

Die Erschaffungsszenen der Augsburger Bronzetür

Überlegungen zu ihrer Deutung und ihren Bildquellen

Von Melanie Thierbach

I. Anlaß, Methode und Ziel der Untersuchung

Die vorliegende Untersuchung stellt eine gekürzte und dadurch auch leicht veränderte Fassung einer Magisterarbeit dar, die dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Augsburg 1993 vorlag. An dieser Stelle sei nochmals all jenen gedankt, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben, aber auch jenen Personen, die diese Veröffentlichung unterstützt haben.

Die Bronzetür des Augsburger Domes (Abb. 1) mit ihren 35, zum größten Teil doppelt vorhandenen Bildfeldern und ihren ungleich breiten Türflügeln¹ hat der Forschung manches Rätsel aufgegeben und ist deshalb häufig in der Literatur behandelt worden. Allgemein gehaltene Werke zu Denkmälern einer bestimmten Epoche, Region oder Kunstgattung², Domführer³, vergleichend

-
- 1 Im Text findet sich eine schematische Übersicht der Tür mit der Themenanordnung der Tafeln in der heutigen Aufstellung und einer Numerierung der einzelnen Tafeln. Die angegebenen Tafelnummern folgen diesem Schema.
 - 2 vgl. Kugler, F., *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, I. Theil, Stuttgart 1853, 149 ff.; Förster, E., *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 3, II (= Bildnerei), Leipzig 1857, 7; Sighart, J., *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern*, Bd. 1, München 1862, 119; Kraus, F., *Geschichte der christlichen Kunst II*, 1, Freiburg 1897, 212; Springer, A., *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 2 (= Das Mittelalter), Leipzig 1902, 204; Dehio, G., *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1919, S. 170; Burg, M., *Ottonische Plastik*, Bonn/Leipzig 1922, 81; Beenken, H., *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924, 14; Baum, J., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland*, Potsdam 1930, 133; Jantzen, H., *Ottonische Kunst*, München 1947, 129; Feulner, A. und Müller, T., *Geschichte der deutschen Plastik (= Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 2)*, München 1953, 30; Lasko, P., *Ars Sacra 800–1200 (= Pelican History of Art)*, Baltimore 1972, 118; Legner, A., *Deutsche Kunst der Romanik*, München 1982, 66; Bushart, B., *Augsburg im Mittelalter: Kunst und Stadtbild*, in: *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, 225–233.
 - 3 Schröder, A., *Die Domkirche zu Augsburg, ein Führer durch Baugeschichte und Merkwürdigkeiten*, Augsburg 1900, 29 f.; Vetter, A., *Der Dom zu Augsburg*, Augsburg 1910, 16 f.; Friesenegger, J. M., *Führer durch den Dom in Augsburg*, Augsburg 1930, 11 ff.; Lieb, N. und Schnell, W., *Der Dom zu Augsburg*, München/Zürich 1985.

angelegte Publikationen zu mittelalterlichen Bronzewarderken⁴, Ausstellungskataloge⁵ und monographische Bearbeitungen⁶ behandeln das bedeutende Kunstwerk unter verschiedenen Gesichtspunkten. Die meisten Autoren räumten dabei auch der Deutung der Einzelszenen und des Gesamtprogramms einen breiten Raum ein. Bedenklich erscheint mir hierbei die Methode, von einer hypothetischen Gesamtdeutung der Türe auszugehen. Manche Wissenschaftler, etwa Allioli, Maier oder Karch, preßten die Deutung des einzelnen Bildes förmlich in das selbst vorgegebene Schema, indem sie wesentliche Attribute der Figuren nicht erwähnten oder umgekehrt manche der nur sehr schwer zu identifizierenden Gegenstände oder Szenen ganz genau benannten.

Nur selten wurde hingegen die Frage nach den möglichen Bildquellen gestellt, wobei gerade ikonographische Parallelen die Deutung der Darstellungen erleichtern könnten. Vorbilder zeigen ferner auf, aus welcher Zeit, Gattung und Kunstlandschaft vorzugsweise Motive entlehnt wurden, oder ob der Künstler, der sich natürlich den Wünschen des Auftraggebers anzupassen

-
- 4 Josephi, W., Die mittelalterliche Metallplastik in Deutschland, in: ZHVS 29, 1903, 79 ff.; Goldschmidt, A., Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters (= Die frühmittelalterlichen Bronzetüren 1), Marburg 1926, S. 26 ff.; Leisinger, H., Romanische Bronzen: Kirchentüren im mittelalterlichen Europa, Zürich 1957, s. unter Überschrift Augsburg, da keine Seitennumerierung; Lutze, E., Bronzewarderke in Italien und Deutschland (= Die Sammlung Parthenon), Stuttgart 1963, 9; Götz, U., Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1971, 263 ff.; Mende, U., Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200, München 1983, 34 ff., und 137 ff.
- 5 Ausst.Kat. Bayern – Kunst und Kultur, München 1972, vgl. Beitrag von Sauerländer, W., Augsburger Domtüren, 314, Kat.Nr. 65; Ausst.Kat. Suevia Sacra: Frühe Kunst in Schwaben, Augsburg 1973, vgl. Beitrag von Fillitz, H., Die Bronzetüren des Augsburger Domes, 41 ff., 111 ff., Kat.Nr. 74.
- 6 Allioli, F. J. v., Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte, Augsburg 1853; Maier, G., Die Bilder an der Bronzethüre des Domes zu Augsburg, Landshut 1867; Karch, G., Die Räthselbilder an der Bronzethüre der Domkirche zu Augsburg, Würzburg 1869; Merz, J., Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes, Stuttgart 1885; Domm, R., Das Bronzetur des Augsburger Domes, Augsburg 1925; Wiebel, R., Die Rätsel der Bronzetur des Augsburger Domes, in: Das Münster 1, 1947/48, 4–23; Weihrauch, H. R., Deutung der Augsburger Domtür, in: Das schöne Allgäu 15, 1952, 49–52; Laging, D. W., The methods used in making the bronze doors of Augsburg Cathedral, in: Art Bulletin 49, 1967, 129–136; Sheppard, C. D., The bronze doors of Augsburg Cathedral, in: Hortus imaginum. Essays in western art, Lawrence 1974, 21–27; Wagner, A., Die Erztüren am Dom zu Augsburg, in: Die Kunst und das schöne Heim 91, 1979, 76–82; Droste, T., Die Bronzetur des Augsburger Domes: Kunstgeschichte und Technologie, in: JABG 14, 1980, 7–76. Im folgenden zitiert als: Droste I; ders., Die Bronzetur des Augsburger Domes: Ihre Geschichte und Stellung unter den Bronzetüren des Mittelalters, in: JABG 15, 1981, 169–213; Jakob, R., Die Vorstellungswelt der Bronzetur des Augsburger Domes, in: ZHVS 78, 1984, 111–161; Bösl, H., Die Augsburger Domtür, Freilassung 1985; Burmester, A. und Koller, J., Die romanischen Domtüren am Dom zu Augsburg, in: Maltechnik 91, 1985, 9–23.

hatte, eher einer „populären“ oder wenig benutzten Vorlage gefolgt ist. Daß der mittelalterliche Künstler einen bereits vorhandenen Motivschatz wiederverwendete, darf als gesichert gelten: „Nihil innovetur, nisi quod traditum est.“⁷

Eine ikonographische Untersuchung hat von möglichst vielen Vergleichsbeispielen auszugehen: Nur durch das Studium einer größeren Anzahl an gleichen Themen und eine komparative Betrachtungsweise können zuverlässige Aussagen gemacht werden.

Die Fülle des zu bearbeitenden Materials zwang jedoch zur Einschränkung des Themas. Es können nicht alle Bildfelder – es gibt außer den Türziehern 23 verschiedene Darstellungen – nach ihrer ikonographischen Herkunft untersucht werden. Aber abgesehen von der Fülle von Themen sind es hauptsächlich methodische Probleme, die dagegen sprechen. Außer den beiden Erschaffungsszenen (Tafel 27 und 32), den beiden Samsondarstellungen (Tafel 6/9 und 10/16) sowie „Moses weicht vor der Schlange zurück“ (Tafel 25/31) kann keine weitere Deutung als gesichert gelten. Nun erweist es sich aber als schwierig, nach Bildquellen zu Darstellungen zu suchen, deren Inhalt man nicht sicher bestimmen kann. Umgekehrt ist eine Deutung der Bildfelder nur dann glaubwürdig, wenn man sie durch Analogien belegen kann. Für die meisten Platten scheinen die Vorlagen heute nicht mehr bekannt zu sein, wie z. B. für den „Traubenesser“ (Tafel 26/30), den „Mann, der ein Gefäß mit verhüllten Händen nach oben hält“ (Tafel 1/29), den „Baum mit zwei Schlangen und dem Kopf im Geäst“ (Tafel 28) oder den „Baum mit Bär und Vögeln“ (Tafel 4/8).

Aus diesem Grund schien es ratsam, von den beiden am eindeutigsten zu identifizierenden Bildfeldern, nämlich den beiden Erschaffungsszenen (Tafel 27 und 32) auszugehen. Die anderen Darstellungen wurden dabei weiter im Auge behalten, um herauszufinden, ob die Vorlage der Schöpfungsszenen auch für andere Themen der Tür verwendet wurde.

Die Vergleichsbeispiele wurden nach Epochen und Gattungen gegliedert und mit der entsprechenden Darstellung der Tür verglichen. So kann gezeigt werden, wo und wann bestimmte Motive zum ersten Mal auftreten, ob sie sich in späterer Zeit wiederholen, abgewandelt werden oder ob bestimmte Bildredaktionen als Vorbild gänzlich ausscheiden.

7 Schade, H., Das Paradies und die Imago Dei: Eine Studie über die frühmittelalterlichen Darstellungen von der Erschaffung des Menschen als Beispiele einer sakramentalen Kunst, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 2 (= Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen), Berlin 1966, 85. Im folgenden zitiert als: Schade, Paradies. Zitat aus einem Brief Cyprians an Pompeius aus dem 3. Jh.

Nachdem nicht mehr zu ermitteln ist, welche Kunstwerke im 11. Jahrhundert dem ausführenden Künstler zur Verfügung standen und nicht einmal als gesichert gelten kann, daß die Türe in Augsburg gegossen wurde, ist es unmöglich, von direkten Bildquellen zu sprechen. Hier müssen stattdessen die verschiedenen Redaktionen der Erschaffungsszenen und ihre Tradierung aufgezeigt und wenn möglich, die Augsburger Darstellungen einer dieser Familien zugeordnet werden.

Die Epochenbezeichnungen geben selbstverständlich keine starren zeitlichen Grenzen an. Aber inzwischen haben sich die Begriffe „frühchristlich“, „karolingisch“ und „ottonisch“ in der kunsthistorischen Literatur so eingegert, daß sie hier beibehalten werden sollen.

II. Die Erschaffungsszenen der Türe: Ihre Deutung und ihre Bildquellen

1. Beschreibung der beiden Szenen

Die sogenannte Erschaffung Adams (Abb. 2)

Zwei aufrecht stehende Figuren in Dreiviertelansicht sind einander zugewandt. Der Boden unter ihren Füßen ist durch kleine Hügel angegeben. Die rechte Figur ist zwar nackt, aber es ist nicht zu entscheiden, ob ein Mann oder eine Frau dargestellt ist. Sie hat halblanges Haar und steht mit leicht eingeknickten Beinen recht unbeholfen da. Der Blick des Menschen richtet sich auf die Figur links. Diese trägt ein langes Gewand, besitzt ebenfalls halblanges Haar und einen Nimbus. Die Gestalt ist bartlos und hat ein jugendliches Aussehen. In ihr ist Christus-Logos als Schöpfer und nicht Gottvater, der meist bärtig dargestellt ist, zu sehen. Christus beugt sich ein wenig zum Geschöpf hinunter, greift mit seiner Linken an dessen Schulter, während er die Rechte zum Sprechgestus erhoben hält.

Die Tafel 32 wurde vom Großteil der Kunsthistoriker als „Erschaffung Adams“⁸ gedeutet. Manche beschrieben den Moment der Erschaffung genauer

8 Kugler, 149; Sighart, 119; Karch, 24; Burg, 81; Domm, 19 f.; Goldschmidt, 33; Baum, 133; Wiebel, 12; Arens, F. V., Rezension zu Richard Wiebel, Die Rätsel der Bronzetüre des Augsburger Domes, *Das Münster* 1, 1947/48, 4–23, in: *Das Münster* 2, 1948/49, 178; Weihrauch, 51; Herzog, E., Werden und Form der mittelalterlichen Stadt: Ihre Bauten und Kunstwerke, in: *Augusta 955–1955*, 83–105; Leisinger, unter Überschrift Augsburg; Götz, 269; Fillitz, *Ausst.Kat. Suevia Sacra*, 113; Sheppard, 23; Wagner, 78

und interpretierten die Szene als „Beseelung Adams“⁹ im Gegensatz zur „Formung“. Darüber hinaus existieren noch einige singulär dastehende Deutungsversuche: Franz Joseph von Allioli schlug vor, die Szene als „Belehrung und Stärkung der Eva durch Maria“ zu sehen.¹⁰ Gottfried Maier glaubte, daß hier Adam das Verbot eingeschränkt wird, vom Baum der Erkenntnis zu essen.¹¹ Johannes Merz schließlich assoziierte mit der Darstellung die „Bestimmung Evas zur Gattin Adams“.¹² Ernst Förster sprach sich zwar für die Erschaffung des Menschen aus, ließ aber offen, ob Adam oder Eva dargestellt ist.¹³

Der Vorschlag Alliolis scheidet m. E. aus, da die Kleidung der größeren Figur gegen Maria spricht und eine vergleichbare Szene nicht bekannt ist. Der Merz'schen Deutung als Zuführungsszene ist ebenfalls nicht zuzustimmen, da bei den wenigen, thematisch verwandten Beispielen immer auch Adam abgebildet ist, während er hier fehlt. Auf den ersten Blick erscheint Maiers Interpretationsversuch plausibel: Das „Verbot Gottes, vom Baum der Erkenntnis zu essen“, ist allerdings äußerst selten dargestellt worden. Die Szene taucht nur in ausführlichen, historisch-erzählenden Schöpfungszyklen auf, zum Beispiel in der Grandval-Bibel und im Oktateuch der Evangelischen Schule von Smyrna.¹⁴ Außer der „Erschaffung Evas“ und dem „Sündenfall“ auf Tafel 28, dessen Benennung mit Fragezeichen zu versehen ist, gibt es auf der Tür keine weitere Genesisdarstellung. Die Darstellungen sind mehr symbolisch-allegorischer Art und weniger erzählend. Eine Verbotsszene ist schon aus diesen Gründen nicht zu erwarten. Ein wichtigeres Argument gegen diese Benennung ist der fehlende Baum. Das Objekt, dem das Verbot gilt, ist gar nicht abgebildet, was in keinem der mir bekannten Beispiele eine Parallele hat.

Die Erschaffung Evas (Abb. 3)

Die Tafel 27 ist eindeutiger zu bestimmen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die „Erschaffung Evas“ dargestellt ist. Dementsprechend einhellig äußerte sich auch die Forschung zu dieser Platte.¹⁵

9 Droste I, 39 ff.; Mende, 138; Jakob, 117; Bösl, 28.

10 Allioli, 17.

11 Maier, 7 ff.

12 Merz, 14 f.

13 Förster, 7.

14 Hesseling D. Ch., *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne: Manuscrit de l'école évangélique de Smyrne*, Leiden 1909, Abb. 17.

15 s. zuletzt Jacob, 117.

Ähnlich gestaltete Bodenerhebungen wie bei der vorigen Szene deuten hier einen Berg an, an dessen Abhang eine nackte, bärtige Gestalt mit geschlossenen Augen und leicht angewinkelten Beinen liegt. Es ist zweifellos Adam. Sein rechter Arm liegt untätig zwischen seinen Beinen, sein linker Arm ist nicht sichtbar. Aus seiner linken Seite ragt Eva bis zur Hüfte heraus. Sie hält ihre rechte Hand an die Brust. Die größere Gestalt, die hinter Adams Beinen steht, ist im gleichen Typus wie der Schöpfer der vorigen Tafel gebildet: Sie trägt dasselbe Gewand, ist bartlos, von jugendlichem Äußeren und besitzt einen Nimbus. Demnach ist wieder Christus-Logos dargestellt. Er packt Eva am linken Handgelenk, im Begriff sie aus Adams Seite ganz herauszuziehen. Mit seiner Rechten führt er einen Sprechgestus aus.

Im folgenden soll nun versucht werden, beide Szenen ikonographisch einzuordnen und durch die Suche nach Parallelen Argumente für oder gegen eine Interpretation der Tafel 32 als „Erschaffung Adams“ geliefert werden.

