, sogar von menschlichen Gesichtern, nach *halakhischer* Auslegung des biblischen Bilderverbotes in Exodus zumeist erlaubt. Es gibt keinen vollen Konsensus; manche Gelehrte sind liberaler, andere formulieren Vorbehalte. Ein oft zitierter Ausspruch aus der Zeit

---

1293) mit der Frage, was er zu figurativer Kunst in jüdischen Gebetsbüchern zu sagen habe – es handelte sich also fraglos um Malerei und nicht um Skulpturen. Rabbi Ascher war also durch diesen offensichtlichen Verstoß gegen das biblische Bilderverbot in ähnlicher Weise vor den Kopf gestoßen, wie so mancher moderne Beobachter. Im Folgenden soll auf Rabbi Meirs Antwort noch näher eingegangen werden, vgl. auch Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*.

<sup>12</sup> bAboda Zara 42b.

<sup>13</sup> In den Quellen erscheinen zwei Gelehrte dieses Namens, die aufeinander folgenden Generationen der 1. Hälfte des 2. Jh.s angehörten.

<sup>14</sup> tAboda Zara 5,2, Zuckerman, S. 468; pAboda Zara 3,42c im Namen von Rabbi Eleazar ben Simon überliefert.

des Rabbi Jochanan bar Nappacha, eines palästinischen Gelehrten des frühen 3. Jh.s, also eines Zeitgenossen der Synagoge von Dura Europos, veranschaulicht den vorherrschenden rabbinischen Geist besonders gut: „in der Zeit des Rabbi Jochanan bar Nappacha begann man, die Wände von Synagogen zu bemalen und er stellte sich nicht dagegen.“<sup>15</sup> Die Diskussion um bildliche Darstellung erscheint immer im Zusammenhang mit Fremdkult. Kunstwerke, die als Götzenbilder (miss)verstanden werden und somit Juden zu Akten des Götzendienstes veranlassen könnten, sind daher verboten. Unterschiede zwischen den rabbinischen Anschauungen bestehen allerdings in der Frage, wo die Trennung zwischen verbotenen und erlaubten Abbildungen zu ziehen sei: zwischen zwei- und dreidimensionalen Bildern; zwischen Bildern von Tieren und Menschen; oder zwischen jeglicher darstellender Form und bloßer Verzierung.

Für Ephraim Urbach stand daher figurative Kunst in spätantiken Synagogen in keinerlei Widerspruch zur damals vorherrschenden Auslegung der *Halakha*, da sie in einer Zeit produziert wurde, in der heidnischer Götzendienst de facto keine Gefahr mehr für das rabbinische Judentum bedeutete. Damit ließe sich nicht nur das Auftreten biblischer Themen oder jüdischer Symbole in der darstellenden Kunst erklären, sondern auch spezifisch heidnische Darstellungen (Abb. 2) sogar von antiken Göttern, wie sie in zahlreichen Mosaiken bezeugt sind. Urbach erkannte hier eine Entwicklung innerhalb der rabbinischen Einstellungen und meinte damit den Wechsel, der sich im 3. Jh. mit dem plötzlichen Auftreten einer Figuralkunst vollzog, erklären zu können.<sup>16</sup> In jüngerer Zeit erwog Lee I. Levine, dass die Frage der Ausübung bzw. Nichtausübung figurativer Kunst in der Spätantike vom jeweiligen historischen Kontext abhinge. Unter anderem spricht er von „kreativer Hermeneutik“ und einer sich kontinuierlich ändernden Auslegung des Bilderverbotes,<sup>17</sup> geht also ebenfalls von einem *halakhischen* Blickwinkel aus. Eine andere Position, die sich auf die Darstellung heidnischer Themen in jüdischen Synagogen konzentriert, vertrat 1996 Sacha Stern. Zunächst macht er geltend, dass die Rabbinen einen deutlichen Unterschied machten zwischen Bildern, die der Anbetung dienen, und

---

<sup>15</sup> pAboda Zara 3,19b. Aus der Zeit des Rabbi Abun, zwei oder drei Generationen später, wird an gleicher Stelle eine ähnliche Äußerung im Zusammenhang mit Mosaikböden überliefert.

<sup>16</sup> Urbach, *Rabbinical Laws*.

<sup>17</sup> Levine, *Figural Art*, vgl. vor allem seine Schlussbemerkungen, S. 26.

solchen, die nur um der Verzierung willen geschaffen wurden. Dies trifft auf die ersten drei Jahrhunderte n.a.Z. ebenso zu wie auf die Zeit nach Dura Europos. Darüber hinaus vertritt Stern die Ansicht, dass sich der Wandel von der Ablehnung bildlicher Darstellungen vor dem 3. Jh. zur späteren Billigung und Verwendung figurlicher Kunst nicht im rabbinischen Umfeld vollzog, sondern vielmehr innerhalb der spätantiken jüdischen Bevölkerung. Die Herstellung von Bildern wurde unmittelbar mit heidnischer Kultur in Verbindung gebracht. Darum wurden, solange die heidnische Kultur vorherrschend war, Bildwerke in der jüdischen Gesellschaft nur mit Zurückhaltung betrachtet und das Bilder-  
verbot dementsprechend strenger aufgefasst.<sup>18</sup>

Die Beobachtung, dass die *Halakha* fache Darstellungen nicht verbietet, trifft auch auf das Mittelalter zu. Die moderne Forschung hat sich mit mittelalterlichen Quellen wesentlich weniger beschäftigt als mit dem talmudischen Hintergrund.<sup>19</sup> Innerhalb des islamischen Kulturbereiches äußerte sich Maimonides im 13. Jh. ausführlich zur Frage figuraler Bildwerke: „Es ist verboten, Bilder [zur Verzierung] herzustellen, selbst wenn sie nicht zum Götzendienst bestimmt sind, denn es heißt in der Bibel: Du sollst dir kein [geschnitztes Bild] machen. Dieses [Verbot] betrifft auch Bilder aus Silber oder Gold, die nur der Verzierung willen hergestellt wurden. Es könnte nämlich sein, dass die Götzendiener in die Irre geleitet werden und glauben, es handle sich um Götzen. Allerdings betrifft dieses Verbot von Bildern um der Verzierung willen lediglich die Darstellung von menschlichen Formen, wenn sie in Holz geschnitzt ist, oder aus Gips oder Stein. Das gilt für hervorstehende Formen, wie geschnitzte Tafeln in Versammlungsräumen oder ähnliches. Wenn man [solche Bilder] herstellt, soll man bestraft werden. Formen allerdings, die nicht hervorstehen, also gemalte Bilder oder solche, die auf Stoffe gewebt sind, sind erlaubt.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Stern, *Figurale Kunst*.

<sup>19</sup> Schubert, *Jüdische Buchkunst*, Bd. 1, S. 67-79; Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*; die Haltung der Aschkenasischen Pietisten allerdings war extremer als die anderer Gelehrter, vgl. Schubert, *Buchkunst*, S. 70-71; Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*, S. 46-47, n. 53; Maier, *Bilder im Sefer Chasidim*.

<sup>20</sup> *Mischne tora*, *Sepher hamada*, *hilkhot abhodat kokhabhim* 3,10, Jerusalem, vgl. Mann, *Jewish Texts*, 23-24; vgl. auch die Stellungnahme des Maimonides im folgenden Vers (3,11), in dem er eine Diskussion aus der *Mischna* aufgreift, in der es um den Gebrauch von Siegeln mit konvexen oder konkaven Formen geht. Maimonides lässt keinen Zweifel daran

In eine ähnliche Richtung weist auch die Argumentation von Rabbi Moses von Coucy, einem französischen Gelehrten, ebenfalls des 13. Jh.s, der sich in dieser Angelegenheit in allen Einzelheiten auf Maimonides zu berufen scheint. Ausdrücklich betont er, dass sich das Darstellungsverbot menschlicher Gesichter nur auf dreidimensionale Objekte bezieht.<sup>21</sup> Noch deutlicher drückte dies der spanische Gelehrte Rabbi Jakob ben Reuben ungefähr um die gleiche Zeit in seinem polemischen Werk *Milchamot hashem* aus. Seiner Ansicht nach sind sogar Statuen erlaubt, allerdings nur solange sie nicht angebetet werden.<sup>22</sup>

Einige mittelalterliche Quellen setzen sich im Zusammenhang mit religiöser Kunst auch mit der Konzentration beim Gebet auseinander. Auf die Frage, ob es erlaubt sei angesichts einer verzierten Wand oder eines bestickten Toraschreinvorhanges zu beten, antwortete Maimonides, dass solche Bilder die Aufmerksamkeit stören. Er empfahl in einer solchen Situation die Augen beim Beten zu schließen.<sup>23</sup> Auf Miniaturen in Gebetsbüchern angesprochen äußerte Rabbi Meir aus Rothenburg (gest. 1293) die gleiche Meinung. Abbildungen in Büchern, insbesondere in Gebetsbüchern, seien unnötig und lenkten den Gläubigen von dessen frommen Absichten ab: „Ich wurde gefragt, ob es richtig oder falsch sei Bilder von Tieren und Vögeln in Gebetsbücher zu malen. Ich antworte: dies scheint mir sicherlich nicht richtig zu sein. Wenn man diese Bilder betrachtet konzentriert man sich nicht ganz auf den Vater im Himmel. Allerdings hat dies nichts zu tun mit dem Verbot ‚du sollst dir keine geschnitztes Bild machen [ . . . ],‘ denn solche Bilder sind nur aus Farben hergestellt und nicht aus irgendetwas Materiellem [ . . . ]. es scheint mir, dass Bilder aus Farben sogar in Israel erlaubt sind, da diese nicht unter das Verbot, du sollst dir kein geschnitztes Bild machen [ . . . ],‘ fallen; [dieses Verbot] gilt nur für hervorstehende Formen.“<sup>24</sup> Rabbi Meir weist entschieden darauf hin, dass diese Entscheidung nichts mit dem Bilderverbot zu tun habe. Auch wenn Bilder die Konzentration beim Gebet beeinträchtigen, widersprechen sie nicht der *Halak-*

---

aufkommen, dass konkave Bilder von menschlichen Figuren erlaubt sind.

