

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch

Eine Untersuchung der Ikonographie
sowie einführende Gedanken zur ‚Farbideologie‘

Louisa Rebmann

„Thus, the manuscript [gemeint ist der Ashburnham Pentateuch] illustrates a pivotal moment in the early medieval pictorial shift from the black as exotic to the black as demon. The implication for such assigning of meaning to skin color can only arouse in scholars exploring the issue of ‘race’ in the past a frisson of foreboding.“¹

Ein *Weißer* Mann beugt sich über einen ausgestreckt am Boden liegenden *Schwarzen*; der *Weißer* tritt auf die Beine eben jenen Mannes, hält ihn mit seiner linken Hand an der Schulter fest – der *Schwarze* mit lockigem Haar ist tot und der Mörder dabei, seine Tat zu vertuschen². Was schockierend klingt, sofort an ein rassistisch motiviertes Delikt denken lässt, was sogar an die jüngst aufsehenerregende Tötung des George Floyd erinnern mag, ist die Beschreibung einer Bibelillustration und wurde auf einem rund 1400 Jahre alten Bildträger wiedergegeben: Die Rede ist vom Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibliothèque nationale de France, [MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 56r](#), Abb. 4b).

Die bebilderte Handschrift, die zuweilen unter dem Namen ‚Pentateuch von Tours‘ geführt wird³, erzählt die Geschehnisse der ersten fünf Bücher Mose⁴ und ist das einzige illuminierte Manuskript diesen Umfangs in lateinischer Sprache; Textgrundlage ist die Vulgata. Abgesehen von dem großen Format sticht die Handschrift wegen der aufwendigen und detailreichen Vollminiaturen heraus; 19 von ursprünglich wohl 69 Miniaturen⁵ haben sich erhalten. Die kolorierten Illustrationen geben die entsprechenden biblischen Episoden, oft in scheinbar willkürlicher Anordnung⁶, bisweilen in eigentümlicher Ikonographie wieder und laden ebendaher zu zahlreichen Überlegungen hinsichtlich stilistischer, kultureller und regionaler Einflüsse ein. Bis heute gibt es in der Wissenschaft keinen Konsens über die Datierung des Ashburnham Pentateuch⁷ sowie dessen Herkunftsort. Die überwiegende Meinung scheint sich auf das späte 6. bzw. frühe 7. Jh. festgelegt zu haben, doch nimmt Bezalel Narkiss, einer der prominentesten Erforscher des Pentateuch, dagegen eine Entstehung im zweiten Viertel des 5. Jhs. an⁸, womöglich mit Galla Placidia (388–450) als

1 Verkerk 2001, 71. An dieser Stelle möchte ich die Möglichkeit nutzen, nicht nur den Herausgebern Fedor Schlimbach und Sait Can Kutsal für ihre Initiative und ihre Geduld zu danken, dass ich hier das Thema meiner am Anfang stehenden Masterarbeit präsentieren darf, sondern allen voran möchte ich dem Jubilar meinen Dank aussprechen – ich danke Herrn Arbeiter für seine ansteckende Begeisterung, für seine hilfreichen Gespräche, die stets auf Augenhöhe stattfinden, sowie für seine bestärkenden Worte.

Auftraggeberin⁹. Während Narkiss eine Herstellung in Rom bzw. Italien annimmt und gleichsam hauptsächlich wegen sprachlicher und paläographischer Eigenheiten für eine nordafrikanische Herkunft des Schreibers und Zeichners plädiert¹⁰, legen andere Forscher weitere mögliche Ursprungsregionen von Spanien, Frankreich oder Italien vor und betonen mitunter östliche Einflüsse auf die Ikonographie¹¹. Auf eine Beeinflussung durch jüdische Handschriften wird seit langem hingewiesen, weil es Bestandteile gibt, die nicht aus der biblischen Grundlage oder christlichen Auslegungen hervorgehen, sondern stattdessen in jüdischen Exegesen zu finden sind¹².

2 Diesem Artikel müssen einige Bemerkungen vorangehen, um Missverständnisse zu vermeiden und die gewählte Ausdrucksweise zu erklären. Zunächst einmal wählt dieser Beitrag die Bezeichnung *Schwarze* anstatt *People of Colour (PoC)*. In Deutschland wird zwar der englischsprachige Ausdruck immer beliebter, kennt aber keine direkte deutsche Entsprechung. Mit der Kollektivbezeichnung *PoC* sind alle nicht-*Weiß*en Menschen gemeint, die Rassismuserfahrungen gemacht haben. Die Selbstbezeichnung als *Schwarze* ist hingegen hier aus zwei Gründen zu bevorzugen:

1. Im Ashburnham Pentateuch sind nur zwei differenzierende Hautfarben verwendet worden; es wurde keine Vielfalt visualisiert: Die gemalten Figuren haben entweder eine fleischfarbene oder eine dunkelbraune Hautfarbe bekommen; dieser Artikel verwendet der Einfachheit wegen das Gegensatzpaar *Schwarz* und *Weiß*. Die Begriffe *Schwarze* und *Weiß*e spielen also direkt auf die wiedergegebenen Darstellungen an.