2. Die frühchristliche Kunst als mögliche Bildquelle

Anders als man vielleicht erwarten würde, gibt es in frühchristlicher Zeit nur wenig Erschaffungsszenen.¹⁶ Das Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung des Sündenfalls, der in den unterschiedlichsten Gattungen gestaltet wurde. Die „Erschaffung der Stammeltern“ tritt lediglich in der Sarkophagplastik, der Buchmalerei und der Freskenmalerei auf und ist auch dort nur in wenigen Exemplaren vertreten. Durch Beschreibungen weiß man darüber hinaus von Malereien weiterer Schöpfungsdarstellungen in der Felixbasilika von Nola¹⁷ und dem Speisesaal des Bischofspalastes in Ravenna, beide aus dem 5. Jahrhundert.¹⁸ Sie sind jedoch so ungenau, daß die einzelnen ikonographischen

16 Einführende Literatur zur Ikonographie der Erschaffungsszenen: Künste, K., Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1928, 266 ff.; Reygers, L., Adam und Eva, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 26 ff.; Réau, L., Iconographie de l'art chrétien, Bd. 2, I (= Ancien Testament), Paris 1956, Nachdr. Nendeln 1974, 71 ff.; Aurenhammer, H., Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wien 1959, 35 ff.; Aprile, R., Adamo nell' iconografia e nell' arte, in: BiblSS, Bd. 1, Rom 1961, Sp. 223 ff.; Negri Arnoldi, F., Eva, in: BiblSS, Bd. 1, Rom 1964, Sp. 351 ff.; Wessel, K., Adam und Eva, in: RBK, Bd. 1, Stuttgart 1966, Sp. 40 ff.; Schade, H., Adam und Eva, in: LCI, Bd. 1, Rom u. a. 1968, Sp. 41 ff.; Erffa, H. M. v., Ikonologie der Genesis, Bd. 1, München 1989, 76 ff. u. 150 ff.

17 Schlosser, J. v., Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, 33 ff.

18 ders., 102 f.; Weis, A., Der römische Schöpfungszyklus des 5. Jahrhunderts im Triclinium Neons zu Ravenna, in: RQ, 30. Supplementheft (= Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten), 1966, 302 f.

Motive, beispielsweise die Gesten der Figuren oder ihr Aussehen, nicht evident werden. Doch bei der Einordnung der Augsburger Erschaffungssikonographie kommt es gerade auf die Einzelmotive an. Zum Vergleich können die Schriftquellen daher nicht herangezogen werden. Die frühesten erhaltenen Darstellungen der Menschenschöpfung stammen aus der Sarkophagkunst.

Sarkophagplastik

Heute werden acht Sarkophage als Träger von Erschaffungsszenen genannt.¹⁹ Die Exemplare aus der Katakomben von San Callisto und aus Martres-Tolosane sind so schlecht erhalten, daß eine christliche Erschaffungsszene nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann.

Außer dem Sarkophag in Crozant sind alle Denkmäler dieser Gattung in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts zu datieren. Es ist eine Zeit, in der ikonographische Typen erst gefunden werden müssen; eine festgefügte Bildtradition liegt noch nicht vor. Die Gestaltungen ein- und desselben Themas müssen deshalb verschieden ausfallen.

Allen Darstellungen gemeinsam ist, daß der Schöpfer stets auf der Cathedra²⁰ sitzt und das zu erschaffende Geschöpf in kleinerem Maßstab vor ihm steht. Auffällig ist, daß es sich bei ihm immer um Eva handelt, wie am langen Haar und der weiblichen Brust zu erkennen ist. Offenbar wurde ihrer Erschaffung am Anfang der ikonographischen Entwicklung mehr Bedeutung eingeräumt als Adam. Die übereinstimmenden Merkmale der Sarkophage erklären sich durch die gemeinsame Bildtradition: Darstellungen des antiken Schöpfungsmythos auf den Prometheussarkophagen (Abb. 4) zeigen ebenfalls den sitzenden Schöpfer, Prometheus, im Begriff das in Ganzfigur auf seinem Schoß stehende Geschöpf mittels eines Modellierstabes zu formen.²¹ Der

19 Fragmentarischer Sarkophag der Cyriaca, Neapel, Museo Nazionale (Magazin); Sarkophagfragment in der Katakomben S. Callisto in Rom; Sarkophag des Aurelius Andronicus von Nikodemia in Campovalano, Chiesa di S. Pietro; „Dogmatischer Sarkophag“ im Vatikan, Museo Pio Cristiano; Sarkophagfragment aus Die, Musée Municipal, das Teil einer Kopie des „Dogmatischen Sarkophags“ ist; Sarkophag aus Trinquetaille im Musée Lapidaire d'art Chrétien von Arles; Sarkophagfragment aus Martres-Tolosane, dort im Depot des Museums; Sarkophag in Crozant, Besitz Villatte, ehem. Schloßpark von Loudun.

20 Eine Cathedra ist ein Sessel aus Weidenrohr mit gewölbter Rückenlehne, auf der im römischen Alltag Frauen, Besucher und Lehrer saßen. Vgl. Klauser, T., Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike (= LF 9), Münster 1927, ²1972.

21 Abbildung des Prometheussarkophags in Rom, Museo Capitolino, Sala delle Colombe: Kaiser-Minn, H., Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts (= JAC, Ergänzungsband 6), Münster 1981, Taf. 23a.

Prometheusikonographie am nächsten kommt die Erschaffung des Cyriaca-Sarkophags (Abb. 5) und des Sarkophags des Aurelius Andronicus (Abb. 6).

Die Unterschiede zwischen den Sarkophagen beziehen sich auf die Anzahl der Schöpfer, auf die Tätigkeit der Schöpfungsfiguren und die Figurentypen. Während beim Cyriaca-Fragment der jugendlich-bartlose Schöpfer Eva die Augen öffnet²², sitzt beim Sarkophag des Aurelius Andronicus ein bärtiger Schöpfer auf der Cathedra und formt Eva mit einem Tonklumpen. Die bartlose Figur steht hier hinter Eva. Im „Dogmatischen Sarkophag“ (Abb. 7) sind drei männliche und bärtige Figuren dem Schöpfungsakt zugeordnet, wobei die Sitzfigur nun nicht mehr Eva formt, sondern sie durch den Sprechgestus zum Leben erweckt, während eine zweite Figur lediglich zuschauend hinter der Cathedra steht, die dritte Gestalt aber Eva die Hand auflegt. Am Boden liegt der noch im Schlaf versunkene Adam. Die Szene zeigt den Moment der Belebung Evas durch das Wort und die kraftverleihende Handauflegung.²³ Der Sarkophag aus Trinquetteille (Abb. 8) wiederholt den linken Teil der Komposition des „Dogmatischen Sarkophags“ recht getreu. Der einzige Unterschied ist die Bartlosigkeit der handauflegenden Figur. Mit der Erschaffung Evas wurde hier die Zuführung Adams zu Eva verbunden: Ein vierter bärtiger Mann führt den stehenden Adam an der Schulter zu Eva.

Ein wichtiges Unterscheidungskriterium der Figuren ist ihre Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit. Nur beim „Dogmatischen Sarkophag“ sind alle männlichen Figuren bärtig. Helga Kaiser-Minn ist diesbezüglich eine interessante Beobachtung zu verdanken: Der „Dogmatische Sarkophag“ sei im unfertigen Zustand verblieben und der Bart der handauflegenden Figur nur nicht abgearbeitet worden. Der Werkprozeß verlaufe nämlich so, daß eine Figur in ihrer größten Ausdehnung festgelegt wird, das bedeutet mit Bart. Die Jünglingsfigur links neben dem Christus der Brotvermehrungsszene zeigt noch den Rest eines noch nicht ganz abgearbeiteten Barts über der Oberlippe.²⁴

22 Die Augenöffnung ist als bestimmter Teil der „Belebung“ zu interpretieren; vgl. De Bruyne, L., *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien*, in: *Rivista di archeologia cristiana* 20, 1943, S. 179; Schade, *Paradies*, 119. Als „Belebung“ oder „Beseelung“ wurde diese Szene auch von Breymann, A., *Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums*, Wolfenbüttel 1893, 87; Wilpert, G., *I sarcofagi cristiani antichi*, Rom 1932, 227; Gerke, F., *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, 192 und Klauser, T., *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV*, in: *JAC* 4, 1961, 133, Anm. 40 gedeutet.

23 Daß die Handauflegung diesen Sinn hat, erschließt sich aus den Prometheussarkophagen, bei denen Athena das Geschöpf durch Handauflegung beseelt (z. B. Prometheussarkophag in Madrid, Prado).

24 Kaiser-Minn, 23.

Der jugendlich-bartlose Schöpfer des Cyriaca-Fragments wurde von der Forschung stets als Christus-Logos gedeutet.²⁵ Bereits Friedrich Gerke hat erkannt, daß sich in tetrarchischer Zeit das Christusbild veränderte, denn von da ab wird Christus immer jugendlich und bartlos dargestellt. Seit dem 4. Jahrhundert trägt Christus lockiges, in den Nacken fallendes Haar, das die Ohren bedeckt.²⁶ Dieses Merkmal kann auch bei den Christusfiguren der Wunder-szenen des Sarkophags von Trinquetaille erkannt werden. Die Deutung der jugendlich-bartlosen Gestalt als Christus ist also sicherlich richtig.

Die christliche Logosvorstellung geht auf den Johannesprolog zurück. Dort wird Christus mit Gott gleichgesetzt und als göttliches Wesen mit personaler Eigenständigkeit beschrieben. Der göttliche Logos bringt Licht und Heil.²⁷ Christus tritt nach christlicher Vorstellung nicht erst mit der Fleischwerdung auf, sondern als Wort oder Kraft Gottes auch schon beim Schöpfungsakt, wo er sozusagen als „Kraftinstrument Gottes“ fungierte. Derartige Gedanken wurden bereits in der Mitte des 2. Jahrhunderts, beispielsweise vom Märtyrer Justinus aus Palästina geäußert.²⁸ In der Folgezeit entbrannten zwar Kämpfe um die richtige Vorstellung von Christus, aber trotz der unterschiedlichen Auffassungen über die Gestalt Christi sahen fast alle Theologen Christus nicht nur als körperhaften, lebendigen Gottessohn, sondern brachten ihn auch mit der Schöpfung in Verbindung.²⁹

Die Idee, daß mehrere Schöpfer der „Erschaffung des Menschen“ beiwohnen, geht sicher auf Genesis 1,26 zurück, wo ausdrücklich der Plural angegeben ist: „Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram“.

Engemanns Interpretationsversuch überzeugt: Er glaubt, daß in den Sarkophagen in Arles und im Vatikan die „Beseelung Evas“ dargestellt sei. Gottvater sitze auf der Cathedra und der Logos lege Eva die Hand auf. Die Figuren hinter dem Thron seien ebenso Engel wie der vierte Mann des Sarkophags aus

25 Breymann, 72, 87; Wilpert, 227; Gerke, 192; De Bruyne, 179; Flemming, J., Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jh., ungedr. Diss. Jena 1953, 54; Engemann, J., Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?, in: JAC 19, 1976, 162; Kaiser-Minn, 3; Büchsel, M., Die Schöpfungs mosaiken von San Marco: Die Ikonographie der Erschaffung des Menschen in der frühchristlichen Kunst, in: Städel Jahrbuch 13, 1991, 68.

26 Gerke, F., Christus in der spätantiken Plastik, ²Berlin 1941, 21 ff.

27 Baus, K., Von der Urgemeinde zur frühchristlichen Großkirche (= HKG, Bd. 1) 1965, 144; Erffa, 45 f.

28 Baus, 204 f.

29 ebd., 291 ff.

Trinquetteille, der Adam heranführt.³⁰ Lieselotte von Kötzsche-Breitenbuch hat nachgewiesen, daß in der Kunst des 4. Jahrhunderts bärtige Engel in Anlehnung an die pagane Personifikation des Genius Senatus auftreten.³¹ Entgegen Georg Stuhlfauth, der die Existenz bärtiger Engel in frühchristlicher Zeit leugnete³², konnte sie Beispiele bärtiger Engel aus der Katakombe an der Via Latina anführen, die ohne jeden Zweifel als solche identifiziert werden können.³³ Analog dazu können auch die bärtigen Assistenzfiguren der Sarkophage als Engel benannt werden. Am Schöpfungsakt teilnehmende Engel treten auch in der karolingischen Grandval- (Abb. 16) und Vivian-Bibel (Abb. 17) auf.

Ein Vergleich der Sarkophage mit den Darstellungen der Augsburger Türe zeigt auf den ersten Blick, daß es so gut wie keine Gemeinsamkeiten gibt. Der auffälligste Unterschied besteht darin, daß außer im Sarkophag von Crozant der Schöpfer auf einer Art Thron sitzt, während er in beiden Schöpfungszenen der Augsburger Tür steht. Die Anzahl der Figuren ist hier auf das Minimum beschränkt. Außer dem Logos und seinen Geschöpfen findet sich keine weitere Gestalt auf den Tafeln. Wie figurenreich sind dagegen die Sarkophage. Bis auf das Cyriaca-Fragment in Neapel bedarf es sonst mindestens zwei Schöpfergestalten. In den Exemplaren des Vatikan und des Museums von Arles sind noch mehr Personen am Schöpfungsakt beteiligt.

Deutlicher fällt auf den Sarkophagen die geschlechtliche Differenzierung der Geschöpfe auf. Bei der Augsburger Tür lassen sich die Geschöpfe nur bei der sowieso eindeutigen „Erschaffung Evas“ sicher bestimmen. Bei Tafel 32 wäre die geschlechtliche Unterscheidung für die Deutung besonders wichtig, aber genau dort, ist offen gelassen, ob Adam oder Eva gemeint ist.

Der Schultergriff des Schöpfers findet sich in keinem der Sarkophage. Der Zuhührungsgestus des vierten Mannes im Sarkophag von Trinquetteille ist eine völlig andere Handgebärde und hat mit dem Schultergriff der Tafel 32 nichts zu tun.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß der Schöpfer der Augsburger Tafeln einen Nimbus besitzt, während er auf den Sarkophagen fehlt. Dort ist die Anlehnung an den Menschenbildner Prometheus noch spürbar, während

30 Engemann, 170. Jüngst wurde von Büchsel, 61 ff. in Abrede gestellt, daß auf den Sarkophagen überhaupt Erschaffungsszenen dargestellt sind. Seine Ausführungen sind leicht zu widerlegen, vgl. ausführliche Begründung meiner Magisterarbeit.

31 Kötzsche-Breitenbuch, L. v., Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom (= JAC, Ergänzungsband 4), Münster 1976, S. 99 f.

32 Stuhlfauth, G., Die Engel in der altchristlichen Kunst (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, H. 3), Freiburg i. Br./Leipzig/Tübingen 1897, 250 f.

33 Kötzsche-Breitenbuch, 97.

die Augsburger Darstellung den Logos in seiner Heiligkeit, fernab von jeglicher Profanität zeigt. Die Gewandung des Logos folgt zwar den antiken Gewandtypen der Sarkophage, doch wird die zeitliche Ferne zur Antike durch das nicht recht verstandene Gewandmotiv evident.

Eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Gattungen ergibt sich durch den Sprechgestus mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Auch die Tatsache, daß hier wie dort der jugendliche Christus-Logos am Schöpfungsakt beteiligt ist, verbindet die Denkmälergruppen in gewisser Weise miteinander. Ferner fällt auf, daß auf allen Sarkophagen Eva aufgerichtet vor dem Schöpfer steht, um beseelt zu werden. Die Darstellung der „Rippenentnahme“ oder des „Herauswachsens aus der Seite Adams“ kennt die Sarkophagkunst nicht. In der sogenannten „Erschaffung Adams“ (Tafel 32) steht das Geschöpf ebenfalls. Ob dies beim Beseelungsvorgang die Ausnahme oder die Regel ist, wird im folgenden noch zu zeigen sein.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß die Darstellungen der Augsburger Tür mit Sicherheit nicht auf die Sarkophagplastik zurückgehen.

Fresken von San Paolo fuori le mura (Abb. 9 und 10)

Die frühchristlichen Fresken von San Paolo fuori le mura haben eine andere Erschaffungssikonographie: In zwei Bildern wird die Erschaffung Adams und Evas vorgestellt. Die Fresken können lediglich anhand der barocken Nachzeichnungen des Codex Barberini in der Biblioteca Vaticana (Cod. Barb. lat. 4406) rekonstruiert werden, die der kunstliebende Kardinal Francesco Barberini (1597–1679) 1634 anfertigen ließ.³⁴ Durch einen Brand der Basilika 1823 gingen die Langhausfresken verloren.

Quellen lassen die Vermutung zu, daß nicht nur das Triumphbogenmosaik, das den Namen Leos I. trägt, sondern auch die Malereien aus der Zeit des Pontifikates Leos d. Gr. (440–461) stammen.³⁵ Der barocke Zeichner kopierte

34 F. Barberini ließ Kopien der gesamten Langhausfresken und der Papstporträts herstellen. Solche Nachzeichnungen sind auch von anderen römischen Kirchen als eine Art Denkmälerinventar bekannt; vgl. Waetzoldt, S., Die Kopien des siebzehnten Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, München 1964. Erwähnung weiterer Barberini-Kopien: White, J., Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19, 1956, 84. Das Entstehungsdatum 1634 läßt sich aus einer Inschrift des Fortsetzungsbandes der S. Paolo-Kopien, der die Papstporträts enthält (Cod. Barb. lat. 4407) ermitteln; vgl. Garber, J., *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin/Wien 1918, 3.