<sup>21</sup> Sepher mizbhot gaddol, Bd. 2, S. 9a.

<sup>22</sup> *Milchamot hashem*, S. 55-59; zu einer ausführlichen Diskussion dieses Textes s. Bland, *Defending*, S. 289-291.

<sup>23</sup> Tschubhot harambam, Bd. 2., S. 379-380.

<sup>24</sup> Schut maharam merothernburg, Nr. 56; vgl. Mann, *Jewish Texts*, S. 110-111.



ha. Es ist nicht klar, ob menschliche Formen<sup>25</sup> deshalb aus dieser Erläuterung ausgeschlossen wurden, weil sich die an Rabbi Meir gerichtete Frage nur auf Bilder von Tieren bezogen hatte oder, weil davon ausgegangen wurde, dass menschliche Darstellungen gar nicht erst zur Diskussion standen.

Bereits während des 12. Jh.s kam das Problem der darstellenden Kunst gelegentlich zur Sprache. Während sich Rabbi Meir in der 2. Hälfte des 13. Jh.s der in seiner Umgebung auftretenden Figuralkunst, einschließlich menschlicher Figuren, bereits bewusst gewesen sein musste, können keinerlei Funde die sichere Existenz einer solchen aus der Zeit vor 1230 belegen. Rabbi Ephraim ben Isaak aus Regensburg erwähnt die talmudische Diskussion um die Darstellung menschlicher Gesichter und bemerkt, dass diese unter den Rabbanan erlaubt gewesen sei. Bilder von Tieren sind sowieso und in jeglicher Form erlaubt.<sup>26</sup> Rabbi Eljaqim ben Joseph von Mainz, hingegen ist gegenteiliger Meinung und verbietet jegliche Abbildung von Tieren in Synagogen.<sup>27</sup>

Zusammenfassend lässt sich dazu sagen, dass mittelalterliche Gelehrte eine ganze Reihe von Unterscheidungen zwischen verschiedenen Arten von Objekten treffen: zwischen zwei- und dreidimensionalen Bildern; zwischen Bildern in religiösen Zusammenhängen und solchen in einer säkularen Umgebung; zwischen Bildern von Tieren und Darstellungen von menschlichen Figuren oder himmlischen Wesen. Aus all diesen Quellen geht jedoch eindeutig hervor, dass man keine Skulpturen von menschlichen Figuren in einer Synagoge erwarten kann. In Bezug auf gemalte Figuren jedoch unterscheiden sich die

---

<sup>25</sup> Diese Aussage wird in Rabbi Meirs Tosaphot zu Joma 54a wiederholt. Dort bezog er sich auch auf dreidimensionale menschliche Formen die seiner Meinung nach verboten sind.

<sup>26</sup> Rabbi Ephraims originale Antwort, die an Rabbi Joel Halevi adressiert war, ist nicht erhalten. Sie wurde jedoch immer wieder von späteren Gelehrten zitiert. In einem Responsum bezog sich Rabbi Meir aus Rothenburg zum Sepher ra'abha, einem *halakhischen* Text der vom Sohn des Adressaten, Rabbi Eleasar ben Joel Halevi, stammt, vgl. in der Lemberger Ausgabe von 1860, Nr. 496. Dieser Text findet sich in etwas abweichenden Versionen in den verschiedenen Ausgaben von Rabbi Meir's Responsen. Für ein Faksimile der verschiedenen Ausgaben in drei Bänden vgl. Sche'elot utschubhot; die Lemberger Ausgabe erscheint in Bd. 2; vgl auch Mann, *Jewish Texts*, S. 40-42.

<sup>27</sup> Das originale Responsum ist nicht erhalten, ist aber bei Rabbi Isaak ben Moses von Wien zitiert, Or saru'a, Bd. 4, Abhoda sara, no 203, S. 55; vgl. Mann, *Jewish Text*, S. 74-75; Rabbi Meir von Rothenburg zitiert die Antwort zusammen mit dem obigen Responsum Rabbi Ephraims, Sche'elot uteschubhot, Ausgabe Budapest, Nr. 610.

mittelalterlichen Positionen und es ist nicht möglich ein scharfes Bild der Situation zu geben. Der talmudische Ausspruch, Abbildungen menschlicher Antlitze seien verboten, beeinflusste eine Reihe von mittelalterlichen Autoritäten und immer wieder finden wir Vorbehalte dagegen. Allerdings stoßen wir auch auf die Bemerkung, dass die Rabbanan menschliche Darstellungen erlaubten.<sup>28</sup> Es bleibt unklar, ob sich diese Zurückhaltung in Bezug auf das menschliche Gesicht auf Skulpturen beschränkt oder auch auf die Malerei erstreckt. Es gibt jedoch keine mittelalterliche *halakhische* Quelle, die zweidimensionale Darstellungen menschlicher Gesichter ausdrücklich verbietet.<sup>29</sup> Allerdings muss einschränkend bemerkt werden, dass menschliche Figuren nicht immer in die Diskussion miteinbezogen sind.

### **Bildkultur und die Dynamik jüdischer Akkulturation**

So wesentlich solche Erörterungen des Bilderverbotes und dessen rabbinische Auslegungen und Anwendungen auch sind, sie ermöglichen kein vollständiges Verständnis der Situation. Da die mittelalterliche *Halakha* fache Figuralkunst fast immer zulässt, muss deren Auftreten oder Fehlen über lange Zeiträume hinweg anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sein. Angesichts der Tatsache, dass das rituelle Gesetz den täglichen Lebensrhythmus der mittelalterlichen Juden bis in die kleinsten Einzelheiten bestimmt hat, überrascht es nicht, dass die Forschung bisher die Frage der Figuralkunst vorwiegend von dieser

---

<sup>28</sup> Ob das Phänomen der menschlichen Figuren mit Tierköpfen (z. B. Abb. 3) und anderer Verzerrungen des menschlichen Gesichtes (Abb. 7) in der aschkenasischen Miniaturmalerei etwas mit diesen *halakhischen* Auseinandersetzungen zu tun hat, bleibt nach wie vor eine offene Frage. Es wurde immer wieder vorgeschlagen, dass dies mit eben jenen rabbinischen Vorbehalten der menschlichen Darstellung gegenüber zu tun habe, z. B. Schubert, *Buchkunst*, S. 72-73; Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*, S. 59-60; obwohl dieses Argument angesichts der *halakhischen* Überlegungen durchaus Sinn macht, lässt es ungeklärt, warum die Tierköpfe um 1350 plötzlich aus dem Repertoire der aschkenasischen Bildkultur verschwinden. Für andere Versuche dieses Phänomen zu deuten, vgl. Ameisenova, *Animal Headed Gods*; Ayali, *Halakha und Aggada*; Narkiss, *Zoocephalic Phenomenon*. Vor einigen Jahren schlug Ruth Mellinkoff vor, dass die Tierköpfe negativ belastet und das Produkt antijüdischer Künstler seien, die mit der Ausstattung hebräischer Handschriften beauftragt wurden, Mellinkoff, *Antisemitic Hate Signs*.

<sup>29</sup> Ayali, *Halakha und Aggada*, S. 259.

Seite aus betrachtet hat. Stellt man allerdings die Dynamik der rituellen Gesetzgebung mit jener der figurativen Kunst in Korrelation, so stellt sich heraus, dass die Existenz letzterer zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Kulturbereich nicht vom jeweiligen Gesetz und dessen Auslegung abhängig ist. Im Folgenden möchte ich daher einen anderen Argumentationsstrang verfolgen. Ausgehend von dieser erwähnten Diskrepanz soll die Frage nicht aus der Perspektive der religiösen Gesetze, sondern vor dem Hintergrund der jeweiligen Akkulturation der Juden an ihre Umwelt betrachtet werden.

Ein kurzer Blick auf die jüdische Bildkultur der Spätantike und des Mittelalters vor dem Hintergrund der jeweiligen Beziehungen zur nicht-jüdischen Umwelt soll diesen Ansatz erhellen. Es soll untersucht werden, inwieweit gewisse Akkulturationsgrade oder bestimmte Gepflogenheiten des Kulturaustausches den Gebrauch figurativer Kunst bedingten. Diese Fragestellung wird im 13. Jh. besonders komplex, da nämlich die Juden nach einer jahrhundertlangen Unterbrechung zwar begannen figurative Kunst zu üben, dieser Wandel allerdings in eine Zeit fällt, in der die jüdisch-christlichen Beziehungen an einem Tiefpunkt angelangt waren. Sei es als Volk unter einer Fremdherrschaft während der hellenistischen Periode, oder sei es seit der Spätantike als Minderheit im Exil, die jüdische Kultur zeugt zu allen Zeiten von komplexen Wechselwirkungen mit der nichtjüdischen Umwelt. Jede der nichtjüdischen Kulturen der jeweiligen Umgebung unterhielt eine eigene Art der Beziehung mit der jüdischen Gesellschaft und erzeugte somit besondere Bedingungen auf die die Juden unterschiedlich reagierten. Es kam also zu verschiedenen Ausmaßen kultureller Anpassung an die Kultur der Umgebung.

