Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums
Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog
Band: 5 (1949)

Artikel: Die Figurendarstellung in der Kunst des späthellenistischen Judentums
Autor: Meyer, Rudolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961444

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JUDAICA

BEITRÄGE ZUM VERSTÄNDNIS DES JÜDISCHEN SCHICKSALS
IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART

Die Figurendarstellung in der Kunst des späthellenistischen Judentums

von Prof. Lic. RUDOLF MEYER, Jena *

Die Wissenschaft vom Alten Testament und nachbiblischen Judentum hat im letzten halben Jahrhundert, insbesondere aber seit dem 1. Weltkrieg unter dem Eindruck der Ergebnisse archäologischer Forschung an verschiedenen Punkten entscheidend umlernen müssen. Zu den epochemachenden Entdeckungen gehört neben den Funden von Ras Schamra, die uns ein Stück westsemitischen Geisteslebens zur Zeit der israelitischen Landnahme vor Augen führen, und den Elephantine-Papyri, die vom Leben einer jüdischen Militärkolonie am Nilkatarakt von Assuan im 5. Jh. v. Chr. ein anschauliches Bild geben, die überraschende Tatsache, daß das Judentum Palästinas und Babyloniens der späthellenistischen Zeit eine Figurenmalerei bietet, die dem Vergleich mit der künstlerischen Darstellung der Umwelt durchaus standhält, und die ihren Niederschlag nicht etwa nur im profanen Bereich, sondern gerade am sakralen Ort, d. h. in den Synagogen vornehmlich in Gestalt von Fresken und Mosaikfußböden gefunden hat [1].

* Die Bildtafeln zu diesem Aufsatz hat in verdankenswerter Weise Prof. Dr. W. G. Kümmel zusammengestellt. Von ihm stammen auch die in eckige Klammern gesetzten Hinweise in den Anmerkungen.

[1] Vgl. hierzu W. G. Kümmel, Die älteste religiöse Kunst der Juden, Judaica 2 (1946), S. 1 ff. Auf das daselbst beschriebene Material sowie die dort verzeichnete Literatur sei für die folgenden Ausführungen verwiesen.

Der archäologische Befund, wie er sich uns jetzt für das 3. bis 6. Jh. n. Chr. darbietet, steht im schärfsten Gegensatz zu dem noch von E. Schürer vertretenen [2], aber auch durch S. Krauß [3] noch weithin geteilten Grundsatz von der grundsätzlichen Ablehnung der bildlichen Wiedergabe beseelter Wesen durch das Judentum und dem dadurch bedingten Mangel an Werken darstellender Kunst, soweit diese sich auf figürliche Wiedergabe von Tier und Mensch bezieht. Er zwingt dazu, das Überlieferungsgut, auf Grund dessen man den Grundsatz der absoluten Bilderfeindlichkeit der Juden in hellenistischer Zeit aufgestellt hat, einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.

In der Geschichte des jüdischen Volkes bedeutet, wie für andere Völker des vorderen Orients auch, das Auftreten Alexanders des Großen einen geschichtlichen Wendepunkt, und zwar nicht nur in politischer, sondern auch in geistig-religiöser Hinsicht [4]. Es wäre also methodisch das Gegebene, sowohl das Überlieferungsmaterial wie auch den archäologischen Befund mit dem Aufkommen des Hellenismus in Syrien - Palästina bis zu dessen Ende in nachchristlicher Zeit zu untersuchen und einander gegenüberzustellen. Mangels entsprechender Unterlagen müssen wir uns darauf beschränken, den Tatbestand mit dem Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. aufzuzeigen unter gelegentlichem Zurückgreifen auf vereinzelte ältere Belege.

Zu Beginn unserer Untersuchung steht die Frage, ob die literarische Überlieferung das bisherige Dogma der Religions- und Kunst-

---

[2] E. Schürer, Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi II[4] (1907), S. 65. Dabei ist es bezeichnend für E. Schürer, daß er unter der Herrschaft des wissenschaftlichen Dogmas von der absoluten Figurenfeindlichkeit zumindest des palästinischen Judentums Tatbestände, die dem deutlich widersprechen, als nicht maßgebend betrachtet.

[3] S. Krauß, Synagogale Altertümer (1922), S. 347. Dieses Werk ist allerdings vor dem ersten Weltkriege entstanden, so daß in ihm die Funde, die während des Weltkrieges in Palästina gemacht wurden, noch nicht verwertet sind.

[4] Auf die vorhergehende Zeit kann für das hier behandelte Problem ohne Schaden verzichtet werden.

geschichtler von der absoluten Bilderfeindlichkeit des Judentums in hellenistischer Zeit rechtfertigt, oder ob nicht diese zum Grundsatz erhobene Meinung auf einer einseitigen Interpretation des literarischen Überlieferungsgutes beruht, die, aufs ganze gesehen, sich als ein Irrtum erweist.

Im Mittelpunkt der Betrachtung steht, der Natur der Sache entsprechend, das Judentum Palästinas. Über seine Einstellung im 1. Jahrhundert n. Chr. zur bildenden Kunst schreibt Josephus (geb. 37 n. Chr.) folgendes [5]:

„Ferner hat unser Gesetzgeber verboten, Bilder herzustellen. Nicht, als wollte er gleichsam prophetisch darauf hinweisen, daß man die Macht der Römer mißachten solle, sondern weil er [dies] als eine Sache verachtete, die weder Gott noch den Menschen dienlich ist, und weil sich [die Herstellung von Bildern] infolge fehlender Beseelung jedem Lebewesen, noch mehr aber Gott gegenüber als unterlegen erweist".

In der von Josephus gebotenen apodiktischen Form bedeutet dieser Satz, daß auf Grund des mosaischen Bilderverbotes [6], das sich bekanntlich auf die Herstellung von Götterbildern bezieht, im palästinischen Judentum seinerzeit jede Art darstellender Kunst verboten gewesen ist, sei es nun, daß es sich um Tier, oder sei es, daß es sich um Mensch handelt. Logischerweise haben danach auch jüdische Maler und Plastiker, die Tier oder Mensch darstellen konnten, in Palästina keinen Platz gehabt [7]. Das Bild scheint sich zu runden durch eine Angabe des jüdisch-alexandrinischen Philosophen Philo (20 v.—50 n. Chr.), der behauptet, Mose habe aus Jerusalem die schönen Künste der Malerei und Bildhauerei verbannt, da diese ja doch nur zu Trug und Irrtum in den gläubigen Seelen führten [8].

---

[5] Apion 2, 75.

[6] Ex 20, 4 ff. u. ö.; über das Problem des Jahwe-Bildes in vorexilischer Zeit vgl. K. Galling, Biblisches Reallexikon (1937), Sp. 202 ff.

[7] Diese Schlußfolgerung zieht J.-B. Frey, La question des images chez les Juifs à la lumière des récentes découvertes, Biblica 15 (1934), S. 276 ff. Ihm schließt sich W. G. Kümmel, a. a. O., S. 4 an.

[8] De Gigantibus, 59. Man beachte jedoch, daß Philo, unbeschadet dessen,

Nun erfährt freilich Josephus' Aussage eine bemerkenswerte Einschränkung durch den apologetischen Zusammenhang, in dem sie steht[9]. Da zeigt es sich nämlich, daß es ihm gar nicht um das Menschen- oder Tierbild überhaupt, sondern lediglich um die jüdische Ablehnung des Kaiserbildes geht. Dieses aber war für ihn wie für alle Juden ein Götzenbild[10]. Denn die Vorstellung vom Gottkönigtum zur Zeit der Diadochen und dementsprechend in der römischen Ära diejenige vom göttlichen Cäsarentum war im hellenistischen Orient ein integrierender Bestandteil des gesellschaftlich-politischen Lebens. Das königliche beziehungsweise das kaiserliche Bild war der symbolhafte Ausdruck hierfür[11].

Dementsprechend berührt Josephus die Frage des Bilderverbotes überall dort, wo es sich um die Aufstellung von Kaiserbildern und Feldzeichen in der Tempelstadt Jerusalem und der dazu gehörigen Provinz Judäa handelt. So berichtet er, daß Herodes der Große (37 v.—4 n. Chr.) in Jerusalem ein Theater erbaut habe, das er mit Inschriften, die die Taten des Kaisers Augustus verherrlichten, sowie mit Nachbildungen kaiserlicher Kriegstrophäen schmückte. Die Trophäen in Gestalt erbeuteter Uniformstücke wurden auf Holzgerüsten zur Schau gestellt, so daß sich menschenähnliche Konturen ergaben, wie wir sie aus den Rüstkammern unserer Museen auch gewöhnt sind. Das aber erregte den Widerstand der Theaterbesucher, und Herodes sah sich genötigt, die Rüstungen

---

ob seine Angabe historisch auswertbar ist oder nur eine Idealisierung der Verhältnisse in der heiligen Stadt darstellt, die absolute Bildlosigkeit und das Fehlen der darstellenden Kunst nur für Jerusalem behauptet. Ein allgemeiner Schluß darf m. E. hieraus nicht ohne weiteres gezogen werden.

[9] Die bisherige Interpretation der Belege aus Josephus scheint mir daran zu kranken, daß man sie von vornherein absolut gesetzt hat, ohne sie in ihrem Zusammenhange und im Rahmen der schriftstellerischen Absicht zu verstehen.

[10] Vgl. als Sachparallele hierzu die Ablehnung des Kaiserbildes und damit des entsprechenden Kultes durch die alten Christen, die auf der anderen Seite bildliche Darstellungen aus Glaubensleben und Heilsgeschichte nicht berührt.

[11] Vgl. etwa E. Meyer, Blüte und Niedergang des Hellenismus in Asien (1925), S. 12 f.

abzunehmen und zu zeigen, daß sich darunter keine Menschenfiguren verbargen. Als Grund des Protestes gibt Josephus an[12]:

„Am meisten aber ärgerten sie sich über die [aufgestellten] Trophäen. Denn da sie glaubten, es handle sich um Bilder, die in Rüstungen eingekleidet seien, waren sie nicht wenig erbittert, weil es bei ihnen nicht väterlicher Brauch war, dergleichen zu verehren".

Aus der Begründung geht deutlich hervor, daß die protestierenden Theaterbesucher auf diese Weise ihren national-religiös bedingten Abscheu vor der kaiserlichen Ikone zum Ausdruck brachten, der auch auf die Nachbildungen irgendwelcher kaiserlicher Trophäen übertragen wurde.

Ebenso sind des Josephus Berichte über Zusammenstöße der Juden mit den Römern in der Provinz Judäa zu verstehen. So berichtet er, wie der Prokurator Pilatus (26—36 n. Chr.) bei seinem Amtsantritt die verhüllten Kaiserbilder bei Nacht nach Jerusalem hatte bringen lassen. Als am anderen Tage diese Ikonen in Gestalt der Feldzeichen enthüllt wurden, drohte ein Aufstand, und Pilatus mußte nachgeben und die Feldzeichen entfernen lassen. Josephus schildert das Verhalten der Juden folgendermaßen[13]:

„Als Pilatus vom [Kaiser] Tiberius als Statthalter nach Judäa geschickt worden war, ließ er bei Nacht die umhüllten Kaiserbilder, die sogenannten Feldzeichen, nach Jerusalem bringen. Das aber erzeugte, als es Tag geworden war, die größte Erregung bei den Juden; denn die, die in ihrer Nähe standen, waren bei dem Anblick entsetzt, gleich als ob ihre Gesetze mit Füßen getreten worden seien, da sie fordern, daß keinerlei Bild in der Stadt [Jerusalem] aufgestellt werden dürfe".

Ähnlich erging es Vitellius, dem Statthalter von Syrien (35—39 n. Chr.), der auf seinem Feldzuge gegen den Araberkönig Aretas[14] judäisches Gebiet meiden mußte, da die Juden gegen den Durchzug der Feldzeichen protestierten[15]. Wieder erscheint als Begrün-

---

[12] Altertümer 15, 267 ff.
[13] Krieg 2, 169 ff.; vgl. Altertümer 18, 55 ff.
[14] Aretas IV. Aeneas (4 v. bis 40 n. Chr.); vgl. E. Schürer, Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi $I^{3\cdot 4}$ (1901), S. 736 f.
[15] Altertümer 18, 120 ff.

dung, das Gesetz gestatte es nicht, Bilder nach Judäa zu bringen. Ganz in dieser Linie liegt es, wenn erst recht Empörung und Widerstand wuchsen, als Kaiser Gaius Caligula (39—42 n. Chr.) von Petronius, dem Nachfolger des Vitellius in der syrischen Statthalterschaft, forderte, seine Ikone im Tempel zu Jerusalem aufzustellen. Petronius war klug genug, den Befehl des Kaisers nicht auszuführen und es nicht auf einen Kampf ankommen zu lassen [16].

Soweit liegt der Sachverhalt bei Josephus durchaus klar. Der religiös-nationale Widerstand regt sich sofort, wenn irgendwo in Jerusalem oder Judäa — nur um diesen begrenzten Bezirk des alten Tempelstaates handelt es sich — die Ikone des hellenistisch-orientalischen Gottherrschers auftaucht und damit die Fremdherrschaft offen zum Ausdruck kommt. Dem entspricht auch der archäologische Befund. Denn die Münzen der Prokuratoren von Judäa weisen keinerlei figürlichen Schmuck auf und bieten anstelle des Cäsarenbildes nur den kaiserlichen Namen [17]. Aber es fragt sich, ob hieraus wirklich so ohne weiteres das wissenschaftliche Dogma von der absoluten Bilderfeindlichkeit des Judentums in hellenistischer Zeit abzuleiten ist. Die Belege des Josephus, selbst die oben angeführte grundlegende Aussage über die darstellende Kunst, besagen ja zunächst nichts weiter, als daß das palästinische, genauer das judäische Judentum des 1. Jahrhunderts n. Chr. sich gegen jede Art und Möglichkeit der Ikonenverehrung gewehrt und es verstanden hat, die Entweihung des heiligen Bodens im alten

---

[16] Altertümer 18, 261 ff.; Krieg 2, 185 ff.

[17] Vgl. C. Watzinger, Denkmäler Palästinas II (1935), S. 106. [Taf. 1, nach A. Reifenberg, Denkmäler der jüdischen Antike, (1937), Taf. 21, Abb. 5—7 und A. Reifenberg, Acient Jewish Coins², (1944), Pl. IX, Nr. 119, 124, 136. Oberste Reihe: links Palmbaum, Jahr 8/9 n. Chr.; Mitte Signalhorn, Umschrift „Dem Kaiser Tiberius (gehörig)"; rechts Palmbaum, Jahr 54 n. Chr. — 2. Reihe: links (Vorderseite) Gerstenähre, Inschrift „Dem Kaiser (gehörig)"; rechts (Rückseite) Palmbaum, Jahr 5/6 n. Chr. — 3. Reihe: links (Rückseite) 2 gekreuzte Füllhörner, dazwischen Heroldsstab, Inschrift Jahr 16/17 n. Chr., „Dem Tiberius (gehörig)"; rechts (Vorderseite) Kranz, dazwischen Inschrift „Kaisar". — 4. Reihe: links (Vorderseite) Palmzweig, Inschrift Jahr 58/59 n. Chr., „Dem Kaiser" (gehörig); rechts (Rückseite) Olivenkranz, Inschrift „Dem Nero (gehörig)".]

Tempelstaat zu verhüten. Aber kann man hieraus schließen, zu Josephus' und Philos Zeiten sei nach den literarischen Belegen jedwede künstlerische Darstellung beseelter Wesen verboten gewesen?[18] Diese Frage wird sofort verständlich, wenn man sich die Möglichkeit vergegenwärtigt, daß es bildliche Darstellungen von Tier und Mensch gegeben haben könnte, bei denen die Frage der Verehrung von vornherein keine Rolle spielte. Es sei etwa an Figuren erinnert, die lediglich dekorativen Zwecken dienten. Zwei Fälle dieser Art, nun allerdings nicht auf menschliche, sondern auf tierische Darstellungen bezüglich, führt Josephus selber an.