35 Garber, J., 4, 57 f.; Jakubetz, G., Die verlorenen Mittelschiffmalereien von Alt-St. Paul in Rom. „Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4406“. Cavallini-Spätantike, Diss. Wien 1976, 144 f., 161; Matthiae, G., *Pittura romana del medioevo: Secoli IV–X*, Bd. 1, Rom 1987, 58 f.

allerdings den Zustand des 13. Jahrhunderts wie aus Inschriften in den Nachzeichnungen hervorgeht. Pietro Cavallini führte die Bemalung der Langhausfresken durch³⁶, wobei der alttestamentliche Zyklus an der rechten Langhauswand zwischen 1285 und 1290 entstanden sein dürfte.³⁷ Der Stil der Fresken, vermittelt durch den Codex Barberini, beweist, daß Cavallini den frühchristlichen Zustand kopierte.³⁸ Er hatte offenbar nicht den Auftrag einer Neubemalung, sondern Restaurierung.

Die Nachzeichnungen dürfen als genaue Wiederholung der Fresken beurteilt werden.³⁹

Das Paradies bei der „Erschaffung Adams“ (Abb. 9) ist als Hügellandschaft mit drei Bäumen wiedergegeben. Adam sitzt auf der Erde. Er hat das rechte Bein leicht angewinkelt und stützt sich mit der linken Hand ab. Den rechten Arm hält er ausgestreckt dem nimbierten und mit Tunika und Pallium bekleideten Schöpfer entgegen. Dieser thront auf der Sphaira und führt mit der Hand den Sprechgestus aus. Als Erschaffungsmoment wurde also der Beseelungsakt gewählt. Die Zeichnung ist an manchen Stellen etwas flüchtig ausgeführt, dennoch ist noch vage erkennbar, daß der Schöpfer bärtig war, doch weist ihn der Nimbus als Christus aus.⁴⁰

Anders als bei den Sarkophagen steht nun das Geschöpf nicht mehr vor dem Schöpfer, sondern es sitzt. Zudem ist die Kathedra mit der Sphaira ausgetauscht worden und das Paradies als Landschaft wiedergegeben.

Das Fresko von S. Paolo hat wie die Sarkophage kaum Parallelen zur entsprechenden Tafel der Augsburger Tür. Wie bereits bemerkt, stehen sowohl Schöpfer als Geschöpf, während in San Paolo beide sitzen. Darüber hinaus ist hier jeglicher Körperkontakt vermieden. Adam streckt seine Hand zwar dem Logos entgegen, eine Berührung findet aber nicht statt. Der Typus der Christusfigur ist ebenfalls unterschiedlich. In Augsburg hat sie fast ornamental wirkendes langes Haar, in S. Paolo lockiges, kurzes. Das Gesicht ist hier bärtig, dort aber bartlos. Im Gegensatz zu den Sarkophagen ist der Schöpfer im Fresko nimbiert und darin mit der Augsburger Darstellung vergleichbar. Identisch ist der Redegestus des Schöpfers.

Auf der zweiten Erschaffungsdarstellung (Abb. 10) ist eine ähnliche Landschaft gestaltet wie auf der ersten, allerdings mit anderen Baumarten. Adam

36 Der Hinweis auf Cavallini stammt von Lorenzo Ghiberti. Vgl. Garber, 5; Jakubetz, 1.

37 White, 85.

38 genaue Begründung bei Garber, 58 ff.; Jakubetz, 163 ff.

39 Garber, 17; Waetzoldt, 57.

40 Weidlé, W., Nimbus, in: LCI Bd. 3, Rom u. a. 1971, Sp. 324.

liegt ausgestreckt auf dem Boden, die Beine nach antiker Schlafpose übereinander gekreuzt. Der linke Arm ist nach oben genommen, der Unterarm fällt entspannt herab. Die rechte Hand liegt auf dem Hüftknochen. Eva ragt bis zu den Knien aus Adams rechtem Oberschenkel hervor. Sie hat ihren Oberkörper nach vorne gebeugt und blickt, beide Hände faltend, zu Christus-Logos, der mit jenem der „Erschaffung Adams“ fast völlig übereinstimmt: Er sitzt ebenfalls auf der Kugel, trägt Tunika und Pallium, besitzt einen Nimbus und denselben Redegestus wie bei der „Erschaffung Adams“, nur mit etwas erhobenerem Arm.

Die „Erschaffung Evas“ des Bronzereliefs ist gut mit jener des Freskos zu vergleichen, denn bei beiden Darstellungen ragt Eva aus der Seite Adams heraus und spricht der jugendliche, nimbierte Schöpfer zum neuerschaffenen Geschöpf. Auch die Hügellandschaft, in der die Szene eingebunden ist, deutet der Künstler der Augsburger Darstellung an. Im Detail ist die Darstellung aber unterschiedlich: Eva erscheint nur bis zur Hüfte und nicht bis zu den Knien, sie hält die rechte Hand auf die Brust und faltet ihre Hände nicht, der Schöpfer steht und sitzt nicht auf der Weltkugel, Christus-Logos ist aktiv am Schöpfungsakt beteiligt, indem er Eva am Handgelenk packt und sie emporzieht, während er beim römischen Fresko lediglich den Redegestus ausführt, sonst aber am eigentlichen Geschehen unbeteiligt bleibt. Auch der schlafende Adam erscheint in abgewandelter Pose.

Man kann nicht behaupten, daß die „Erschaffung Evas“ in der Kirche von San Paolo die direkte Vorlage war. Dagegen spricht vor allem die fehlende Sphaira in der Augsburger Darstellung. Dennoch dürften beide Darstellungen auf denselben Prototyp zurückgehen. Die Augsburger Tafel 27 folgt dabei einer Variante des Urmodells, in welcher der Schöpfer handelnd am Geschehen beteiligt ist.

Buchmalerei

Es sind nur drei Handschriften frühchristlicher Zeit überliefert, die Genesisillustrationen besitzen und zwar die Cotton-Genesis in London, British Museum, cod. Cotton Otho B.VI, die Wiener Genesis in der Österreichischen Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 31 und schließlich der Ashburnham-Pentateuch in Paris, Bibliothèque Nationale, cod. n. a. lat. 2334. Bei den beiden letztgenannten Handschriften sind die Blätter mit der „Erschaffung des ersten Menschenpaares“ verloren gegangen. Ein Rekonstruktionsversuch, angelehnt an die Bildtradition der erhaltenen Genesisdarstellungen, muß an dieser Stelle unterbleiben.

Tafelnumerierungs- und Benennungsschema

Mann mit Trinkgefäß	Moses mit Schlange Ex 4,4	Mann mit Gegenst. Nathan?	Baum mit Bär und Vögeln	Löwe packt Beutetier
1	2	3	4	5
Samson im Kampf mit dem Löwen Ri 14,6	Aaron mit d. blüh. Stab Num 17,16	Baum mit Bär und Vögeln	Samson im Kampf mit dem Löwen Ri 14,6	Samson im Kampf geg. die Philister Ri 15,15
6	7	8	9	10
Bogen- schießender Kentaur	Moses mit d. aussätz. Hand	Löwe	König mit Lanze und Schild David?	nach oben weisender Mann Nathan?
11	12	13	14	15
Samson im Kampf geg. die Philister Ri 15,15	Aaron mit d. Schlan- gen Ex 7,8 17	König mit Schwert u. Schild David?	Bogen- schießend. Kentaur	Löwe
16	17	18	19	20
Mann mit Schild	Figur mit rund. Gegen- stand	Ringhalter	Ringhalter	Moses weicht vor Schlange zurück Ex 4,2 f. 25
21	22	23	24	25
Traubenesser	Ersch. Evas	Baum, zwei Schlangen, Kopf im Geäst	Mann mit Trinkgefäß	Traubenesser
26	27	28	29	30
Moses weicht vor Schlange zurück Ex 4,2 f. 31	Beseel. Evas	Hühner- fütternde Frau	Hühner- fütternde Frau	Mann mit Schild
31	32	33	34	35

Die älteste der drei Handschriften ist die sogenannte Cotton-Genesis, ein Codex mit Septuaginta-Text und Illustrationen zur Genesis aus dem 5. oder 6. Jahrhundert.⁴¹ Aus paläographischen und stilistischen Gründen wurde als Entstehungsort des Codex bisher stets der christliche Osten⁴², oder genauer Alexandria⁴³ angegeben. Büchsel sprach sich für eine Entstehung in Rom aus, weil deutliche ikonographische Bezüge zu den Prometheussarkophagen bestünden und diese der byzantinischen Kunst nicht als Vorlage dienten. Zudem konnte Büchsel die augustinische Konzeption der Schöpfungsbilder nachweisen, die ebenfalls einen westlichen Entstehungsort wahrscheinlich macht.⁴⁴

Quellen zur frühen Geschichte der Handschrift existieren nicht. Erst 1617 haben wir von ihr Kunde: Zwei Briefe belegen, daß Sir Robert Cotton zu diesem Zeitpunkt der Besitzer des Codex war.⁴⁵ Die Handschrift ist deshalb als Cotton-Genesis in die Literatur eingegangen. Bei einem Brand der Cotton-Bibliothek im Jahre 1731 wurden die Miniaturen in großen Teilen zerstört. Die Erschaffungsdarstellungen gehören dazu.

Man wüßte nichts von ihrem Aussehen, hätte nicht Johan J. Tikkanen eine interessante Beobachtung gemacht: Die byzantinischen Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig sind trotz kleinerer Abweichungen relativ getreue

41 Tikkanen, J. J., Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, Helsingfors 1889, Nachdr. Soest 1972, 101; Morey, Ch. R., Notes on east christian miniatures, in: The Art Bulletin 11, 1929, 5; Schmidt, Ch., Die Darstellungen des Sechstageswerkes von ihren Anfängen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, Hildesheim 1938, 18; Weitzmann, K., Die Illustration der Septuaginta, in: MJBK 3/4, 1952/53, 96. Im folgenden zitiert als: Weitzmann, Septuaginta; Demus, O., A renaissance of early christian art in thirteenth century Venice, in: Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend jr., Princeton 1955, 348; Weitzmann, K., Observations on the Cotton Genesis fragments, in: Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend jr., Princeton 1955, 125. Im folgenden zitiert als: Weitzmann, Observations; Esche, S., Adam und Eva: Sündenfall und Erlösung (= Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 8), Düsseldorf 1957, 13; Weis, 304; Mazal, O., Wiener Genesis: Faksimile des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Frankfurt a. M. 1980, 7; Weitzmann, K. und Kessler, H., The Cotton Genesis: British Library Codex Cotton Otho B. VI (= The illustrations in the manuscripts of the Septuagint, Bd. 1), Princeton 1986, 31 ff. Im folgenden zitiert als: Weitzmann, Cotton Genesis; Koshi, K., Der Adam-und-Eva-Zyklus der sogenannten Cottongeneses-Rezension: Eine Übersicht über mögliche Mitglieder der verzweigten Cottongeneses-Familie, in: Bulletin annuel du musée national d'art occidental 9, 1975, 46; Büchsel, 29.

42 Tikkanen, 99; Schmidt, 18; Weis, 304.

43 Morey, 5 ff.; Flemming, 87; Weitzmann, Observations, 126 f.; Esche, 13; Koshi, 46; Mazal, 7; Weitzmann, Cotton Genesis, 30 f.

44 Büchsel, 59 ff. Die Cotton-Genesis wurde seines Erachtens aus theologischen Propagandagründen in den Osten geschickt. Theologischer Hintergrund schon von D'Alverny, M.-T. Les anges et les jours, in: Cahiers archéologiques 9, 1957, 273 erläutert.

45 Geschichte der Handschrift ausführlich bei Weitzmann, Cotton Genesis, 3 ff. dargelegt

Kopien der Miniaturen der Cotton-Genesis. Dieses Ergebnis erzielte Tikkanen durch einen Vergleich der erhalten gebliebenen Fragmente mit den venezianischen Mosaiken, wobei er feststellte, daß die Figurenkompositionen fast identisch sind.⁴⁶ Eine andere Vergleichsmöglichkeit bieten zwei 1621/22 von Daniel Rabel angefertigte Kopien des Codex.⁴⁷ Die „Schöpfung der Pflanzen“ bestätigt die Ähnlichkeit der Cotton-Miniatur mit der entsprechenden Darstellung der Vorhallenmosaiken, der „Befehl Gottes an Abraham Hagar zu verlassen“⁴⁸ hat keine Entsprechung in der Abrahamskuppel. Wegen der Unterschiede zwischen den Fragmenten der Cotton-Genesis und den Mosaiken – auch Tikkanen verschweigt sie nicht – ist Koichi Koshi in seiner Annahme sicher zuzustimmen, daß nicht die Cotton-Genesis selbst, sondern eine Schwesternhandschrift die direkte Vorlage für die Mosaiken gewesen sei.⁴⁹

Die Mosaiken des Atriums sind im frühen 13. Jahrhundert entstanden.⁵⁰ Die erste Kuppel im Südwesten des Narthex stellt in drei konzentrischen Kreisen die Genesis von der Erschaffung der Welt bis zur Arbeit der Stammeltern dar.

Die Tagwerke sind außer durch die Tätigkeit des Schöpfers durch jeweils einen zusätzlichen Engel pro Tagwerk charakterisiert.⁵¹ Bei der „Erschaffung Adams“ (Abb. 11) stehen fünf Engel auf einer höheren Ebene, während der sechste rechts hervortritt und wie Adam auf der wellenförmigen Erde steht. Der dritte und fünfte Engel halten die rechte Hand vor die Brust, alle anderen Engel variieren diesen Gestus. Der sechste Engel hat den rechten Arm ausgestreckt und weist mit der offenen Handfläche auf Adam, während er die linke Hand in ähnlich abwehrender Haltung wie der dritte und fünfte Engel vor die Brust hält. Eine Deutung der Gesten wurde noch nicht versucht, muß aber auch hier vernachlässigt werden.

Das Inschriftenband oberhalb der Darstellung zitiert Gen 1,26: „Faciam(us) ho(m)i(n)em ad imagine(m) et similitudine(m) n(ost)ra(m).“ Die recht allgemein gehaltenen Worte des ersten Genesisberichtes waren allerdings nicht die literarische Vorlage für die „Formung Adams“, vielmehr wurde Genesis 2,7 benutzt.

46 Tikkanen, 101 ff.

47 Weitzmann, Cotton Genesis, 3.

48 ebd., Farbtafel I, Abb. 1 und 2.

49 Koshi, 46 f.

50 Datierung und Stil v. a. bei Demus, Otto, *The mosaics of San Marco in Venice*, Bd. 2 (= *The Thirteenth Century*), Chicago/London 1984, 223 ff.

51 D'Alverny, 271 ff. behandelte diesen Aspekt sehr ausführlich, auch unter Berücksichtigung theologischer Gesichtspunkte.

Der Schöpfer sitzt in Tunika und Pallium auf einem Thron und hat die Füße auf ein Suppedaneum gestellt. Es ist evident, daß das Darstellungskonzept der christlichen Sarkophage nachklingt. Auch das vor dem Thron stehende Geschöpf ist bereits aus dieser Denkmälergruppe bekannt. Neu ist, daß der Schöpfer Adam, der geschlechtlich von Eva unterschieden wurde, mit beiden Händen an Ober- und Unterarm berührt. Offensichtlich ist der Schöpfer gerade im Begriff Adam fertig zu modellieren. Das Motiv der Berührung mit zwei Händen tritt zwar in der christlichen Sarkophagplastik nicht auf, ist aber aus den Prometheussarkophagen abzuleiten.

Adam hebt sich dunkel von der Engelschar ab. Es sollte damit sicher zum Ausdruck gebracht werden, daß Adam aus dem Staub der Erde gebildet wurde.⁵² Die Darstellung des jugendlich-bartlosen Schöpfers mit langem Haar ist zwar bereits aus den Sarkophagreliefs und der Nimbus aus den Fresken von San Paolo fuori le mura bekannt, doch findet sich die Kombination dieser den Logos kennzeichnenden Merkmale unter den noch erhaltenen Denkmälern hier zum ersten Mal.

Dieser Typus der Schöpfergestalt ist auch in den Augsburger Bronzereliefs gewählt. Die Tatsache, daß Adam steht und nicht sitzt, wie im Fresko von San Paolo, verbindet die beiden Kunstwerke ikonographisch miteinander. Gegen eine Ableitung der Tafel 32 von der „Formung Adams“ der Cotton-Genesis oder einer verwandten Handschrift spricht vor allem der auf dem Thron sitzende Schöpfer, die Modellierungstätigkeit und die Engel als Tagwerkpersonifikationen.

Neu im Vergleich zu den bisher besprochenen Beispielen ist, daß die Cotton-Genesis sowohl die „Erschaffung Adams“ als auch die „Erschaffung Evas“ in zwei Bildern darstellt. Nach der Segnung des siebten Tages wird die Erzählung der „Erschaffung Adams“ mit dem Bild der „Beseelung“ (Abb. 12) wiederaufgenommen.