Während der von politischer Spannung geprägten Hasmonäerzeit und der frühen römischen Periode existierte keine figurative Kunst innerhalb der jüdischen Gesellschaft. Textquellen über die, zu dieser Zeit vorherrschenden Einstellung zum Bilderverbot gibt es kaum. Levine argumentiert in diesem Zusammenhang mit einem besonderen Interesse an der deuteronomistischen Ideologie, die die Gesellschaft während der Hasmonäerzeit geprägt und zu einer zusätzlichen Gewichtung des Gesetzes allgemein und des Bilderverbotes insbesondere geführt habe.<sup>30</sup> Während der späteren römischen Zeit werden die

---

<sup>30</sup> Levine, *Figural Art*, S. 11-16.

schriftlichen Quellen zu dieser Frage häufiger und die bereits oben erwähnte Erzählung über Rabban Gamliel gibt einen Anhaltspunkt für die rabbinischen Haltungen während des frühen 2. Jh.s. Wie dem auch sei, trotz Rabban Gamliels offensichtlicher Toleranz, existiert keinerlei figurative Kunst aus dieser Zeit.<sup>31</sup> Im Jahr 132 brach eine weitere politische Krise aus und die Bar Kokhba-Revolution verursachte noch mehr Spannung zwischen den Juden und den römischen Autoritäten. In dieser Situation wurden Kunstwerke, besonders Skulpturen gleichsam zu einem Symbol der Unterdrückung und der Fremdherrschaft und die Juden hielten eine deutliche Distanz von jeglicher figurativer Ausdrucksform. Die Angst in der griechisch-römischen Gesellschaft mit ihren synkretistischen Tendenzen aufzugehen, in einer Kultur des Götzendienstes also, hielt die Juden davon ab, figurative Kunst selbst im Bereich der zweidimensionalen Malerei zu üben.<sup>32</sup> Die künstlerische Ausstattung öffentlicher Gebäude beispielsweise war während dieser Periode rein anikonisch (Abb. 5).

Obwohl Rabban Gamliels *halakhische* Position bereits um das Jahr 100 n.a.Z. die Ausübung einer Figuralkunst nahe gelegt hätte, tritt eine solche erst um 240 auf, zu einer Zeit also, in der sich die jüdisch-römischen Beziehungen gefestigt hatten und in gewissen Gebieten eine relativ ruhige und friedliche Koexistenz möglich geworden war.<sup>33</sup> Dies geschah z.B. in Dura Europos (Abb. 1) mit seiner kulturell vielschichtigen Atmosphäre und einer Gesellschaft, die aus

---

<sup>31</sup> Die einzigen Funde figurlicher Darstellungen finden sich auf Münzen seit dem 2. Jh. n.a.Z., vgl. Meshorer, *City Coins*, S. 34-35. Levine, *Figural Art*, S. 19-22, macht diesbezüglich geltend, dass solche Münzen den politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten der Provinz Syriens entsprachen und von der lokalen Verwaltung geprägt wurden.

<sup>32</sup> Für eine Diskussion der politischen Implikationen dieser Haltung im 1. Jh. n.a.Z., vgl. Heimann-Jelinek, *Bilderverbot*, S. 22-24. Allerdings gab es auch Ausnahmen: Josephus Flavius berichtet, dass Alexandra, die Tochter des Hohepriesters Hyrkanos II. Porträts ihrer Kinder malen ließ, vgl. Ant. 15:2:6; Heimann-Jelinek, *Bilderverbot*, S. 22.

<sup>33</sup> Levine, *Figural Art*, S. 16-23 nimmt an, dass das plötzliche Auftreten jüdischer Figuralkunst zunächst auf Münzen und etwas später im religiösen Bereich mit der Rolle der aristokratischen Oberschicht in der jüdischen Gesellschaft zu tun habe. Auf die Wandmalereien in Dura Europos geht er dabei nicht ein. Levine trifft allerdings keinerlei Unterscheidung zwischen säkularen und religiösen Zusammenhängen. Außerdem sieht er, von der Episode über Rabban Gamliel abgesehen, von einer sorgfältigen Untersuchung des rabbinischen Materials ab. Die Frage, ob dieser Wandel innerhalb der Oberschicht aus der sich ändernden Einstellung dem Bilderverbot gegenüber resultiert, bleibt offen.

römischen Heiden, Verehrern lokaler Kulte, Anhängern des Mithras, Christen und Juden bestand. Letztere hatten einen gewissen Grad an Stabilität in ihren politischen und wirtschaftlichen Beziehungen mit den Römern erreicht<sup>34</sup> und unterstützten sogar deren Bemühungen, die Gefahr der herannahenden Sassaniden abzuwehren, die Dura im Jahre 256 eroberten.<sup>35</sup> Figurative Darstellungen sind dann innerhalb der vorikonoklastischen byzantinischen Kultur bis in die Mitte des 6. Jh.s gang und gäbe, wovon eine ganze Gruppe von Mosaikböden in Synagogen überall in Israel bis heute Zeugnis ablegen (Abb. 2).<sup>36</sup>

Als im 7. Jh. der islamische Anikonismus die Kulturen des mittleren Ostens zu beeinflussen begann, war die Figuralkunst aus dem Judentum bereits verschwunden. Nirgendwo aus dem islamischen Kulturbereich haben sich Zeugnisse einer jüdischen darstellenden Kunst aus dem religiösen Bereich erhalten. Stattdessen wurden seit dem frühen 10. Jh. hebräische Handschriften mit abstrakten Ornamenten verziert,<sup>37</sup> wie sie auch in der islamischen Buchkunst üblich waren. Die sog. St. Petersburg Bibel aus dem Jahre 1010 ist ein besonders hervorragendes Beispiel (Abb. 6).<sup>38</sup> In der islamischen Buchkunst aller Epochen stoßen wir auf ein ähnliches Repertoire von Mustern und die immer wieder auftretenden Teppichseiten prägten beide Kulturen Jahrhunderte lang. In einem offensichtlichen Widerspruch zur Position des Maimonides

---

<sup>34</sup> Shalom Sabar hat gezeigt, wie diese Beziehung mit den Römern die Bilder der Geschichte Esthers an der westlichen Mauer der Durener Synagoge bestimmt haben, Sabar, *Purim Panel*.

<sup>35</sup> Als sich die Sassaniden Dura näherten, beschlossen die Römer den westlichen Teil der Stadtmauern zu verstärken und die an der Mauer liegenden Gebäude mit Schutt aufzufüllen. Die Synagoge war davon mitbetroffen und man geht davon aus, dass die jüdische Gemeinde die Römer in ihrem Versuch unterstützte, den sassanidischen Angriff abzuwehren, vgl. Sabar, *Purim Panel*, S. 159-160.

<sup>36</sup> Literatur über Mosaikböden in Synagogen ist umfangreich und kann hier nur am Rande berücksichtigt werden. Zu den wesentlichsten Monographien über einzelne Synagogen zählen Sukenik, *Bet Alpha*; Dotan, *Hammath Tiberias*; Weiss, *Sepphoris Synagogue*.

<sup>37</sup> Für einen Überblick über die hebräische Buchmalerei aus dem islamischen Kulturbereich mit weiterführender Literatur, vgl. Narkiss, *Leningrad*; Kogman-Appel, *Jewish Book Art*, Kap. 2.

<sup>38</sup> St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, MS II B 19a; für eine Faksimileausgabe vgl. Freedman (ed.), *Leningrad Codex*.

übten die Juden des islamischen Kulturbereichs nirgends eine religiöse figurative, sondern eine rein anikonische Kunst.

Ebenso hielten sich byzantinische Juden während des Ikonoklasmus vor einer Figuralkunst zurück. Allerdings bleibt diese Neigung auch nach dem Ende des byzantinischen Ikonoklasmus bestehen, ein Umstand, zu dem ich in meiner Schlussbemerkung noch einmal kurz zurückkehren werde.

Im 9. Jh. begannen Juden von Italien aus in deutsche Gebiete einzuwandern und gründeten kleine Gemeinden entlang des Rheins. Später siedelten sie sich auch in Nordfrankreich und England an. Wie wir gesehen haben, lassen gelegentliche Textquellen aus diesem Kulturbereich – im Gegensatz zur sephardischen Haltung – auf eine Zurückhaltung der menschlichen Darstellung gegenüber deuten. Trotzdem tritt hier figurative Malerei schon kurz nach 1230 in Handschriften auf, zu einer Zeit also, als man bereits auf 400 Jahre christlich-jüdische Koexistenz in Mitteleuropa zurückblicken konnte. Unter den ältesten, noch erhaltenen Beispielen ist eine Riesenbibel aus den Jahren 1236-38, die sich jetzt in Mailand befindet (Abb. 7). Rabbi Isaak von Wien, ein Gelehrter des 13. Jh.s, der oben im Zusammenhang mit dem Zitat Rabbi Eljaqims erwähnt wurde, berichtet von Glasmalereien mit Tierdarstellungen in Synagogenfenstern.<sup>39</sup> Andere Quellen lassen auf Wandmalereien und verschiedene Arten ornamentierter Textilien deuten.<sup>40</sup> Da uns leider keine eindeutigen Funde aus dem 12. Jh. erhalten sind, können wir nichts Näheres über die Beschaffenheit einer solchen eventuellen jüdischen Bildkultur sagen. Wenn die Tatsache, dass bisher keinerlei Fragmente einer jüdischen Figuralkunst aus der Zeit vor 1230 zu Tage getreten sind, darauf schließen lässt, dass eine solche

---

<sup>39</sup> Siehe o. Anm. 27.