Herodes der Große hatte über dem Hauptportale des Tempels einen großen goldenen Adler anbringen lassen. Jahrelang hatte sich dieses Weihgeschenk am Tempel gehalten. Gegen Ende seines Lebens aber mußte der König erfahren, daß der Adler in bestimmten pharisäischen Kreisen Unwillen erregte. Zwei Gesetzeslehrer, Judas und Matthias, stachelten ihre Schüler auf, die Weihgabe herunterzuholen. Bezeichnend ist hier die Begründung[19]:

„Der König hatte über dem Hauptportal des Tempels ein sehr wertvolles Weihgeschenk anbringen lassen, nämlich einen großen goldenen Adler. Nun verbietet aber das Gesetz denen, die nach ihm leben wollen, die Aufstellung von Bildern auch nur zu erwägen und Weihgaben [in Gestalt] irgendwelcher Lebewesen herzustellen. Die Gesetzeslehrer befahlen daher, den Adler herunterzureißen".

Die merkwürdig einschränkende Form der Begründung sowie die Gerichtsverhandlung in Jericho, die dem Bildersturm folgt, zeigen, daß es sich hierbei nicht um eine allgemeine Volksaktion handelt.

---

[18] Man beachte, daß derselbe Philo, der von der absoluten Bildlosigkeit Jerusalems zu berichten weiß, eine Angabe macht, wonach im Säulenvorhof der Hauptsynagoge von Alexandrien nicht nur Schilde und Kränze, sondern auch Statuen zu Ehren der Kaiser aufgestellt waren; vgl. Legatio ad Gaium, 133; S. Krauß, Synagogale Altertümer, S. 345 f. Vgl. eine entsprechende Parallele für das babylonische Judentum, unten Anm. 83. Hier wird also deutlich zwischen Standbild als Kultgegenstand und als Ausdruck der Loyalität unterschieden.

[19] Altertümer 17, 149 ff.; Krieg 1, 649 f.

Vielmehr liegt eine zelotische, also extremistische Tat begrenzten Ausmaßes vor, die auf rigoristischer Auslegung des „Gesetzes" beruht. Demnach beschränkt sich die Anschauung vom absoluten Verbot jeder bildlichen Darstellung beseelter Lebewesen, auch solcher, bei denen die Gefahr der Ikonolatrie ausgeschlossen ist, auf die zelotischen Kreise der Pharisäer und darf keineswegs unbesehen auf das gesamte Judentum Palästinas übertragen werden.

Ist unsere Auffassung des von Josephus Dargestellten richtig, so ergibt sich aus der Art, wie er selber sich zu dem Vorgang stellt, daß der jüdische Schriftsteller auf der Tradition einer bestimmten Schule fußt. Diese aber erweist sich als eine zelotische Richtung innerhalb der pharisäisch-rabbinischen Kreise, die das absolute Bilderverbot vertritt[20]. Dagegen ist es, wenn man bei dieser Überlieferung des Josephus etwas genauer hinsieht, durchaus nicht die Meinung des ganzen Volkes, ja nicht einmal aller pharisäisch-rabbinischen Kreise, daß jeder figürliche Schmuck zu verwerfen sei.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem zweiten Fall von Bildersturm, bei dem Josephus selber der Hauptbeteiligte ist. Zu Beginn des jüdischen Aufstandes hatte sich Josephus dem zelotischen Regiment in Jerusalem zur Verfügung gestellt und war von diesem zum Befehlshaber über Galiläa ernannt worden. Herodes Antipas (4 v.—39 n. Chr.) hatte sich in seiner nach hellenistischem Muster neugegründeten Hauptstadt Tiberias einen Palast bauen lassen, der mit allerlei Tierbildern geschmückt war. Jahrzehnte hindurch war das Gebäude unbehelligt geblieben. Nun aber, da der Zelotismus die Oberhand bekommen hatte, erhielt Josephus den Auftrag,

[20] Damit soll keineswegs eine völlige Identifikation der Einstellung des Josephus mit den Extremisten behauptet werden, wissen wir doch, daß sich Josephus weithin gegen den Zelotismus abgegrenzt hat. Aber aus apologetischen Gründen bot sich ihm die rigoristische Einstellung zelotischer Kreise als bestes Mittel, um die Einstellung gegen Embleme und Bilder, in denen man jüdischerseits den Ausdruck der römischen Herrschaft sehen konnte, zu verteidigen. Vgl. hierzu auch S. Krauß, Synagogale Altertümer, S. 345; zu Josephus vgl. G. Hölscher, Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften IX, Sp. 1934 ff.

das fürstliche Palais zu zerstören. Er begründete den Tiberiensern gegenüber seinen Auftrag, indem er sich auf die zelotische Auslegung des Gesetzes stützte, wonach es verboten sei, Tiergestalten herzustellen [21]:

„Ich erklärte [den Ratsherren von Tiberias], daß ich samt diesen [meinen Begleitern] von der Gemeinde der Jerusalemer zu ihnen abgeordnet sei, um sie zu überreden, daß der vom Tetrarchen Herodes erbaute Palast zerstört werde. Denn er trage Tiergestalten, obgleich die Gesetze es verbieten, dergleichen herzustellen. So forderte ich sie auf, es zuzulassen, daß wir dies so schnell wie möglich ausführten".

Die Vertretung von Tiberias gab dem Ersuchen des Josephus als Oberbefehlshaber Galiläas nach, und so fiel der Palast des Herodes Antipas dem nationalreligiösen Fanatismus der Zeloten zum Opfer.

Wiederum zeigt die Darstellung des Josephus, daß das absolute Bilderverbot, das Schmuckfiguren einschließt, auf zelotischer Auslegung des „Gesetzes" beruht. Weder der goldene Adler am Heiligtum noch das Palais zu Tiberias hätten sich so lange halten können, wäre das gesamte Judentum Palästinas so eingestellt gewesen wie die von extremistisch eingestellten Rabbinen aufgewiegelten Jünglinge oder wie die Zeloten, die im Jahre 66 n. Chr. das Heft an sich gerissen hatten, um nach außen den messianischen Krieg zu führen, nach innen aber dem „Gesetz", so wie sie es verstanden, zum Siege zu verhelfen und die „Gesetzlosen" und ihre Werke auszurotten.

Selbst wenn man in Rechnung zieht, daß der Zelotismus für kurze Zeit die Oberhand hatte und somit die übrigen Richtungen terrorisierte, so wird man doch hieraus nicht den Schluß ziehen wollen, daß die rigoristische Auslegung des Bilderverbotes im 1. Jahrhundert n. Chr. durchweg Allgemeingültigkeit gehabt hat. Wenn also vom Standpunkte der zelotischen Kreise aus der Adler am Tempel oder der Tierschmuck zu Tiberias „gesetzlose Werke" waren so bedeuteten derartige Figurendarstellungen für die-

[21] Biographie, 65.

jenigen Kreise durchaus keine Durchbrechung jüdischen Denkens, die nicht die Einstellung der Extremisten teilten. Diese Kreise standen eben einfach auf dem Boden der älteren Gesetzesauslegung, die das alttestamentliche Bilderverbot, seinem ursprünglichen Sinne entsprechend, zwar auf die Kultpraxis, nicht aber auf irgendwelchen Schmuck bezog. Einige Beispiele dieser Art sind uns auch sonst erhalten.

So hat sich der Tobiade Johannes Hyrkanus [22] (gest. 175/4 v. Chr.) im transjordanischen Araq el-Emir nach Josephus ein Schloß errichtet, das mit einem durch riesige Tiere im Relief verzierten Fries geschmückt war [23]. Die Ausgrabungen haben seine Angaben insofern bestätigt, als das in Frage kommende Bauwerk in der Tat einen Fries mit vier Löwen, dem Wappentier des Hauses David, im Relief aufweist [24].

Aristobul II. (67—63 v. Chr.), ein Glied der Hasmonäerdynastie, die ihr Emporkommen bekanntlich dem religiös-nationalen Widerstand der Juden gegen die seleukidische Religionspolitik verdankte [25], schenkte Pompejus einen goldenen Kunstgegenstand, auf

---

[22] Dieser ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Priesterfürsten aus der Hasmonäerdynastie, der von 135—104 v. Chr. regierte. Dahingehend ist A. Reifenberg, Denkmäler der jüdischen Antike, S. 22 zu korrigieren.

[23] Altertümer 12, 230.

[24] Vgl. C. Watzinger, Denkmäler Palästinas II, S. 13ff. und Tafel 22. [Taf. 2 nach A. Reifenberg, Denkmäler der jüdischen Antike, Taf. 12 und C. Watzinger, a. a. O.; Taf. 22, Abb. 53; Rekonstruktion nach Butler.] J.-B. Frey, Biblica 15, S. 280 setzt das mit einem Löwenfries über dem Portal geschmückte Bauwerk in die Zeit Ptolemaios' II. und vermutet, daß es bereits von Hyrkans Großvater Tobias um 259 v. Chr. errichtet wurde. Auch C. Watzinger neigt einer Hinaufdatierung zu. Außer dem Löwenfries enthält das Bauwerk im Innern Halbsäulenkapitelle mit einem Adler zwischen zwei Stierköpfen. Adler und Stier aber sind Erscheinungsformen des syrischen Himmelsgottes! Zur Deutung dieses Sachverhaltes wird man weniger auf die ammonitische Herkunft der Tobiaden (so Frey) noch auf das laxe Judentum derselben hinzuweisen haben, als vielmehr darauf, daß dieses Bauwerk noch vor Antiochus IV. Epiphanes und damit in eine Zeit des friedlichen Nebeneinanders zwischen Juden- und Syrertum gehört.

[25] Vgl. hierzu die eindringende Monographie von E. Bickermann, Der Gott der Makkabäer (1937).

dem unter anderen Hirsche und Löwen plastisch dargestellt waren[26]. Herodes der Große ging in dieser Hinsicht noch ein Stück weiter. Abgesehen von den Bauten, die er zu Ehren des Augustus aufführte und wo auch Standbilder nicht fehlten, die unter das Verbot der Ikonolaterie fielen[27], hat auch sein Palast zu Jerusalem figürlichen Schmuck aufgewiesen[28].

Desgleichen berichtet Josephus von Porträts maßgebender Persönlichkeiten. So hat die Hasmonäerin Alexandra, die Tochter Hyrkans II., ihre beiden Kinder, Mariamne, die Gattin des Herodes, und auch Aristobul, den Anwärter auf das hohenpriesterliche Amt, dem Antonius zuliebe malen lassen[29]. Und Herodes Agrippa I. (37—44 n. Chr.) besaß Standbilder seiner drei Töchter, mit denen die Bewohner von Cäsarea und Sebaste nach seinem Tode übel umgingen[30].

Wir sehen also, daß in der jüdischen Oberschicht Palästinas sowohl das tierische wie das menschliche Bild durchaus nicht un-

---

[26] Altertümer, 14, 34. Josephus spricht von einem 500 Talente schweren Weinstock. Dieser dürfte identisch sein mit dem von Plinius dem Älteren, Naturalis Historia XXXVII 2, 12 beschriebenen Goldberg, den Pompejus in seinem Triumphzuge mitführte; so wohl mit Recht J.-B. Frey, Biblica 15, S. 281. Zur Sache vgl. auch E. Schürer, Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi $I^{3\cdot4}$, S. 295.

[27] Krieg 1, 414; Altertümer 15, 339.

[28] Krieg 5, 179. 181; vgl. J.-B. Frey, Biblica 15, S. 280. Darüber hinaus schreibt Josephus, daß Herodes sogar gefordert habe, man solle ihm zu Ehren auch Standbilder und Tempel errichten; Altertümer 16, 157 ff. Wenn Josephus auch die Abneigung des jüdischen Volkes gegen derartiges heidnisches Unterfangen betont, so zeigt doch der archäologische Befund, daß der Wunsch des Herodes seitens der Untertanen, zumindest außerhalb Judäas, auf Gegenliebe gestoßen ist. So hat sich am Fuße des westlichen Hauran unter den Trümmern eines Tempels aus herodianischer Zeit der Sockel eines Standbildes gefunden, das auf Grund der erhaltenen Inschrift Herodes darstellte und als Weihgabe eines gewissen Obaisatos gedacht war. Vgl. hierzu W. Dittenberger, Orientis Graeci Inscriptiones Selectae I (1903), S. 628, A. 415; E. Schürer, Geschichte des jüdischen Volkes $I^{3\cdot4}$, S. 376, A. 28; S. 389, A. 61; J.-B. Frey, Biblica 15, S. 281, A. 3.

[29] Altertümer 15, 26.

[30] Altertümer 19, 357.

gewöhnlich war. Mochte bei der Rolle, die insbesondere die Herodäer als Herrscher über ausgesprochen gemischte Gebiete und zugleich als Vasallen Roms spielten, das eigentliche, nämlich dem kultischen Bereiche angehörende Bilderverbot oft genug übertreten werden, und mochten sie noch so sehr von bestimmten Kreisen bekämpft werden, so steht doch auf Grund der literarischen Quellen fest: sie selber fühlten sich als jüdische Herrscher ebenso wie vor ihnen die Hasmonäer [31]. Aber da sie nicht das pharisäisch-rabbinische Dogma von der Heiligung des Alltags durch das „Gesetz", und damit die Übertragung des sakralen Bilderverbotes auf den außerkultischen Bereich vertraten, so empfanden sie bei figürlichen Darstellungen, die nicht dem kultischen Zwecke dienten, keine religiösen Skrupel. Sie betrachteten eben die tierische Darstellung ebenso wie das menschliche Porträt als etwas, das, außerhalb des kultischen Bereiches stehend, lediglich dem Lebensbereich profaner Kultur und Zivilisation angehörte. Man wird annehmen dürfen, daß die übrigen adligen Priesterkreise mit wenig Ausnahmen ähnlich eingestellt waren.

Erst wenn man sich diese beiden Extreme vor Augen führt: die zelotische Auslegung des „Gesetzes" auf der einen und die ältere freiheitliche Gesinnung auf der anderen Seite, wird einem deutlich, welche Spannungen innerhalb des palästinischen Judentums hinsichtlich der künstlerischen Darstellung von Tier und Mensch bestanden haben. Der allgemeine Brauch — ein verbindliches Gesetz gab es offenbar nicht — wird, wie meistens in solchen Fällen, in der Mitte zu suchen sein. So kann man keinesfalls aus der zelotischen Auslegung des „Gesetzes" bei Josephus schließen, daß figürlicher Schmuck im Palästina des 1. Jahrhunderts n. Chr. grundsätzlich

---

[31] So erbaute Herodes den Tempel genau den damaligen religiösen Vorstellungen und Vorschriften entsprechend; vgl. zum Problem des Neubaus C. Watzinger, Denkmäler Palästinas II, S. 41 ff. Daselbst eine kritische Wertung des Quellenmaterials. — Der gleiche Herodes Agrippa, der keine Bedenken trug, Standbilder seiner Familie anfertigen zu lassen, setzt sich unter Gefährdung seiner eigenen Person dafür ein, daß Gaius Caligula schließlich davon Abstand nimmt, das Jerusalemer Heiligtum durch Aufstellung seines Standbildes zu entweihen; vgl. Altertümer 18, 297 ff.

verboten war [32]. Ebenso aber wäre es unrichtig, im Heiligtum von Jerusalem oder im öffentlichen Bereiche des alten Tempelstaates menschliche Standbilder und Reliefs annehmen zu wollen, es sei denn im privaten Bereiche des königlichen Palastes oder sadduzäisch gesinnter Familien. Daneben jedoch muß man sich die Möglichkeit zur Annahme offenhalten, daß es figürlichen Schmuck dort gegeben hat, wo von vornherein der Anstoß der Ikonolatrie ausgeschlossen war.

In der Tat ergänzt die rabbinische Überlieferung [33] Josephus in dieser Hinsicht. Eleasar ben Sadok (um 100 n. Chr.) äußert sich folgendermaßen [34]:

„Allerlei Figuren gab es in Jerusalem, ausgenommen allein die menschliche Figur".