Die Textgrundlage für diese Szene ist Gen 2, 7: „... i(n)spiravit in facie(m) ei(us) spiraculu(m) vit(a)e.“ Der jugendliche, bartlose Christus-Logos mit Kreuznimbus und in der üblichen Gewandung steht rechts von Adam auf einer wellenförmigen Bodenangabe. Er hat die rechte Hand in seinem Pallium verhüllt und hält damit ein Zephterkreuz. Das Stabkreuz kommt bereits in der

52 Weitzmann, K., The Genesis mosaics of San Marco and the Cotton Genesis miniatures, in: Demus, O., The mosaics of San Marco in Venice, Bd. 2, 1, London/Chicago 1984, 111. Im folgenden zitiert als: Weitzmann, Genesis mosaics.

Herrscherikonographie Konstantins des Großen vor.⁵³ Wenn Christus-Logos es hier als Attribut besitzt, soll damit seine Macht über den Menschen zum Ausdruck gebracht werden. Mit der anderen Hand streckt der Logos Adam eine nackte, geflügelte Gestalt entgegen. Es ist Psyche, eine antike Personifikation der Seele. Sie greift an Adams rechte Schulter. Dieser steht wie der Logos auf der hügeligen Erde. Adams linker Arm ist leicht vorgestreckt und die offene Handfläche weist zum Schöpfer.

Die pagane Ikonographie des Schöpfungsmythos lebt auch in diesem Mosaikbild noch nach: Athena setzt dem Protoplasten ebenfalls eine geflügelte Gestalt ein, um ihn zu beseelen.

Thorsten Droste wollte zwischen der Beseelung Adams des venezianischen Mosaiks und der Augsburger Darstellung eine gewisse Beziehung erkennen⁵⁴, beispielsweise im Typus der Schöpferfigur und im Motiv des Voreinanderstehens von Adam und Christus-Logos. Von den bisher behandelten Denkmälern steht dieses Mosaikbild sicher der Tafel 32 der Augsburger Türe am nächsten. Ein entscheidender Unterschied ist allerdings das Fehlen der Psyche im Augsburger Relief und umgekehrt die Existenz der Motive „Sprechgestus“, „Schultergriff“ und „herabhängende Arme Adams“, die in der Cotton-Genesis nicht auftauchen. Dadurch entsteht die Frage, ob der Künstler durch die Veränderung von Einzelmotiven eine andere Aussage schaffen wollte, ob er eine andere Vorlage als die Cotton-Genesis besessen hatte oder ob seine Vorlage gar keine „Beseelung Adams“ war.

Der „Einführung Adams ins Paradies“ und der „Benennung der Tiere“ folgen zwei Bilder, die der „Erschaffung Evas“ gewidmet sind. Die Erzählung beginnt mit der „Rippenentnahme“ (Abb. 13). Der Schöpfer im bereits bekannten Typus nähert sich dem schlafenden Adam von rechts und entnimmt ihm eine Rippe aus seiner rechten Seite. Adam liegt in einer reichen Flora. Er stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf dem Boden ab und legt seinen Kopf auf die zur Faust gekrümmten Finger. Den linken Arm hat er quer über den Oberkörper gelegt und greift mit der Hand in die Erde. Die Beine Adams sind überkreuzt. Die Schlafhaltung Adams ist aus der Antike übernommen. Man kennt sie beispielsweise aus Endymion- und Erosdarstellungen. Auch die christliche Kunst verwendet diesen Topos, vor allem in Darstellungen des schlafenden

53 s. Münzprägungen Konstantins nach der Anerkennung des Christentums, z. B. Abb. 74 bei Voelkl, L., Kaiser Konstantin, München 1957.

54 Droste I., 40. Die Behauptung, daß es im Genesis-Zyklus von San Marco nur eine „Beseelung Adams“ gäbe, ist aber falsch.

Jonas. Die antike Schlafpose klingt auch beim Adam im Fresko von San Paolo fuori le mura in der „Erschaffung Evas“ noch nach.

Zwischen der Tafel 27 und dieser Darstellung besteht keinerlei Verwandtschaft, da sie völlig unterschiedlichen ikonographischen Linien folgen.

An die „Rippenentnahme“ schließt sich eine weitere Schöpfungsszene an, die in der Literatur in Analogie zum Text der Genesis meistens als „Formung Evas“ (Abb. 14) bezeichnet wurde.⁵⁵ Christus-Logos und Eva, die geschlechtlich deutlich von Adam unterschieden ist, stehen wie bei der „Beseelung Adams“ voreinander. Durch die Passivität der herabhängenden Arme wirkt Eva ein wenig unbeholfen. Der Schöpfer umschließt mit den Fingern der linken Hand Evas Handgelenk und berührt mit der rechten Hand ihre Schulter von vorne. Ein Vergleich der Tätigkeiten von Christus-Logos bei der „Formung Adams“ und hier zeigt deutliche Unterschiede: In der ersten Szene ist der Schöpfer, ähnlich wie Prometheus, im Begriff den Arm seines Geschöpfes zu modellieren. Dem Künstler gelingt es, die Aktivität des Schöpfers anzudeuten, während die Tätigkeit von Christus-Logos bei der sogenannten „Formung Evas“ innehält. Der Griff ums Handgelenk kann nur schwer als Modellieren verstanden werden, eher scheint es, als ob durch das Berühren der Pulsader Eva das Leben verliehen wird. Walter Loeschke deutete das Motiv als Ausdruck göttlicher Hilfe, bei Adam speziell als Emporziehen aus dem Tod zum ewigen Leben.⁵⁶ Dem Motiv ist also eine spirituelle Bedeutung beizumessen und kann keinesfalls mit der handwerklichen Tätigkeit des Formens in Zusammenhang gebracht werden. Auch der Berührung der Schulter fehlt jede Dynamik. Der Gestus ist kein wirkliches Greifen und Gestalten, sondern erinnert vielmehr an die Handauflegung des „Dogmatischen Sarkophags“. Meines Erachtens bedeutet der Gestus auch hier die Kraftübertragung durch den Schöpfer. Die Szene ist daher bestimmt richtiger als „Beseelung Evas“ zu be-

55 Kessler, H., *Hic homo formatur: The Genesis frontispieces of the Carolingian bibles*, in: *Art Bulletin* 53, 1971, 148; Raw, B., *The probable derivation of most of the illustrations in Junius 11 from an illustrated Old Saxon Genesis*, in: *Anglo-Saxon England*, Bd. 5, 1971, 140; Koshi, 67; Kessler, H., *The illustrated bibles from Tours* (= *Studies in manuscript illumination* 7), Princeton 1977, 17. Im folgenden zitiert als: Kessler, *Illustrated bibles*; Al-Hamdani, B. A., *The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in S. Paolo f. l. m.*, in: *Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana*, Roma 21–27 settembre 1975, Vatikan 1978, Bd. 2, 23; Tronzo, William, *The Hildesheim doors: An iconographic source and its implications*, in: *ZKg* 46, 1983, 362; Weitzmann, *Genesis mosaics*, 113; Erffa, 153.

56 Loeschke, W., *Griff ans Handgelenk*, in: *RBK*, Bd. 2, Stuttgart 1971, Sp. 940 ff.

nennen⁵⁷, auch wenn diese Phase der Erschaffung bei Eva literarisch nicht nachweisbar ist. In der Ikonographie tritt sie aber wie gezeigt schon in der Sarkophagplastik auf.

Die Ähnlichkeit dieser Darstellung mit der Bronzeplatte 32 der Augsburger Domtüre ist frappant: Beide Figuren stehen, der Schöpfer ist vom gleichen Typus, das Motiv der herabhängenden Arme ist identisch, das Standmotiv des Schöpfers ist kopiert worden und selbst der Griff an die Schulter ist, wenn auch in abgewandelter Form, übernommen worden. Der einzige Unterschied ist, daß Christus-Logos im Mosaik Evas Arm umgreift, während er auf der Bronzeplatte einen Sprechgestus ausführt. Es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß die Szene der Bronzetür in derselben Bildtradition wie die Cotton-Genesis steht. Die enge Beziehung von Cotton-Genesis und Bronzetüre in diesem Bild legt darüber hinaus nahe, auch die Augsburger Darstellung als „Beseelung Evas“ zu deuten. Der Vergleich mit weiteren Darstellungen der „Erschaffung Evas“ wird zeigen, ob diese neue Interpretation haltbar ist, ob noch zusätzliche Argumente für eine Umdeutung gefunden werden können oder ob sie sich letztlich als abwegig erweist.

Eine weitere Handschriftengruppe, deren Vertreter zwar erst zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert entstanden sind, folgt einem frühchristlichen bzw. frühbyzantinischen Prototyp, was vor allem Kurt Weitzmann bewiesen hat.⁵⁸

Hinsichtlich der Erschaffungsszenen stellen die Oktateuche eine sehr geschlossene Gruppe dar.⁵⁹ Die „Erschaffung Adams“ der Oktateuche (Abb. 15) und der Augsburger Bronzetür hängen nicht von einer gemeinsamen Redaktion ab. Von allen bisher behandelten Denkmälern haben sie die wenigsten Gemeinsamkeiten. In den Oktateuchen wird der auf der Erde liegende Adam durch einen seinen Kopf treffenden Lichtstrahl, der von der Hand Gottes im Himmel ausgeht, geformt und der nun aufrecht sitzende Adam ebenfalls durch einen Lichtstrahl beseelt. Die fehlende anthropomorphe Gestaltungsweise des Schöpfers unterscheidet die Oktateuche von allen anderen Redaktionen und

57 ohne nähere Begründung wurde diese Szene auch schon von Tikkanen, 33; Flemming, 89 und Koshi, Koichi, *Die Genesisminiaturen der Wiener „Histoire universelle“* (Cod. 2576), Wien 1973, 7 f. als „Belebung“ angesprochen.

58 Weitzmann, *Septuaginta*, 103 ff.; ders., *Cotton Genesis*, 41.

59 Oktateuche in der Biblioteca Vaticana, Vat. gr. 747 und in der Laurenziana in Florenz, cod. Plut. V. 38 aus dem 11. Jahrhundert, Oktateuche in der Serail-Bibliothek in Istanbul, cod. gr. 8, in der Evangelischen Schule von Smyrna, cod. A 1 und in der Biblioteca Vaticana, Vat. gr. 746 aus dem 12. Jh.

damit auch von der Augsburger Bronzetür. Doch gerade das Voreinanderstehen von Schöpfer und Geschöpf ist ein sehr wichtiges Motiv, das Rückschlüsse auf die Bildtradition zulässt. Der einmal liegende, einmal sitzende Adam, der auf ihn herabfallende Strahl und die minutiös gestaltete Landschaft sind Elemente, die dem Modelleur der Augsburger Platte völlig fremd waren.

Die „Erschaffung Evas“ der Oktateuche erinnert an die Gestaltungsweise in S. Paolo: Eva ragt als Halbfigur aus Adams Seite. Ihre erhobenen Arme sind ein Adorationsgestus.⁶⁰ Wieder wird der eigentliche Schöpfungsakt mittels des Lichtstrahls angegeben.

Trotz desselben ikonographischen Typus, das Herauswachsen Evas aus der Seite Adams, liegt den Darstellungen eine völlig andere Auffassung zugrunde: In Augsburg ist der jugendliche Schöpfergott aktiv an der Erschaffung beteiligt. Er packt Eva am Handgelenk, um sie aus Adams Körper zu ziehen. Die Erschaffung Evas durch den Lichtstrahl ist dagegen mehr spiritueller Art. Den Adorationsgestus Evas in den Oktateuchen gibt es auf dem Bronzerelief nicht. Eva legt dort ihre Hand auf die Brust. Diese Gebärde wird im Glaubensbekenntnis verwendet, um seine Schuld zu bezeichnen. Hier ist sie offenbar eine Anspielung auf den bevorstehenden Sündenfall und die Schuldhaftigkeit Evas. Durch die anthropomorphe Gestaltung des Schöpfers steht die Tafel 27 dem Fresko in San Paolo viel näher. Wegen desselben Erschaffungstyps hängen die Oktateuche, das Fresko und die Bronzetafel aber zusammen. Möglicherweise gehen sie auf denselben Urtyp zurück.

3. Die karolingische Kunst als mögliche Bildquelle

Auch in karolingischer Zeit sind nur wenige Darstellungen der Menschenschöpfung bekannt. Im Bereich der Monumentalmalerei, der Elfenbeinplastik oder Metallkunst haben sich keine Erschaffungsszenen erhalten. Die verschiedenen Schulen der Buchmalerei richteten ihr Interesse hauptsächlich auf die Gestaltung der Evangelisten, auf Illustrationen der Psalmen und der Apokalypse. Dennoch sind aus dieser Epoche neben der Illustration eines Psalms des Stuttgarter Bilderpsalters, auf den hier nicht näher eingegangen werden soll, vier Bilderbibeln aus dem 9. Jahrhundert überliefert, die vor dem Genesis-Text ein Frontispiz mit narrativ aneinandergereihten Szenen des ersten Mosesbuches besitzen und zwar die Grandval-Bibel in London, British Library, Ms. add. 10546, die sogenannte Alkuinbibel in Bamberg, Staatliche Bibliothek A. I,

60 Büchsel, 69.

5, die Vivian-Bibel in Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1 und die Bibel von S. Paolo fuori le mura in Rom.

Die Quellenlage für die vier Bibeln ist ziemlich schlecht. Wilhelm Köhler konnte aber durch genaues Studium der Stileigentümlichkeiten nachweisen, daß die drei erstgenannten Bibeln aus der Schule von Tours, einem bedeutenden Skriptorium in der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts, stammen⁶¹, während die Bibel von S. Paolo fuori le mura erst in spätkarolingischer Zeit in der Hofschule Karls des Kahlen⁶², möglicherweise in Reims⁶³, entstanden ist.

Die Alkuinbibel besitzt nur eine Szene zur Erschaffung des Menschen und zwar ist der Moment der „Beseelung Adams“ ausgewählt worden.⁶⁴ Der stehende Schöpfer beseelt den sitzenden Adam durch seinen ausgestreckten Arm, der wohl als Redegestus zu verstehen ist. Der Alkuinbibel liegt somit eine andere Redaktion zugrunde als der Tafel 32 der Bronzetüre.

Die „Erschaffung Evas“ wurde in den karolingischen Bibeln im Typus der „Rippenentnahme“ dargestellt. Sie stehen somit in der Tradition der Cotton-Genesis, mit der die Tafel 27 der Domtür nicht zu verbinden ist.

Welche Ergebnisse liefert aber ein Vergleich der Tafel 32 mit den entsprechenden Szenen der karolingischen Bibeln?

61 Köhler, W., Die karolingischen Miniaturen, Bd. 1 (= Die Schule von Tours), Teil 1 (= Die Ornamentik), Berlin 1930, 194 ff., 209 ff., 250 ff.

62 Köhler, W. und Mütherich, F., Die karolingischen Miniaturen, Bd. 5 (= Die Hofschule Karls des Kahlen), Berlin 1982, 7, 40, 44. Im folgenden zitiert als: Köhler/Mütherich.

63 Braunfels, W., Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, 215, 219; Köhler/Mütherich 14 f. In Anm. 32 weitere Literaturhinweise zur Lokalisierung; Schade, H., Studien zu der Karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 21, 1959, 18 ff. diskutierte ausführlich die verschiedenen Lokalisierungstheorien und entschied sich für eine Entstehung in Reims, s. v. a. 31 ff.

64 In der Literatur wurde oft darüber diskutiert, ob in einer Erschaffungsszene der Moment der „Belebung“ oder der „Beseelung“ dargestellt sei. Weitzmann, K., Illustrations in roll and codex (= Studies in manuscript illumination 2), Princeton ¹1947, ²1970, 176. Im folgenden zitiert als: Weitzmann, Roll and codex; Kessler, Illustrated bibles 14 f. und Schubert, U., Eine jüdische Vorlage für die Darstellung der Erschaffung des Menschen in der sogenannten Cotton-Genesis-Rezension?, in: Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Vatikan 1978, 433 f. glauben analog zu den Prometheussarkophagen an einen dreiteiligen Schöpfungsvorgang, bestehend aus „Formung“, „Belebung“ und „Beseelung“. Doch hat Kaiser-Minn, 48 ff. nachgewiesen, daß bei den antiken Sarkophagen nie alle drei Momente nebeneinander auftreten und demnach nur ein zweiteiliger Schöpfungsvorgang zu beobachten ist. Eine Unterscheidung zwischen „Belebung“ und „Beseelung“ ist m. E. auch bei den christlichen Erschaffungsszenen nicht angemessen, da weder der Bibeltext von drei Phasen spricht, noch in der Ikonographie drei Schöpfungsphasen nebeneinander dargestellt wurden. Die Belebung ist m. E. mit der Beseelung identisch.