<sup>40</sup> Rabbi Ephraims Responsum (oben, Anm. 26) über Tierdarstellungen bezieht sich auf Textilien. Erwähnungen von Wandmalereien, von denen einige ins 12. Jh. zurückgehen, sind, was ihren genaueren Charakter betrifft, unklar. Keiner der Texte ist eindeutig verständlich und die moderne Forschung machte verschiedene Deutungsvorschläge. So rechnete Roth in diesem Zusammenhang mit Wandmalereien in jüdischen Kultstätten, EJ, Bd. 3, c. 522, eine Annahme, die von Thérèse und Mendel Metzger, *Jewish Life*, S. 75, und Heimann-Jelinek, *Bilderverbot*, S. 27 geteilt wird; andere Autoren nehmen an, dass sich solche Erwähnungen auf christliche Wandmalereien beziehen, Prigent, *Judaïsme*, S. 35. Zusammenfassend vgl. auch Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*, S. 46, Anm. 51.

tatsächlich nicht existierte,<sup>41</sup> können wir davon ausgehen, dass mittelalterliche Juden in den christlichen Ländern Europas von dieser kulturellen Ausdrucksform absahen.

Auf der iberischen Halbinsel, wo die jüdische Bevölkerung während des gesamten Mittelalters relativ groß war, war die Situation anders. Juden lebten hier bereits im westgotischen Reich und während der gesamten islamischen Periode. Der Kulturaustausch zwischen der jüdischen und moslemischen Bevölkerung war intensiver als anderswo und fand seinen Niederschlag in der Wissenschaft, der Philosophie, der Poesie und einer Reihe anderer Gebiete. Hebräische Handschriften wurden zunächst in Kastilien, allerdings erst relativ spät bemalt. Die älteste erhaltene illuminierte Bibel besitzt ein Kollophon, das sie in das Jahr 1232 datiert. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie in Toledo entstanden.<sup>42</sup>

Bemerkenswerterweise wurden während der ersten Jahrhunderte islamischer Präsenz in Iberien ebenfalls keine illuminierten Handschriften hergestellt. Erhaltene Beispiele können erst in das 12. Jh. und danach datiert werden. Dieser Kunstzweig blühte dann vorwiegend in Valencia, einem Zentrum der *mudéjar-Gelehrsamkeit*, sowie im Emirat von Granada.<sup>43</sup> Die Teppichseiten die in diesen Werkstätten entstanden, weisen zahlreiche formale Parallelen zu den gleichzeitigen hebräischen Bibeln auf. Solange die islamische Kultur auf der iberischen Halbinsel dominierte, sei es als politische Macht, oder als relativ stark vertretene Minderheit, blieb die hebräische Buchkunst durchwegs

---

<sup>41</sup> Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass die frühere Forschung, vor allem Anhänger der Weitzmannschen Rezensionenmethode, davon ausgingen, dass die überlebende Handschriftenmalerei aus dem 13. und den nachfolgenden Jahrhunderten auf älteren, verlorenen und daher hypothetischen Vorlagen basiere, vgl. z. B. Narkiss, *Golden Haggadah*, S. 61; Schubert, *Buchkunst*, S. 123. Zur Rezensionenmethode, vgl. Weitzmann, *Roll and Codex*; für eine Zusammenfassung der Kritik an der Rezensionenmethode, vgl. Williams, *Early Medieval Bible*, S. 1-8. Im Zusammenhang mit der jüdischen Bildkultur wurde die Rezensionenmethode bereits von Joseph Gutmann in Frage gestellt, vgl. z. B. Gutmann, *Josephus*. Ich selbst gehe davon aus, dass das völlige Fehlen jeglichen Fragmentes, selbst eines Palimpsests, eines einzelnen Blattes oder zumindest einer Erwähnung in einer schriftlichen Quelle darauf schließen lässt, dass es vor 1230 tatsächlich keine illuminierten Handschriften gab.

<sup>42</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. héb. 25; Sed-Rajna, *Toledo or Burgos*; Garel, *D'une main forte*, S. 58-60; Kogman-Appel, *Jewish Book Art*, S. 57-60.

<sup>43</sup> Für einen Überblick über islamische Buchkunst in Iberien, vgl. Khemir, *Arts of the Book*.

anikonisch und vermied figurative oder narrative Kunst, obwohl wir gesehen haben, dass eine solche in den Augen des Maimonides nicht gegen die *Halakha* verstoßen hätte.<sup>44</sup>

Betrachtet man die Technik, den Stil und ganz allgemein die Gestaltung dieser Arbeiten aus dem nahen Osten, Nordafrika und Iberien, so zeugen diese eindrücklich von einem besonders hohen Grad der Anpassung der jüdischen Bevölkerung an die islamische Kultur und deren Lebensweise. Obwohl die sephardischen Exemplare relativ spät, nämlich bereits unter christlicher Herrschaft, entstanden, spiegeln sie einen Austausch ausschließlich mit der islamischen Kultur wider. Diese Bildsprache ist dann für bestimmte Kreise sephardischer Juden charakteristisch, in denen nämlich der jüdisch-islamische Austausch deutlich einer Anlehnung an die christliche Kultur vorgezogen wird. Es wurde damit ein Festhalten an der jüdisch-islamischen Kultursymbiose des frühen Mittelalters und die traditionellen Werte der sephardischen Elite demonstriert. Zu diesen traditionellen Werten gehört das rationalistische Weltbild des Maimonides, dessen Vertreter sich allerdings kurz nach Maimonides' Tod inmitten eines heftigen Kulturkampfes befanden. Während die Protagonisten der Maimonideskontroverse davon ausgingen, dass der dominante islamische Einfluss auf die jüdische Kultur eine Gefahr für das traditionelle Judentum darstelle, tendierte die sephardische Elite zu einem Festhalten an der islamischen Kultur, selbst als diese bereits zu einer Minderheit geworden war.<sup>45</sup>

Während figurative Malerei im deutschen Reich bereits kurz nach 1230 nachweisbar ist, tritt sie in Iberien erst nach 1280 zunächst sporadisch, dann, nach 1300 immer häufiger auf. Kurt und Ursula Schubert erklärten diese Ikonophobie unter den mittelalterlichen Juden des Nahen Ostens und Iberiens mit dem Einfluss der islamischen Beschränkungen figurativer Malerei in der religiösen Kunst, und der Auswirkung dieser Beschränkungen auf die jüdische

---

<sup>44</sup> Sephardische Bibeln weisen lediglich ein darstellendes Thema auf, nämlich die häufig auftretenden Tempelgeräte, allerdings ohne figurative Elemente. Näheres dazu vgl. Narkiss/Cohen-Mushlin/Tcherikover, *British Isles*, Teil 1, S. 101-104; Metzger, *Objets du culte*; Revel-Neher, *Témoignage*, Kap. 2-3; Kogman-Appel, *Jewish Book Art*, S. 68-88, 156-168.

<sup>45</sup> Kogman-Appel, *Jewish Book Art*, Kap. 6.



Interpretation des Bilderverbotes sowie der späteren *Halakha*.<sup>46</sup> Auch dieser Ansatz bringt die Existenz figurativer Kunst bzw. deren Fehlen mit dem rabbinischen Gesetz in Zusammenhang. Maimonides' Ausspruch widerspricht allerdings einer solchen Schlussfolgerung. Darüber hinaus stellt sich auch die Frage, warum die jüdische Figuralkunst zuerst in Mitteleuropa auftritt, wo die Texte auf mehr Zurückhaltung als im sephardischen Judentum schließen lassen. Nach Thérèse und Mendel Metzger orientierten sich aschkenasische Juden in dieser Angelegenheit eher an Maimonides als an den rabbinischen Autoritäten im eigenen Land.<sup>47</sup>

In Kastilien erschien eine jüdische Figuralkunst erstmals um 1290, einige Jahrzehnte nach Abschluss der christlichen Reconquista (Abb. 8). Sie erfuhr ihre Blütezeit während der 1. Hälfte des 14. Jh.s, ist reich an alttestamentlicher Ikonographie und bedient sich zahlreicher christlicher, vorwiegend italienischer Vorlagen. Erstmals ist in Iberien ein Austausch mit der christlichen Kultur zu beobachten. Diese Kunst überträgt christliche Bilder des Alten Testaments in eine spezifisch jüdische Bildsprache. Die Art und Weise dieser Auseinandersetzung mit der christlichen Umwelt entspricht dem kulturellen Hintergrund einer Gruppe Gelehrter, die im Gegensatz zu den rationalistischen Kreisen der alten sephardischen Elite, auf die Wiederbelebung einer spätantiken traditionellen Bibelauslegung abzielten. Dies gilt besonders für die exegetische Schule des Nahmanides (gest. 1270) und seiner Schüler, wie beispielsweise Rabbi Solomon ibn Adret in Barcelona oder Rabbi Bachja ben Ascher in Saragossa zur Jahrhundertwende.<sup>48</sup> Diese neue Form der jüdischen Bildkultur, die sich, wenn auch kritisch, an der christlichen Kunst orientierte, vertritt eine andere Weltanschauung als die künstlerischen Ausdrucksformen der jüdisch-islamischen Symbiose anhängenden Elite, die es vorzog, aus einem islamischen Formenrepertoire zu schöpfen.

Akkulturation wurde 1979 von Thomas F. Glick<sup>49</sup> als kultureller Prozess definiert, in Abgrenzung zur Assimilation, die er als sozialen Prozess versteht.

---

<sup>46</sup> Schubert, *Buchkunst*, S. 69; Narkiss, *Handschriften*, S. 18.

<sup>47</sup> Metzger, *Méir ben Barukh de Rothembourg*, S. 57.