2. *Schwarz* ist ein in der Spätantike verwendeter Begriff (gr. *melas*, lat. *niger*), wird aber unterschiedlich verwendet. Gay L. Byron (2002, 23) konnte vier Verwendungen herausarbeiten: a) *Schwarze/r* als ethnische Identität wie Ägypter, Äthiopier oder *Schwarzer* (die drei Begriffe sind in der Antike nicht klar zu trennen, siehe dazu Anm. 74); b) *Schwarze/r* als Name oder Titel einer Person; c) *schwarz* im Gebrauch als Adjektiv, um die Farbe zu beschreiben (auch zur Beschreibung einer ethnischen Identität); d) *Schwärze* im farbsymbolischen Gebrauch.

Die Bezeichnung als *Schwarzer* ist also nah an der spätantiken Vorstellung, wenngleich der Autorin bewusst ist, dass die dichotome Einteilung in Menschen mit *Schwarzer* und *Weißer* Haut ein soziales Konstrukt ist, welches als „*Erfindung des Rassismus*“ bezeichnet werden kann und welches Susan Arndt (2017, 33) wie folgt zusammenfasst: „*Wir sehen ‚Hautfarben‘, weil der Rassismus dieses Sehen erfunden und in Wissen verwandelt hat*“. Zur Kenntlichmachung des sozialen Konstrukts habe ich entschieden, die genannten Begriffe kursiv und in adjektivischer Benutzung groß zu schreiben.

3 Die Bezeichnungen ‚Pentateuch von Tours‘ wie auch ‚Ashburnham Pentateuch‘ lassen sich anhand der wechselhaften Aufbewahrungsgeschichte erklären: Das Manuskript wurde nämlich rund 1000 Jahre im Kloster Saint Gatien von Tours aufbewahrt, bevor es zur Mitte des vorletzten Jahrhunderts gestohlen wurde und nach England gelangte. Dort kaufte Lord Ashburnham das Exemplar. In diesen Jahrzehnten erkannte die Forschung zunehmend den unschätzbaren Wert dieses Objekts; so brachte beispielsweise Oscar Leopold von Gebhardt 1883 ein kommentiertes Faksimile heraus. 1887/88 kaufte die Nationalbibliothek Frankreichs auf Drängen des Léopold Delisle die Handschrift, wo sie seitdem aufbewahrt wird – dessen Bemühen lässt sich beispielhaft an dem 1888 veröffentlichten Bericht (Delisle 1888) ablesen; geradezu hymnisch werden der Administrateur Général und seine Verdienste von Paul Anton de Lagarde in der deutschen Forschungsliteratur gelobt (Lagarde 1884). Knapp dazu: Sörries 1993,

In den einführenden Abschnitten dieses Beitrages, der ikonographischen Studie, gilt es, ausgewählte Szenen der Folia 44^r, 56^r, 65^v sowie 68^r ikonographisch zu untersuchen. Die Szenenauswahl der aus dem ersten und zweiten Buch Mose stammenden Geschehnisse ist dabei bemerkenswert, da selbst in der Spätantike beliebte Themen ungewöhnlich umgesetzt werden. Aus der ikonographischen Analyse heraus, welche die Grundlage für weitere Fragestellungen ist, aber dennoch wegen des hier nur begrenzt zur Verfügung stehenden Platzes lückenhaft bleiben muss, geht es im nachfolgenden Teil des Beitrages um die Bewertung der Szenen vor dem Hintergrund der ‚Farbideologie‘¹³: Dahinter steht die These von Dorothy Hoogland Verkerk, die Verwendung unterschiedlicher Hautfarben sei im Ashburnham teilweise auf ideologisch-rassistische Gedanken zurückzuführen¹⁴. Ausgelöst durch einen Artikel von Verkerk aus dem Jahre 2001, welcher mit dem hier einführenden Zitat abschließt, soll es um die im Pentateuch dargestellten *Schwarzen* gehen (mit einem Schwerpunkt auf den oben genannten Folia¹⁵). Verkerk postuliert, die illuminierte

26; ausführlich: Rickert 1986, 10 f. 15 f., Narkiss 2007, 513 f. 520–522.