Die Aussage bezieht sich wohl in erster Linie auf die plastische Darstellung, also auf Standbild und Relief [35]. Danach wurden in Jerusalem vor der Zerstörung Figuren beseelter Wesen unter Ausschluß der menschlichen Gestalt als Zierat öffentlich verwendet, und der Adler des Herodes scheint nicht das einzige plastische Schmuckstück in Jerusalem gewesen zu sein. Es liegt kein Grund vor, der Aussage des Rabbinen weniger Gewicht beizulegen als der einseitigen Darstellung seines Zeitgenossen Josephus, zumal da

---

[32] So kommt J.-B. Frey, Biblica 15, S. 279 zu dem m. E. unhaltbaren Schluß: «On doit donc dire qu'au Ier siècle de notre ère, du moins en Palestine, les Juifs proscrivaient toutes les images d'êtres animés et qu'ils basaient cet ostracisme sur des textes de la Loi». Auch die soviel zitierten Zeugnisse des Heketaios von Abdera (Apion 1, 199) und Tacitus (Historiae V, 5) beziehen sich ja immer nur auf den Tempel bzw. auf den Kultus, sagen jedoch nichts darüber aus, ob und wieweit das Judentum anderweitig eine Darstellung beseelter Wesen gekannt hat.

[33] Vgl. hierzu Strack-Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament IV (1928), S. 384 ff.

[34] Tosefta Aboda Sara 5, 2 (Zuckermandel, S. 468). Die Parallele pal. Aboda Sara 42c hat Eleasar b. Simon (um 180 n. Chr.) zum Autor.

[35] Für „Figur" bzw. „Bild" wird hier das aus dem Aramäischen übernommene griechische Lehrwort: parṣōf = gr. prósōpon = syr. parṣōfā gebraucht.

sie auf der von uns angenommenen mittleren Linie der tatsächlichen Praxis liegt. In Zeiten zelotischer Wellen, also besonders während des großen Aufstandes, mögen derartige Kunstwerke dem Fanatismus zum Opfer gefallen sein. Doch das waren Zeiten der Ausnahme, nicht der Regel. Menschliche Figuren, und auch das mag dem geschichtlichen Tatbestand entsprechen, scheiden für Eleasar ebenso wie für Josephus als plastischer Schmuck auf Straßen und Plätzen der heiligen Stadt aus.

Dennoch ist damit für die Darstellung des Menschen noch nicht alles gesagt. Denn in der Kleinkunst, auf den seit grauer Vorzeit so beliebten Siegeln, hat die menschliche Figur wie ehedem ihren Platz. So berichtet Chananja, der Sohn des Patriarchen Gamaliel II., aus seinem Vaterhause [36]:

„Die Angehörigen meines väterlichen Hauses pflegten ein Siegel zu verwenden, auf dem sich [menschliche] Figuren [37] befanden".

Gamaliel II., der zwischen 90 und 110 n. Chr. als Patriarch dem jüdischen Gemeinwesen in Palästina vorstand, stellt sich mit diesem Brauch in seinem Hause durchaus nicht außerhalb der von den Rabbinen verfolgten religiösen Praxis. Denn die Überlieferung kennt eine Satzung, die wir ihres summarischen Charakters wegen in diese ältere Zeit hinaufdatieren dürfen, und die Siegelringe mit menschlichen Figuren erlaubt:

„Mit einem Ring, auf dem sich eine [menschliche] Figur befindet, darf man siegeln".

Damit wird vorausgesetzt, daß Siegelringe mit Menschendarstellungen [38] unter Juden im Umlauf gewesen sind und auch zum Siegeln verwendet wurden.

---

[36] Tosefta Aboda Sara 5, 2 (Zuckermandel, S. 468) pal. Aboda Sara 42 c.
[37] Text: beḥōṯem šel-parṣōfōṯ. Die von J. Levy: Neuhebräisches und Chaldäisches Wörterbuch IV (1889), S. 135 gebotene Übersetzung zu pal. Aboda Sara 42 c: „Die Familienmitglieder ... haben sich mit Bildern unterschrieben (vielleicht gesiegelt)" verwischt das Problem.
[38] Daß es sich hierbei um menschliche Figuren handelt, ist von P. Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament IV, S. 301, richtig erkannt.

Sieht man also von den oben aufgezeigten Extremen ab, so ergibt sich folgende, auch von den gemäßigten pharisäisch-rabbinischen Kreisen vertretene Praxis: Dort, wo keine Gefahr der Ikonolatrie bestand, hat das Judentum Palästinas im 1. Jahrhundert n. Chr. auch für den Bereich des alten Tempelstaates figürlichen Schmuck in Tiergestalt gekannt. Menschliche Plastiken dagegen wurden, zumindest im Bereiche des alten Tempelstaates, von der Mehrheit des Volkes abgelehnt. Lediglich in der Kleinkunst, wie sie uns in der Siegelschneiderei begegnet, hat die menschliche Figur ihren Platz behauptet.

Im 2. Jahrhundert n. Chr. wurde die Frage der figürlichen Darstellung von neuem aufgegriffen. Als Grundsatz galt, was bereits im 1. Jahrhundert bei den gemäßigten Gesetzeslehrern in Geltung gestanden hatte, nämlich daß die Anfertigung aller Figuren, mit Ausnahme der menschlichen, gestattet sei. Diese Norm begegnet uns in einer tannaïtischen Überlieferung, die von dem berühmten Babylonier Rab Scheschet (um 260) für seine Zeit wieder aufgenommen wird [39]:

„Alle Figuren sind [dem Israeliten zur Herstellung] erlaubt, ausgenommen die menschliche Figur".

Bewegte man sich mit diesem Grundsatz in den Bahnen der gemäßigten älteren Praxis, so setzte doch im Bereiche der Kleinkunst eine Erschwerung ein. Während in älterer Zeit Siegelringe mit Menschendarstellungen als erlaubt galten, ohne daß man diese Ringe näher definierte, so übertrug man nunmehr die Forderung, daß es keinerlei menschliche Plastiken geben dürfe, auch auf den Siegelring. Gestattet war also auch in der Kleinkunst keinerlei erhabene menschliche Figur. So unterschied man Siegel mit Gravierung, die man zwar am Finger tragen, aber von denen man keinen Abdruck machen durfte, von solchen, bei denen das Umgekehrte der Fall war. Diese Erschwerung geht, soweit wir sehen können, auf den Tannaïten Jehuda ben Eleai (um 150 n. Chr.) zurück. Wir kommen damit in nachhadrianische Zeit, als der Rab-

[39] Babyl. Aboda Sara 42b.

binismus in Galiläa sich um die Neuorganisation des jüdischen Gemeinwesens bemühte und im heftigen, auf die Dauer erfolgreichen Kampfe seinen Führungsanspruch gegenüber der freier eingestellten galiläischen Bewohnerschaft durchsetzte [40].

Bei dieser Erschwerung im Bereiche der Kleinkunst können wir einen Blick in die allmähliche Entwicklung des von den Rabbinen gepflegten Religionsgesetzes tun. Der sich auf unser Thema beziehende Abschnitt aus der Tosefta lautet [41]:

„Mit einem Ring, an dem sich ein Siegel[stein] befindet, darf man siegeln".

Dieses offenbar ältere und durchaus allgemeingehaltene Gesetz wird nun von Rabbi Jehuda einschränkend ausgelegt:

„Wenn sein Siegel graviert ist, darf man nicht damit siegeln; denn [beim Abdruck] entsteht eine erhabene Figur".

Im gleichen Zusammenhang wird Jehudas Satz folgendermaßen erläutert:

„Mit einem Ring, dessen Siegel graviert ist, darf man nicht siegeln, weil [beim Abdruck] etwas Erhabenes entsteht; man darf ihn jedoch an der Hand tragen. Wenn dagegen sein Siegel erhaben ist, darf man damit siegeln, weil sein Siegel[abdruck] tiefliegend ist; aber man darf ihn nicht an der Hand tragen".

Die angeführten Belege machen es wahrscheinlich, daß hier vornehmlich an die Wiedergabe der menschlichen Figur gedacht ist. Diese aber wird nunmehr auch im Raume der Kleinkunst der rabbinischen Norm zur Vermeidung der Ikonolatrie unterworfen. Denn die Vorschrift, wie sie hier von Jehuda auf die menschliche Siegelfigur angewendet wird, ist die gleiche, wie sie von Haus aus auf Siegelringe mit Götzenfiguren irgendwelcher Art bezogen wurde. So heißt es im gleichen Zusammenhange:

„Ein [Siegel-]Ring, der eine heidnische Ikone enthält, ist [dem Juden] zur Nutznießung verboten, wenn sie erhaben ist; ist sie aber nicht plastisch,

---

[40] Vgl. Judaica 3 (1947), S. 191ff.
[41] Tosefta Aboda Sara 5, 2 (Zuckermandel, S. 468).

so ist [der Ring] zur Nutznießung erlaubt. Auf jeden Fall darf aber [ein Israelit] nicht damit siegeln. Befindet sich jedoch kein Götzenbild darauf, so ist [der Ring dem Juden] sowohl zur Nutznießung wie zum Siegeln erlaubt".

Ein Vergleich zwischen Jehudas Lehrentscheidung und der hier angeführten Tradition zeigt deutlich, daß letztere die ältere Stufe darstellt. Damit der Jude nicht in den Verdacht kommt, ein Götzendiener zu sein, darf er mit keinem heidnischen Siegel, sei es nun plastisch oder nicht, siegeln, er darf aber auch mit keinem Götzensiegel etwa Handel treiben, soweit dieses eine plastische Figur zeigt. Eine bemerkenswerte Toleranz aber erweisen die Rabbinen gegenüber dem ausgesprochenen heidnischen Siegel, soweit es graviert ist. Es fällt nicht unter die eigentlichen Figuren, da ihm die plastischen Konturen abgehen. In diesem Falle besteht offenbar für ihre Begriffe selbst bei Götzenbildern die Gefahr nicht so sehr, in den Verdacht der Ikonolatrie zu kommen. Hier aber knüpft nun Rabbi Jehuda an, und während von Haus aus alle übrigen Siegelringe dem Juden zum Gebrauch erlaubt sind, unterwirft der Tannaït die menschliche Siegelfigur der gleichen Norm, wie sie sonst nur für Göttergestalten gilt, lediglich mit dem Unterschied, daß jeweils die negative Figur erlaubt ist. An ihr als einer nicht plastischen Darstellung ist die rabbinische Gesetzesspekulation nicht interessiert.

Liegt eine solche Erschwerung auch ganz in der Linie, die das Judentum in nachhadrianischer Zeit auszeichnet, so ist damit doch keineswegs alles gesagt. Nun taucht gerade um jene Zeit in der rabbinischen Literatur ein Gleichnismotiv auf, das mit Vorliebe beim künstlerischen Schaffen des Menschen verweilt, um von da aus Gottes Allmacht als Schöpfer zu beleuchten. Dabei wird stets die vom Künstler geschaffene menschliche Figur dem von Gott geschaffenen und beseelten menschlichen Lebewesen gegenübergestellt. Einige Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen [42]:

---

[42] Mekilta des Simon ben Jochai; Ausg. D. Hoffmann (1905), S. 67. Vgl. zum Material R. Meyer, Hellenistisches in der rabbinischen Anthropologie (1937), S. 118ff.

„Nicht wie das Wesen des Menschen ist das Wesen Gottes; der Mensch vermag keine Gestalt in der Finsternis zu bilden; doch nicht so der, auf dessen Geheiß die Welt ward. Er bildet die menschliche Gestalt in der Finsternis.

Wenn der Mensch eine Gestalt bildet, so beginnt er mit ihrem Kopf, ihren Füßen oder irgendeinem ihrer Glieder. Doch nicht so der, auf dessen Geheiß die Welt ward; vielmehr gestaltet er, wenn er die menschliche Gestalt bildet, das Ganze auf einmal.

Wenn ein Mensch eine Gestalt bildet, so kann sie nicht sehen, nicht hören und nicht reden. Aber der Heilige, gepriesen sei er, formt den Menschen, er aber sieht, hört und redet".

Die Vorstellung von Gott als dem Künstler, sei es Maler oder Bildhauer, und dem Menschen als einem Kunstwerk, ist, wie Philo zeigt, im Hellenismus zu Hause. Sie stellt die stoische Vorstellung von der Werkstatt der Natur, in der der Mensch entsteht, in sinngemäßer jüdischer Aneignung dar[43]. Man wird nun füglich fragen können: Haben die Rabbinen lediglich die Idee der Darstellung menschlicher Figuren ihrer hellenistischen Umwelt entnommen, oder setzen sie vielleicht nicht auch voraus, daß es im Raume des jüdischen Gemeinwesens Künstler gibt, die sich nicht nur als Siegelschneider und in der Darstellung von Tieren betätigen, sondern darüber hinaus auch menschliche Figuren darstellen? Nun erscheint freilich ein solcher Schluß vom Gleichnis auf die Alltagspraxis reichlich kühn, zumal da wir wissen, daß die Juden in Galiläa, um die es sich hier in erster Linie handelt, durchaus nicht geschlossene Siedlungsgebiete bewohnten, sondern täglich die Standbilder und Reliefs ihrer nichtjüdischen Zeitgenossen, oft zu ihrem Mißvergnügen, vor Augen hatten[44]. Und doch dürfte der Schluß nicht zu gewagt sein. Denn auffälligerweise handeln Josephus und die Rabbinen bis hinein in die Kleinkunst stets aus-

---

[43] Vgl. etwa Philo, De Specialibus Legibus III, 108f.; hierzu R. Meyer, a. a. O.

[44] Vgl. z. B. pal. Aboda Sara 42b: „R. Jochanan hat gesagt: ‚... Wenn man an [heidnischen] Figuren und Standbildern vorübergeht, sieht man sie an einem Sabbat nicht an. Doch nicht nur dies, auch an einem Wochentage sieht man die Standbilder nicht an ...‘ ". Zu den Parallelen vgl. Strack-Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament IV, S. 391.

schließlich von der plastischen Figur. In bezug auf das gravierte Bild dagegen ist man sogar bei Götzenfiguren, wie oben gezeigt wurde, in gewisser Weise tolerant. Ganz aber schweigt die Überlieferung in tannaïtischer Zeit von einfachen Gemälden, seien es Fresken, Mosaikarbeiten, Figurenweberei und -stickerei oder auch Buchillustrationen. Dieser Tatbestand, der durch ein tannaïtisches Sabbatgesetz[45] eine eigenartige Beleuchtung empfängt, wird uns weiter unten noch zu beschäftigen haben.

Die amoräische Zeit, die mit dem 3. Jahrhundert n. Chr. beginnt, bewegt sich in der von den Tannaïten des vorangegangenen Jahrhunderts vorgezeigten Bahn. Das gilt sowohl für Palästina wie für die damit eng verbundene babylonische Diaspora. Unter den amoräischen Belegen aber gibt es zwei, die das Maß des bisher Gebotenen überschreiten. Beide gehören der palästinischen Überlieferung an. Die erste lautet[46]:

„In den Tagen Rabbi Jochanans begannen sie, [Figuren] auf die Wand zu malen, er aber verbot es ihnen nicht".