<sup>48</sup> Zu den verschiedenen sephardischen Schulen der Bibelexegese vgl. Grossmann, *Biblical Exegesis in Spain*; Saebo/Brekelsman/Haran, *Hebrew Bible*, Kap. 31, 33.

<sup>49</sup> Glick, *Islamic and Christian*, S. 165-177; ders., *Convivencia*.

Als solcher führt Assimilation zwangsläufig zur Aufgabe der eigenen Religion. Akkulturation hingegen hängt nicht von sozialer Nähe ab und ist ein Vorgang, bei dem von Geschmack und Mode bestimmtes Kulturgut des anderen übernommen wird, ohne dass sich die Minderheitskultur zwangsläufig die soziale Struktur der Mehrheit aneignen muss. Außerdem ist Akkulturation ein Prozess in dem gewisse kulturelle Werte übernommen und den eigenen kulturellen Gegebenheiten angepasst werden.

Der Grad der Akkulturation variiert von Periode zu Periode je nach den sich ändernden kulturellen und politischen Bedingungen. Während sich die Juden im Krieg mit den Griechen und den Römern befanden, war das Ausmaß der kulturellen Anpassung an die griechisch-römische Kultur vergleichsweise gering. In der darauf folgenden Diasporasituation nahmen Juden verschiedenes Kulturgut an; sie kleideten sich wie die Menschen ihrer Umgebung, benutzten deren Sprachen oder schufen eigene Idiome, die mit denen der jeweiligen Umgebung eng verwandt waren, wie Ladino oder Jiddisch. Sie besaßen eine ähnliche Ess- oder Wohnkultur. Aber Akkulturation konnte über diese Elemente hinausgehen und die Kultur im weiteren Sinn betreffen; Juden benutzten beispielsweise ähnliche literarische Topoi wie die Autoren ihrer Umgebung und übertrugen diese in ihre eigene Kultur.

Mehr als jede andere Kultur und vor allem mehr als die meisten christlichen Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit schuf der Islam ein kulturelles Klima, das der Akkulturation der Juden besonders förderlich war. Die jüngere Forschung macht allerdings geltend, dass es auch in den deutschen Ländern, Nordfrankreich und England zu einem gewissen Ausmaß an kultureller Anpassung kam. Dies widerspricht einer früher üblichen Sicht des aschkenasischen Judentums als einer kulturell fast gänzlich isolierten Gesellschaft.<sup>50</sup>

In diesem Sinn kann Akkulturation auch die Verwendung der Bildsprachen der umgebenden Gesellschaften mit einschließen. Demzufolge übernahmen die Juden die in ihrer Umgebung üblichen künstlerischen Ausdrucksformen und übertrugen sie in eine spezifisch jüdische Bildsprache. Dies geschah, wie erwähnt, unabhängig von *halakhischen* Erwägungen. Von diesem Blickwinkel

---

<sup>50</sup> Marcus, *Rituals of Childhood*, S. 1-17.

aus betrachtet, hat die in islamischem Herrschaftsbereich geschaffene jüdische, anikonische Kunst nichts mit eventuellen *halakhischen* Einschränkungen zu tun, sondern vielmehr mit der kulturellen Anpassung der Juden an ihre islamische Umwelt. Obwohl Maimonides fache figurative Bildwerke ausdrücklich erlaubte, spielten diese in der jüdischen Kultur innerhalb der islamischen Welt keine Rolle. Figuralkunst wurde im Islam fast gar nicht geübt, wenn dann nur im Bereich der säkularen Kultur.

### **Der Beginn jüdischer Figuralkunst in Europa im 13. Jh.**

So sehr die islamische Bildkultur das jüdische Verhalten geprägt haben mag, in den christlichen Ländern scheint diese Art der kulturellen Anpassung blockiert gewesen zu sein. Es kam zu verschiedenen Formen der Akkulturation in anderen Bereichen, aber die Bildkultur war bis ins frühe 13. Jh. von diesem Prozess ausgeschlossen.

Es herrscht allgemein die Annahme, dass die rabbinischen Autoritäten Mitteleuropas eine strengere Haltung gegenüber dem *halakhischen* Gesetz und dessen Interpretationen einnahmen, als dies im Mittleren Osten und in Iberien der Fall war. Trotzdem treten die ersten Zeugnisse einer jüdischen mittelalterlichen Figuralkunst in Form illuminierter Handschriften in Süddeutschland auf, und zwar kurz nach 1230. Die Forschung ist sich darüber einig, dass einige dieser Bücher in christlichen Werkstätten in Auftrag gegeben wurden. Dies gilt beispielsweise für eines der ältesten erhaltenen Exemplare, einer Kopie von Raschis Bibelkommentar aus dem Jahr 1233, die sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet (Abb. 9).<sup>51</sup> Möglicherweise wurde die künstlerische Ausstattung dieser Handschrift der Werkstatt eines gewissen Meister Hainricus pictor in Würzburg anvertraut.<sup>52</sup> Obwohl die Beauftragung christlicher Werkstätten mit der Bemalung hebräischer Handschriften einer-

---

<sup>51</sup> Cod. heb. 5; für eine detaillierte Beschreibung aus der jüngeren Forschung, vgl. Klemm, *Die illuminierten Handschriften*, S. 198-202; vgl. auch Frojmovic, *Jewish Scribes*; ich danke Eva Frojmovic, die mir ihr Manuskript vor der Veröffentlichung anvertraut hat.

<sup>52</sup> Näheres zur Werkstatt des Hainricus, vgl. Engelhart, *Die Würzburger Buchmalerei*; im Zusammenhang mit der Raschihandschrift, vgl. Klemm, *Die illuminierten Handschriften*, Einführung und S. 198-202; Frojmovic, *Jewish Scribes*.

seits als Ausdruck jüdischer Ambivalenz der Kunst gegenüber gedeutet werden könnte, stellt sie doch andererseits eine besonders eindruckliche Form des Kulturaustausches dar. Andere Arbeiten können mit ziemlicher Sicherheit jüdischen Künstlern, von denen einige sogar mit Namen bekannt sind, zugesprochen werden.<sup>53</sup>

Aschkenasische Handschriftenmalerei lehnte sich an die christliche Bildkultur hauptsächlich in der Verwendung ähnlicher Stile und Techniken an.<sup>54</sup> Was jedoch die Bildinhalte betrifft, variiert der Grad der Abhängigkeit von christlichen Vorlagen. Während sich im 13. Jh. die jüdische Bildsprache nur relativ eingeschränkt an christlichen Parallelen orientiert, lässt sich in späteren Werken des 14. und 15. Jh.s eine größere Abhängigkeit von der christlichen Ikonographie beobachten. In den Gebieten der Krone Aragon hingegen vollzog sich der Kulturaustausch im Bereich der Kunst unter anderen Voraussetzungen. Im 14. Jh. wurde hier eine ganze Reihe von *Pesachhaggadot* besonders großzügig mit biblischen Bildthemen ausgestattet. Die Bildsprache weist hier eine große Verwandtschaft mit vorwiegend aus Italien stammenden christlichen Bildzyklen alttestamentlichen Inhalts auf.<sup>55</sup> Es soll hier eines von zahlreichen Beispielen vorgestellt werden. In der sog. goldenen *Haggada* (Abb. 8) findet sich eine Darstellung der Träume Josefs, die in ihrer Komposition und der Anordnung der Figuren mit einem Kapitell im Kreuzgang der Kathedrale von Monreale verwandt ist (Abb. 10).<sup>56</sup> Die sephardische Figuralkunst setzt

---

<sup>53</sup> Vgl. Zirlin, *Colophons*.

<sup>54</sup> Besonders deutlich kann dies im sog. dreibändigen Mahzor von ca. 1322 beobachtet werden. Das Mahzor ist heute aufgeteilt zwischen London, British Library, MS Add. 22413, Oxford, Bodleian Library, MS Mich. 619 und Budapest, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Sammlung Kaufmann, MS A 384. Sarit Shalev-Eyni hat überzeugend gezeigt, wie die in der Bodenseegegend üblichen Werkstattpraktiken auf die Ausstattung dieser hebräischen Handschrift wirkten, vgl. Shalev-Eyni, *Mahzor*.

<sup>55</sup> Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, Teil 1.

<sup>56</sup> Für eine Veröffentlichung der Kapitelle von Monreale, vgl. Salvini, *The Cloister of Monreale*. Der Kulturaustausch, der sich in solchen Parallelen niederschlägt, ist allerdings eher für die jüdische Akkulturation in Italien symptomatisch als für die in Spanien. Während des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit war Italien ein besonders fruchtbarer Boden für die Akkulturation der Juden, vgl. Bonfili, *Renaissance Italy*. Vermutlich fanden, mittels jüdischer Händler und anderer Reisender, italienische Musterbücher ihren Weg nach Iberien. Die spanische jüdische Figuralkunst spiegelt somit auf Umwegen die Dynamik der

te sich also vielfach mit der christlichen Ikonographie des Alten Testaments auseinander.