- 4 Vom Deuteronomium sind allerdings weder Text noch Illustrationen erhalten, jedoch geben die *Capitula*-Listen Aufschluss darüber, dass es diesen Teil einmal gegeben hat; Narkiss 1972, 19; 2007, 525.
- 5 Sörries 1993, 26 f.; Narkiss 2007, 647.
- 6 Es wurde von Narkiss 2007, 525 zur Disposition gestellt, ob diese Anordnung, bei der der Betrachter die Reihenfolge nicht auf den ersten Blick errahnen kann, sondern mit seinen Augen über die Seite hin und herspringen muss, nicht absichtlich gewählt worden ist und einen pädagogischen Zweck verfolgte, nämlich das Bibelwissen zu festigen.
- 7 Einige Datierungsvorschläge stellt Sörries 1993, 26 zusammen.
- 8 In früheren Beiträgen hatte er sich für das späte 6. Jh. bzw. frühe 7. Jh. ausgesprochen (Narkiss 1972, 19 f.; Narkiss 1979, 470 f.).
- 9 Narkiss 2007, 513–519. 648–653. Narkiss 2007, 514 vermutet, dass der Codex im 2. Viertel des 5. Jhs. in Rom entstanden ist und „von Augusta Galla Placidia zur Unterrichtung ihres Sohnes, des späteren Kaisers Valentinian III., in Auftrag gegeben wurde“, es sei fernerhin „leicht vorstellbar, dass das Manuskript nach dem Tod Galla Placidias im Jahr 450 oder nach dem Valentinians im Jahr 455 in den Besitz der Päpste kam“.
- 10 Narkiss 2007, 642 f. 697 f.
- 11 Näheres zur Herkunft bei: Gutmann 1953, 55–57; Rickert 1986, 17 f.; Sörries 1993, 26 (zusammenstellend); Narkiss 2007, 596–623 (ausführlich).
- 12 Strzygowski 1901, 38; Gutmann 1953; Rickert 1986, 18 f. 46–65; Narkiss 2007, 526. 596–600.
- 13 Der Begriff der ‚Farbideologie‘ entstammt dem Artikel von Verkerk 2001 und ist eine Übersetzung von ‚Color Ideology‘. Dahinter steht die Idee, hinter der Verwendung zweier unterschiedlicher Hautfarben stünde ein ideologisch begründeter Farbsymbolismus, in welchem *Schwarz* negativ konnotiert ist (Verkerk 2001, 59).
- 14 Verkerk 2001, 57–59. 71.
- 15 Zuvorderst ist mir wichtig, dass es sich hierbei um einen einführenden Beitrag handelt, in dem Überlegungen aus der frühesten Phase meiner Masterarbeit dargelegt werden und der deshalb keineswegs den Anspruch erhebt, vollständig und allumfassend zu sein. *Schwarze*

Vulgatahandschrift markiere einen entscheidenden Moment in der frühmittelalterlichen Kunst und bezeuge bildlich festgehalten die Bedeutungsveränderung vom *Schwarzen* als Exot zum *Schwarzen* als Dämon. Sie stellt außerdem zur Diskussion, dass darin bereits die Wurzeln für den Rassismus¹⁶ lägen¹⁷. In diesem kurzen Beitrag, der keinesfalls dieses umfassende Thema adäquat aufarbeiten kann, erfolgt eine dem Rahmen angepasste Auseinandersetzung mit antiken und spätantiken Vorstellungen zu *Schwarzen*. Dabei werden vorrangig künstlerische Erzeugnisse und archäologische Hinterlassenschaften aus den Jahrhunderten um die vermutete Entstehungszeit des Ashburnham behandelt.

Ausgewählte Szenen des Ashburnham Pentateuch: Beschreibung, ikonographische Studie und erste Beobachtungen am Objekt

Bevor andere archäologische und literarische Quellen in die Untersuchung miteinbezogen werden, ist es von größter Wichtigkeit, das zu untersuchende Objekt unvoreingenommen und alleinstehend zu betrachten. Es ist essenziell, die Miniaturen gründlich zu beschreiben, die Ikonographie einzuordnen und Beobachtungen hinsichtlich der postulierten ‚Farbideologie‘ zu vermerken.

treten im Ashburnham nicht nur auf den hier untersuchten Folia auf, sondern insgesamt auf sechs: [fol. 21^r](#), [44^r](#), [50^r](#), [56^r](#), [65^v](#) und [68^r](#) (Abb. 1–6). Da in diesem Rahmen nicht jedes Auftreten besprochen werden kann, wurden vier Szenen ausgewählt, in welchen *Schwarze* prominent in Szene gesetzt worden sind, sie eine zur Handlung beitragende Rolle übernehmen und nicht bloß Teil der Leibgarde sind oder Kamele heranzuführen.

16 Unter Rassismus verstehe ich eine Lehre ideologischen Charakters, wonach Menschen mit bestimmten biologischen oder ethnisch-kulturellen Merkmalen in unterschiedlich gewertete Klassen eingeteilt und aufgrund dieser addizierten Attribute benachteiligt oder bevorzugt werden. Rassismus wohnt eine Rechtfertigung für Diskriminierung, Unterdrückung und Ausbeutung inne (auf der Grundlage von Delacampagne 2005, 9 sowie Auma 2017). Inwieweit sich dieser moderne Begriff (auch mit Wissen um die jüngere Geschichte) auf die zu betrachtende Zeit übertragen lässt, wird in der Forschung heftig diskutiert; exemplarisch: Isaac 2017; Delacampagne 2005). Eine angemessene Stellungnahme ist mir zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht möglich, da dies vor allem mit der Definition bestimmter Begriffe (wie Ethnozentrismus, Xenophobie und Rassismus) zusammenhängt – dabei ist zu fragen, ob eine weit gefasste Definition von Rassismus, die jegliches wegen Äußerlichkeiten diskriminierendes Verhalten einschließt, ebenso wie eine zu versteifte Definition, die nach rassentheoretischen Modellen sucht, noch sinnvoll im Diskurs über antike Vorstellungen ist. Einen Lösungsvorschlag bietet Benjamin Isaac (2017, 178) an, indem er von ‚Proto-Rassismus‘ spricht.