Die Notiz gibt nur einen Sinn, wenn man sie auf die Darstellung beseelter Wesen bezieht. Da aber Tierbilder ohnehin nie verboten waren, wird man die Neuerung in der Wiedergabe menschlicher Figuren sehen müssen. Es fragt sich weiter, für welche Räume man derartige Wandgemälde anzusetzen hat. Hier gilt, daß für die rabbinische Diskussion der kultische Raum, nicht aber der Profanbau im Interessenmittelpunkt steht. Daher wird man annehmen dürfen, daß es sich um Wandgemälde in den Synagogen handelt[47]. Der Vorgang fällt in die Zeit Jochanans, der zuerst in Sefforis, später in Tiberias lebte und etwa im Jahre 279 gestorben ist[48]. Die Zeit aber stellte eine Periode dar, in der das Judentum Palästinas nach

---

[45] Babyl. Schabbat 149a; s. u. S. 34.
[46] Pal. Aboda Sara 42d, 34f.
[47] Das figürliche Wandgemälde im profanen Bereich wird als gegeben angesehen, z. B. babyl. Berakot 10b; babyl. Megilla 14a; babyl. Baba Mezia 69b; vgl. hierzu S. Krauß, Talmudische Archäologie II, S. 297, A. 361.
[48] Vgl. zum Problem der zeitlichen Ansetzung des Rabbinen: H. L. Strack, Einleitung in Talmud und Midrasch[5] (1921), S. 137f.

dem Siege des Rabbinismus im jüdischen Gemeinwesen und infolge der wohlwollenden Duldung durch die Römer wirtschaftlich und kulturell in größter Blüte stand. So wäre es durchaus denkbar, selbst wenn wir keine entsprechenden Bodenfunde hätten, daß sich diese Blütezeit auch in der synagogalen Innenarchitektur niedergeschlagen hätte. Beachtenswert freilich ist, daß das Ereignis mit ausgesprochenem Vorbehalt berichtet wird. Namenlose sind es, die die Wandgemälde herstellen oder herstellen lassen. Das Schulhaupt von Tiberias dagegen läßt es stillschweigend geschehen: „Er verbot es ihnen nicht". Das weist deutlich auf bestimmte Spannungen zwischen der von den Rabbinen vertretenen religionsgesetzlichen Theorie und der tatsächlich befolgten allgemeinen Praxis hin. Wenn auf Grund der oben gemachten Beobachtung, daß figürliche Darstellungen nichtplastischer Art offenbar außerhalb der rabbinischen Diskussion standen, ein Schluß erlaubt ist, so kann es nur der sein, daß Bilder, die bisher im außersakralen Bereich längst im Umlauf waren, nunmehr auch zur Ausschmückung des kultischen Ortes, der Synagoge, verwendet wurden. Aus dem Vorgang als solchem aber wäre dann zu folgern, daß ihm eine gewisse Eigengesetzlichkeit innewohnt, der sich selbst ein maßgebender Rabbi in Gestalt eines Schulhauptes von Tiberias mehr oder weniger freiwillig fügen mußte.

Der zweite Beleg entstammt einem erst kürzlich entdeckten Fragment des palästinensischen Talmuds und war vor seinem Wegfall in unseren Talmudausgaben eng mit der Notiz über Jochanan verbunden [49]. Er führt in das 4. Jahrhundert und lautet:

„In den Tagen R. Abuns begannen sie, Gemälde auf Mosaik [50] herzustellen, er aber hinderte sie nicht daran".

---

[49] Vgl. J. N. Epstein, Tarbiz 3 (1931/32), S. 15ff. Dieser Passus ist durch Homoioteleuton ausgefallen. Die genaue Wiedergabe des von J. N. Epstein a. a. O. veröffentlichten Originaltextes, nach dem die obige Übersetzung angefertigt wurde, sowie eine umfangreiche philologische Beleuchtung des diesbezüglichen, mir augenblicklich nicht zugänglichen Materials verdanke ich dem Entgegenkommen der Herren A. N. Beeston und O. Lehmann im Department of Oriental Books, Bodleian Library, Oxford, denen ich hierfür verbindlichst danke.

[50] Im Aramäischen begegnet hier der griechische Fachausdruck psēfōsis

Da es zwei Rabbinen gleichen Namens gibt, nämlich Vater und Sohn[51], bleibt als Spielraum für diese Notiz das ganze 4. Jahrhundert. Danach ist in jener Zeit in Palästina die Sitte aufgekommen, Mosaikmalereien anzubringen. Wiederum wird man in erster Linie nicht an Privathäuser, sondern an die Synagogen denken müssen. Bei den Malereien aber handelt es sich, wie längst richtig vermutet wurde, um die Darstellung beseelter Wesen in Mosaik. Während die erstgenannte Überlieferung sich auf Fresken in den Synagogen bezieht, begegnet uns hier kunstvoller Bodenbelag, wie wir ihn aus der hellenistischen Umwelt des Judentums kennen[52]. Da man sich bei bestimmten Anlässen in der Synagoge auf den Boden warf, war hier die Gefahr der Ikonolatrie gegeben, und die Frage des Fußbodenmosaiks spielt dementsprechend in der religionsgesetzlichen Diskussion bereits der tannaïtischen Zeit eine Rolle. Die theoretische Forderung geht hier auf einen einfachen, unbebilderten Plattenfußboden hinaus.

Aber die Überlieferung zeigt, daß auch hier eine deutliche Spannung zwischen der theoretischen Forderung der Rabbinen und der tatsächlichen Praxis in den Gemeinden bestand. So findet sich in der babylonischen Gemara ein Stück Lehrhausdiskussion folgenden Inhaltes[53]:

„Einst geriet Rab an einem Gemeindefasttage in eine babylonische Synagoge, und er sprach, als er das Gesetz verlas, den Segen vorher und nicht hinterher. Als nun alle Leute [im Gebet] auf ihr Antlitz fielen, fiel Rab nicht mit auf sein Angesicht.

Weshalb fiel Rab nicht auf sein Antlitz?

---

für Mosaikarbeit; vgl. S. Krauß, Synagogale Altertümer, S. 347; ders., Talmudische Archäologie I, S. 36; ders., Griechische und lateinische Lehnwörter II (1899), S. 470 f.

[51] H. L. Strack, Einleitung in Talmud und Midrasch[5], S. 144. 146.

[52] E. L. Sukenik, Ancient Synagogues in Palestine and Greece (1930), S. 28. Auch Sukenik vertritt die von uns ausgesprochene Meinung, die weiter unten noch zu erhärten ist, daß man sich die Eroberung der Synagogen durch die Darstellung beseelter Wesen als den Endpunkt einer Entwicklung vorzustellen hat, die aus dem profanen Bereich in das sakrale Gebäude geführt hat.

[53] Babyl. Megilla 22b; zur Textüberlieferung vgl. S. Krauß, Synagogale Altertümer, S. 348, A. 3.

Es handelte sich [bei dieser Synagoge] um einen [kunstvollen] Steinfußboden, lautet doch eine Baraita: *Und einen Stein mit Bildwerk sollt ihr nicht in eurem Lande setzen, um euch darauf niederzuwerfen*[54]. Hierauf soll man sich nicht niederwerfen, aber man darf sich auf die Steine des Heiligtums [von Jerusalem anbetend] niederwerfen.

Dies nach [einer Lehre des] Ulla; denn Ulla sagt, das Gesetz habe nur das [künstlerische] Steinpflaster [in den Synagogen, nicht aber im Tempel] verboten".

Aus dem angeführten Text geht hervor, daß die Rabbinen einen deutlichen Unterschied zwischen dem Tempel von Jerusalem und den Synagogen machen. Offenbar hat sich bei ihnen auch in späterer Zeit die Erinnerung daran wachgehalten, daß der Tempel durchaus nicht die geistige und praktische Domäne ihrer pharisäisch-rabbinischen Vorfahren gewesen ist, sondern daß hier ein anderes Gesetz regierte, nämlich das des altgläubigen, sadduzäisch gesinnten Priestertums und des gleichgesinnten herodeischen Königshauses. Wenn wir nun dem Aruch glauben dürfen, so bestand das Pflaster im Tempelvorhof aus kunstvoller Einlegearbeit[55]:

„Der Boden des Tempelvorhofs war nämlich aus vielfarbigen, kleinen, kostbaren Marmorsteinen hergestellt, die man zusammenschloß und die nun wie eins aussahen".

Es ist nun bezeichnend für den Rabbinismus, daß er im Heiligtum von Jerusalem derartige Einlegearbeit, die sich hier zweifelsohne auf einfache Ornamentik beschränkt hat, anerkennt, während er für die Synagoge als seine eigentliche Domäne ein entsprechendes Verbot aufstellt. Freilich, auch dieses Verbot erscheint bereits in der Überlieferung des 2. Jahrhunderts reichlich verklausuliert. Zwar wird Lev. 26, 1 im Sinne des Verbotes von kunstvoll hergestelltem Fußbodenbelag ausgelegt, andererseits wird die Existenz entsprechender Fußböden in den Synagogen stillschweigend vorausgesetzt, indem man sagt, man dürfe sich auf einen solchen Fußboden nicht niederwerfen.

---

[54] Lev. 26, 1 nach der rabbinischen Auffassung.

[55] Übersetzung von S. Krauß, a. a. O.

Rabs Verhalten aber stellt eine treffende Illustration an dem Gesagten dar. Daß es sich dabei um den Vorgang in einer babylonischen Synagoge handelt, spielt keine wesentliche Rolle, da Palästina und Babylonien sowohl in sachlicher wie in persönlicher Hinsicht engen Austausch miteinander pflegten. Die rabbinische Theorie von der Unzulässigkeit eines kunstvoll hergestellten Pflasters steht der tatsächlichen Praxis gegenüber: die babylonische Synagoge weist möglicherweise einen Mosaikfußboden auf, und die Andächtigen fallen ohne Bedenken darauf nieder. Nur der große Gesetzeslehrer bleibt der strengen Gesetzlichkeit treu und vermeidet auch den Anschein heidnischen Verhaltens. Damit ist allerdings noch nichts über die künstlerische Ausstattung des Fußbodenbelags ausgesagt. Doch wird man vielleicht in Analogie zu dem oben erwähnten Fragment aus der palästinischen Gemara annehmen dürfen, daß Rab bereits im 3. Jahrhundert in einer Synagoge des Zweistromlandes Einlegearbeit vorgefunden hat, die Bilder beseelter Wesen aufwies und damit seine religionsgesetzlichen Bedenken erregte [56].

Unsere Annahme wird noch verstärkt durch eine Auslegung, wie sie Targum Pseudo-Jonathan, eine aramäische Paraphrase zu Lev. 26, 1, bietet [57]:

„*Und einen [mit Bildern] geschmückten Stein, um sich darauf niederzuknien, haltet nicht in eurem Lande.* Wohl aber dürft ihr ein Mosaik, auf dem Figuren und Bildnisse eingelassen sind, auf dem Boden eurer Heiligtümer anbringen, jedoch nicht, um sich darauf niederzuwerfen, denn ich bin der Herr, euer Gott".

Bereits S. Krauß hat die eigenartig verklausulierte Form dieser Paraphrase, deren Sitz im Leben ja der gottesdienstliche Vortrag ist, vermerkt, ohne freilich daraus die entsprechenden Schlüsse zu ziehen, da ihm weder das oben erwähnte Fragment der palästinischen Gemara, noch der archäologische Befund, wie wir ihn heute

---

[56] Die zeitliche Differenz, die sich zwischen Rab und Huna ergibt, kann gegen obige Annahme nicht ins Feld geführt werden, da man für die einzelne jüdische Gemeinde ohnehin weitgehende Autonomie annehmen muß, die sich auch in bezug auf Ausstattung der Synagogen ausgewirkt hat.

[57] M. Ginsburger, Pseudo-Jonathan (1903), S. 219f.

vor uns haben, bekannt war[58]. Für uns aber, die wir in dieser Hinsicht klarer sehen, ergänzt Targum Pseudo-Jonathan das bisher Gesagte. Denn hier werden Konzessionen an einen tatsächlich geübten Brauch gemacht, der „Figuren und Bildnisse" in Mosaikmalerei auf Fußböden von Synagogen kennt, und offenbar handelt es sich dabei um einen so allgemeinen Brauch, daß die Rabbinen lediglich anordnen können, man solle auf einem solchen Mosaikfußboden keine Proskynese ausüben. Wieweit ein derartiges Verbot tatsächlich Beachtung fand, zeigt die gottesdienstliche Praxis in der oben erwähnten babylonischen Synagoge nur allzu deutlich. Und wenn dieser unser Text, der freilich zeitlich nicht genau festzulegen ist, von „Figuren und Bildnissen" spricht, so schließt dies, nach dem Sprachgebrauch zu urteilen, Darstellungen menschlicher Personen eher ein als aus.

Zusammenfassend ergibt sich für die Traditionsliteratur der ersten nachchristlichen Jahrhunderte: Die Darstellung beseelter Wesen, sowohl Tier wie Mensch, ist dort verboten, wo die Gefahr des Bilderdienstes besteht und wo das religiös-nationale Empfinden verletzt werden könnte. Dies gilt sowohl für die von Rom abhängige altjüdische Theokratie bis zu ihrem Untergang wie auch für das jüdische Gemeinwesen Palästinas, das sich am Ausgang des 1. Jahrhunderts n. Chr. unter einem Patriarchen konstituierte und als solches bis zum Tode Gamaliels VI. (425 n. Chr.) bestand. Dieses Grundgesetz aber war verschiedener Auslegung fähig. Zelotische Kreise legten das alttestamentliche Verbot von Götterbildern im rigoristischen Sinne aus und verwarfen nicht nur jede menschliche, sondern auch jede tierische Darstellung, eine Auffassung, die in der Zeit religiös-nationaler Erhebung über die Anschauung der gemäßigten Kreise dominierte und zu Bilderstürmerei führte. Dagegen hielten die nicht extrem eingestellten Rabbinen an einer mittleren Linie fest, indem sie Tierdarstellungen in Plastik und Malerei, sofern keine Gefahr des Götzendienstes bestand, zuließen und selbst Menschenfiguren im Rahmen der Kleinkunst nicht verboten, wenngleich im 2. Jahrhundert bezüglich der anscheinend sehr beliebten Siegel mit figürlichen Darstellungen bestimmte Ein-

[58] Synagogale Altertümer, S. 348f.

schränkungen getroffen wurden. Möglicherweise schon in nachhadrianischer Zeit, spätestens aber im 3. Jahrhundert, taucht eine Strömung auf, die auf sakralem Boden der darstellenden Kunst ausgesprochen positiv gegenübersteht. Diese Kunst, zweifelsohne im außerkultischen Lebensbereich zunächst beheimatet, erobert sich unter schweigender Duldung der Rabbinen die Synagogen in Gestalt von Wandgemälden und Bildern auf Mosaikfußböden. Die bilderfreundliche Strömung aber erscheint so stark, daß die Vertreter strenger Auslegung des alttestamentlichen Bilderverbotes sich der allgemein befolgten Praxis angleichen und gegebenenfalls ein besonderes kultisches Verhalten zur Schau tragen müssen, um nicht in ihren eigenen Augen und denen ihrer gesetzesstrengen Zeitgenossen in den Verdacht der Ikonolatrie zu kommen. Die Übersicht über die literarischen Belege zeigt, daß es ein absolutes Verbot aller tierischen und menschlichen Figuren weder in der altjüdischen Theokratie noch im späteren synagogalen Gemeinwesen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte gegeben hat. Dem entspricht durchaus der archäologische Befund. Denn die vorliegenden und unsere Fragestellung berührenden Bodenfunde ergänzen in wünschenswerter Weise die rabbinischen Aussagen und lassen einen Teil von ihnen überhaupt erst im rechten Lichte erscheinen.