Die bisherige Forschung erklärte das Fehlen jüdischer Figuralkunst im frühen Mittelalter und ihr plötzliches Auftreten im 13. Jh. damit, dass zwischen dem 9. und dem 12. Jh. christliche Kunst vorrangig innerhalb der Klöster praktiziert wurde, was besonders auf die Handschriftenmalerei zutrifft. Als dieser Kunstzweig im 13. Jh. schließlich Eingang in die aufsteigende städtische Kultur fand, wurde er auch für die Juden zugänglich. Es entstanden zahlreiche Werkstätten in den Städten, in denen, so nimmt man an, die Juden Zugang zu den üblichen Maltechniken fanden, Musterbücher erwarben, oder auch illuminierte Handschriften in Auftrag geben konnten.<sup>57</sup> Obwohl diese Umstände sicherlich eine Rolle spielten, erscheinen sie mir nicht ausreichend, um eine so einschneidende kulturelle Wende wie das plötzliche Auftreten einer Figuralkunst nach einer Unterbrechung von fast siebenhundert Jahren zu erklären. Selbst wenn sich die Handschriftenproduktion auch tatsächlich vorwiegend in Klöstern vollzog, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass sich die Juden der Existenz illuminierten Bücher bewusst waren. Außerdem wurden illuminierte Handschriften auch von Laien verwendet. Hätte die Kenntnis von christlichen Handschriften allein zu einem Interesse an diesem Kulturbereich geführt, dann hätten sich sicherlich Mittel und Wege gefunden die nötigen technischen Mittel zu erwerben. Außerdem vermag die Annahme von städtischen Laienwerkstätten als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer jüdischen Figuralkunst auch nicht zu erklären, warum diese in Iberien sechzig Jahre später als in Mitteleuropa auftritt.

Jüdische Akkulturation und Kontakte mit der christlichen Umgebung waren im Mittelalter besonders komplex und vielschichtig und erreichten hier niemals dasselbe Ausmaß wie in der islamischen Welt. Auch wenn sich zu allen Zeiten ein gewisser Grad an kultureller Anpassung beobachten lässt, ist diese gleichzeitig von einer immer stärker werdenden Feindseligkeit zwischen den beiden Religionen geprägt. Die Wurzeln dieser Feindseligkeit waren religi-

---

kulturellen Anpassung italienischer Juden, besonders im Norden Italiens, wider.

<sup>57</sup> Schubert, *Buchkunst*, S. 123; Sed-Rajna, *L'art juif*; Mann, *Jewish Texts*, S. 109.

öser Natur und sie manifestierten sich daher in religiösen Praktiken, religiösen Symbolen und anderen Arten religiöser Äußerungen.

Die christlichen Positionen<sup>58</sup> gegenüber den Juden sind von zwei verschiedenen Seiten der Paulinischen Theologie geprägt. Im Römerbrief werden die Juden als legitime, wesentliche Zeugen des Christentums beschrieben, eine Äußerung, die dann die Theologie des Augustinus und allgemein die Position der frühmittelalterlichen Kirchenpolitik den Juden gegenüber bestimmte. Im Galaterbrief hingegen werden sie als Gefahr für die christliche Gesellschaft dargestellt, eine Einstellung, die seit dem 9. Jh. immer einflussreicher wurde. Dies fand zunächst in den Anschauungen Agobards von Lyon über eine reine christliche Gesellschaft seinen Niederschlag. Diese Entwicklung führte im hohen Mittelalter zu Verfolgung in Form von Zwangstaufen, Tötung im Fall einer Weigerung sich taufen zu lassen, und Vertreibung. Wie und warum sich diese Situation während des Hoch- und Spätmittelalters zusehends verschlechterte, ist Gegenstand zahlreicher Kontroversen zwischen Historikern in ihrer Suche nach dem Hintergrund dieser Wende in der Geschichte des europäischen Judentums.<sup>59</sup>

In unserem Zusammenhang allerdings wäre eigentlich davon auszugehen, dass das kulturelle und politische Klima während des frühen Mittelalters der Akkulturation förderlicher gewesen wäre als jenes des 13. Jh.s. Die Bereitschaft sich mit den künstlerischen Formen der umgebenden Gesellschaft auseinanderzusetzen, ist also in diesem Zeitraum nicht vom politischen Klima geprägt, sondern muss andere Ursachen haben. Im Folgenden soll vorgeschlagen werden, das Phänomen der abrupten Unterbrechung der jüdischen Figuralkunst um 550 einerseits und deren plötzliches Wiederauftreten im 13. Jh. andererseits vor dem Hintergrund sich wandelnder jüdischer Auffassungen des Christentums als Götzendienst zu betrachten.

Kontakte mit Nichtjuden wurden in der Spätantike im talmudischen Traktat *Aboda Zara* („Fremdkult“) geregelt. Der ‚Sitz im Leben‘ dieser Gesetze ist also die heidnische Umgebung zunächst des römischen Reiches und später besonders in Babylonien. Das Christentum spielte in der Entwicklung dieser

---

<sup>58</sup> Für einen Überblick über die christlichen Positionen und den mittelalterlichen Antijudaismus, vgl. z. B. Stow, *Alienated Minority*; Cohen, *Living Letters*.

<sup>59</sup> Vgl. z.B. Cohen, *The Friars*; Chazan, *European Jewry*.

Gesetze so gut wie keine Rolle. Seit dem 4. Jh. begann der Ikonenkult besonders im Osten immer dominanter zu werden und erreichte im 6. Jh. einen Höhepunkt.<sup>60</sup> Damit fiel einerseits das Christentum in die Kategorie des Götzendienstes, andererseits büßte die übliche Unterscheidung zwischen dreidimensionaler und flacher Bildsprache ihre Relevanz ein. Diese dominierte aber weiterhin den rein theoretischen *halakhischen* Diskurs um das Bilderverbot. Angesichts dieser Situation liegt es nahe, die Unterbrechung der jüdischen Figuralkunst um 550 mit dem Aufschwung des Ikonenkultes in Zusammenhang zu bringen. Gleichzeitig kann auch das gelegentliche Auftreten eines jüdischen Ikonoklasmus beobachtet werden.<sup>61</sup>

Die ursprünglichen Regelungen der Kontakte mit Nichtjuden entsprachen den wirtschaftlichen Gegebenheiten des babylonischen Judentums mit seinen relativ großen, administrativ verhältnismäßig selbstständigen und wirtschaftlich unabhängigen Gemeinden. Die europäischen Juden des frühen Mittelalters hingegen lebten in kleinen Gemeinschaften, die wirtschaftlich von ihrer nichtjüdischen Umgebung abhängig waren. Die erwähnten Gesetze mussten daher den wirtschaftlichen und demographischen Bedingungen des europäischen Mittelalters angepasst werden.<sup>62</sup> In beiden Fällen – sowohl die babylonische Situation in der Spätantike wie auch die christliche im Mittelalter – bestand der Zweck dieser Gesetze vor allem darin, die jüdische Identität zu erhalten und die jüdische Minderheit vor der Assimilation an die nichtjüdische Umwelt zu schützen. Einerseits waren wirtschaftliche Kontakte mit Christen unumgänglich, andererseits hatten Christen in Europa, im Gegensatz zu den Heiden in Babylonien, ein theologisches Interesse, die Juden zur Konversion zu bewegen und später auch zu zwingen.

---

<sup>60</sup> Zum frühchristlichen Ikonenkult, vgl. Kitzinger, *The Cult of Images*.

<sup>61</sup> Kitzinger, *The Cult of Images*, wies kurz auf die Möglichkeit hin, dass der Ikonenkult die jüdischen Positionen gegenüber dem Bilderverbot beeinflusste. Kürzlich hat Charles Barber diesen Gedanken wieder aufgegriffen und macht geltend, dass eine ganze Reihe von Veränderungen in der Definition der jüdischen Identität zur Aufgabe der Figuralkunst geführt haben mögen, Barber, *The Truth in Painting*. Zum Phänomen des jüdischen Ikonoklasmus, vgl. Amit, *Ikonoklasmus*; Levine, *Figural Art*, S. 23-25.

<sup>62</sup> Dieser Prozess wurde vor vielen Jahren von Jacob Katz beschrieben, vgl. Katz, *Exclusiveness and Tolerance*; vgl. auch Soloveichik, *Ihr Wein*.

Im Zuge dieses Prozesses der Anpassung der Gesetze für den Kontakt mit Nichtjuden begann sich die Sicht vom Christentum als Götzendienst allmählich aufzulockern. Auf diese Weise konnten Kontaktmöglichkeiten zwischen Juden und Christen als wirtschaftliche Notwendigkeit legitimiert werden. Diese Entwicklung fand zunächst in den jüdischen Gemeinden des deutschen Reiches und in Nordfrankreich während der 2. Hälfte des 12. und zu Beginn des 13. Jh.s statt, fällt also zeitlich mit dem Auftreten der jüdischen Figuralkunst in Süddeutschland ungefähr zusammen. An anderer Stelle machte ich geltend,<sup>63</sup> dass diese Entwicklung dann schließlich auch eine Änderung im jüdischen Verhalten gegenüber der figurativen Bildkultur mit sich brachte. Gegen Ende des 13. Jh.s schließlich, können wir beobachten, dass dieser jahrzehntelange Prozess dazu führte, dass Rabbi Menachem Hameiri das Christentum und den Islam bereits ganz im Sinne neuzeitlichen Denkens als monotheistische Religionen definierte. Um die gleiche Zeit setzt in Kastilien die Figuralkunst ein, die sich dann ab 1300 besonders in den Gebieten der Krone Aragon verbreitet.<sup>64</sup>

### Schlussbemerkung

Jüdische Figuralkunst wurde sowohl in der frühen Forschung als auch zuweilen in der jüdischen Tradition als Widerspruch zum biblischen Bilderverbot angesehen. Die spätere Forschung hat allerdings ergeben, dass einer darstellenden Kunst, solange sie im Bereich der Zweidimensionalität bleibt, nichts im Wege steht. Trotzdem kennen wir eine jüdische Figuralkunst in verschiedenen Kulturbereichen, während sie in anderen völlig abgeht. Ihr Auftreten oder Fehlen hat also nicht unbedingt mit der Interpretation des Bildverbotes zu tun und die Frage, ob mittelalterliche Juden figurative Kunst in ihr kulturelles Repertoire mit einschlossen oder nicht, sollte also aus dem Zusammenhang der *halakhischen* Diskussion herausgelöst werden. Ob Juden eine darstellende Kunst erzeugten bzw. verwendeten oder nicht, hing vielmehr von der Art und Weise ihrer Auseinandersetzung mit der nichtjüdischen Umgebung ab. Dies

---

<sup>63</sup> Kogman-Appel, *Figural Painting*.