17 Verkerk 2001, 71.

Von getrennten Sitzordnungen und unterschiedlichen
Arbeitszuweisungen – *Fol. 44^r* (Szene 44^rc): Joseph speist
gemeinsam mit seinen Brüdern, während die Ägypter
separat dinieren (Gen 43,32-34)

Das [Folio 44^r](#) (Abb. 2a) hat Josephs Wiedersehen mit seinen Brüdern zum Thema, die unwissend den von ihnen verstoßenen Bruder, der inzwischen am Hofe des Pharaos Karriere gemacht hat, um Getreide bitten. In der Szene 44^rc (Abb. 2b), der viel Raum auf dem Folio zugesprochen worden ist, durch den der Künstler großen Freiraum bei der Umsetzung bekam, ist schließlich eine Mahlszene zu sehen, bei der zehn seiner Brüder auf einem *stibadium* Platz genommen haben, wohingegen Benjamin, Joseph am nächsten Platz nehmend, auf einem Klappstuhl diniert¹⁸. Die festlich Speisenden kosten von zwei auf dem Tisch platzierten Fischen sowie zopfartigem Gebäck, dazu reicht ein Diener auf einem über seinem Kopf balancierenden Tablett ein Hühnchen. Zwei weitere Bedienstete sind mit der Zubereitung der Getränke betraut. Einer bringt zwei *amphorae* herbei, neben dem Sigma-Mahl steht dazu bereits eine geöffnete *capsa* aus Korbgeflecht mit kleinen roten Flaschen, während ein anderer Diener dabei ist, Wasser und Wein zu mischen¹⁹ und anschließend in zwei bereitstehende Gläser zu füllen; sein Handeln wird von der Beischrift *vincerna* (Mundschenk)²⁰ begleitet.

Separat speisen die Ägypter – ganz dem Bibeltext entsprechend, könnte man meinen – doch müssten dem folgend drei Tische vorbereitet worden sein (einen für Joseph, einen für seine Brüder, einen für die Ägypter); dass man hier von dem Bibeltext abwich und stattdessen dem Midrasch folgte, erklärte bereits Gutmann²¹. Bei den speisenden Ägyptern handelt es sich um eine Gruppe von neun Personen, die alternierend durch ein dunkle Hautfarbe gekennzeichnet sind²². Sie sitzen auf Klappstühlen um einen eckigen Tisch und scheinen kleine Brote sowie Fisch zu essen, indessen sehen die Brote sowie der von einem

18 Die Anordnung der Brüder wird in einem Midrasch thematisiert, wonach Joseph seine Brüder nach Wichtigkeit gestaffelt anordnet und den Jüngsten, weil sie beide keine Mutter mehr hätten, ganz nah bei sich haben will: „(...) *Jehuda der König sitze oben an, Reuben der Erstgeborene sitze ihm zur Seite und so bei allen; ich habe keine Mutter und Benjamin auch nicht, denn als seine Mutter ihn gebar, starb sie, deshalb komme er und lege sein Haupt zu meinem Haupte (...)*“ (*Midr. Genesis Rabba* 92 [Ed. Wünsche 1880, 45]). Die Platzierung der Brüder sowie die Tatsache, dass Joseph gemeinsam mit den Brüdern speist, wo doch der biblische Text davon spricht, dass er allein isst, deutet auf die jüdische Tradition des Ashburnham hin; Narkiss 2007, 561 einschl. Anm. 294.

19 Narkiss 2007, 562.

20 Narkiss 2007, 562 Anm. 299 vermutet: „*Wahrscheinlich ein umgangssprachlicher Ausdruck für bincerna oder pincerna, der sich auf Wein bezieht*“; er zitiert ein aus dem 18. Jh. stammendes Glossar, in welchem *pincerna* wie folgt erklärt werde: „*pincerna: qui vinum convivis miscet ... pincerna dicitur vini dispensato*“. Es ist folglich ein Mundschenk (dies ist in einschlägigen Lexika nachzuschlagen), der vor allem mit Wein hantierte und gemäß römischer Speisesitten das alkoholische Getränk mit Wasser gemischt servierte.