Den Ausgrabungen in Palästina verdanken wir die Kenntnis einer Reihe von Synagogen mit reichem ornamentalen und figürlichen Schmuck [59]. Man unterscheidet hierbei eine ältere und eine jüngere Gruppe. Die erstere gehört stilgeschichtlich in die Zeit der Antonine und ist damit zeitlich auf die Wende des zweiten zum dritten Jahrhundert festgelegt. Die jüngere Gruppe dagegen verweist man, ebenfalls aus Stilgründen, in die byzantinische Zeit. Daß uns in den Synagogen der älteren Gruppe all die Dekorationsmotive begegnen, wie sie auch sonst zu jener Zeit in Syrien üblich waren, wird nach dem bisher Ausgeführten ebensowenig wundernehmen wie das Vorkommen plastischer Löwenbilder, die in einigen dieser

---

[59] Vgl. hierzu die Übersicht bei C. Watzinger, Denkmäler Palästinas II, S. 107ff.

galiläischen Synagogen den Gesetzesschrein flankieren [60], ist doch der Löwe das Wappentier des Hauses David und als solcher fest in der Überlieferung verankert. Anders schon liegen die Dinge in der Synagoge von Chorazin [61]. Hier spiegelt sich in den Friesen der Innenausstattung das Leben der Weinbauern dieser Stadt wider: Traubenernte, Keltern und Genuß des Weines werden in roh ausgeführter Arbeit als ein Stück Alltag dieser galiläischen Stadt vorgeführt. Da Chorazin bereits zu Beginn des 4. Jahrhunderts verödet ist, so gehört diese Synagoge spätestens dem 3. Jahrhundert an. Damit kommen wir in eine Zeit, in der sich einerseits der Rabbinismus gegenüber dem galiläischen Judentum durchgesetzt hat, in der sich aber andererseits das Judentum, in einem Patriarchat zusammengefaßt, einer neuen Blütezeit erfreut. Will man nun die Erscheinung, wie sie uns hier Chorazin begegnet, deuten, so kann eine Erklärung nur in folgender Richtung gesucht werden: Das Lebensgefühl einer glückhaften und sorglosen Zeit macht selbst vor dem kultischen Raum nicht halt, der ja ohnehin nicht nur Stätte der Andacht, sondern auch Ort des öffentlichen Lebens ist. Dieses Lebensgefühl aber drängt zur Selbstdarstellung im Zentrum des Gemeindelebens und schafft sich einen Fries, der erhabene tierische und, was bei weitem bedeutsamer ist, menschliche Figuren enthält. Damit freilich wird das rabbinische Gesetz mit seiner starken Beschränkung menschlicher Figurendarstellung bis hinein in die Kleinkunst offensichtlich durchbrochen, und es erhebt sich die Frage, ob und wieweit das genannte Gesetz überhaupt praktisch voll verwirklicht wurde, oder ob es nicht weithin Theorie, scholastische Spekulation geblieben ist, die unbeschadet der allgemeinen Praxis ihr selbstgenügsames Dasein führte. Analogien hierzu, wenngleich auf anderem Gebiete, haben wir auf dem Gebiet des kanonischen Rechtes im Islam ebenso wie in der christlichen Scholastik. Die oben angeführten Belege über das Verhalten

---

[60] [Taf. 3 nach E. L. Sukenik, The Ancient Synagogue of Beth Alpha (1932), S. 32, Abb. 36].

[61] Das Folgende nach der Beschreibung von C. Watzinger, a. a. O., S. 112. [Die Abbildung der Winzerszenen bei K. Kohl und C. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa (1916), S. 50b ist für eine Reproduktion zu wenig deutlich].

der Rabbinen in Fällen, wo ihre Bedenken erregt werden, machen unsere Vermutung wahrscheinlich.

In die gleiche Zeit gehört auf mesopotamischem Boden das bisher einzig dastehende Kunstdenkmal der Synagoge von Dura Europos [62]. Im Jahre 244 anstelle einer kleineren Synagoge errichtet, wurde sie in mehreren Etappen durch Künstler mit durchaus unterschiedlicher Begabung ausgemalt. Die Synagoge war nur kurze Zeit im Gebrauch, denn bereits 256 n. Chr. wurde sie durch die Befestigungsarbeiten der Römer verschüttet. Sämtliche Fresken aber enthalten neben tierischen in erster Linie menschliche Figuren in den verschiedensten Ausführungen, angefangen von einer durchaus primitiven Darstellung Abrahams beim Opfer seines Sohnes Isaak [63] bis hin zu Gestalten, die man mit Fug und Recht als Porträts ansprechen kann [64]. In den Wandbildern dieser Synagoge

---

[62] Die bedeutsamsten Arbeiten über die Synagoge von Dura sind: C. K. Kraeling, The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Sixth Season of Work (1936), S. 309ff.; M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its Art (1938), S. 108ff.; Comte Du Mesnil du Buisson, Les peintures de la synagogue de Doura-Europos (1939). Zur weiteren Literatur vgl. W. G. Kümmel, Judaica 2, S. 2, A. 6. [Taf. 4 und 5 nach M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its Art, Taf. 21 u. 22. Die rechte Seite der Westwand (Taf. 4) zeigt ganz oben den Auszug der Kinder Israel aus Ägypten, im mittleren Fries links vielleicht eine Darstellung des Jerusalemer Tempels, rechts die Geschichte der Bundeslade bei den Philistern und ihre Rückkehr zu den Israeliten. Der untere Fries stellt links die Salbung Davids durch Samuel dar, rechts die Aussetzung und Auffindung des Mosekindes. An der Nordwand schildert der unterste Fries die Auferweckung der Toten nach Ez. 37, der mittlere vermutlich die Eroberung der Lade durch die Philister. Die linke Seite der Westwand (Taf. 5) zeigt oben links vermutlich das Wasserwunder des Mose in der Wüste, rechts die Einsetzung Aarons ins Priestertum, daneben einen Greis mit verhüllten Händen; unten belebt links Elia den Sohn der Witwe von Sarepta, rechts wird Mardochai dem König Ahasveros zugeführt, neben dem Esther als Königin sitzt].

[63] [Taf. 6 nach Comte Du Mesnil du Buisson, Les Peintures de la synagogue de Doura-Europos, pl. XIII, 2. Dieses älteste Bild der Synagoge zeigt in in der Mitte einen geschlossenen Tempel, rechts davon die Opferung Isaaks, links einen siebenarmigen Leuchter mit Zitronatfrucht und Feststrauß].

[64] [Taf. 7 nach Originalaufnahme, s. Judaica 2, Taf. 16 mit A. 8. Rechts ein Gesetzeslehrer mit Torarolle, links ein Greis mit verhüllten Händen,

wird uns, anders als in Chorazin, ein Stück Heilsgeschichte Israels vorgeführt, und innerhalb dieses Raumes spiegelt sich die Situation von Dura als einem Schnittpunkt dreier Kulturen deutlich wider; außerdem aber zeigt sich, daß jene jüdischen Künstler sich in nichts von ihren Zeitgenossen und Mitbürgern unterscheiden und nicht einmal Bedenken getragen haben, unbekleidete Männer und Frauen[65] am sakralen Ort abzubilden. Wiederum erkennen wir, wenn auch anders geartet als in Chorazin, eine innere Freiheit sowohl der Künstler wie auch der Gemeinde, die sich derartige Bilder bestellt hat, so daß man zunächst gefragt hat, ob es sich nicht vielleicht doch um eine häretische Gemeinde handelt, die sich diese Synagoge geschaffen hat[66]. Diese Frage muß jedoch auf Grund eines Vergleiches der Bilder mit der rabbinischen Überlieferung verneint werden, und wir können den Fund von Dura als bedeutsame Ergänzung zu der oben erwähnten Tradition buchen, daß zu Jochanans Zeiten in Galiläa Wandgemälde mit beseelten Wesen am sakralen Ort aufgekommen seien. Ja noch mehr, der Fund zeigt, daß nicht nur Galiläa, sondern auch Mesopotamien die gleichen kulturellen Erscheinungen zu derselben Zeit bietet, wiederum ein Beweis für die engen wechselseitigen Beziehungen zwischen Palästina und Babylonien, wie sie auch sonst zahlreich genug zu belegen sind.

Auch für die Darstellung beseelter Wesen, von Tier und Mensch in Mosaik, haben wir entsprechende Belege. Allerdings sind diese

---

Sonne, Mond und Sternen; eine sichere Identifizierung der Gestalten ist nicht gelungen.]

[65] [Taf. 8 nach Mesnil du Buisson, a. a. O. pl. XXXVI, 1 und LIII, 2. Links Türflügel aus der Umfassungsmauer des Jerusalemer Tempels (?), Westwand, mittlerer Fries, rechts: auf den beiden mittleren Feldern der Tür je ein nackter Gott, flankiert von je einer kleineren nackten männlichen und weiblichen Gestalt. Rechts Detail aus der Darstellung der Auffindung des Mosekindes, Westwand, unterster Fries, rechts: die nackte Tochter Pharaos mit dem Mosekind auf dem Arm im Nil, das sie dann durch Vermittlung der Schwester des Mose dessen Mutter übergibt, während rechts hinten drei Dienerinnen mit Toilettengegenständen warten.]

[66] Vgl. etwa J. Hempel, Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 51 (1933), S. 293, der die Gemeinde von Dura als „sicherlich nicht orthodox" bezeichnet.

jünger als die literarischen Hinweise und gehören erst der byzantinischen Zeit an [67]. Von den sechs palästinischen Synagogen, die hier in Frage kommen, hat die von Beth Alpha bei Beth Sean das besterhaltene Mosaik [68]. Hier begegnet uns die Darstellung der Opferung Isaaks, die insbesondere durch einen legendarischen Einzelzug an die entsprechende Darstellung in Dura-Europos erinnert [69]. In beiden Fällen haben wir auch eine auffallend primitive

---

[67] Vgl. C. Watzinger, Denkmäler Palästinas II, S. 114ff.

[68] Religionsgeschichtlich gesehen ist das Mosaik von Beth Alpha dadurch besonders lehrreich, daß es zeigt, auch hier wieder der rabbinischen Überlieferung zum Trotz, wie stark das Judentum auch religiös im Rhythmus des Glaubens- und Vorstellungslebens seiner späthellenistisch-orientalischen Umwelt verwurzelt ist. Das Mittelbild des Mosaiks [Taf. 9 nach E. L. Sukenik, The Ancient Synagogue of Beth Alpha, pl. X] zeigt nämlich den Tierkreis unter hebräischer Erklärung der einzelnen Bilder, im runden Mittelfeld sieht man Phöbus Apollo auf vierspännigem Sonnenwagen, und in den vier Ecken des Mittelbildes blicken den Beschauer die vier Jahreszeitgenien, ebenfalls durch Beischriften als solche gekennzeichnet, an. Hier haben wir ein deutliches Zeichen für die Herrschaft der Astrologie auf jüdischem Boden. Daß in Beth Alpha kein Einzelfall dieser Art vorliegt, zeigen die Funde in Naaran und Esfia. [Taf. 10 u. 11 nach E. L. Skunik, The Ancient Synagogue of Beth Alpha, pl. 3, a und 4; Taf. 12 a nach A. Reifenberg, Denkmäler der jüdischen Antike, Taf. 50 a. Die Darstellungen von Lebewesen in der Synagoge von Naaran sind von bilderfeindlicher Seite zerstört.] Auch hier werden wir uns den Gang der Entwicklung so vorzustellen haben, daß ein Stück Volksfrömmigkeit aus dem profanen Bereich schließlich in den sakralen Raum vorgedrungen ist.

[69] [Taf. 13 nach Sukenik, Beth Alpha, pl. XIX]. Es handelt sich hierbei um den Widder, den Abraham nach Gen. 22, 13 opfern soll. Während nach dem biblischen Text sich der Widder im Gestrüpp verfangen hat, erscheint er hier ebenso wie in Dura-Europos [Taf. 6] fein säuberlich angebunden. Bereits J. Hempel, a. a. O., S. 286, hat richtig vermutet, daß in dieser Auslegung des Textes eine feste Tradition vorliegt. Diese aber geht auf eine legendarische Ausweitung des Bibeltextes zurück, die gefragt hat, wer wohl den Widder dem Abraham gebracht habe, eine Ausweitung, die sicherlich im gottesdienstlichen Vortrag der Synagoge ihren Ursprung hat. Die Antwort findet sich im Jalkut Schimoni zu Gen. 22, 13 (Ausgabe Warschau 1876) I, 30 b: „Rabbi Josua hat gesagt: Ein Engel brachte ihn aus dem Garten Eden. Unter dem Lebensbaum hatte er geweidet, und aus dem Wasser hatte er getrunken, das darunter hinfloß, und der Geruch des Widders durchzog die ganze Welt". Es hat demnach eine legendarische Ausschmükkung des Bibeltextes gegeben, die den Widder bereits während des Sechs-

Wiedergabe insbesondere des Figürlichen, die nicht nur gegenüber heidnischen und christlichen Darstellungen der gleichen Epoche, sondern auch gegenüber anderen jüdischen Bildern abfällt[70]. In Naaran bei Jericho ist ebenfalls eine biblische Szene dargestellt, Daniel in der Löwengrube, wie er von zwei Tieren flankiert wird[71]. Ein besonders wertvolles Mosaik enthielt die Vorhalle der Synagoge von Gerasa. Hier ist unter der Apsis der über der Synagoge erbauten Kirche noch ein Rest des Bildes erhalten, das in künstlerisch hochvollendeter Form und in einem bemerkenswerten Realismus die Geschichte von der Sintflut bietet[72]. Neben den der Natur abgeschauten Tieren lassen sich noch die Reste menschlicher Figuren, Sem und Japhet, nachweisen[73].

Von den genannten Synagogen läßt sich das Mosaik in Beth Alpha auf Grund einer Inschrift in die Zeit eines Kaisers Justinus, wohl Justinus I. (517—528) verweisen. Für Gerasa haben wir insofern eine untere Grenze, als diese Synagoge um die Wende des 5. zum 6. Jahrhundert in eine christliche Kirche umgewandelt worden ist. Das bedeutet aber, daß auch die späteren Jahrhunderte, trotz allen Auseinandersetzungen, die das Judentum mit einer ihm weithin feindlichen Umwelt zu bestehen hatte, figürliche Darstellungen am sakralen Ort nicht abgelehnt hat. Zugleich aber zeigt es sich,

---

tagewerkes, und zwar an dessen Ende, erschaffen sein ließ. Er wartete danach im Garten Eden bis zu dem Zeitpunkte, wo er im göttlichen Vorsehungsplane auftreten mußte. Ein Engel brachte ihn dann an seinen Bestimmungsort und band ihn an. Der Jalkut schreibt diese Legende dem Tannaïten Josua ben Chananja zu, gewiß pseudepigraph. Aber das Wandbild in Dura zeigt, daß um 240 n. Chr. diese Legende längst im Umlaufe war. Insofern ist das junge Sammelwerk nicht so sehr im Unrecht, wenn es als Autoren für die gewiß von Haus aus anonyme Legende einen Rabbi aus der Zeit um 100 n. Chr. angibt.

[70] A. E. Smith, The iconography of the sacrifice of Isaac in Early Christian Art, American Journal of Archaeology 26 (1922), S. 159ff. — zitiert von J. Hempel, a. a. O., A. 6 — rechnet diese Darstellungsweise dem „asiatisch-hellenistischen Typus“ zu.

[71] [Eine Abbildung dieses Mosaiks stand nicht zur Verfügung.]

[72] [Taf. 14 a nach E. L. Sukenik, Ancient Synagogues in Palestine and Greece, pl. IX.]

[73] [Taf. 14b nach Revue Biblique 39 (1930), pl. IX, b. Die griechische Inschrift lautet „Sem, Japhet“.]

daß gerade Überlieferungen, die im Rahmen der rabbinischen Literatur nur am Rande weitergelebt haben und die für die religionsgesetzliche Praxis einer späteren Zeit ohne Bedeutung geblieben sind, eine geradezu frappante Bestätigung gefunden haben.

Den Theologen wie den Religions- und Kunstgeschichtler interessiert nun freilich die Frage, wie es zu erklären ist, daß eine darstellende Kunst von derartiger Bedeutung in den sakralen Raum vordringen konnte zu einer Zeit, da der Rabbinismus längst die Führung im religiös-politischen Gemeinwesen hatte. Andeutungsweise wurde diese Frage bereits im Vorangegangenen erörtert. Im Folgenden aber soll sie noch kurz zusammenfassend beantwortet werden.

Das Bilderverbot im strengen Sinne galt von Haus aus für das Zentralheiligtum: dieses durfte keinerlei figürlichen Schmuck enthalten, bei dem der Verdacht der Ikonolatrie aufkommen konnte. Vom Tempel ausstrahlend erstreckte sich die Bildlosigkeit auf die heilige Stadt und den alten Tempelbezirk von Judäa, die beide als Gottes eigenes Land galten. Hier waren alle Standbilder, insbesondere solche von Herrschern, ebenso wie figürliche Münzbilder verpönt, da man in ihnen eine Verletzung des Monotheismus und damit des religiös-nationalen Empfindens [74] erblickte.