Die Benennung der ersten Szene der Grandval-Bibel (Abb. 16) als „Erschaffung Adams“ ergibt sich durch den chronologischen Erzählcharakter der Genesissseite sowie durch den Titulus oberhalb des Bildes. Adam liegt ausgestreckt auf der Erde und hat die Arme eng an den Oberkörper angelegt. Der jugendliche und bartlose Schöpfer steht links neben seinem Haupt, beugt sich über ihn und hält mit der linken Hand seine Schulter. Mit der rechten Hand umfaßt er seinen Kopf. Zwei Engel in Halbfigur wohnen dem Schöpfungsakt bei. Sie wurden in der Mitte des Bildstreifens untergebracht, doch ist durch ihre Blickrichtung eindeutig ihr Bezug zur „Erschaffung Adams“ hergestellt. Sie sind geflügelt und nimbiert. Ihre Hände haben sie in der typischen Orantenhaltung erhoben.

Apokryphe Schriften erwähnen die Anwesenheit von Engeln beim Schöpfungsakt: In der *Vita Adae et Evae* ist von anbetenden Engeln die Rede.⁶⁵ Die Schatzhöhle berichtet, daß Gott den Engeln sein Vorhaben, den Menschen zu erschaffen, mitteilt.⁶⁶ Augustinus spricht in seinem Genesiskommentar von dienenden Engeln beim Schöpfungsakt.⁶⁷ Engel in liturgischer Funktion sind auch ikonographisch nachweisbar, sogar bei der „Erschaffung Evas“.⁶⁸

Die Frage nach der genaueren Deutung der Szene wurde kontrovers beantwortet. Wilhelm Köhler sah in ihr die „Formung Adams“⁶⁹, Kurt Weitzmann⁷⁰, Herbert Kessler⁷¹ und Ursula Schubert⁷² glaubten an eine Belebungs-darstellung, da der Körper Adams schon gebildet ist. Als Einwand muß entgegengebracht werden, daß bei den Prometheussarkophagen und dem christlichen Sarkophag von Campovalano ebenfalls das Geschöpf schon gebildet ist, die Deutung als „Formung“ durch den Modellierstab und den Tonklumpen aber nicht bezweifelt werden kann. Deutet man außerdem jede Berührung an Kopf und Schultern als Belebung, so bliebe keine einzige Darstellung der Formung übrig, was sehr unwahrscheinlich ist. Meiner Ansicht nach kann die Darstellung nur als „Formung“ gesehen werden, auch wenn es für den liegenden

65 Schade, *Paradies* 110.

66 ebd., 105 f.

67 Schade, H., Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie: I. Adams großes Gesicht, in: *Das Münster* 11, . 11/12, 1958, 376. Zitat aus *De genesi ad litteram*: 385, Anm. 6. Im folgenden zitiert als: Schade, Adams großes Gesicht.

68 Schade, *Paradies* 109 f.

69 Köhler, W., *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. 1 (= Die Schule von Tours), Teil 2 (= Die Bilder), Berlin 1933, 119. Im folgenden zitiert als: Köhler, 1,2.

70 Weitzmann, *Roll and codex* 176.

71 Kessler, *Hic homo* 146; ders., *Illustrated bibles* 14 f.

72 Schubert, 433 f.

Adam keine Parallele gibt. Diese Interpretation kann durch einen Vergleich mit der Bibel von San Paolo verifiziert werden.

Vor der „Rippenentnahme“ ist die „Erschaffung Adams“ (Abb. 18) in zwei unterschiedlichen Darstellungsmomenten wiedergegeben. In der ersten Szene liegt Adam steil an einen Hügel angelehnt da. Seine Beine sind ausgestreckt, seine Arme hängen entspannt nach unten und seine Hände ruhen auf den Oberschenkeln. Mit offenen Augen blickt Adam den im Unterschied zu den anderen karolingischen Bibeln bärtigen Christus-Logos an. Dieser beugt sich über ihn und berührt mit der linken Hand Adams Oberarm, mit der rechten seine Schulter. Die Darstellungsweise erinnert sofort an die entsprechende Szene der Grandval-Bibel, auch wenn Details voneinander abweichen, wie z. B. der Greifgestus des Schöpfers oder die Haltung Adams.

In der folgenden Szene steht Adam vor Christus-Logos. Dieser hat seinen rechten Arm zum Gestus der Rede erhoben, der bereits von den Sarkophagen und dem Fresko von San Paolo fuori le mura bekannt ist. Adam hat beide Arme abgewinkelt und streckt sie dem Schöpfer entgegen. Der rechte Arm ist ein wenig ausgestreckt und die offene Handfläche weist zu Christus-Logos hin.

Schon alleine aus Gründen der narrativen Erzählweise ist klar, daß hier auf die „Formung Adams“ seine Beseelung folgen muß. Wegen der fast identischen, nur seitenverkehrten Wiederholung in der Vivian-Bibel (Abb. 17) ist auch dort die „Beseelung Adams“ wiedergegeben. Beide folgen hierbei der Cotton-Genesis ziemlich genau.

Der Titulus der Bibel in San Paolo belegt den angestellten Deutungsversuch. Oberhalb der ersten Szenen befindet sich die Inschrift: „Hic homo formatur pulchro agalmate primus. Celsithroni verbo dictu mirabile cunctis.“⁷³ Kessler nahm wegen der genauen Übereinstimmung von Text und Bild an, daß die Tituli zu den Bildern entworfen wurden und nicht umgekehrt.⁷⁴ Die Textstelle belegt also, was durch das vergleichende Studium der Ikonographie bereits vermutet wurde: Die erste Szene der Bibel von San Paolo und alle ihr verwandten Beispiele stellen eine „Formung“, die zweite dagegen eine „Beseelung“ dar. Durch die Ähnlichkeit dieses Bildes mit der Tafel 32 ergibt sich erneut, auch diese Szene als „Beseelung“ zu bezeichnen.

Ein Merkmal, das ausschließlich in Beseelungsdarstellungen zu beobachten ist, ist der Rhetorengestus des Herrn. Er kehrt sowohl in den Sarkophagen und

73 Kessler, *Illustrated bibles*, 34.

74 ebd., 34.

im Fresko von San Paolo als auch in der Vivian-Bibel und im Augsburgsburger Relief wieder, wodurch ein weiterer Anhaltspunkt für die Deutung als „Beseelung“ gegeben ist.

Durch die Verbindung der Motive Stehen des Geschöpfes, Stehen des Schöpfers und Redegestus steht die Tafel 32 der Vivian-Bibel noch näher als der Cotton-Genesis. Für die Einordnung der Vivian-Bibel und der Bronzeplatte in eine Redaktion bedeutet dies, daß beide wahrscheinlich ein gemeinsames Urmodell besitzen und zwar in Form einer nahen Verwandten der Cotton-Genesis, in der die Psyche weggelassen und der Rhetorengestus eingefügt wurde.

An dieser Stelle muß auf ein Motiv aufmerksam gemacht werden, das sowohl in der Vivian-Bibel als auch in der Bibel in San Paolo und in den Mosaiken von San Marco zu beobachten ist: Die auf den Schöpfer weisende offene Handfläche Adams, ein Motiv, das ausschließlich bei Beseelungsdarstellungen auftritt. Offenbar ist diesem Handgestus eine bestimmte Bedeutung zuzumessen. Michael Fehr glaubte, daß damit nicht eine Anbetung zum Ausdruck gebracht werden sollte, da die Handlung nicht dem einseitigen Agieren einer Adoration entspräche, sondern eine Reaktion auf die Aktion des Schöpfers sei⁷⁵, im Sinne von „Odem-Empfangen“.⁷⁶ Søren Kaspersen drückte es einfacher aus: Der Gestus weise darauf hin, daß Adam an einer göttlichen Handlung teilnehme.⁷⁷

Auf der Augsburgsburger Bronzetafel fehlt dieses Motiv. Als Konsequenz kommt nur eine Umdeutung von Tafel 32 in Frage. Die Deutung der Szene als „Beseelung Adams“ muß falsch sein, denn in allen anderen Vertretern dieses Erschaffungsmomentes nimmt der Gestus Adams deutlich auf den Schöpfer Bezug, während in der Augsburgsburger Darstellung das Geschöpf die Arme einfach nach unten hängen läßt. Diese Passivität der Arme tritt hingegen nur bei der „Beseelung Evas“ in den Sarkophagen und in der Cotton-Genesis auf. Dadurch wird die Neudeutung der Tafel 32 als „Beseelung Evas“ bestätigt.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß alle vier Bilderbibeln in der „Rippenentnahme“ auf ein gemeinsames Urmodell zurückgreifen, dem auch die

75 Fehr, M., Exemplarische Untersuchungen zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzetüren, Diss. Bochum 1978, 137.

76 ebd., 151.

77 Kaspersen, S., Cotton-Genesis, die Toursbibeln und die Bronzetüren – Vorlage und Aktualität, in: Bernwardinische Kunst. Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 3, Göttingen 1988, 82, 98, Anm. 19.

Cotton-Genesis folgt. Eine relativ getreue Anlehnung an die Cotton-Genesis ist dabei die Bibel von San Paolo.

Wilhelm Köhler befaßte sich mit der Vorläuferfrage der touronischen Bibeln und stellte ihre augustinische Konzeption fest. Aus dogmengeschichtlichen Gründen sei eine Leobibel aus dem 5. Jahrhundert die Bildquelle für die Grandval-Bibel gewesen und auch der Maler der Vivian-Bibel habe diese Vorlage noch benützt, allerdings unter Mitverwendung weiterer Quellen.⁷⁸ Die möglichen Vorbilder für die Bamberger Bibel und die Bibel von San Paolo ließ er außer acht. Kurt Weitzmann glaubte dagegen, daß sich die Genesisdarstellungen aller vier karolingischen Bibeln von der Cotton-Genesis ableiten ließen.⁷⁹

Beide Thesen sind – zumindest in bezug auf die Erschaffungsikonographie – kritisch zu beurteilen. Es ist nur schwer vorstellbar, daß eine einzige Handschrift das Vorbild für alle Frontispize war. Die „Beseelung Adams“ im Typus der Vivian-Bibel kann nicht auf dieselbe Vorlage zurückgreifen wie die entsprechende Szene der Bamberger Bibel. Vergleicht man diese Darstellungen mit dem Mosaik von San Marco, so fällt auf, daß die Vivian-Bibel sicher in die Cotton-Genesis-Rezension einzureihen ist, während die Bamberger Bibel nicht davon abhängt. Ihr Beseelungsbild lehnt sich eher an das Fresko von San Paolo an, wobei die stehende Schöpferfigur nicht aus dieser Redaktion abzuleiten war. Die Kombination von sitzendem Adam und stehendem Logos ist eine Neuerung des karolingischen Meisters, die er unter dem Einfluß verschiedener Quellen schuf.

Die Bibel von San Paolo scheint der Cotton-Genesis am nächsten zu stehen, denn sie wiederholt in ähnlicher Weise den abgewinkelten Arm und die zum Schöpfer weisende Hand Adams bei seiner „Beseelung“, sowie die antike Schlafhaltung im Moment der „Rippenentnahme“.

Die Vivian-Bibel folgt diesem Schema, doch scheint der Künstler im einzelnen mit seiner Vorlage etwas freier umzugehen.

Selbst wenn man annimmt, daß die Vorlage mehrere Schöpfungsmomente enthält, aus der die karolingischen Maler die eine oder andere Phase auswählen konnten, kann für die Grandval-Bibel nicht die Cotton-Genesis die Bildquelle gewesen sein, denn dort gibt es keine „Formung“ mit einem flach am Boden liegenden Adam. Aus frühchristlicher Zeit ist kein Denkmal überliefert, das eine ähnliche Gestaltungsweise wie die Grandval-Bibel besitzt. In den Okta-

78 Köhler, 1,2, 193 ff.

79 Weitzmann, *Observations* 123; ders., *Cotton Genesis* 22.

teuchen liegt zwar Adam ebenso ausgestreckt auf der Erde, aber es fehlt der handelnde Schöpfergott. Es gehört aber zu den Hauptmotiven, daß der Logos als Vollfigur wiedergegeben ist. Es scheint so, daß in Tours neben der Cotton-Genesis beziehungsweise ihrer Schwesternhandschrift und einer Rezension des Freskos von San Paolo eine dritte Redaktion vorhanden gewesen war, aus der auch der Maler der Bibel von San Paolo für seine „Formung“ schöpfte.

Ob diese dritte Vorlage aber die heute nicht mehr existierende und auch durch Schriftquellen nicht zu ermittelnde Leobibel war, bleibt fraglich. Leo der Große war wahrscheinlich maßgeblich am Bildprogramm der Fresken von San Paolo beteiligt. Wäre auch eine Bibel unter seinem Einfluß entstanden, so hätte sie bestimmt eine vergleichbare Ikonographie besessen, die wie die Fresken der theologischen Konzeption Leos entsprochen hätte. Aber weder die Grandval-Bibel noch die Vivian-Bibel, die nach Köhler ebenfalls auf die Leobibel zurückgeht, zeigen Verwandtschaft mit den San Paolo-Fresken.

Die Ikonographie der Tafel 32 folgt jenen Beseelungsszenen, die in die Cotton-Genesis-Familie gehören, wie das Bild der Vivian-Bibel oder der Bibel von San Paolo. Am meisten stimmt die Darstellung nach wie vor mit der „Beseelung Evas“ der Cotton-Genesis überein. Diese Phase existiert aber in den karolingischen Beispielen nicht, so daß die Vermutung besteht, daß kein Denkmal dieser Zeit das direkte Vorbild für die Augsburger Bronzeplatte war.

4. Die Kunstwerke ottonischer Zeit als mögliche Bildquelle

In ottonischer Zeit wurde das Hauptaugenmerk auf das Neue Testament gerichtet. Folglich existieren kaum Genesisbilder, auch wenn man von weiteren, heute verschwundenen Bildern auszugehen hat, wie z. B. die Ausmalung des Mainzer Domes, dessen Themen noch durch die Tituli Ekkehards IV. bekannt sind.⁸⁰

Obwohl die katalanischen und angelsächsischen Bibeln weder historisch noch künstlerisch mit dem ottonischen Reich zu verbinden sind, sollen diese Denkmäler hier besprochen werden, um herauszufinden, ob gleichzeitige, räumlich aber weit voneinander entfernte Denkmäler dennoch eine Beziehung untereinander und vor allem zur Augsburger Bronzetür, die ja ebenfalls in ottonischer Zeit entstanden ist, haben.

80 Schlosser, 158 ff.

Hildesheimer Bronzetür (Abb. 19)

Ein Vergleich der Augsburger Bronzetür mit jener aus Hildesheim bezüglich der Ikonographie der „Erschaffung des Menschen“ ist wegen der Materialgleichheit, der zeitlichen Nähe und des gleichen Ursprungslandes der Türen besonders interessant.

Der linke Flügel der zweiflügeligen Tür ist dem Alten Testament gewidmet. Die alttestamentliche Erzählung beginnt links oben mit der „Erschaffung des Menschen“. Eine Inschrift auf der horizontalen Rahmenleiste teilt uns mit, daß Bischof Bernward von Hildesheim die Tür 1015 am Engelstempel anbringen ließ.⁸¹ Es ist nicht gesichert, ob mit dem „Engelstempel“ St. Michael oder der Dom gemeint war, doch sprechen mehrere Gründe für St. Michael als ursprünglichen Aufstellungsort.⁸²

Die Nennung Bischof Bernwards als Auftraggeber und die Tatsache, daß jeder Flügel ein einziges, massiv gegossenes Stück ist, läßt ferner den Schluß zu, daß der Entstehungsort wohl Hildesheim selbst war.

Die Ikonographie des ersten Bildes ist sehr ungewöhnlich. Zwischen stilisiertem Pflanzenwerk liegt ein nackter Mensch mit überkreuzten Beinen, schlaff nach unten hängenden Armen und nach außen gekehrten Handflächen in einem nicht näher definierten Raum. Der Schöpfer beugt sich von links weit über das Geschöpf und umgreift dessen rechte Schulter und den Oberarm. Bekleidet ist der Schöpfer wiederum mit Tunika und Pallium, doch ist durch die Stilisierung der Gewandteile die Ferne zur Antike deutlich spürbar. Der Kreuznimbus weist den Schöpfer als Christus-Logos aus, allerdings ist er hier bärtig. Ein geflügelter Engel mit nach vorne gestreckten Armen und abgewinkelten Beinen beobachtet den Schöpfungsakt von der linken oberen

81 AN(NO) DOM(INICE) INC(ARNATIONIS) M.XV B(ERNWARDUS) DIVE MEM(ORIE) HAS VALVAS FUSILES IN FACIE(M) ANGELICI TE(M)PLI OB MONIM(EN)T(UM) SUI FEC(IT) SUSPENDI: Übersetzung: „Im Jahre des Herrn 1015 ließ Bischof Bernward – seligen Angedenkens – diese gegossenen Türflügel an der Fassade des Engelstempels zu seinem Gedächtnis aufhängen.“ Vgl. Wesenberg, R., *Bernwardinische Plastik*, Berlin 1955, 65, Anm. 146; Berges, W., *Die älteren Hildesheimer Inschriften bis zum Tode Bischofs Hezilos*, in: *AAWG.PH 3. Folge*, Nr. 131, Göttingen 1983, 111 ff. mit Diskussion der einzelnen Satzteile; Mende, 135; Bauer, G., *Bemerkungen zur Bernwardstür*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 19, 1980, 28.