21 Gutmann 1953, 67.

Diener herangetragenene Fisch unterschiedlich aus im Vergleich zu den Speisen der Israeliten. Abgesehen von dem Tablett Tragenden sind die anderen Bediensteten, vier an der Zahl, allesamt *Schwarz*. Auch hier gibt es einen Diener, der auf einem Tisch mit einer Schale den Wein mischt. Rechts von diesem kniet ein *Schwarzer Ägypter*, der versucht, durch Blasen das Feuer des Kochers, in welchem Wein oder Wasser erhitzt werden konnte, zu entfachen; zwei weitere *Schwarze Ägypter* sind an einer größeren, aber ähnlichen Apparatur beschäftigt – eine Beischrift benennt dieses Gerät als *pigella*²³. Narkiss führt diese Bezeichnung auf das hebräische *pigul* oder aramäische *pigula* zurück, welches mit seiner Bedeutung als „unrein“ und „zum Essen ungeeignet“ direkt auf den biblischen Text anspielen könnte²⁴, um zu begründen, warum die Israeliten nicht mit den Ägyptern speisen und Joseph folglich mit seinen Brüdern tafelt²⁵.

Aus diesen Beobachtungen und Bemerkungen lassen sich Schlussfolgerungen ziehen: Zunächst achtete man wie bei dem Tisch der speisenden Ägypter auf ein ausgeglichenes Verhältnis, schließlich sind vier von acht Dienern *Weiß* und die anderen vier *Schwarz*. Jedoch ist zumindest auffällig, dass sie nicht dieselben Aufgaben verrichten. Denn während *Weiß*e das Servieren übernehmen, also direkten Kontakt mit den Speisenden haben, übernehmen *Schwarze* vorwiegend Tätigkeiten, die sich im Hintergrund abspielen, wie das Bedienen der Gerätschaften. Interessant ist der Weinmischer, denn während am Tisch der Hebräer ein *Weißer* der *vincerna* ist, übernimmt diese Aufgabe bei dem Tisch mit den ägyptischen Gästen ein *Schwarzer*. An dieser Stelle ließen sich zugrunde liegende rassistische Gedanken vermuten, schließlich könnten *Schwarze* gerade deshalb Gerätschaften wie die *pigella* bedienen, weil diese der Wortbedeutung von Narkiss folgend „unrein“ sind und man dies mit *Schwarzen* assoziierte. Eine gemäßigte Interpretation läge vor, wenn man annähme, dass man sich um eine sehr getreue Wiedergabe des Textes bemühte, wonach es den Ägyptern ein Gräuelpiel war, mit den Hebräern zu speisen. Es war dem Künstler daran gelegen, eine Abgrenzung der Speisesitten kenntlich zu machen. Dies erreichte man, indem das Speisegerät, welches der hebräischen Wortbedeutung nach mit unreinem Essen zusammenhängt, auf den ersten Blick erkenntlich den Ägyptern zugewiesen ist, weshalb nun *Schwarze* die Gerätschaften bedienen²⁶. Der Wunsch nach einer klaren Abgrenzung zwischen den speisenden Gruppen ist außerdem in einem anderen Aspekt erkenntlich:

22 Narkiss 2007, 561 beschreibt schlichtweg, dass dort vier *Schwarze* und fünf *Weiß*e sitzen. Für die bloße Beschreibung zitiert er Snowden 1970 und Verkerk 2001, ohne auf die beiden einzugehen, obwohl sie bisweilen gegensätzliche Vorstellungen vertreten und seine eigene Expertise zum Ashburnham interessant gewesen wäre.

23 Es soll sich dabei um ein Gerät handeln, welches auch unter der Bezeichnung *authepsa* geführt worden ist; siehe weiterführend: Quentin 1926, 84; Narkiss 2007, 562.

24 Die Argumentation und Herleitung von Narkiss ist verkürzt dargestellt und weist Unklarheiten auf – auf diese kann hier nicht genauer eingegangen werden.

25 Narkiss 2007, 561 f.

26 Zuletzt bestünde freilich die Möglichkeit, dass die Aufgabenverteilung hier rein zufällig erfolgt ist, jedoch erscheint mir dies unwahrscheinlich angesichts der offensichtlich bewusst geschehenden Einteilung, dass nämlich allein *Weiß*e Diener dem oberen Tisch zugewandt sind

Die Brüder Josephs liegen nämlich ganz in antiker Sitte um den Tisch (ausgenommen Benjamin, dieser sitzt wegen seines Alters), während die Ägypter – wohlgermerkt nicht *Schwarze per se* – auf Stühlen um einen Tisch herum sitzen²⁷.

Die wenigen Verse aus Gen 43, die explizit die Speisung beschreiben, wurden nur selten illustriert²⁸. In der heute stark fragmentiert vorliegenden Cotton Genesis²⁹ ist die biblische Episode der separaten Speisung von Joseph und seinen Brüdern zumindest teilweise erhalten geblieben (*fol. 97^v*). Weitzmann meint zu erkennen, dass es sich um eine Komposition handelt, die sich in zwei Zonen abspielt. Am deutlichsten ist ein Mann in kurzer *tunica cincta*, wahrscheinlich ein Diener, zu erkennen, der sich weit nach vorne lehnt (vielleicht ein Tablett hält?), um Joseph zu bedienen, der sich zum Essen erhöht auf eine Kline (dessen Gestell ist gut auszumachen) gelagert hat. In der unteren Zone sind weitere liegend speisende Personen auszumachen³⁰. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist doch zumindest feststellbar, dass es mehrere gleichzeitig aber getrennt speisende Gruppen gab, die sich in ihrem Dinieren zumindest teilweise erkennbar an der antiken Speisetradition orientierten. Es lässt sich nichts Genaueres mehr darüber sagen, welche tafelnden Gruppen (Josephs Brüder oder die Ägypter) an welcher Stelle abgebildet waren. Ebenso lässt der Erhaltungszustand keine Aussage über die Wiedergabe unterschiedlicher Hautfarben zu. Überdies sind keine weiteren spätantiken Bildträger mit diesem Thema bekannt³¹.