Soweit dürfte das Grundgesetz, das jedoch dem figürlichen Schmuck im privaten und außersakralen Bereich und damit dem entsprechenden Kunsthandwerk freien Raum ließ, im 1. Jahrhundert Gemeingut des Volkes gewesen sein. Hier aber knüpften die pharisäisch-rabbinischen Kreise an. In der Natur ihrer Denkweise lag es, die Frage des Bilderdienstes in ihrer Bedeutung für den Alltag bis zum möglichen Endpunkte durchzudenken. Ein solcher aber ist in der Bestimmung über die Siegelfiguren erreicht, wie sie von Jehuda um 150 n. Chr. formuliert worden ist.

Diese pharisäisch-rabbinischen Kreise zerfielen von Anfang an in eine gemäßigte und eine extreme Richtung. Aus dieser letzteren

---

[74] Letzteres dürfte nach Ausweis der Überlieferung oft das entscheidende Moment dargestellt haben.

sind die nationalen Aktivisten der Zeloten hervorgegangen, aber auch in den rabbinischen Kreisen selbst lebte die rigoristische Auslegung des Gesetzes fort, um jeweils in Krisenzeiten für kürzere oder längere Zeit wieder die Oberhand zu gewinnen. Von Haus aus stellten nun diese Kreise, zusammengefaßt in einem Orden, der seinen Mitgliedern genaue Verzehntung des Ernteertrags und bestimmte kultische Reinheitsvorschriften auch für den Alltag auferlegte, eine Gruppe neben anderen dar [75]. Was also dort im engen Kreis gedacht und gefordert wurde, brauchte durchaus nicht für die Allgemeinheit zu gelten, und als ihr extremer Flügel, die Zeloten, zum Zuge kam, so bedeutete dies politisch, aber auch geistig und religiös nichts anderes als die Tyrannis einer Minderheit. Die Lage änderte sich, als die pharisäisch-rabbinischen Kreise bedingt durch den Lauf der geschichtlichen Ereignisse, nun tatsächlich im synagogalen Gemeinwesen, das die Erbschaft der altjüdischen Theokratie angetreten hatte, zur Herrschaft gelangten. Aus einer Gruppe, die ursprünglich neben anderen bestanden und sich religionsgesetzlich gegen sie scharf abgegrenzt hatte, wurde nunmehr die führende Schicht im Gemeinwesen. Daraus ergaben sich zwangsläufig Spannungen, wie sie am sinnfälligsten im Kampfe der Rabbinen gegen den galiläischen ʿAm hā-Āreṣ, d. h. gegen die freier eingestellte jüdische Bevölkerung in Galiläa, zum Ausdruck kam. Wir wissen, daß dieser Kampf um 200 n. Chr. mit einem Siege des Rabbinismus endete. Aber diesen Sieg wird man sich keineswegs so vorzustellen haben, als sei nun dadurch das gesamte Volk in einen pharisäischen Orden verwandelt worden. Im wesentlichen handelte es sich hierbei um die Anerkennung bestimmter, die Gemeinde konstituierender Grundgesetze sowie um die Beugung unter den rabbinischen Herrschaftsanspruch. Mochten die Rabbinen zielbewußt an der Ausmerzung bestimmter Richtungen arbeiten, die ihrer nomistischen Auffassung von der Synagoge als universalem Heilsinstitut widersprachen, so blieb daneben doch noch genügend Raum für die verschiedensten Äußerungen eines kulturellen Lebens, darunter auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes und der darstellenden Kunst.

---

[75] Vgl. Judaica 3, S. 184 ff.

Dieses Kunsthandwerk aber hat sich zu keiner Zeit nur mit Ornamentik begnügt. Dies gilt von der Reliefplastik bis hin zur Kleinkunst, wie sie uns in der Siegelschneiderei, der Weberei und Stickerei begegnet. Gerade für letztere liegen uns noch besonders aufschlußreiche literarische Belege vor. So unterscheiden die Rabbinen unter den Kunsthandwerkern Sticker und Kunstwirker. Bei beiden wird vorausgesetzt, daß sie auf den von ihnen bearbeiteten Stoffen Figuren zur Darstellung bringen; und zwar webt der Kunstwirker die betreffenden Figuren beiderseitig durch, während sie der Sticker nur auf einer Seite ausführt. So sagt etwa der Tannaït Nechemja (um 150 n. Chr.) bei der Bestimmung der beiden handwerklichen Tätigkeiten [76]:

„Die Arbeit des Kunstwirkers [besteht in der Herstellung von] zwei Figuren, die Arbeit des Stickers [dagegen besteht in der Anfertigung] einer Figur".

Als Darstellungsgegenstand aber erscheinen in der rabbinischen Diskussion der Löwe, der Adler und allerlei Vögel. Tücher mit aufgestickten und durchgewebten Figuren sind, wie die Traditionsliteratur zeigt, jederzeit bei den Juden im alltäglichen Gebrauch gewesen, z. B. als Decken und als Vorhänge, aber sie dienten auch als Umhüllungen heiliger Bücher [77]. Selbst die religionsgesetzlich extreme Schule der Schammaïten, die nach Ausweis der Quellen stark zelotische Züge trägt, äußert hierbei keine Bedenken [78]. Die Dinge liegen eben so, daß es sich nicht um plastische Figuren handelt, die dem Verdacht der Ikonolatrie ausgesetzt sein könnten. Eine bemerkenswerte Ergänzung erfährt dieses für Palästina belegte Kunsthandwerk durch ein jüdisch-alexandrinisches Gewerbe, das vom zweiten vorchristlichen bis zum fünften nachchristlichen Jahrhundert blühte und mit Figuren gemusterte Stoffe hervorbrachte, die im Altertum als „Jüdische Tücher" bekannt waren. Der spätrömische Dichter Claudian [79] vermittelt uns um 400 einen Ein-

---

[76] Tosefta Schekalim 3, 14 (Ausg. Zuckermandel, S. 178).

[77] Vgl. das Material bei Strack-Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament IV, S. 392.

[78] Verhandelt wird lediglich die Frage der levitischen Reinheit, nicht die Art der Figuren; Kelim 28, 4.

[79] Gegen Eutropius I, 356f.; vgl. J. B. Frey, Biblica 15, S. 282.

blick in die Art dieser darstellenden Kunst. Danach haben sich die jüdischen Kunstweber bzw. Sticker in Alexandrien durch die Jahrhunderte hindurch unangefochten mit der Darstellung von allerlei Fabelwesen, menschliche Figuren eingeschlossen, beschäftigt. Es ist dies eine treffliche Illustration zu dem von den Rabbinen als selbstverständlich vorausgesetzten Kunsthandwerk in Palästina, und es zeigt sich, daß, wie auf anderen Gebieten, so auch hier enge Verbindungen zwischen dem palästinischen Mutterlande und der ägyptischen Diaspora bestehen.

Dieses Kunsthandwerk, so müssen wir annehmen, hat seine bestimmte Eigengesetzlichkeit gehabt. Dasselbe aber gilt offenbar von der Reliefplastik, die wir ebenfalls durch die Jahrhunderte verfolgen können. Freilich ist letztere Art des Kunsthandwerks, wie oben gezeigt wurde, besonders dem Für und Wider der Meinungen sowohl im profanen wie auch im sakralen Bereich ausgesetzt gewesen, insofern als derartige Kunstwerke in Zeiten zelotischer Wellen in erster Linie Anstoß erregen mußten.

In den Rahmen des Kunsthandwerkes gehören schließlich auch die Bilder auf Wänden und Mosaikfußböden der Synagogen. Es war oben gezeigt worden, daß Buchhüllen für die heiligen Schriften, die mit Figuren verziert waren, ohne Bedenken von irgendeiner Seite gebraucht wurden. Als Grund glaubten wir die nichtplastische Art der Darstellung annehmen zu müssen. Von hier aus aber war es nicht mehr weit bis zur Anfertigung eigentlicher Bilder, in denen beseelte Wesen, sei es Tier oder Mensch, dargestellt wurden. In der Tat sind wir über die Existenz von Bildern mit beseelten Wesen innerhalb des palästinisch-babylonischen Judentums nicht nur durch die oben angeführten, speziell an Synagogen gebundenen Funde und Traditionen unterrichtet, sondern es findet sich darüber hinaus eine allgemeiner gehaltene Überlieferung im babylonischen Talmudtraktat Schabbat 149a. Hier liegt eine Tradition aus tannaïtischer Zeit folgenden Inhalts vor:

„Man darf die Aufschriften unter Figuren und Gemälden am Sabbat nicht lesen. Das Gemälde selbst darf man auch am Wochentage nicht betrachten . . .“.

Die traditionelle Auffassung geht dahin, daß es sich hierbei um Bilder und Figuren nichtjüdischer Zeitgenossen handelt. Auf Grund des vorliegenden archäologischen Materials aber wird die Vermutung nahegelegt, daß sich die vorliegende Polemik der „Rabbanan" gegen einen volkstümlichen Brauch wendet, Bilder zu betrachten, die zur Belehrung des Betrachters mit erläuternden Unterschriften versehen waren. Bei der zentralen Rolle, die Religion und Glaubenslehre für alle Kreise des Judentums spielten, wird man weiter zu schließen haben, daß die Bilder, die in volkstümlichen Kreisen Verwendung fanden und die den Anstoß der Rabbinen erregten, der religiösen, und zwar der privaten Erbauungssphäre angehörten [80]. Es handelt sich also allem Anschein nach um Illustrationen von biblischen Büchern, insbesondere von wichtigen Taten aus der Heilsgeschichte.

Daß es sich bei dem Verbot, Bilder anzusehen und deren Unterschriften zu lesen, wiederum nur um ein Stück Scholastik handelt, beziehungsweise um ein Gesetz, das in normalen Zeiten, in denen der Zelotismus eine untergeordnete Rolle spielte, nur von einigen strenggesetzlichen Rabbinen gehalten wurde, zeigt die Entwicklung der Fresken- und Mosaikmalerei, wie wir sie für das 3.—6. Jahrhundert aufzeigen konnten. Auch diese Kunst, dazu letztlich eine dem Volksempfinden entsprechende religiöse Kunst, hatte ihre Eigengesetzlichkeit und ihr eigenes Beharrungsvermögen. Ja, in Zeiten äußeren Wohlstandes besaß sie, genau wie die Reliefplastik, genügend Kraft, um aus dem privaten Bereich vorzudringen und sich den sakralen Bezirk der Synagoge zu erobern. Nun war freilich die Synagoge, abgesehen von den kleinen Privatstiftungen, auch hier oft sehr gegen den Willen der Rabbinen, mehr als Kultraum; sie war zugleich der Ort des öffentlichen Lebens im Gemeinwesen, etwa unserem Rathaus entsprechend. Hier aber bestimmten noch andere als die Rabbinen, nämlich diejenigen, die auf Grund ihres Vermögens, durch ihre „Liturgien" das Gemeinwesen erhielten. So blieb den Rabbinen, die, wie bereits gezeigt wurde, ohnehin meist gemäßigt eingestellt waren, nichts übrig,

---

[80] Eine ähnliche Vermutung hat, soweit mir bekannt ist, zuerst J. Hempel, Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 51, S. 302, ausgesprochen.

als dem Verlangen und dem kulturellen Bedürfnis dieser weiteren, zwar besitzenden, aber ihrem Denken nach meist volkstümlichen Kreise Rechnung zu tragen und selbst Bilder mit menschlichen Figuren am sakralen Orte zuzulassen. Aber alle diese Bilder, seien es nun Fresken oder Mosaikmalereien, fallen in keiner Weise aus dem Rahmen der durchschnittlichen jüdischen Vorstellungswelt und Frömmigkeit jener Zeit heraus. Besonders gut läßt sich dies bei den Wandbildern von Dura beobachten. Diese Bilder erweisen sich, abgesehen von der durch Künstlerhand frei geschaffenen Komposition des leider schlecht erhaltenen Mittelbildes, als in einer Tradition fest verankert, wie sie uns in der rabbinischen Auslegung und legendarischen Weiterbildung des Alten Testaments entgegentritt. Das heißt also: hier begegnet uns eine Vorstellungswelt, wie sie von den geistig führenden Kreisen im Laufe der Zeit geprägt und als solche Gemeingut des Volkes durch Unterricht und Predigt geworden ist. Aber nicht nur das. Man hat versucht, den Bildreihen in Dura einen inneren Zusammenhang abzugewinnen, und zwar einen kompositionellen Sinn, der über die allgemeine heilsgeschichtliche Bedeutung der einzelnen Bilder hinausgeht. Jeder solcher Versuch, einen Zusammenhang zwischen allen Fresken herzustellen, ist bisher gescheitert. Immer wieder zeigt es sich, daß das einzelne Bild, zuweilen eine kleine Bildgruppe, aus sich heraus verstanden werden will und für sich allein anzusehen ist[81]. Hat man die Bilderwände von Dura vor sich, so glaubt man am ehesten in einem Schulraum zu sein, in dem verschiedene Bilder für den Anschauungsunterricht aufgehängt sind, die lediglich durch die höhere Einheit des Unterrichtsthemas zusammengehalten werden. Ist unsere Beobachtung richtig, dann haben wir hier keinesfalls einen Anfangspunkt in der Entwicklung vor uns, sondern ein Endstadium, insofern als alle diese Bilder von Haus aus Einzelbilder sind. Das bedeutet: die Bilder an den Wänden von Dura haben, ebenso wie die Mosaikdarstellungen in den palästinischen Synagogen, die zweifelsohne nur einen spärlichen Zufallsrest des ursprünglich Vorhandenen darstellen, einst selbständig existiert. Ihren Sitz im Leben aber haben sie ursprüng-

---

[81] Vgl. hierzu M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its Art, S. 114ff.

lich, das legen Analogien in Gestalt der mittelalterlichen illustrierten Codices, Festlegenden und Gebetbücher nahe, in dem volkstümlichen Unterricht und in der privaten religiösen Erbauungssphäre. Von hier haben sie ihren Ausgangspunkt genommen, und wenn der literarische wie der archäologische Befund darauf hinweisen, daß zu Beginn des 3. Jahrhunderts Synagogen mit Bildern ausgeschmückt wurden, so setzt das voraus, daß die Kunst, die heilige Geschichte zu illustrieren und die Taten der Glaubenshelden darzustellen, längst geübt wurde. Wir müssen also spätestens das 2. Jahrhundert für diese Kunst ansetzen, deren Produkte, wie oben vermutet wurde, den Anlaß zu dem bilderfeindlichen Sabbatgesetz in babyl. Schabbat 149a gegeben haben. Die Neuerung war eben nur die, daß derartige Bilder, sei es in Form von Fresken oder sei es in Form von Mosaikmalereien, aus dem privaten Lebensbereiche in den sakralen Raum der Synagoge vordrangen.

Aus dem Gesagten aber läßt sich nun auch eine ungefähre Bestimmung der Kunst des Judentums in hellenistischer Zeit durchführen, soweit es sich um die Darstellung des Figürlichen handelt. Zunächst muß festgestellt werden, daß die Wiedergabe von beseelten Wesen von Haus aus nicht im sakralen Raum beheimatet ist, auch der Schmuckadler am Haupttor des Tempels befand sich ja nicht im eigentlichen sakralen Raum. Die Kunst des Figürlichen gehört vielmehr in den außersakralen, den „profanen" Bereich des Lebens [82]. Aber entsprechend der religiösen Grundeinstellung des Judentums in seiner Majorität wird die Darstellung des Figürlichen weithin in ganz bestimmte Bahnen gewiesen. Am wenigsten ist die Vollplastik, bei der es sich vor allem um die menschliche Figur handelt, vertreten. Zwar sind uns Standbilder nicht nur aus der Zeit der Herodäer für Palästina, sondern auch für das Babylonien des dritten Jahrhunderts belegt [83], hier sogar wie zu Philos

---

[82] Daß diese Art jüdischer Kunst aufs engste mit den einzelnen Phasen kultureller Entwicklung im hellenistischen Orient verbunden ist, sei nur, da es sich von selber versteht, am Rande erwähnt. — Zur antiken Buchillustration vgl. E. Bethe, Buch und Bild im Altertum (1945).