<sup>64</sup> Ebd., unter Berufung besonders auf Katz, *Exclusivness and Tolerance*, Kap. 10 und mit Hinweisen auf weitere Literatur über Rabbi Menachem Hameiri.



ist allerdings nicht in dem Sinne zu verstehen, dass diese Auseinandersetzung eine Wirkung auf ihre Gesetzesauslegung hatte, sondern vielmehr auf ihr kulturelles Verhalten.

Akkulturation und Kulturaustausch waren im Mittelalter von verschiedenen Faktoren seitens der Mehrheitskultur, aber auch von den Reaktionen der Juden selbst auf das Verhalten der Mehrheitskultur abhängig. Das jeweilige politische Klima, das Ausmaß religiöser Spannung sowie die jeweiligen wirtschaftlichen Gegebenheiten prägten das kulturelle Verhalten der Juden in ihren Beziehungen zur umgebenden Gesellschaft. Wenn letztere in den Augen der Juden als götzdienerisch galt, in einem Ausmaß, das als Gefährdung der jüdischen Identität erachtet wurde, konnte dies einen entscheidenden Einfluss auf das künstlerische Verhalten der Juden ausüben. Dieser Ansatz kann schließlich auch erklären, warum in Byzanz eine jüdische Figuralkunst während des Mittelalters niemals praktiziert wurde. Griechische Juden wurden mit dem byzantinischen Ikonenkult täglich konfrontiert. Byzantinische Christen fielen also naturgemäß immer in die Kategorie des Götzendienstes. Unter solchen Bedingungen ist es verständlich, dass sich eine darstellende Kunst unter Juden nicht entwickeln konnte.

### **Literaturverzeichnis**

#### *Primärquellen (außer Bibel, Mischna und Talmudim)*

*Mekhila de Rabbi Jischmael*, Lauterbach, Jacob Z. (hg. und übers.). Philadelphia 1933.

*Tosefta al pi kitve jad Erfurt u-Wina*, Moshe Sh. Zuckermann (Hg.). Jerusalem 1973.

*Mischne tora*. Jerusalem 1984.

Rabbi Jakob ben Reuben, *Milchamot haschem*, Judah Rosenthal (Hg.). Jerusalem 1973.

*Sche'elot ut<sup>e</sup>schuvot maharam bar Barukh*, Galinki F./ Flecker S.L. (Hg.). Lemberg 1860.

Rabbi Moses von Coucy, *Sefer mitsvot gaddol*. Jerusalem 1961.

Rabbi Isaak ben Moses von Wien, *Or saru'a*. Jerusalem 1976.

*Sche'elot uf schuvot schuvot maharam bar Barukh meRotenburg.* Jerusalem 1986.

*Schut maharam bar barukh* (Ausgabe Prag), Steinberger, Joseph (Hg.). Budapest 1895.

*Tschuvot ha-Rambam*, Blau, Yehoshua (Hg.). Jerusalem 1960.

### *Sekundärliteratur*

Ameisenova, Zofa: *Animal Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949), S. 21-45.

Amit, David: *Ikonoklasmus in antiken Synagogen in Israel* (hebr.). In: *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies B/1.* Jerusalem 1994, S. 9-16.

Ayali, Meir: *Halakha and Aggada in Haggadaillustrationen* (hebr.). In: *Ale Siach* 15-16 (1982), S. 257-274.

Barber, Charles: *The truth in Painting. Iconoclasm and Identity in Early Medieval Art.* In: *Speculum* 72/4 (1997) S. 1019-1036.

Bland, Kalman: *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual.* Princeton 2000.

Bland, Kalman: *Defending, Enjoying, and Regulating the Visual,* In: Fine, Lawrence (Hg.), *Judaism in Practice: From the Middle Ages Through the Early Modern Period.* Princeton 2001, S. 281-297.

Bonfil, Robert (Reuben): *Jewish Life in Renaissance Italy.* Berkeley 1994.

Breuer, Mordechai: *Der Status der Rabbinen in der Führerschaft der aschkenasischen Gemeinden des 15. Jahrhunderts* (hebr.). Jerusalem 1984.

Chong, Alan (Hg.): *Mediterranean Cultural Encounters,* Boston 2008 (in Druck).

Cohen, Jeremy: *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity.* Berkeley 1999.

Cohen, Jeremy: *The Friars and the Jews. The Evolution of Medieval Anti-Judaism.* Ithaca 1982.

Dotan, Moshe: *Hammath Tiberias.* Jerusalem 1983.

- Engelhart, Helmut: *Die Würzburger Buchmalerei im Hohen Mittelalter: Untersuchungen zu einer Gruppe illuminierten Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246*. Würzburg 1987.
- Freedman, David N. (Hg.): *The Leningrad Codex. A Facsimile Edition*. Grand Rapids u.a. 1998.
- Frojmovic, Eva: *Jewish Scribes and Christian Illuminators – Interstitial Encounters and Cultural Negotiation*. In: Kogman-Appel, Katrin/Meyer, Mati (Hg.): *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*. Leiden 2008 (in Druck).
- Garel, Michel: *D'une main forte. Manuscrits hébreux des collections françaises* (Ausstellungskatalog Bibliothèque nationale de France). Paris 1990.
- Glick, Thomas F.: *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*. Princeton 1979.
- Glick, Thomas F.: *Convivencia: An Introductory Note*. In: Mann, Vivian B./Glick, Thomas F., Dodds, Jerrilyn D. (Hg.), *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain* (Ausstellungskatalog Jewish Museum). New York 1992, S. 1-9.
- Goodenough, Erwin: *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. New York 1953-68.
- Graetz, Michael (Hg.): *Ein Leben für die jüdische Kunst. Gedenkband für Hannelore Künzel*. Heidelberg 2003.
- Grossmann, Avraham: *Biblical Exegesis in Spain During the 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries*. In: Beinart, Haim (Hg.), *Moreshet Sefarad: The Sephardi Legacy*. Jerusalem 1992, S. 137-146.
- Gutmann, Joseph: *Josephus' Jewish Antiquities in Twelfth-Century Art: Renovatio or Creatio?* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 434-441.
- Heimann-Jelinek, Felicitas: *Zum sog. Bilderverbot*. In: Graetz, Michael (Hg.), *Ein Leben für die jüdische Kunst. Gedenkband für Hannelore Künzel*. Heidelberg 2003, S. 21-31.
- Katz, Jacob: *Exclusiveness and Tolerance*. Oxford 1961.
- Khemir, Sabiha: *The Arts of the Book*. In: Dodds Jerrilyn D. (Hg.), *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (Ausstellungskatalog Metropolitan Museum). New York 1992, S. 115-25.

- Kitzinger, Ernst: *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*. In: *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), S. 85-120.
- Klemm, Elisabeth: *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Wiesbaden 1998.
- Kogman-Appel, Katrin: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles From Spain*. Leiden 2004.
- Kogman-Appel, Katrin: *Illuminated Haggadot from Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*. University Park 2006.
- Kogman-Appel, Katrin: *Christianity, Idolatry, and the Question of Jewish Figural Painting in the Middle Ages* (in Vorbereitung).
- Kraeling, Carl: *Excavations at Dura Europos. Final Report: The Synagogue*. New Haven 1956.
- Levine, Lee I.: *The Ancient Synagogue. The First Thousand Years*. New Haven u.a. 2000.
- Levine, Lee I.: *Contextualizing Jewish Art: The Synagogues at Hammat Tiberias and Sepphoris*. In: Kalmin, Richard/Schwartz, Seth (Hg.), *Jewish Culture and Society Under the Christian Roman Empire*. Leuven 2003.
- Levine, Lee I.: *Figural Art in Ancient Judaism*. In: *Ars Judaica* 1 (2005), S. 9-26.
- Levine, Lee I./Weiss, Zeev (Hg.), *From Dura to Sepphoris* (Journal of Roman Archeology, Supplement volume). Portsmouth (RI) 2000.
- Maier, Johann: *Bilder im Sefer Chasidim*. In: Graetz, Michael (Hg.), *Ein Leben für die jüdische Kunst. Gedenkband für Hannelore Künzel*. Heidelberg 2003, S. 7-14.
- Mann, Vivian B. (Hg.), *Jewish Texts on the Visual Arts*. New York 2000.
- Marcus, Ivan G.: *Rituals of Childhood. Jewish Acculturation in Medieval Europe*. New Haven u.a. 1996.
- Mellinkoff, Ruth: *Antisemitic Hate Signs in Hebrew Illuminated Manuscripts from Medieval Germany*. Jerusalem 1999.
- Meshorer, Ya'akov: *City-Coins of Eretz-Israel and the Decapolis in the Roman Period*. Jerusalem 1985.
- Metzger, Thérèse: *Les objets du culte, le sanctuaire du désert et le Temple de Jérusalem dans les Bibles hébraïques médiévales enluminés en Orient et*