82 Goldschmidt 14 f.; Wesenberg 65, 172 ff.; Bauer 9, 27 f.; Berges 113 ff.; Tronzo 357; Nahmer, D., *Die Inschrift auf der Bernwardstür im Rahmen bernwardinischer Texte*, in: *Bernwardinische Kunst. Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Bd. 3, Göttingen 1988, 51; Bruns, B., *Die Bernwardstür – Tür zur Kirche*, Hildesheim 1992, 129.

Bildecke aus. Neben dem Baum rechts ist eine weitere nackte Figur zu sehen. Sie steht nach vorne gebeugt da und beobachtet wie der Engel das Geschehen in der Bildmitte. Die Gestalt hat die Arme etwas nach oben genommen, abgewinkelt und wie das liegende Geschöpf nach außen gewendet. Geschlechtlich sind beide Figuren nicht unterschieden.

Im Hildesheimer Schöpfungsbild wurden verschiedene Motive anderer Erschaffungsdarstellungen miteinander kombiniert, so beispielsweise die überkreuzten Beine und die offenen Augen beim Akt der „Rippenentnahme“, die schlaff herabhängenden Arme des Geschöpfes, die Haltung des Schöpfers sowie der Griff um Schulter und Oberarm dagegen bei der „Formung“. Bisher unbekannt ist die stehende, den Schöpfungsakt beobachtende Gestalt. Diese Merkwürdigkeiten gaben zu den unterschiedlichsten Deutungen Anlaß, je nachdem welches Motiv den Kunsthistorikern dominanter erschien.

Adolph Goldschmidt schlug gleich mehrere Interpretationsmöglichkeiten vor: Entweder stelle die Mittelgruppe das Wiedererwecken Adams nach der Rippenentnahme, die Figur rechts demnach die eben erschaffene Eva dar, oder umgekehrt die liegende Person sei Eva, die gerade vollendet wird, die stehende Figur dagegen der bereits wiedererweckte Adam oder als dritte Möglichkeit die „Formung“ und „Belebung Adams“ in zwei Bildern.⁸³ Andere Kunsthistoriker⁸⁴ schlossen sich der Deutung als „Erschaffung Adams“ in zwei Phasen an, wobei sie eine Variante vorschlugen, indem sie den mittleren Schöpfungsakt nicht mehr als „Formung“, sondern als „Belebung“ oder „Beseelung“ bezeichneten. Durch die überkreuzte Beinstellung, die den antiken Darstellungen des Schlafes entnommen ist und der Zugehörigkeit dieses Motivs zu Adam im Moment seiner Rippenentnahme, wurde auch diese Interpretation für die Mittelgruppe in Erwägung gezogen und die stehende Figur als geformte Eva benannt.⁸⁵ Herbert Schade legte wie bei der Bibel von San Paolo besonderes Gewicht auf die offenen Augen der liegenden Figur und interpretierte die Darstellung als Ekstase oder Vision Adams, in der er seine für ihn bestimmte Frau, die rechts zu sehen ist, geschaut hat.⁸⁶ Søren Kaspersen folgt im Prinzip Schade, allerdings erkannte er in der stehenden Figur Adam in seiner Vision, der gerade im Geist die Schöpfung Evas sieht.⁸⁷ Michael Fehr diskutierte ausführlich die

83 Goldschmidt 16 f. Bruns, 26 folgte Goldschmidts erstem Vorschlag.

84 Wesenberg, 70; Götz, 105; Mende, 135; Bauer, 10.

85 Tronzo, 363.

86 Schade, Adams großes Gesicht, 377 ff.

87 Kaspersen, 92.

verschiedenen Deutungsansätze und stellte fest, daß sich manche Motive widersprechen, so zum Beispiel die offenen Augen als Zeichen für „lebendig“ und „wach“ und die überkreuzten Beine als Zeichen für Schlaf. Fehr ging deshalb davon aus, daß mehrere Momente bewußt miteinander kombiniert wurden, um die gesamte Erschaffung des Menschen darstellen zu können. Die Mittelszene ist seiner Ansicht nach gleichzeitig die „Erschaffung Adams“ nach Bild und Gleichnis, verbunden mit der Vision Adams als Hinweis auf die „Erschaffung Evas“. Als lebendige, aber nicht reale Figur tauche sie rechts auf.⁸⁸

Unwahrscheinlich erscheint die Deutung der „Rippenentnahme“, da, wie bereits von anderer Seite bemerkt wurde⁸⁹, die Rippe gar nicht zu sehen ist. Auch die Vorschläge von Schade und Fehr haben Schwächen, denn es erscheint wegen der Komposition unwahrscheinlich, daß Adam die hinter seinem Kopf plazierte Eva in einer Vision schauen soll. Kaspersen konnte zwar durch die Benennung der stehenden Figur als Adam, der in einer Vision die Erschaffung der Frau schaut, diese Ungereimtheit beseitigen, aber es ist kaum nachzuvollziehen, daß ein stehender Adam diese Vision hat.

Es wurde öfter die Ähnlichkeit des Hildesheimer Erschaffungsbildes mit der Bibel von San Paolo fuori le mura festgestellt.⁹⁰ Tatsächlich bestehen verwandtschaftliche Beziehungen: Übereinstimmend sind die Art des Liegens der Geschöpfe, die offenen Augen der liegenden Figur und die Haltung und Gestik des Schöpfers: Er neigt seinen Oberkörper weit nach vorne und berührt in ähnlicher Weise wie bei der „Formung Adams“ der Bibel von St. Paul Oberarm und Schulter des Geschöpfes. Auch die Anwesenheit des Engels widerspricht der Deutung der Hildesheimer Erschaffungsdarstellung als „Formung“ nicht. Engel bei der Formungstätigkeit sind bereits aus der Grandval-Bibel bekannt. Andererseits beweist die Vivian-Bibel, daß auch beim Beseelungsakt Engel zugegen sein können.

Störend bei der Interpretation als „Formung“ ist die überkreuzte Beinstellung der Figur, die tatsächlich nur aus dem Akt der „Rippenentnahme“ bekannt ist. Offenbar sollte auch diese Schöpfungsphase bei ein- und derselben Figur zum Ausdruck gebracht werden. Wenn auch die „Formung“ impliziert sein sollte, mußte der Künstler auf die Darstellung der Rippe verzichten.

88 Fehr, 133 ff., v. a. 154.

89 Wesenberg, 70, Anm. 169; Fehr, 136.

90 Wesenberg, 71, Anm. 170; Koshi, 62; Kessler, Illustrated bibles, 16; Fehr, 136; Bauer, 12; Tronzo, 357; Kaspersen, 84.

Nicht zu vereinbaren mit der „Rippenentnahme“ ist dagegen die Armhaltung Adams mit den starr am Körper angelegten Armen und den nach außen gewendeten Handflächen. Sie erinnern an den Gestus des stehenden Adam bei seiner „Beseelung“ in Denkmälern der Cotton-Genesis-Rezension und kennzeichnen wie dort wohl das „Odem-Empfangen“.

In gewisser Weise ist Fehr zuzustimmen, wenn er davon ausgeht, daß mehrere Erschaffungsmomente in der Mittelszene verwirklicht wurden, nur glaube ich aus oben angeführtem Grund nicht an die Vision Adams.⁹¹ Meines Erachtens werden im Mittelbild sowohl die „Formung“ als auch die „Beseelung“ und die „Rippenentnahme“ angedeutet, also die Erschaffung des ersten Menschenpaares an sich. Der Baum trennt die stehende Figur deutlich von dieser Szene ab, folglich ist sicher ein neuer Moment der Erschaffung dargestellt, der mit der vorigen Szene nicht zu vereinbaren war.

Anders als Fehr bin ich der Ansicht, daß mit den erhobenen Händen der stehenden Figur eine Anbetung ausgedrückt werden sollte.⁹² Die Erdschollen unter ihren Füßen geben an, daß sich der Mensch schon im Paradies befindet. Es ist also der erschaffene, aufgerichtete und beseelte Mensch dargestellt, der nun nach Augustinus die Erkenntnisfähigkeit hat, Gott zu schauen und zu erkennen. Ein Adorationsgestus paßt dazu sehr gut. Erst mit der Sünde hat der Mensch das Augenlicht und damit das Erkennen Gottes verloren.⁹³ Die Person ist meines Erachtens Eva. Die Bibel von San Paolo beweist, daß auch Eva die Fähigkeit der Gotteserkenntnis hat. Außerdem: Wenn in der vorigen Szene tatsächlich die „Rippenentnahme“ miteingeschlossen ist, muß aus Gründen der Erzählabfolge die stehende Figur eine beseelte Eva sein. Darüber hinaus paßt in das Bildprogramm, das im unteren Teil des rechten Türflügels hauptsächlich Maria gewidmet ist, Eva als antithetische Gegenüberstellung. Es gibt kaum eine Genesisillustration, in welcher die „Erschaffung Evas“ fehlt, dagegen mehrere, welche die Erschaffung Adams ausklammern. Bei dieser hervorgehobenen Bedeutung Evas in der Theologie und in der Kunst, wäre es sehr verwunderlich, wenn in Hildesheim diese wichtige Szene nicht gestaltet worden wäre.

Überlegungen zu den Bildquellen der alttestamentlichen Darstellungen der Hildesheimer Tür wurden vielfach angestellt. Dabei kamen die Kunsthistoriker zu dem Ergebnis, daß der Künstler bei seinem alttestamentlichen

91 Fehr, 154.

92 ebd., 137.

93 Schade, Paradies, 133

Zyklus aus mindestens zwei Quellen schöpfte.⁹⁴ Einzeluntersuchungen zum ersten Bildfeld bestätigten das Ergebnis.⁹⁵ Alle Szenen bestehen aus Kompilationen mehrerer Bildquellen.

Durch die Vita Thangmars ist man recht gut über die Reisen Bernwards informiert: Er kann 1001 bei einem Aufenthalt bei seinem einstigen Schüler Otto III. in Rom die Fresken von San Paolo und bei einer Pilgerreise 1007 nach St. Denis und Tours die karolingischen Bibeln kennengelernt haben.⁹⁶ Daß eine Erschaffungsszene in der Art der Bibel von San Paolo den Hildesheimer Künstler beeinflusste, wird man wohl nicht bezweifeln können, dagegen umso mehr, daß die Tür in die Cotton-Genesis-Familie einzureihen ist.⁹⁷ Das stimmt zumindest für die erste Szene nicht, selbst wenn man mehrere Zwischenstufen zwischen Cotton-Genesis und Hildesheimer Bronzetür annimmt. Eine auf dem Rücken liegende Figur, die vom Schöpfer mit zwei Händen berührt wird, gibt es in der Cotton-Handschrift nicht. Auch die vergleichbare Darstellung der San Paolo-Bibel ist wie oben angeführt daraus nicht abgeleitet worden. Die Existenz dieses Bildes kann, wie auch das Bild der Grandval-Bibel, nur durch eine verloren gegangene Redaktion erklärt werden, die auch beim Hildesheimer Erschaffungsbild als Quelle wirksam wurde.

Trotz der Zugehörigkeit von Hildesheim und Augsburg zur Erzdiözese Mainz, bildete sich keine gemeinsame Ikonographie in bezug auf Schöpfungs-darstellungen heraus. Der Hildesheimer Künstler schuf im Gesamtzusammenhang ein sehr innovatives Bild einer „Erschaffung“. Der Augsburger Meister folgte diesen Neuerungen aber nicht, sondern blieb dem frühchristlichen Motivschatz weiter verhaftet, wobei aber auch er hergebrachte Motive neu miteinander kombinierte. Die Erschaffungsszenen der beiden deutschen Bronzetüren verbindet nichts bezüglich der Anzahl, der Stellung und der Haltung der Figuren sowie ihrer Gebärdensprache. Die Türen folgen bestimmt unterschiedlichen Traditionen: Bei der Augsburger Erschaffungsszene spricht das Urmodell, das hinter der Darstellung steht, noch deutlich mit, wenn auch Einzelmotive variiert wurden. Der Hildesheimer Künstler verwendete dagegen bereits eine kompilatorische Vorlage, die er selbst noch weiter abänderte, so daß es zu dieser neuen, eigenartigen Darstellung kommen konnte.

94 bei Bauer, 9 Überblick über die Forschung zu diesem Aspekt.

95 Wesenberg, 170; Fehr, 140 ff.; Bauer, 12; Tronzo, 358.

96 Wesenberg, 10.

97 Kaspersen, 80 nahm diese Bildtradition an

Spanische Buchmalerei

Die beiden katalanischen Bibeln Bibliotheca Vaticana, Vat.lat. 5729 und Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 6 stammen vermutlich aus demselben Skriptorium, dem Kloster von Santa Maria de Ripoll.⁹⁸ Die Handschrift in Paris gelangte in Kriegswirren aus dem Kloster Sant Pere de Roda 1693 in französischen Besitz.⁹⁹

Beide Handschriften sind nicht datiert. Wilhelm Neuß kam aufgrund des paläographischen Befunds und eines Studiums der Initialornamentik auf eine Datierung beider Bibeln in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts¹⁰⁰, wobei er glaubte, daß die Miniaturen der Bibel aus Sant Pere de Roda jünger sind als jene der Bibel aus Santa Maria de Ripoll.

Folio 5 v der Bibel von Santa Maria de Ripoll (Abb. 20) beinhaltet Genesiszenen von der „Schöpfung der Welt“ bis zur „Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies“.

Das zweite Register beginnt mit der „Erschaffung Adams“. Zum ersten Mal sind Schöpfer und Geschöpf nicht in eine Landschaft, sondern in Architektur eingebunden. Schöpfer und Geschöpf stehen unter einem Hufeisentorbogen, der laut Neuß aus einer arabisierten Miniatur entnommen ist.¹⁰¹

Der Schöpfer ist wie im Fresko von San Paolo und der Hildesheimer Bronzetür bärtig. Seine Identifizierung als Christus-Logos ist durch den Kreuznimbus gesichert. Auch Adam erfährt durch den Bart seine eindeutige Bestimmung als Mann.

Das labile Stehen, nicht jedoch das Standmotiv selbst, sowie die Passivität der herabhängenden Arme sind mit der Augsburger Wiedergabe vergleichbar.

Christus berührt Adam am Rücken und an der Brust. Das Motiv der Berührung mit zwei Händen ist aus den verschiedensten Formungsdarstellungen bekannt, demnach ist auch hier diese Deutung anzunehmen.

98 v. a. Neuss, W., Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, Bonn/Leipzig 1922, 13, 22 ff.; Cook, W. S., The earliest painted panels of Catalonia (I), in: The Art Bulletin 5, 1923, 91; Junyent, E., Catalogne romane (= La nuit des temps 12), o. O., 1960, 249; Cahn, W., Die Bibel der Romanik, München 1982, 74, 295; Ainaud de Lasarte, J., La peinture catalane, Bd. 1 (= La fascination de l'art roman), Genf 1989, 12; Plotzek, J. M., Kat.Nr. 38: Bibel Vat.lat. 5729, in: Ausst.Kat. Biblioteca Apostolica Vaticana: Liturgie und Andacht im Mittelalter, Köln 9. 10. 1992–10. 1. 1993, 190.

99 Neuss, 25 ff.

100 Neuss, 26 ff., 29; dieselbe Datierung auch bei Cahn, 294, Nr. 148 und 295, Nr. 150. Plotzek, 190 datierte die Vatikanische Bibel aus Santa Maria de Ripoll um die Jahrhundertmitte. Datierung in das frühe 12. Jahrhundert dagegen bei Cook, 93.

101 Neuss, 37

Unterstützt wird diese Vermutung durch den Titulus: „Ubi dominus plasmat Adam“ der Bibel aus Sant Pere de Roda (Abb. 21), deren Ikonographie sich eng an die Bibel von Santa Maria de Ripoll anschließt. Wie dort stehen der bärtige, nimbierte Christus-Logos und der bärtige Adam voreinander und umgreift der Schöpfer Adam von vorne und hinten.

Den Erschaffungsdarstellungen der beiden Bibeln liegt sicher dieselbe Vorlage zugrunde, auch wenn in Einzelheiten Unterschiede zu bemerken sind. In der Bibel aus Sant Pere de Roda steht Adam nicht mehr in einem Gebäude, sondern auf einem Erdhügel, auf dem er wie eine Statue postiert ist und somit an die Protoplastendarstellung der Prometheussarkophage oder an die christliche Schöpfungsdarstellung des Sarkophags von Campovalano erinnert. Er hat die linke Hand in die Hüfte gestützt. Seine rechte Schulter ist weit nach unten gesenkt und der Arm ausgestreckt. Mit zwei Fingern weist er auf die Erde.