und den Kontakt mit den Gästen pflegen, während *Schwarze* in anderen Funktionen zu sehen sind und eher beim unteren Tisch agieren.

27 Sörries 1993, 30.

28 Das gemeinsame Speisen auf einem *stibadium* lässt sich auf vielen spätantiken Bildträgern finden, wie der Sevso-Platte aus dem gleichnamigen Schatzfund oder wie in Sant’Apollinare Nuovo bei der musivischen Wiedergabe des Letzten Abendmahls (dort ebenfalls mit bedeutungsträchtiger Sitzordnung). Die Vorbereitung eines zu Ehren der Brüder Josephs abzuhaltenden Gastmahles ist in der Wiener Genesis im Hintergrund von *fol. 22^r* zu sehen (Abb. 1). Zwar ist diese Miniatur für den ikonographischen Vergleich irrelevant, da es um eine andere Szene geht, die einige Verse zuvor stattfindet, aber dennoch ist interessant zu sehen, dass zur Vorbereitung dieses Mahls zwei Diener (mit hellem Inkarnat; so wie alle in der Genesisillustration) mit dem Schlachten eines Tieres und mit dem Entfachen eines Feuers beschäftigt sind, während neben ihnen „*überdimensionale Kochgeräte*“ (Zimmermann 2003, 117) liegen.

29 Sörries 1993, 56. Die Handschrift wurde bei einem Brand 1731 fast vollständig zerstört, es sind jedoch Fragmente und Aquarelle erhalten geblieben, dazu: Zimmermann 2003.

30 Weitzmann 1986, 118; Sörries 1993, 64: In der Cotton Genesis soll es eine weitere Szene mit einem Bankett gegeben haben, in welcher es darum ging, dass Benjamin eine besonders große Portion bekommt (*fol. 97^v*). Das musivische Bildprogramm im Atrium von San Marco geht auf die Cotton Genesis zurück (Tikkanen 1889; Weitzmann 1986, 18–20; Zimmermann 2003, 40), die Josephsgeschichte wurde aber laut Niero 1993, 195 von einer Handschrift des 13. Jhs. inspiriert, wohingegen in demselben Band Vio 1993, 205 schreibt, lediglich die Moseskuppel habe ein anderes Vorbild gehabt. Ohnehin ist die Szene nicht musivisch umgesetzt worden.

31 In der Wiener Genesis könnte sich eine Illuminierung dieser Szene sehr wohl befunden haben, jedoch sind nicht alle *Quaternionis* erhalten geblieben – die gesuchte Szene hätte beispielsweise

Rekapitulierend ist festzustellen, dass allein im Ashburnham die Episode in solch einer Ausführlichkeit dargestellt worden ist. Nur dort lassen sich deshalb weitergehende Überlegungen zum Verhältnis und Stand von *Schwarzen* in der Gesellschaft anstellen. Diesbezüglich sind bemerkenswerte Beobachtungen in der Verwendung von Farbe zu konstatieren: So wird die Hautfarbe Anzeiger der geographischen Herkunft, folglich sitzen *Schwarze* am Tisch der Ägypter (und zwar alternierend). Der Wunsch nach einem ausgeglichenen Verhältnis ist überdies am Personal zu erfassen, die paritätisch *Weiß* und *Schwarz* sind, jedoch nicht ganz dieselben Aufgaben verrichten (abgesehen vom Weinmischer), wobei darin nicht zwingend eine Abwertung einer speziellen Tätigkeit abzulesen ist (sofern man die Wortbedeutung der *pigella* nicht von „*unrein*“ ableitet und dieses mit der Hautfarbe in Verbindung bringt). In erster Linie wurde in dem Folio auf den Faktor der Unterscheidbarkeit Wert gelegt (nicht allein die Hautfarbe der Tafelnden, sondern auch deren Speisesitten und Lagerung am Tisch). Darstellungen mit demselben Inhalt sind rar gesät: Die Cotton Genesis wäre mit ihrer spätantiken Ikonographie lohnend gewesen, liegt aber in einem derart schlechten Erhaltungszustand vor, dass sich daraus keine Schlüsse ziehen lassen³². Es lässt sich an diesem Folio der Vulgatahandschrift weder eine generelle Benachteiligung noch die Verwendung der schwarzen Farbe aus ideologischen Gründen eindeutig nachweisen, wohl aber gibt es aufmerkende und gründlich zu untersuchende Beobachtungen.