[83] Babyl. Rosch ha-Schana 24 b; vgl. ferner babyl. Sanhedrin 61 b.

Zeiten in Alexandrien am sakralen Ort, aber dennoch werden wir anzunehmen haben, daß das Standbild als besonderer Ausdruck heidnischen Wesens galt und dementsprechend als Manifestation künstlerischen Wollens zurücktrat.

Eng verwandt mit der Vollplastik ist das Relief. Hier gilt, daß das Tierrelief sich wohl durch alle Perioden der hellenistischen Zeit hindurch gehalten hat, beziehungsweise, daß es sich immer wieder durchsetzte, wenn es in Zeiten zelotischer Wellen dem Bildersturm zum Opfer gefallen war. Die menschliche Figur in erhabener Form bleibt zunächst auf die Kleinkunst der Siegelschneiderei beschränkt, taucht aber im 3. Jahrhundert in dem Fries der Synagoge zu Chorazin auf. Dies läßt möglicherweise darauf schließen, daß die menschliche Relieffigur, trotz der rabbinischen Polemik, auch sonst vorgekommen ist.

Unterlagen beide Darstellungsgebiete, Plastik und Relief, im besonderen Maße der religionsgesetzlichen Betrachtung, ebenso wie sie je und dann das Augenmerk der zelotischen Kreise auf sich zogen, so bestand von vornherein eine größere Bewegungsfreiheit, wo es sich um nichtplastische Figuren, Gravierung, Stick- und Webarbeit sowie Malerei handelte. Hier hat es allem Anschein nach für den profanen Bereich überhaupt keine Beschränkungen gegeben; wo aber Einschränkungen von Seiten der Rabbinen getroffen wurden, blieben diese in Wirklichkeit auf bestimmte rigoristische Kreise beschränkt oder stellten überhaupt nur ein Stück scholastischer Theorie dar. Auf die große Masse des Volkes hatten derartige Einschränkungen keinen Einfluß. Wie stark die Eigengesetzlichkeit und Beharrlichkeit dieser volkstümlichen Kunst gewesen ist, das ergibt sich deutlich daraus, daß sie vom 3. Jahrhundert ab die Innenausstattung der Synagogen maßgebend beeinflußt hat, und das Verhalten der Rabbinen zeigt zur Genüge, daß es sich hier um eine Erscheinung kultureller Art handelt, die eine breite volkstümliche Basis und eine solche innere Kraft besaß, daß die Rabbinen als die führenden Kreise sich ihr dennoch beugen mußten. Bezeichnend für den tiefreligiösen Charakter des jüdischen Volkes ist, daß auch die Kunst der Darstellung des Figürlichen, abgesehen von den üblichen Gebrauchsgegenständen des

Alltags und allerlei profanen Abbildungen, letztlich im Bereich des Religiösen ihren besonderen Ausdruck gefunden hat. Erst an dieser Stelle tritt uns die Eigenart jüdischen Denkens, wie es sich von seiner gesamten Umwelt unterscheidet, entgegen.

Aus der historischen Zusammenschau des archäologischen und des traditionsgeschichtlichen Befundes ergibt sich, daß das Judentum der hellenistischen Zeit über eine reiche Kunst, auch hinsichtlich der Darstellung des Figürlichen verfügt hat. Insofern jedoch unterschied es sich von seiner Umwelt, als in ihr das Standbild zurücktrat und auch das Relief bestimmten Einschränkungen aus religiösen Gründen unterlag. Aber auch hierin dürfte ein charakteristischer Zug dieser jüdischen Kunst zu sehen sein, daß sie, trotz zahlreichen religiösen Motiven, von Haus aus nicht im sakralen Bereich beheimatet ist, sondern im profanen Lebensbezirk ihren Sitz hat, zu dem auch ihrem Wesen nach die private Erbauungssphäre zu rechnen ist, insofern als sie nicht an den kultischen Raum gebunden ist.

Man kann schließlich fragen, wie es gekommen ist, daß die Darstellung des Figürlichen so sehr aus dem geschichtlichen Bewußtsein geschwunden ist, daß für Jahrhunderte das Dogma von der absoluten Bilderfeindlichkeit des Judentums bestanden hat und zweifelsohne auch heute noch von vielen geteilt wird. Der historische Grund hierfür liegt nur teilweise in den Vorgängen der hellenistisch-byzantinischen Zeit. Der Zelotismus, seit Hadrians Sieg über das Judentum als politischer Faktor ausgeschieden, lebte gleichwohl als Unterströmung fort. In Zeiten der Not setzte er sich jeweils für eine kurze Periode und wohl meist auch örtlich begrenzt, durch. Dann fielen ihm, wie zur Zeit des ersten Aufstandes im 1. Jahrhundert n. Chr., Friese, Bilder und Figuren als „gesetzlose Werke" zum Opfer. So mögen die Rigoristen in dem Aufstand unter dem Kaiser Constantius, bei dem die Stadt Sefforis im Jahre 352 zerstört wurde, in Galiläa als Bilderstürmer gehaust haben. Aber auch hier handelt es sich um eine zeitlich und örtlich begrenzte Aktion[84]. Denn die Mosaikgemälde aus byzantinischer

[84] [Taf. 12b nach E. L. Sukenik, Ancient Synagogues in Palestine and Greece,

Zeit wie auch die oben angeführte Tradition, nach der in Palästina Bilder mit beseelten Wesen, sowohl Tier wie Mensch, auf den Mosaikfußböden ausgerechnet im vierten Jahrhundert aufgekommen sind, zeigen, daß das volkstümliche Streben, seinen religiösen Empfindungen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, bei aller politischer Bedrängnis stärker blieb als der Zelotismus mit seiner rigoristischen Auslegung des „Gesetzes".

Der wirkliche Umschwung, das heißt die Verweisung des Bildes aus der Synagoge, gehört allem Anschein nach erst in die Zeit, als der bilderfeindliche Islam dem christlichen Hellenismus in Palästina und anderen Ländern des vorderen Orients ein Ende machte. Es ist die gleiche Zeit, als die byzantinische Kirche durch den Bilderstreit erschüttert wurde. Hier liegen zweifelsohne Wechselbeziehungen zwischen den drei großen Religionen vor, die es im einzelnen noch zu klären gilt[85]. Damit gelangte der Rigorismus auf dem Gebiete der Kunst zum Siege, und es wurde die Voraussetzung zu jenem wissenschaftlichen Grundsatz geschaffen, der unsere Anschauung von der Bilderfeindlichkeit des palästinischen Judentums der hellenistischen Zeit bis in unsere Tage beherrscht hat. Wieweit sich dieser Rigorismus auch auf das Leben außerhalb des sakralen Bereiches erstreckte, können wir für die nunmehr folgende Zeit mangels entsprechender Unterlagen nicht feststellen. Wohl aber können wir aus der Existenz bebilderter Handschriften im jüdischen Mittelalter[86] erschließen, daß, anders als im islamischen Kulturkreis mit seiner Verflüchtigung des Figürlichen zur Arabeske, inoffiziell ein Streben lebendig blieb, um auch in der Figur des beseelten Wesens, sei es nun Tier oder Mensch, seinen Empfindungen Ausdruck zu verleihen.

---

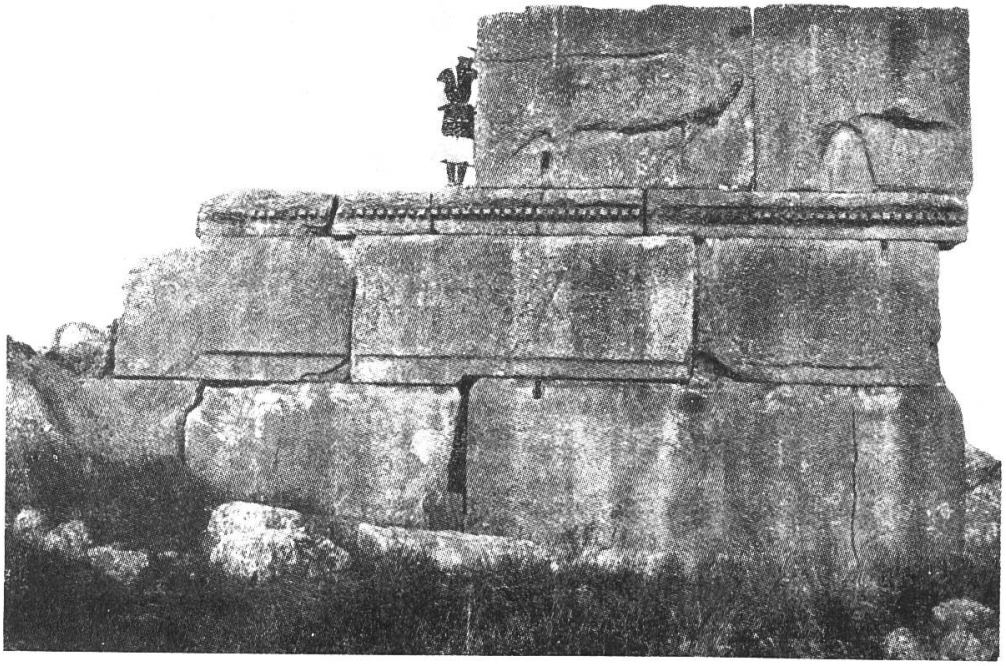
pl. III, b; Taf. 15 nach G. Kittel, Die Religionsgeschichte und das Urchristentum (1932), Abb. 35; Taf. 16 a nach Sukenik, a. a. O., Titelbild; Taf. 16 b nach Sukenik, a. a. O., pl. XVI, b. Vgl. auch Taf. 10 u. 11.]

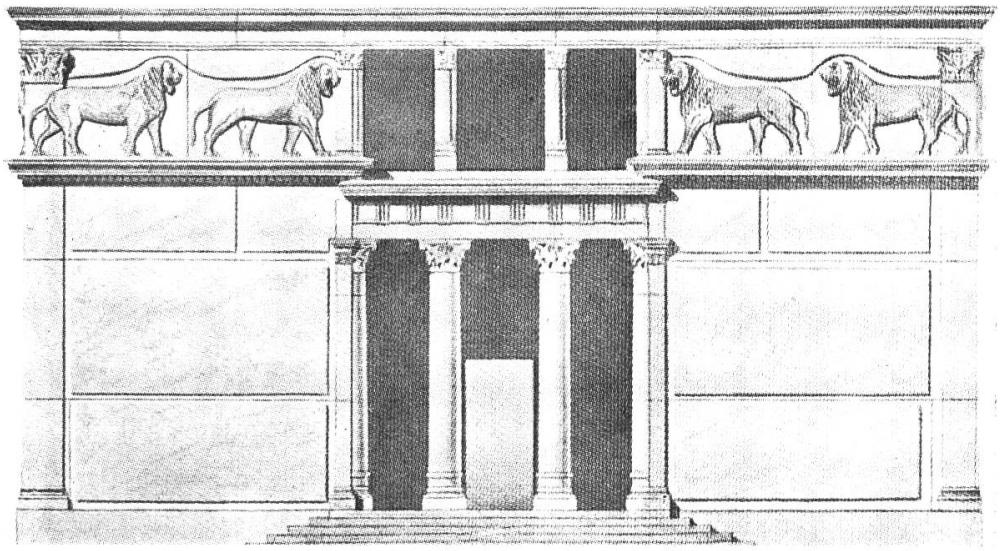
[85] Die Vermutung von J.-B. Frey, Biblica 15, S. 298f., wonach die Juden letztlich die Urheber der Bilderstürmerei im 8. Jahrhundert gewesen seien, kann nicht befriedigen, zumindest bedürfte sie eingehenderer Begründung.

[86] Vgl. hierzu D. Kaufmann, Gesammelte Schriften III (1915), S. 173ff.: Zur Geschichte der jüdischen Handschriften-Illustrationen; herausgegeben von M. Brann.