Koichi Koshi ordnete die Erschaffungsszenen der spanischen Bibeln der Cotton-Genesis-Tradition zu.¹⁰² Neu ist allerdings, daß beim Formungsakt beide Figuren stehen. An der Deutung ändert dieses Motiv aber nichts, da erstens die Inschrift der Bibel aus Sant Pere de Roda von einer „Formung“ spricht und zweitens der Gestus eindeutig als Formen und nicht als beseelende Handauflegung zu interpretieren ist. Da die Gebärden des Schöpfers in ähnlicher Weise auch in der Cotton-Genesis, der Grandval-Bibel, der Bibel von San Paolo und der Hildesheimer Bronzetür auftreten, müssen zwangsläufig auch diese Szenen als „Formung“ benannt werden. Es ist damit also erwiesen, daß die Identifizierung dieser Darstellungen als „Belebung“ falsch ist.

Der Gestus der Christusfigur des Bronzereliefs von Augsburg hat mit dem Umgreifen des Geschöpfs der katalanischen Bibeln nichts gemeinsam. Es ist ein Haltegestus. Das Hauptmerkmal der „Beseelung“ ist hier vor allem die Rhetorenhandhaltung.

Trotz der unterschiedlichen Deutung stehen sowohl die Bibeln als auch die Bronzetafel in der Cotton-Genesis-Rezension, denn das Voreinanderstehen von Schöpfer und Geschöpf ist aus keiner anderen Denkmälergruppe abzuleiten. Selbstverständlich ist die Urredaktion Abwandlungen unterworfen, die teils durch das Einwirken weiterer Quellen, teils durch eigene Neuschöpfungen zu erklären sind. Die Augsburger Darstellung steht dabei der frühchristlichen Vorlage noch näher.

Von den beiden spanischen Malern scheint jener der Bibel aus Santa Maria de Ripoll bei der „Formung Adams“ innovativer gewesen zu sein. Die architekto-

102 Koshi, 49.

nische Gestaltung des Paradieses ist eine Neuerfindung. Ungewöhnlich ist auch, daß er die „Erschaffung Evas“ ausläßt, obwohl jedes erhaltene frühchristliche Denkmal und die karolingischen Bibeln mindestens eine Illustration dieser Erzählung besitzen.

Die „Erschaffung Evas“ in der Bibel aus Sant Pere de Roda ist voller ikonographischer Merkwürdigkeiten: Der bärtige, nimbierte Schöpfer steht rechts von einem Bett, auf dem Adam, in eine Decke eingehüllt, liegt. Adam stützt seinen Kopf auf seinem rechten Arm auf, was bereits aus der „Rippenentnahme“ der Cotton-Genesis, der Grandval-Bibel und der Bibel von San Paolo bekannt ist. Christus-Logos hält eine lange, gebogene Rippe in der Hand. Bisher unbekannt ist, daß gleichzeitig Eva erscheint. Ihr Unterleib ist bekleidet, ihr Oberkörper nackt. Ein Kopfband, das nach Neuß zum Zeitkostüm vornehmer Frauen gehöre und in der spanischen Kunst öfter nachweisbar sei¹⁰³, umgibt ihre Stirn. Die linke Hand liegt auf dem Oberschenkel auf, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand sind ausgestreckt. Dieser Gestus erinnert an den Sprechgestus des Schöpfers. Wie er aber bei Eva zu deuten ist, wird weder durch die Bibelstelle noch durch den Titulus „Ubi Dominus formavit costum quam tulerat de Adam in mulierem“¹⁰⁴ neben dem Nimbus erklärbar. Durch die Inschrift wird aber evident, daß der Logos Eva gerade aus der Rippe Adams formt. Merkwürdig und ohne zeitgenössische oder frühere Parallele ist die Verbindung von Eva, die scheinbar aus Adams Oberschenkel hervorragt, mit der Rippe in der Hand des Schöpfers. Die anderen Beispiele zeigen entweder die „Rippenentnahme“ oder das „Herauswachsen Evas aus der Seite Adams“, nie aber beide Motive zusammen. Eine ikonographische Neuerung ist auch das Bett, in dem Adam schläft, die halb bekleidete Eva und ihr Redegestus.

Ein Bezug zu Tafel 27 der Augsburger Bronzetür ist kaum feststellbar.

Angelsächsische Buchmalerei

Zwei Zeichnungen in angelsächsischen Codices in Oxford, Bodleian Library, Ms Junius 11 (Caedmon-Genesis) und in der Londoner British Library, Ms Cotton Claudius B. IV (Aelfric-Hexateuch) besitzen ebenfalls das Thema der „Erschaffung des Menschen“.

Der Text der Caedmon-Handschrift ist eine Umschreibung des Bibeltextes von „Genesis“, „Exodus“ und „Daniel“ in Versform. Der Genesisstext besteht

103 Neuss, 37.

104 Titulus in den Reproduktionen nicht lesbar. Entnommen aus: Lauer, Ph., *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927, 41.

aus einer altenglischen Dichtung aus dem frühen 8. Jahrhundert, die dem Dichter und Mönch Caedmon zugeschrieben wird¹⁰⁵ und aus einer Übersetzung aus dem Altsächsischen in das Altenglische aus dem 9. Jahrhundert.¹⁰⁶ Zu dieser Dichtung gehört die Illustration der „Erschaffung des Menschen“.

Obwohl die Entstehungszeit der Gedichte so früh festzulegen ist, fällt ihre Niederschrift erst in das 11. Jahrhundert.¹⁰⁷ Die meisten Kunsthistoriker hielten auch für die Illustrationen diese Datierung für wahrscheinlich.¹⁰⁸ Eine genaue Lokalisierung der Handschrift muß derzeit noch offen bleiben.

Seite 9 der Caedmon-Genesis (Abb. 22) zeigt drei Szenen, die zwischen zwei, das Blatt rahmende Säulen, verteilt sind. Ein bogenförmiger Streifen am oberen Blatende gibt den Himmel an, aus dem die Engel in das Paradies steigen. Eine Leiter stellt die Verbindung zur Erde her, auf der gerade ein Engel hinabsteigt. Die Inschrift oberhalb der Darstellung klärt ihren Inhalt: „Her godes englas astigan of heouenam into paradisum“.¹⁰⁹

Die beiden anderen Szenen sind für die vorliegende Arbeit interessanter. Rechts unten liegt ein nackter Mensch an einem Hügel. Er hat die Augen geschlossen, den linken Arm abgewinkelt und den Kopf in die Hand gestützt. Den anderen Arm legt er quer über seinen Körper und greift mit der Hand in die Erde. Das rechte Bein ist stark nach innen gewendet, jedoch sind die Beine nicht überkreuzt. Diese Art der Schlafhaltung ist fast wörtlich, nur spiegelverkehrt dem Akt der „Rippenentnahme“ der Bibel von San Paolo entnommen, weshalb diese Deutung auch hier anzunehmen ist. Bei genauem Hinsehen ist auch eine Rippe in der rechten Hand des Schöpfers zu erkennen und die Inschrift „Her drihten gewearp sclep on adam and genam him an rib of tha sidan

105 Gollancz, I., *The Caedmon manuscript of Anglo-Saxon biblical poetry Junius XI in the Bodleian Library*, Faksimilie-Band, Oxford 1927, 59; Ohlgren, Th. H., *The illustrations of the Caedmonian Genesis: Literary criticism through art*, in: *Medievalia et humanistica*, New series 3, 1972, 201; Blum, P., *The cryptic creation cycle in Ms Junius xi*, in: *Gesta* 15, 1976, 222, Anm. 1; Temple, E., *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Bd. 2 (= *Anglo-Saxon manuscripts 900–1066*), Oxford 1976, 76.

106 Am ausführlichsten hierzu: Gollancz, 52 ff. Datierung ins 9. Jh., allerdings mit Differenzen, auch von: Ohlgren, 201; Blum, 211; Raw, 133, 146; Temple, 76.

107 Gollancz, 34; Ohlgren, 202; Blum, 211; Raw, 134.

108 Millar, E. G., *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris/Brüssel 1926, 22 und Koshi, 50: frühes 11. Jh.; Gollancz, 34, Temple, 76 und Weitzmann, *Cotton Genesis 24*: um 1000; Wormald, F., *English drawings of the tenth and eleventh centuries*, London 1952, 38 f., 76 und Raw, 134: 2. Viertel 11. Jh.; Ohlgren, 203: 11. Jh.

109 An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Obst, Lehrstuhl für englische Sprachwissenschaft, Universität Augsburg, recht herzlich für seine Hilfe bei der Transkription und Übersetzung der Inschriften danken. Übersetzung: „Hier steigen die Engel Gottes vom Himmel in das Paradies.“

and gescop his wif of tham ribbe“¹¹⁰, bestätigt die von manchen Forschern vorgeschlagene Deutung.¹¹¹ Andererseits ist die Berührung Adams durch den Schöpfer fast mit jener im Hildesheimer Bronzerelief identisch, was Kurt Weitzmann veranlaßt hat, die Szene als „Formung Adams“ anzusehen.¹¹²

Eine ähnliche Verschmelzung von Motiven unterschiedlicher Schöpfungsmomente begegnete bereits in der Hildesheimer Erschaffungsszene. Da mehrere Motive übereinstimmen wie die diagonal liegende Adamsfigur, der bärtige Christustypus und vor allem die Formungstätigkeit in der traditionellen Art und Weise wiedergegeben ist, hat man sicher eine Beziehung zwischen der Handschrift und dem Bronzebild anzunehmen. Robert Dushman und William Tronzo haben Verbindungen der angelsächsischen und der Hildesheimer Kunst nachgewiesen.¹¹³ Beide Künstler wandten dieselbe Methode an: Sie wählten Motive aus verschiedenen Vorlagen aus und verbanden sie zu einer neuen Bildaussage. Im Unterschied zum Augsburger Modelleur war es bei ihnen nicht damit getan, verschiedene Charakteristika eines einzigen Schöpfungsmomentes zu sammeln und diese zu kombinieren, sondern sie suchten sich passende Motive aus der ganzen Bandbreite der Erschaffungsbilder aus. Da der angelsächsische Künstler in der gleichen Weise arbeitete wie der Hildesheimer, muß man von einer direkten Verbindung der Zentren ausgehen. Es erscheint recht unwahrscheinlich, daß beide Meister durch die Bibel von San Paolo, aus der fast alle der verwendeten Motive zu kopieren waren, zufällig auf dieselbe kompilatorische Lösung kamen.¹¹⁴

Die Szene am linken Bildrand trägt folgende Überschrift: „Her drihten gescop adames wif euam“.¹¹⁵ Eva lehnt in fast aufrechter Stellung an einem Hügel. Ihre Unterarme sind erhoben, die Handflächen starr ausgestreckt. Ihre Handhaltung erinnert an den frühchristlichen Orantengestus. Sie wendet ihren Kopf jäh zum Schöpfer, der links von ihr steht. Das ungewöhnlich lange Kinn des Schöpfers ist sicher als Wiedergabe eines Bartes anzusehen. Demnach paßt

110 Übersetzung: „Hier warf der Herr den Schlaf auf Adam und nahm ihm eine Rippe von der Seite und schuf sein Weib von der Rippe.“

111 Gollancz, 40; Koshi, 70; Raw, 140; Tronzo, 362.

112 Weitzmann, Cotton Genesis, 24.

113 Dushman, R., Christus rex et magi reges: Kingship and christology in Ottonian and Anglo-Saxon art, in: FMSt 10, 1976, 367 ff.; Tronzo; 362 ff., v. a. 365.

114 Raw, 138 ff. ist m. E. in dieser Hinsicht zu widersprechen. Sie glaubt an eine direkte Beeinflussung durch karolingische Bibeln, die ihrerseits auf eine frühchristliche Vorlage zurückgegriffen haben. Daß die vier karolingischen Bibeln nicht nur einer Vorlage gefolgt sein konnten, wurde bereits gezeigt.

115 Übersetzung: „Hier schuf der Herr Adams Frau Eva.“

sich die Schöpfergestalt auch hier dem üblichen Typus der Zeit an. Christus-Logos packt Eva am linken Handgelenk, als ob er sie emporziehen wollte. Die Darstellung wurde deshalb in der Literatur als „Aufrichtung“ Evas angesprochen.¹¹⁶ Obwohl diese Interpretation plausibel ist, glaube ich dennoch, daß wegen des Sprechgestus der Christusfigur auch hier eine „Beseelung Evas“ zumindest mitangedeutet werden sollte. Die Benennung dieses Bildes als „Formung Evas“ ist durch Parallelbeispiele nicht zu sichern.¹¹⁷

Wie in Tafel 32 stehen beide Figuren und beseelt der Schöpfer Eva durch den Sprechgestus. Der Einfluß der Cotton-Genesis bleibt bei allen bisher betrachteten ottonischen Werken deutlich erkennbar, doch ist in keinem von ihnen das Vorbild noch so deutlich ablesbar wie in Augsburg. Der angelsächsische Maler hat den Orantengestus Evas sicher einer „Beseelung Adams“ entnommen. Wie gezeigt wurde, kommt Eva sonst bei ihrer „Beseelung“ nur eine passive Haltung zu.

Über die frühe Geschichte des Aelfric-Hexateuch ist ebenso wenig bekannt wie bei der Caedmon-Handschrift. Durch einen Bibliothekskatalog von St. Augustin in Canterbury, der zwischen 1491 und 1497 entstand¹¹⁸, weiß man zwar von seiner Provenienz in Canterbury Ende des 15. Jahrhunderts, daß der Codex aber auch dort entstand, ist m. E. damit noch nicht erwiesen, zumal stilistische Zuschreibungen zur „Schule von Canterbury“, zu der auch die Caedmon-Handschrift gehören soll, nicht überzeugen.¹¹⁹ Die Datierung der Aelfric-Paraphrase ist aus Quellen nicht zu ermitteln. Einhellig hält man an ihrer Entstehung vor der Jahrhundertmitte des 11. Jahrhunderts fest.¹²⁰ Diese Datierung besitzt schon insofern eine gewisse Wahrscheinlichkeit, als Aelfric um 997 die Genesis bis zur Geschichte Isaaks, wie aus der Vorrede hervorgeht, übersetzt hat.¹²¹ Aelfric starb zwischen 1020 und 1025¹²², folglich muß der Text im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts fertiggestellt und wahrscheinlich auch in dieser Zeit illustriert worden sein.

116 Gollancz, 40; Raw, 140.

117 Tronzo, 363 und Weitzmann, Cotton Genesis 24 bezeichnen die Szene als „Formung“. Koshi, 70 läßt offen, ob eine Formung oder Belebung dargestellt ist.

118 hierzu Dodwell, Ch. R. u. Clemoes, P., *The old English illustrated Hexateuch*. British Museum Cotton Claudius B. IV. Faksimile-Band (= *Early English manuscripts in facsimile* 18), Kopenhagen 1974, 15.

119 Ohlgren, 203; Dodwell, 16; Raw, 135, Temple, 103.

120 Wormald, 67; Crawford, S. J., *The old English version of the Heptateuch*, Suffolk 1922, Nachdr. Oxford 1969, 2; Dodwell, 16; Temple, 102.

121 Hurt, J., Aelfric, New York 1972, 31 ff., 84, 100 ff.

122 dies., 70.

Die „Erschaffung Adams“ auf fol. 4 r (Abb. 23) ist mit der bereits vollendeten „Schöpfung der Tiere“ kombiniert. Durch die stark eingeknickten Beine, ist es nicht ganz sicher, ob Adam auf der wellenförmigen Bodenangabe sitzt oder steht. Er ist bärtig und blickt den Schöpfer direkt an. Seine Arme sind abgewinkelt und seine Handflächen ähnlich dem Adam des Hildesheimer Reliefs nach außen gewendet. Der Schöpfer ist ohne Nimbus, aber mit Bart wiedergegeben, so daß man versucht ist, in dieser Gestalt Gottvater zu erkennen. Es gibt allerdings kein frühmittelalterliches Denkmal, in dem die erste Person der Trinität aktiv die Schöpfungshandlung ausführt, selbst in den Sarkophagen nicht. Betrachtet man die anderen Schöpfungsdarstellungen des Hexateuch, so fällt auf, daß der Schöpfer dort immer nimbiert auftritt und deshalb wohl auch hier der Logos gemeint war. Dieser beugt sich weit nach vorne und umgreift Adams linke Schulter von vorne und hinten, wie um ihn zu sich herzuziehen.

Koshi deutete die Darstellung als „Formung“¹²³, anscheinend analog zu den anderen Formungsakten, in denen Christus-Logos Adam mit zwei Händen berührt. Die nach außen gewendeten Handflächen Adams beweisen aber, daß die Szene eine „Beseelung“ darstellt und wie so viele andere Darstellungen auch in die Linie der Cotton-Genesis-Rezension gehört.

Die „Erschaffung Evas“ auf fol. 6 v (Abb. 24) ist mit dem „Verbot Gottes“ verbunden. Adam liegt auf der Seite, ähnlich dem Adam der Bibel von San Paolo. Den Kopf hat er in die Hand gestützt. Der Schöpfer, wieder bärtig und diesmal auch nimbiert, ist im Begriff, Eva, die bereits bis zu den Fußknöcheln zu sehen ist, aus der Seite Adams herauszuziehen. Evas Arme sind genauso abgewinkelt und die Handflächen nach außen gewendet wie bei Adam, womit wieder gekennzeichnet wurde, daß Eva in diesem Augenblick eine göttliche Handlung empfängt. Ein Hinweis dieser Art ist in fast jedem Erschaffungsbild im Typus des „Herauswachsens Evas aus der Seite Adams“ enthalten und als Chiffre für „Beseelung“ zu beurteilen. Bei Eva auf der Tafel 27 ist keine vergleichbare Geste vorhanden, woraus zu folgern ist, daß die „Beseelung“ in diesem Bild noch nicht impliziert ist. Der Künstler widmet diesem Schöpfungsmoment eine eigene Tafel.