Ein *Weißer* erschlägt einen *Schwarzen* – reicht das schon
für den Rassismusvorwurf? *Fol.* 56^r (Szene 56^re):
Mose tötet den Ägypter (Ex 2,11-12)

Die Vollminiatur auf [fol. 56^r](#) (Abb. 4a), die die ersten Geschehnisse des zweiten Buches Mose wiedergibt, besteht aus zwei Teilen ungleicher Größe. Oben in dem schmaleren Register sind zwei Szenen abgebildet, die sich, erkennbar an der außergewöhnlich detailreichen und feinen Stadtarchitektur³³, im Inneren des pharaonischen Palastes abspielen. Im unteren Bildfeld sind neun biblische Episoden auf grünem Grund illustriert: Die dicht gedrängten Szenen spielen an unterschiedlichen Schauplätzen und besitzen teilweise überschneidende Elemente und Personen. Im mittleren Bereich der Vollminiatur sieht man

se im verloren gegangenen 11. *Quaternio* Platz finden können; zum Bestand: Sörries 1993, 52; Zimmermann 2003, 60. 63 f.

32 Die Oktateuche sind ebenfalls nur wenig hilfreich, da dort wegen der Knappheit der Erzählung kaum Spielraum für eine Ausgestaltung gelassen worden ist – stattdessen wurde die dunklere Hautfarbe in den Beispielen verwendet, um die Personen geographisch schnell einzuordnen und sie als Ägypter zu kennzeichnen; siehe: [Vat. gr. 747, fol. 63^v](#) (kommt gänzlich ohne die speisenden Ägypter aus); Ser., *fol.* 134^v; Sm., *fol.* 155^v; [Vat. gr. 746, fol. 129^f](#).

33 Diese fein gestaltete Architektur steht in Kontrast zu der Stadt, die weiter unten von dem Volk Israel errichtet wird. Letztere ist schematischer und minimalistischer, man verzichtete auf die Visualisierung komplexer architektonischer Einheiten. Für Weiteres siehe: Rickert 1989; Narikiss 2007, 633–636.

Mose, wie er sich über den *Schwarzen* Ägypter beugt und ihn erschlägt (Abb. 4b). Der Ägypter hatte, wie Ex 2,11-12 berichtet, zuvor einen Hebräer geschlagen. Mose ist in der Darstellung des Ashburnham Pentateuch gerade dabei, den Ägypter, den er mit einem Schuh getötet hat, im Sand zu verscharren³⁴. Narkiss fügt hinzu, dass nicht bekannt sei, woher die Vorstellung komme, Mose habe den Ägypter mit einem Schuh erschlagen³⁵.

Diese Szene ist auf der ‚Lipsanothek von Brescia‘ (spätes 4. Jh.)³⁶ innerhalb des kurzen Mosezyklus zwischen der ‚Entdeckung des Mose‘ und dem ‚Mahl bei Jethro‘ auf der Rückseite im untersten Register zu sehen (Abb. 8). Auf dem Elfenbeinkasten ist der in Tunika und *pallium* gehüllte Mose in dynamischer Aktion: Er hat soeben den in eine kurze *tunica cincta* gekleideten Ägypter getreten, der den Blick zu Boden gesenkt hat und seine rechte Hand zu Mose streckend nun rücklings nach hinten fällt. Damit unterscheidet sich die Ikonographie dieses Monumentes grundsätzlich von der des Pentateuch, schließlich wird auf dem Elfenbein kein Erschlagen illustriert, sondern ein tödlicher Tritt. Ferner wird das Verscharren des Toten im Sand hier nicht visualisiert³⁷. Über die Hautfarbe der dargestellten Akteure können keine Aussagen getroffen werden, da der Kasten uns (heute) farblos gegenübertritt. Obgleich eine farbliche Gestaltung nicht abwegig erscheint³⁸, ist eine Bemalung der Haut mit brauner Farbe zwar möglich, aber nicht besonders wahrscheinlich³⁹.

34 HIC MOYSES OBRIT EGIPTIUM IN ARENA QUEM OCCIDIT DE CALE[O]: Hier begräbt Mose den Ägypter, den er mit seinem Schuh erschlagen hatte, im Sand. Narkiss 2007, 568 einschl. Anm. 347.

35 Narkiss 2007, 568 Anm. 347.

36 Volbach Nr. 107; Volbach 1976, 77 nimmt eine Einordnung in das dritte Viertel des 4. Jhs. vor; Watson 1981, 291–293 plädiert wegen des Bildprogramms, welches eine antiarianische Botschaft vermittele und mit Ambrosius von Mailand in Zusammenhang stehe, für eine Entstehung um oder kurz nach 386.