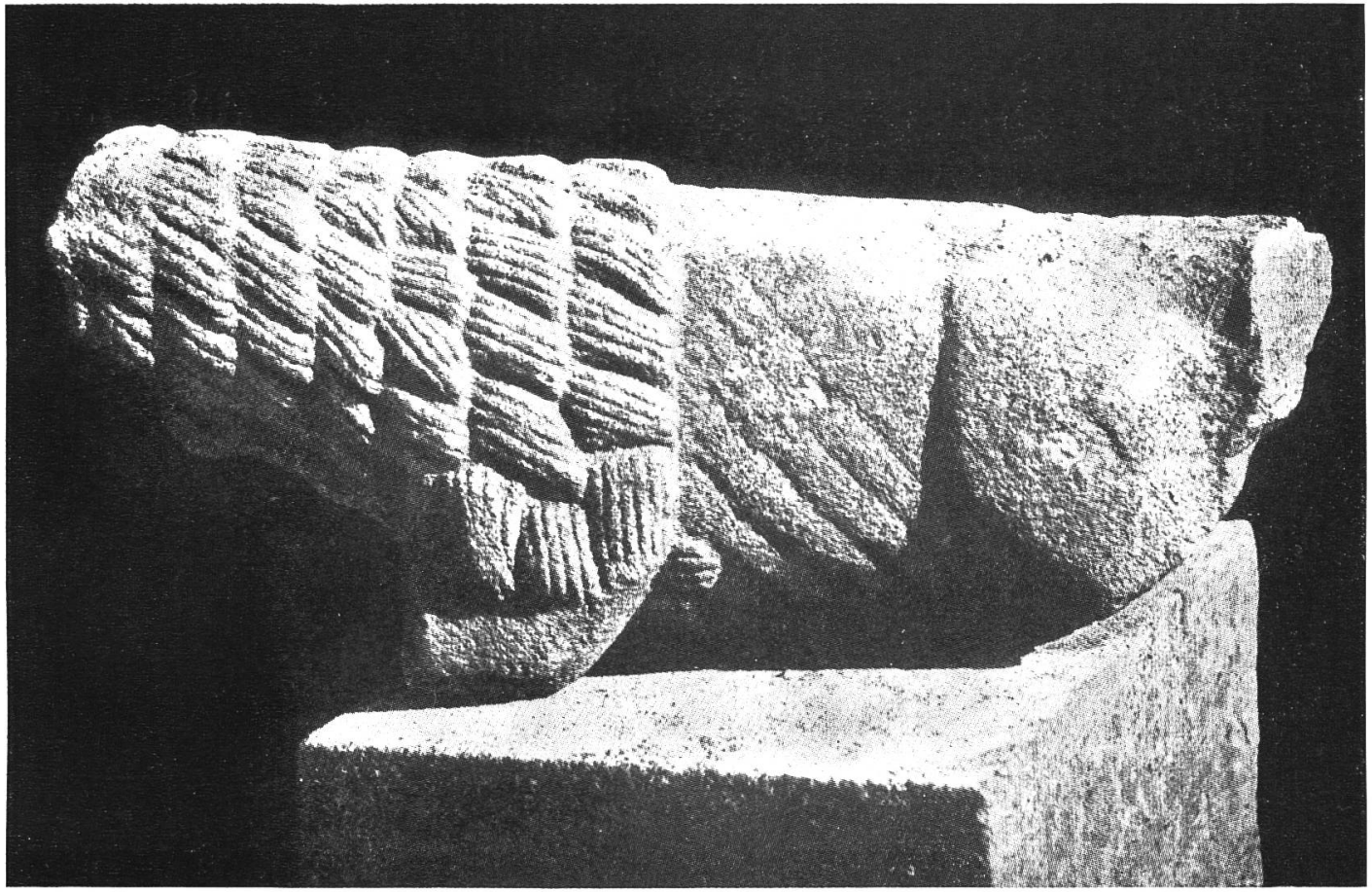
Münzen der Prokuratoren

Tafel 2

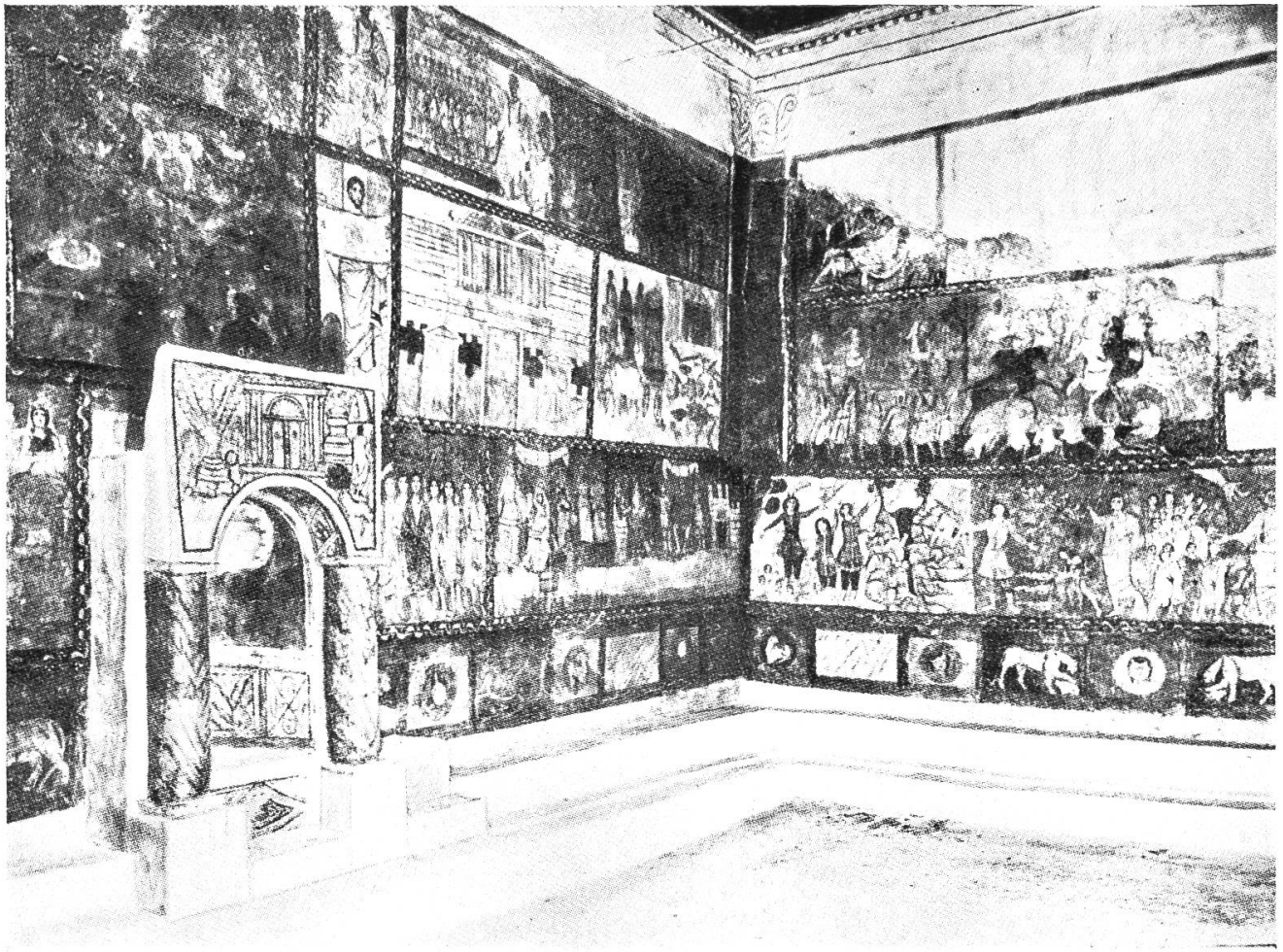




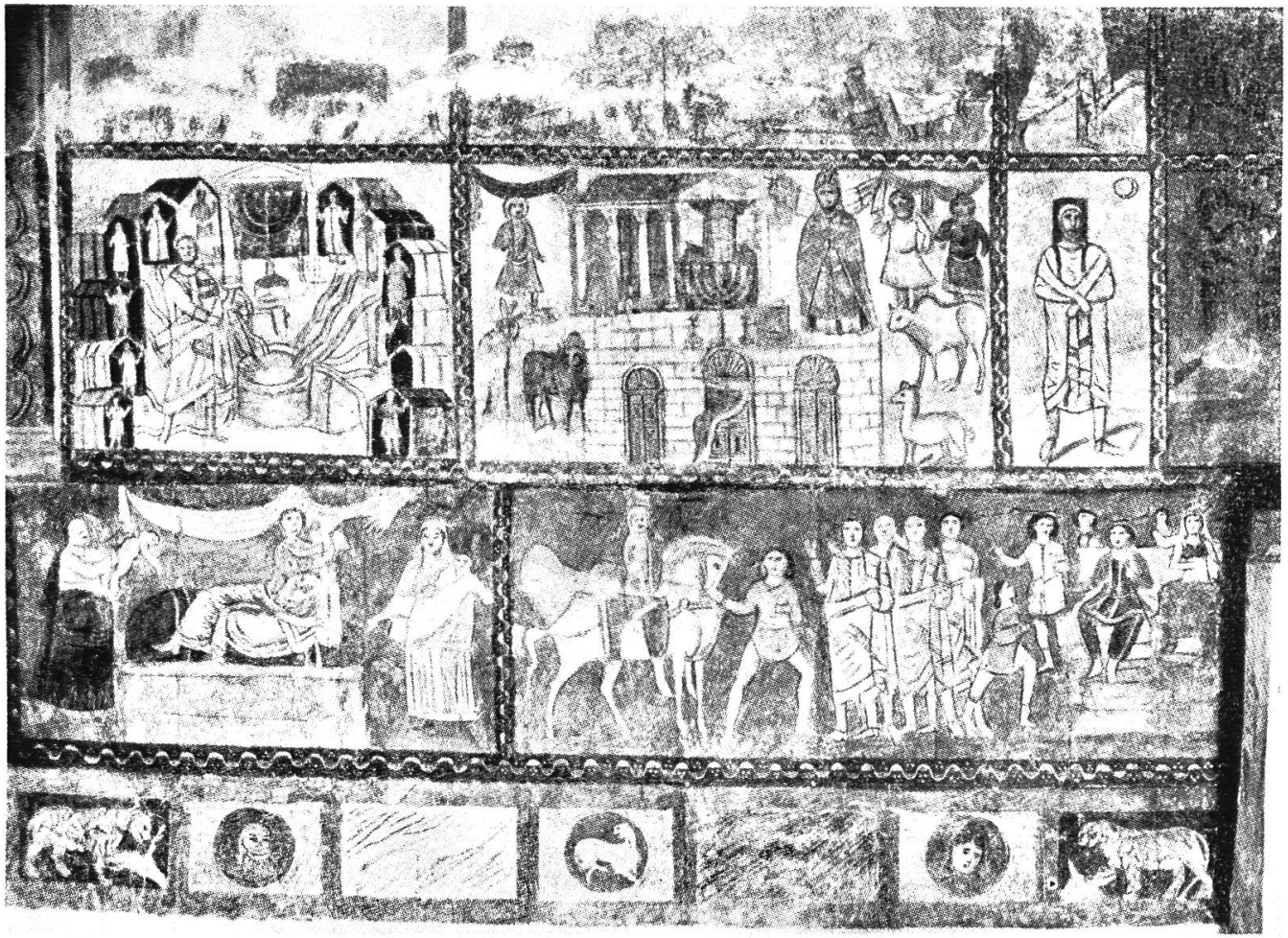
Löwenfries am Palast des Johann Hyrkan in Araq el-Emir



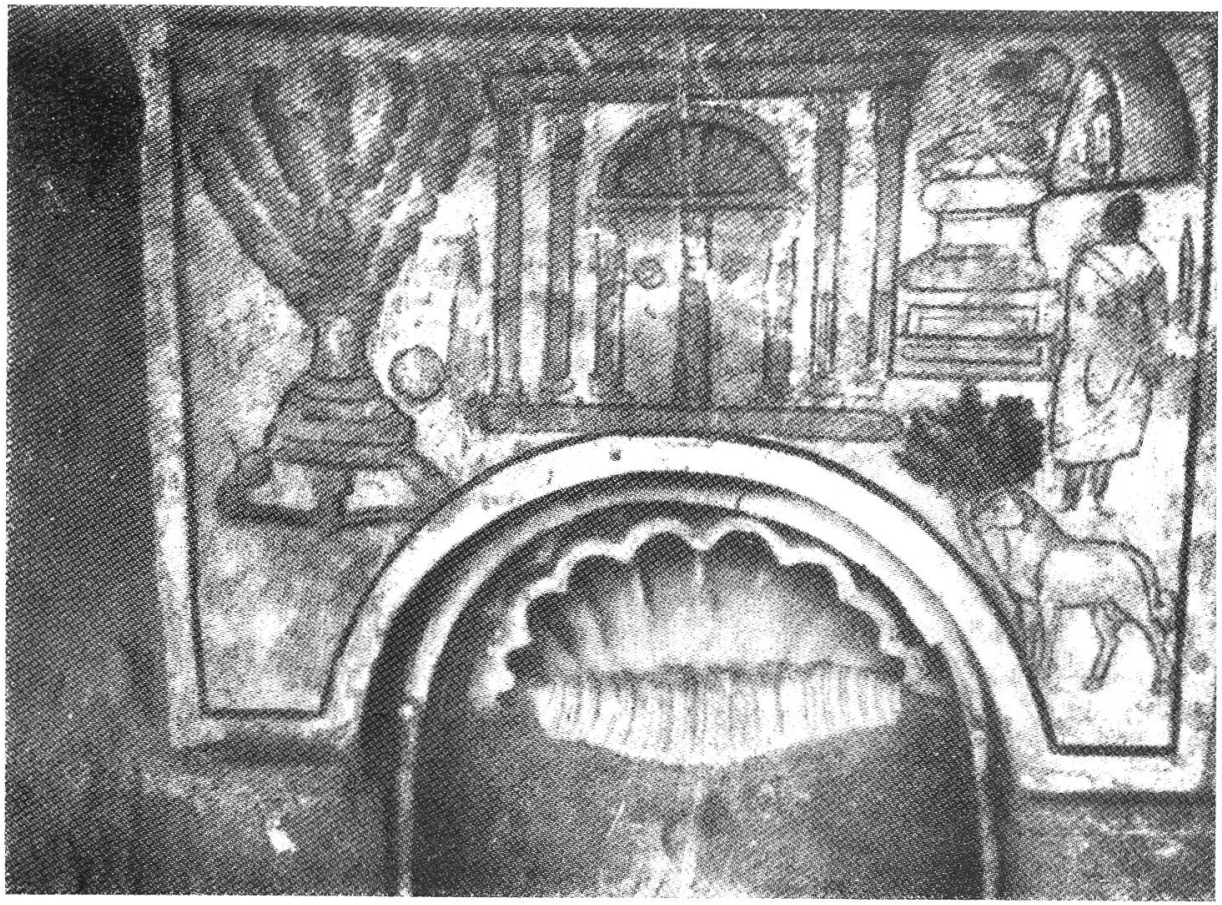
Steinerner Löwe aus der Synagoge in Chorazin



Synagoge in Dura-Europos: rechte Seite der Westwand mit Toranische und Nordwand



Synagoge in Dura-Europos: linke Seite der Westwand



Synagoge von Dura-Europos: Darstellung über der Toranische

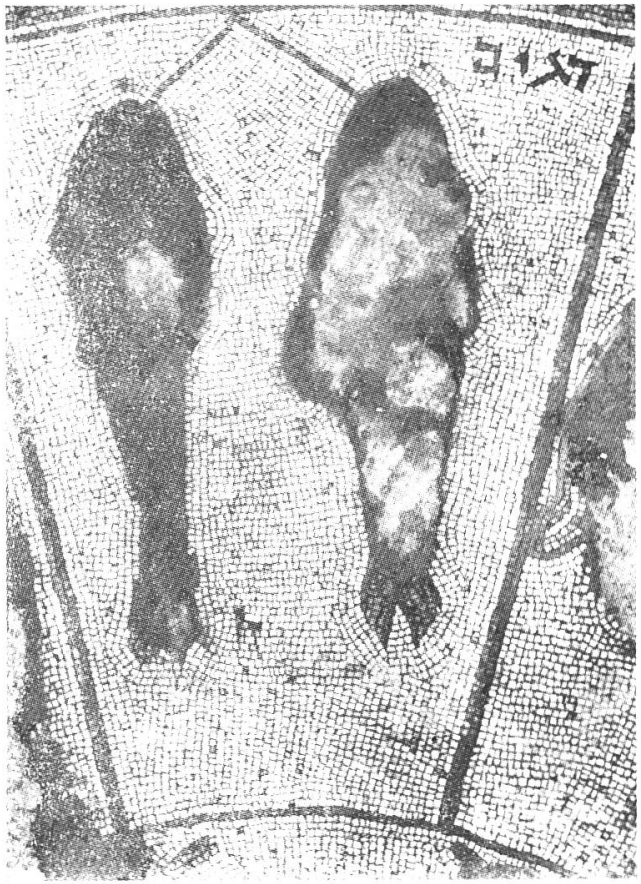
Synagoge in Dura-Europos: Figuren von der Mitte der Westwand

Synagoge in Dura-Europos: Ausschnitte mit Darstellungen unbekleideter Männer und Frauen

Synagoge von Beth Alpha: Tierkreis

Tafel 10

Synagoge von Naaran: Löwe aus Tierkreis



Synagoge von Naaran: Waage und Fische aus Tierkreis

Tafel 12

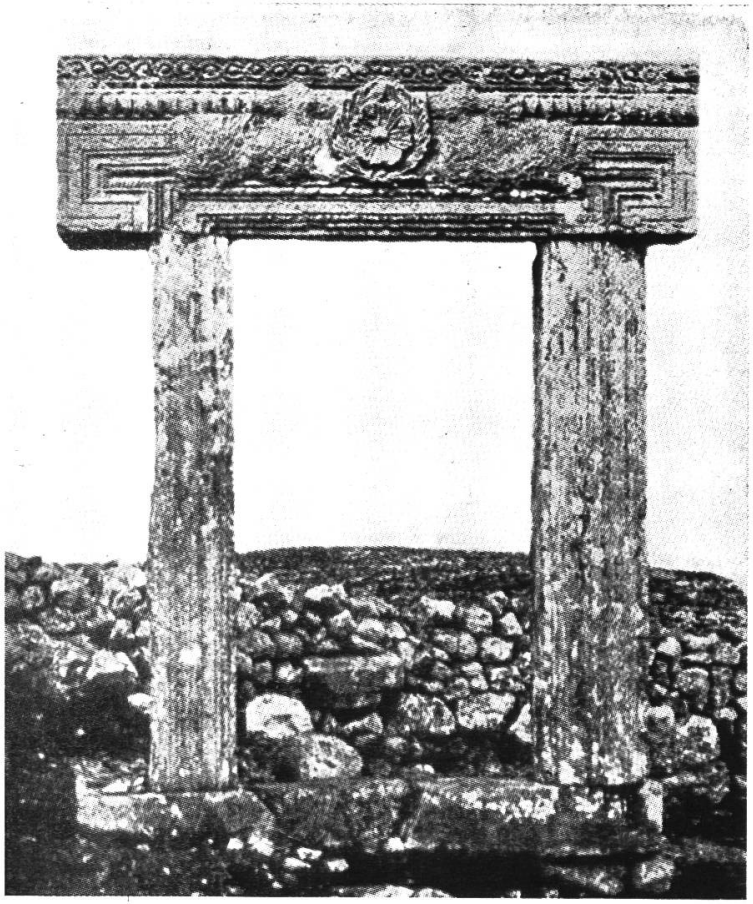
Synagoge von Esfija: Jahreszeitenfigur aus Tierkreisdarstellung

Synagoge von Kapernaum: Fries mit ausgemeißeltem Löwen

Synagoge von Beth Alpha: Opferung Isaaks

Tafel 13

Portal der Synagoge in Kafr Birim mit zwei zerstörten schwebenden Genien



Portal einer zweiten Synagoge in Kafr Birim mit gleicher Darstellung