Das „Herauswachsen Evas aus der Seite Adams“ wurde extremer variiert als der Prototyp der „Rippenentnahme“ oder der verschiedenen Schöpfungsphasen der „Erschaffung Adams“. Der Motivschatz dieser Darstellungen kehrt immer wieder, wobei sich ikonographische Neuerungen meist durch die Kom-

123 Koshi, 63

bination bereits vorhandener Motive ergeben. Mehr Einfallsreichtum ist dagegen im Bild der körperhaften „Erschaffung Evas“ zu beobachten: Eine bekleidete Eva mit Sprechgestus und einem Schöpfer, der noch die Rippe in der Hand hält, gibt es nur in der Bibel von Sant Pere de Roda, eine die Hände faltende Eva ist nur aus dem Fresko von San Paolo bekannt, das völlige Umfassen des Oberkörpers Evas, um ihr beim Heraussteigen behilflich zu sein, illustriert alleine der angelsächsische Hexateuch, ein Merkmal byzantinischer Oktateuche ist die nicht präsente Schöpferfigur und der Adorationsgestus Evas mit den erhobenen Armen und nur in der Augsburger Bronzeplatte bezeichnet Eva ihre Brust.

In ottonischer Zeit setzt sich der Bildtypus des „Herauswachsens“ durch. Es ist aus dieser Zeit kein Denkmal überliefert, dessen Künstler die „Erschaffung Evas“ mit dem Bild der „Rippenentnahme“ dargestellt hat. Von da an bleibt die körperhafte Erschaffung der gängige Bildtypus. Das Bild der „Rippenentnahme“ kommt in frühchristlicher Zeit lediglich in der Cotton-Genesis vor, obwohl die Bibel nur von dieser Erschaffungsform spricht. Auch die karolingischen Miniaturisten wählten diese Bildkomposition, die sie nirgendwo anders als von der Cotton-Genesis oder einem verwandten Kunstwerk ableiten konnten. Die Wahl des Bildthemas gibt also ebenfalls Hinweise auf die Bildtradition.

Allen ottonischen Schöpfungsbeispielen ist gemeinsam, daß sie nicht nur für die Erschaffung des Mannes und der Frau zwei verschiedene Rezensionen verwenden, sondern auch innerhalb des einzelnen Schöpfungsmoments Motive mehrerer Redaktionen verarbeiten, besonders der Hildesheimer Künstler. Die Cotton-Genesis bleibt aber nach wie vor die Hauptquelle. Eine oder mehrere Handschriften dieser Familie muß in mittelalterlicher Zeit sehr verbreitet gewesen sein, da ihre Vorbildfunktion in den entferntesten Landschaften aufzuspüren ist. Die karolingische Miniaturmalerei ist sowohl für die Hildesheimer Tür als auch für die angelsächsische Buchmalerei als Vermittlerin von Bedeutung. Der Bronzetür-Meister des Augsburger Portals benützte ebenfalls die Cotton-Genesis als Quelle, deren Ikonographie sich hier im Unterschied zu den anderen ottonischen Beispielen dadurch reiner erhalten hat, daß hauptsächlich Motive dieser Rezension verarbeitet wurden.

5. Die byzantinische Kunst als mögliche Bildquelle

Durch die Heirat Ottos II. mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu kam es in ottonischer Zeit zu einem verstärkten Interesse an byzantinischer Kunst.

Stilistische und ikonographische Einflüsse auf westliche Kunstwerke konnten im ottonischen Reich häufiger nachgewiesen werden.¹²⁴

Zu Recht kann man sich die Frage stellen, ob ein byzantinisches Kunstwerk auch die Ikonographie der Augsburger Erschaffungsbilder beeinflusste. Die Technik, einzelne Bronzetafeln auf einen Holzträger zu nageln, das Gliederungssystem der Türen, die Verdoppelung von Tafeln gleichen Inhalts und ihre symmetrische Verteilung auf den beiden Türflügeln¹²⁵ sowie die Tendenz meist Einzelfiguren auf den Feldern darzustellen, verbindet die Augsburger Bronzetür mit den byzantinischen Bronzetüren des 11. Jahrhunderts in Amalfi, Montecassino, Rom, Monte Sant'Angelo, Atrani und Salerno¹²⁶ und mit den byzantinisierenden Bronzetüren des 12. Jahrhunderts in Ravello, Trani und Monreale.¹²⁷

Das Thema ist schnell abzuhandeln, da aus dieser frühen Zeit nur wenige Erschaffungsdarstellungen existieren. In einem schlechten Erhaltungszustand ist die Schöpfungsdarstellung der Homilien des Gregor von Nazianz in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. gr. 510, weswegen auf sie hier nicht näher eingegangen werden soll.

Außer der Miniatur haben sich mehrere Elfenbeinkästchen erhalten, die alle Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden sind.¹²⁸

Alle Elfenbeintafeln¹²⁹ zeigen den ausgestreckt auf dem Rücken liegenden Adam. Die Inschrift des Lyoner Kästchens besagt, daß Adam geformt wird (Abb. 25).¹³⁰ Das Motiv ist exakt aus den Oktateuchen entnommen. Neu hingegen ist, daß Christus-Logos als Halbfigur über Adam erscheint und ihm den

124 vgl. v. a. die Aufsätze in: Euw, A. v. u. Schreiner P., Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens mit dem Westen um die Wende des Jahrtausends, Gedenkschrift des Kölner Schnütgenmuseums zum 1000. Todestag der Kaiserin Theophanu, Köln 1991.

125 Alle Rekonstruktionsversuche gehen davon aus, daß die Tafeln symmetrisch auf den Flügeln verteilt waren.

126 Abbildungen 1–80 bei Matthiae, G., *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Rom 1971.

127 Abb. 136, 155 und 160 bei Mende.

128 Grundlegendste Literatur bis heute: Goldschmidt, A. und Weitzmann, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhunderts*, Bd. 1 (= Kästen), Berlin 1930, Nachdr. ebd. 1979, zitiert als: Goldschmidt/Weitzmann. Weitere Literatur: Graeven, H., *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*, in: *L'Arte* 2, 1899, 297–315 und Ogier, M., *trois scènes de la Genèse sur un ivoire byzantin au musée des beaux-arts de Lyon*, in: *Bulletin des musées lyonnais* 5, 1976, 51–63.

129 Die „Erschaffung des Menschen“ ist dargestellt auf Kästchendeckeln in Cleveland, Museum of Art, St. Petersburg, Eremitage, Lyon, Musée des beaux-arts, Darmstädter Landesmuseum und auf einem Deckel, ehem. Sammlung Stroganoff in Rom.

130 Ogier, 52

Segen spendet. Dieses Motiv scheint eine Eigenart der Elfenbeine zu sein, denn es war aus keiner der bekannten Redaktionen abzuleiten.

Die „Erschaffung Evas“ der Elfenbeine scheint sich getreuer an die Oktateuche zu halten: Adam liegt mit überkreuzten Beinen auf der Erde. Aus seiner Seite ragt Eva als Halbfigur hervor. Wie in den Oktateuchen in Smyrna und Rom, Vat. 746 hält sie ihre Hände adorierend der Hand Gottes entgegen. Goldschmidt und Weitzmann erkannten zwar Parallelen zwischen den Darstellungen der Elfenbeine und der Oktateuche, bezweifelten aber, daß beide dasselbe Vorbild besitzen.¹³¹ Zumindest für die „Erschaffung Evas“ kann dies widerlegt werden. Obwohl der Bildtypus auch in westlichen Beispielen zu finden ist, können die Elfenbeine von keiner anderen Gruppe als den Oktateuchen inspiriert sein, denn nur dort fehlt die Person des Schöpfers als Vollfigur und besitzt Eva diesen Anbetungsgestus. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die Elfenbeine und die Oktateuche in dieser Szene direkt zusammenhängen. Die Augsburger „Erschaffung Evas“ unterscheidet sich aber in genau diesem Punkt von der byzantinischen Formulierung.

Auch die spirituelle „Formung Adams“ konnten die Elfenbeinschnitzer nur von den Oktateuchen oder ihnen verwandten Kunstwerken kennen. Die Formung wurde von allen anderen Künstlern und ihren Nachfolgern als manueller, handwerklicher Vorgang aufgefaßt. Wollten sie den geistigeren Moment, also die Verleihung der anima darstellen, so wählten sie den Beseelungsmoment aus.

Die byzantinische Kunst muß als möglicher Vorläufer für die Augsburger Erschaffungsbilder also gänzlich ausscheiden. Die spirituelle „Formung Adams“ bleibt alleine auf den byzantinischen Kunstbereich beschränkt und findet im Westen keine Nachfolge.

6. Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung beschäftigte sich vor allem mit der Beantwortung von drei Fragen:

1. In welcher Bildtradition stehen die Augsburger Erschaffungstabern?
2. Können die bisher vorgeschlagenen Deutungen bestehen bleiben oder ist eine Umdeutung vorzunehmen?
3. Wie innovativ oder traditionell ist die Ikonographie der beiden Platten?

¹³¹ Goldschmidt/Weitzmann, 13.

In der Hauptsache ging es dabei um die Einordnung der beiden Tafeln in eine bestimmte Bildtradition. Eine Umdeutung der Tafel 32 ergab sich daraus genauso von selbst wie die Beurteilung der Kreativität des Werkes, die vor allem von der Person des Auftraggebers und dessen theologischer Anschauung abhing. Ob bestimmte Motive in Form von Musterbüchern, wandernden Gesellen oder durch direkte Kenntnis der Denkmäler überliefert wurden, bleibt im Bereich der Spekulation. Tatsache ist, daß die mittelalterlichen Künstler über eine große Denkmälerkenntnis verfügt haben und durch die Kombination von Motiven unterschiedlicher Redaktionen und eigenen Hinzufügungen eine andere Aussage und damit eine neuartige Ikonographie schufen.

Von den vier frühchristlichen Redaktionen (Sarkophage, Fresko von San Paolo, Cotton-Genesis und Oktateuche) hat die Augsburger Tafel 27 die meisten Gemeinsamkeiten mit dem „Herauswachsen Evas aus der Seite Adams“ des römischen Freskos und die Tafel 32 mit der m. E. nur als „Beseelung Evas“ zu benennenden Darstellung der Cotton-Genesis. Doch werden beide Darstellungen nicht so genau übernommen, daß man sie als direkte Vorbilder ansprechen könnte. Es bedeutet lediglich, daß die Augsburger Erschaffungsikonographie dieselbe Redaktion benutzte, sei es in Form eines gemeinsamen Urtyps oder in Form eines jüngeren Denkmals dieser Gruppe, das die ältere Ikonographie weitertradierte und dem Bronzetür-Meister zur Verfügung stand, die Zeiten aber nicht überdauert hat.

Sehr populär war in karolingischer wie in ottonischer Zeit die Cotton-Genesis-Rezension, besonders bei der Gestaltung der „Rippenentnahme“. Die meisten ikonographischen Neuerungen sind hingegen bei der „Formung“ und „Beseelung Adams“ zu beobachten: Alle verwendeten Motive sind zwar bereits aus einer älteren Redaktion bekannt, doch wurden die Motive so miteinander kombiniert, daß die Angabe der Vorbilder nur sehr schwer fällt, durch ein genaues Studium aber dennoch aufzuspüren sind. Vor allem die ottonischen Beispiele wirken in dieser Hinsicht sehr innovativ.

Die Erschaffungsikonographie des Bronzetür-Meisters ist im Vergleich dazu eher konventioneller Natur. Das Vorbild bleibt – vor allem bei der Tafel 32 – deutlicher erkennbar als bei irgendeiner anderen ottonischen Darstellung: Die gesamte Komposition wurde der Cotton-Genesis entnommen, der jugendlich-bartlose Schöpfer Typus wurde direkt von der frühchristlichen Vorlage adaptiert, denn in ottonischer Zeit wurde dem bärtigen Typus der Vorzug gegeben. Selbst die Schrittstellung des Logos wurde kopiert.

Der Redegestus des Schöpfers in mehreren Beseelungsdarstellungen (Sarkophage, Fresko von San Paolo, Vivian-Bibel, Bibel von San Paolo, Caedmon-

Genesis) beweist, daß auch auf der Tafel 32 eine „Beseelung“ dargestellt ist. Das Geschöpf weist allerdings nicht mit der offenen Handfläche auf den Schöpfer, eine Geste die ausschließlich bei Adam beobachtet werden kann. Als Deutung kommt daher nur die „Beseelung Evas“ in Frage. Die Gesten Evas der Cotton- und der Caedmon-Genesis sind ebenfalls nicht auf den Schöpfer bezogen und bei beiden Beispielen ist durch die geschlechtsspezifischen Merkmale und die Tituli eindeutig geklärt, daß Eva dargestellt ist. Tafel 32 muß demnach von der „Erschaffung Adams“ in eine „Beseelung Evas“ umbenannt werden.

III. *Schlußfolgerungen*

Zum Schluß stellt sich noch die Frage, ob die beiden Bildrezensionen, die für die Erschaffungsszenen verwendet wurden, auch noch für andere Bildtafeln der Augsburger Bronzetür die Grundlage gebildet haben. Ein positives Ergebnis erhält man nur für die Tafel „Moses weicht vor der Schlange zurück“ (Tafel 25/31). Dieses eher selten dargestellte Thema gibt es auch im Freskenzyklus von San Paolo fuori le mura (Abb. 26): Moses erscheint dort alleine vor der Schlange. Die Schlange bäumt sich in doppeltem S-Schwung vor Moses auf. Dieser wendet sich zu ihr um und erhebt erschrocken die Arme. Die Komposition mit der von links herannahenden Schlange und dem nach rechts fliehenden Moses, das im Gehen Innehalten, die Körperwendung des Moses, die Schrittstellung der Figur, der abwehende Mantel und die Haltung der Schlange wurden in der Augsburger Darstellung recht wörtlich übernommen. Verändert wurde lediglich die Armhaltung des Moses. Der Vergleich verdeutlicht, daß die Ikonographie dieser Tafel sicher auf dieselbe Redaktion zurückzuführen ist wie die „Erschaffung Evas“.

Alle anderen alttestamentlichen Darstellungen der Tür finden in keiner der Redaktionen eine Entsprechung. Die allegorischen Darstellungen sind aus den Bibelillustrationen sowieso nicht abzuleiten. Den Meistern der Bronzetür muß also ein großer Vorrat an verschiedenen Bildquellen zur Verfügung gestanden haben. Welche dabei für die anderen Tafeln in Frage kommen, ist noch zu erforschen.

Eine andere Überlegung gilt noch der Frage, weshalb gerade die „Erschaffung Evas“ in zwei Bildern dargestellt wurde, während die Adams fehlt. Die Frage ist einfach zu beantworten: Eva eignet sich zur antithetischen Gegenüberstellung mit Maria, die bereits aus der Sarkophagplastik bekannt ist. Diese

Kunstgattung befaßt sich fast ausschließlich mit der „Beseelung Evas“. Auch die Caedmon-Genesis bevorzugte Eva gegenüber Adam. In Augsburg erklärt sich die Hervorhebung der Evageburt durch das Patrozinium des Domes: Er war Maria geweiht.

Die anderen Platten der später eingefügten Schmalreihe zeigen Episoden aus der Mosesgeschichte. Moses ist im Mittelalter eine bekannte Präfiguration für Christus. Dasselbe gilt für Samson, der auf der Tür in zwei Szenen auftritt. Dieses Thema fand auf den breiten Feldern seinen Platz, genauso wie „Moses, der vor der Schlange flieht“ oder „Nathan, der David zur Buße mahnt“. Alttestamentliche Szenen waren also in der ursprünglichen Planung der Tür bereits festgelegt. Von den 35 Reliefs besitzen 17 alttestamentliche Szenen.

Es erscheint wenig wahrscheinlich, daß sie nur um ihrer selbst willen, ohne direkten typologischen Bezug in das Bildprogramm aufgenommen wurden. Die bauliche Situation des ottonischen Domes erlaubt die Annahme einer zweiten Tür als Ostzugang. Bei den meisten mittelalterlichen Domen ist ein Hang zur Symmetrie feststellbar, demnach wird man auch in Augsburg von zwei gleichartigen Portalen im Osten auszugehen haben. Für das zweite Portal nehme ich ein christologisches und mariologisches Bildprogramm an, das den alttestamentlichen Typen der anderen und noch erhaltenen Tür typologisch gegenübergestellt war. Im unteren Teil beider Türen waren vielleicht die allegorischen Figuren untergebracht, deren Sinn noch heute unerklärbar ist. Allegorische Darstellungen von Tugenden und Lastern oder Monatsdarstellungen wurden an mittelalterlichen Portalen häufiger in der Sockelzone untergebracht.