- en Espagne*. In: Bulletin of the John Rylands University Library 52 (1969), S. 397-436; 53 (1970-71), S. 169-185.
- Metzger, Thérèse und Mendel: *Jewish Life in the Middle Ages*. Secaucus 1982.
- Metzger, Thérèse und Mendel: *Méir ben Barukh de Rothembourg et la question des images chez les Juifs au moyen âge*. In: *Aschkenas* 1 (1994), S. 33-82.
- Narkiss, Bezalel: *On the Zoocephalic Phenomenon in Mediaeval Ashkenazi Manuscripts*. In: Norms and Variations in Art. Hebrew University Studies in Literature and Art. Special Issue in Honor of Moshe Barasch. Jerusalem 1983, S. 214-236.
- Narkiss, Bezalel: *Hebräische illuminierte Handschriften* (hebr.). Jerusalem 1984 (überarbeitete und erweiterte hebräische Version der originalen englischen Ausgabe Jerusalem 1969).
- Narkiss, Bezalel: *Hebrew Illuminated Manuscripts from Leningrad*. Jerusalem 1990.
- Narkiss, Bezalel: *The Golden Haggadah*. London 1997.
- Narkiss, Bezalel/Cohen-Mushlin, Aliza/Tcherikover, Anat: *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles*. Jerusalem u.a. 1982.
- Prigent, Pierre: *Le Judaïsme et l'image*. Tübingen 1990.
- Revel-Neher, Elisabeth: *Le témoignage de l'absence. Les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XIe au Xve siècle*. Paris 1997.
- Sabar, Shalom: *The Purim Panel at Dura: A Socio-Historical Interpretation*. In: Levine, Lee I./Weiss, Zeev (Hg.), *From Dura to Sepphoris* (Journal of Roman Archeology, Supplement volume). Portsmouth (RI) 2000, S. 155-163.
- Saebø Magne/Brekelsman, Chris/Haran, Menahem (Hg.): *Hebrew Bible/Old Testament. The History of Its Interpretation*. Göttingen 2000.
- Salvini, Roberto: *The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily*. Palermo 1962.
- Schubert, Kurt und Ursula: *Jüdische Buchkunst* (Bd. 1). Graz 1983.
- von Schlosser, Julius/ Müller, David H.: *Die Sarajewo-Haggada. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*. Wien 1898.
- Sed-Rajna, Gabrielle: *Toledo or Burgos*. In: *Journal of Jewish Art*. 2 (1978), S. 6-21.

- Sed-Rajna, Gabrielle: *L'art juif*. Paris 1995.
- Shalev-Eyni, Sarit: „*Das dreibändige Machsor*“ (hebr., maschinschr. Diss., The Hebrew University of Jerusalem). Jerusalem 2001.
- Soloveichik, Haim: *Ihr Wein – Handel mit nichtjüdischem Wein: die Entwicklung einer Halakha und ihre Praxis* (hebr.). Tel Aviv 2003.
- Spitzer, Shlomo: *Die Rabbinen in Süddeutschland und Österreich zu Beginn des 15. Jahrhunderts* (hebr.). In: Bar Ilan 7-8 (1970), S. 265-279.
- Stern, Yissachar (Sacha): *Figurale Kunst in der Halakha in der Periode der Mishna und des Talmud* (hebr.). In: Zion 61 (1996), S. 397-419.
- Stow, Kenneth R., *Alienated Minority. The Jews of Medieval Latin Europe*. Cambridge (MA) 1992.
- Sukenink, Eliezer L.: *The Ancient Synagogue at Bet Alpha*. Jerusalem 1932.
- Wasserstein, Avraham: *Rabban Gamliel und Proklos von Neocratis* (hebr.). In: Zion 45 (1980), S. 257-267.
- Weiss, Zeev: *The Sepphoris Synagogue. Deciphering an Ancient Message Through Its Archeological and Socio-Historical Contexts*. Jerusalem 2005.
- Yuval, Israel J.: *Gelehrte in ihrer Zeit: die religiöse Führungsschichte im deutschen Judentum des Spätmittelalters* (hebr.). Jerusalem 1988.
- Urbach, Ephraim E.: *The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the light of Archeological and Historical Facts*. In: Israel Exploration Journal 9 (1959), S. 149-165; S. 229-245.
- Weitzmann, Kurt: *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton 1947.
- Williams, John (Hg.): *Imaging the Early Medieval Bible*. University Park u.a. 1996.
- Zirlin, Yael: *Celui qui se cache derrière l'image: colophons des enlumineurs dans les manuscrits hébraïques*. In: Revue des Etudes Juives 155/1-2 (1996), S. 33-53.

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

*Abb. 1: Synagoge von Dura Europos, Syrien 244-45, Esthergeschichte (nach Goodenough,  
Jewish Symbols)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

*Abb. 2: Synagoge von Hamat Tiberias, 4. Jh., Mosaikboden im Mittelschiff (mit Erlaubnis der Israel Antiquities Authority)*



Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

*Abb. 3: Leipzig Mahzor; Leipzig, Universitätsbibliothek, MS V1102/I, fol. 31v, Süddeutschland, ca. 1310, Scheqalim Perikope (mit Erlaubnis der Universitätsbibliothek Leipzig)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese  
Abbildung nicht im Open Access zur  
Verfügung

*Abb. 4: Synagoge von Um-al-Kanatir (Golan), 5. Jh., Fragment einer Löwenskulptur (Foto: Katrin Kogman-Appel)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

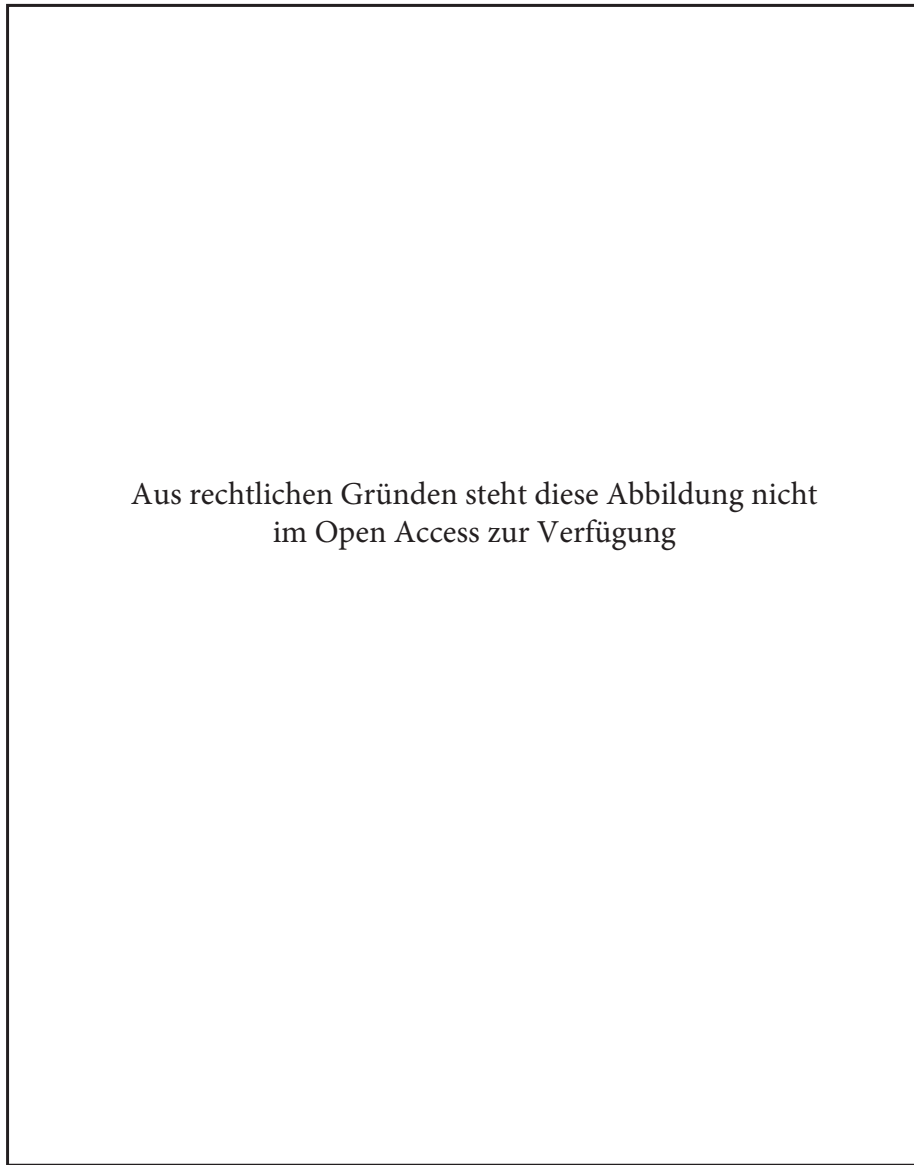
*Abb. 5: Massada, Palast des Herodes, 1. Jh. n.u.Z., Mosaikboden (Foto: Katrin Kogman-Appel)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung  
nicht im Open Access zur Verfügung

*Abb. 6: St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Sammlung Firkovich, MS II B 19a, fol. 476v, Hebräische Bibel, Ägypten 1008-1010 (nach Freedman, Leningrad Bible)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung  
nicht im Open Access zur Verfügung

*Abb. 7: Mailand, Biblioteca Ambrosiana, cod. 30-32/inf., Bd. 1, fol. 1r, Hebräische Bibel, Süddeutschland 1236, Beginn des Buches Genesis (mit Erlaubnis der Biblioteca Ambrosiana Auth. No F 169/06)*



*Abb. 8: London, British Library, MS Add. 27210, fol. 5r, Pesachhaggada, Barcelona ca. 1320, Josefs Geschichte (mit Erlaubnis der British Library)*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

*Abb. 9*

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht  
im Open Access zur Verfügung

*Abb. 10*