37 Anders ist dies in den Oktateuchen, in welchen die todgeweihten Ägypter schon vor ihrem Erschlagen durch Mose von feinem Sand umgeben sind: *Vat. gr. 747, fol. 73^r*; *Vat. gr. 746, fol. 154^r*; *Sm., fol. 65^{rv}*; *Ser., fol. 158^r*. Bei allen Beispielen weist Mose eine helle Hautfarbe auf, der Ägypter eine dunkle. Interessant ist dabei, dass der Hebräer mit Ausnahme des *Vat. gr. 747* (schlecht erhalten) wohl auch etwas dunkler zu sein scheint.

38 Die Polychromie von Elfenbeinobjekten beschäftigt die Forschung seit längerem. Prägend war das Buch von Carolyn Connor 1998, in welchem 100 Objekte mit verschiedenen Methoden vom Mikroskop bis zur Betrachtung unter ultraviolettem Licht untersucht worden sind. Dabei wiesen 95% der untersuchten (!) Monumente Reste von Farbe auf (Connor 1998, 5). Eine lobende Rezension veröffentlichte Helen Evans (Evans 2000). Mit berechtigter Kritik melden sich im selben Jahr Gudrun Bühl und Hiltrud Jehle zu Wort (Bühl – Jehle 2000). Für diesen Beitrag ist bedauerlich, dass zwar in der tabellarischen Auflistung vermerkt ist, dass sich eine bestimmte Farbe auf einem Objekt nachweisen ließ, aber der Leser nicht den genauen Auftragsort erfährt.

39 Dazu sind zwei Aspekte zu bemerken: Zum einen lässt sich Connors Studie entnehmen, dass Braun im erhaltenen Bestand seltener auf Elfenbeinen anzutreffen ist als andere Farben (dies könnte verschiedene Gründe haben, sowohl die seltenere Anwendung als auch eine unterschiedliche Erhaltung durch eine andere Pigmentzusammensetzung); zum anderen ließ sich

Resümierend ist zur Präsentation im Ashburnham festzustellen, dass die Ikonographie dieses auch über die Spätantike hinaus selten illustrierten Aktes keine Vergleiche kennt. Zwar weist der Pentateuch durch die grundsätzliche Darstellung des über den Ägypter gebeugten Mose mit erhobener Waffe markante Gemeinsamkeiten zu den Oktateuchen und San Marco auf⁴⁰. Der Pentateuch weicht insofern aber von allen anderen Darstellungen ab, als dort das in der Bibel nicht näher spezifizierte Tötungswerkzeug ein Schuh ist, der zwar nicht gezeigt, aber dafür beschrieben worden ist. In einem weiteren Aspekt scheint sich der Ashburnham vordergründig von allen Darstellungen zu unterscheiden, da in den Oktateuchen sowie in San Marco der Hebräer in der Szene zu sehen ist. Doch ist die Tötung des Ägypters im Ashburnham nicht zeugenlos, sondern man setzte diese Erzählung m. E. bewusst neben die folgende Szene des ‚Streites zwischen den beiden Hebräern‘.

Zuletzt soll die Hautfarbe kommentiert werden. Im Ashburnham fällt die Verwendung dunkler Farbe in dieser zentral angeordneten Szene besonders auf. Die Lipsanothek fällt wegen des Erhaltungszustandes als Vergleichsbeispiel heraus, anders wiegt der Fall bei den mittelbyzantinischen Oktateuchen, in welchen der Ägypter entsprechend seiner Herkunft eine dunkle Hautfarbe aufweist. Im Ashburnham gibt es keinerlei Hinweise auf eine ideologische Verwendung der schwarzen Farbe, sondern sie lässt sich allein als Signet zur Angabe der Herkunft erklären.

Visualisierung von Pharao und Volk: Erste Hinweise auf
die soziale Bedeutung von Hautfarbe – *Fol.* 65^v (Szenen 65^vb und 65^vc):
Die Plage des Todes der Erstgeborenen (Ex 12,29-30)

Im dem oberen zwei Dritteln dieser Vollminiatur auf [fol. 65^v](#) (Abb. 5a) spielt sich auf dunkelblauem Grund die Plage der Tötung der Erstgeborenen innerhalb einer detailverliebten Architektur ab. In der Szene 65c (Abb. 5b), dem Tod des königlichen Erstgeborenen, ist eine Matratze zu sehen, auf welcher der bereits in Leinen gewickelte verstorbene Thronnachfolger liegt. Er wird von seiner fünfköpfigen Verwandtschaft beweint, darunter sind Frauen, die mit geöffnetem Haar und erkennbar traurigem Gesichtsausdruck über den Toten gebeugt sind und sich an dessen Gesicht lehnen. Zudem steht der amtierende Pharao in für ihn üblicher Kleidung, allerdings ohne Topfhut, am Bett des Sohnes, sein Gesicht

bei meiner flüchtigen Studie von Elfenbeinobjekten mit erhaltener Farbigkeit keines ausfindig machen, bei welchem die Hautfarbe eines Menschen verändert worden ist. Zwar wurden Haare bemalt (exemplarisch: [Diptychon mit Asclepius und Hygieia aus dem Liverpool Museum](#), um 400; Volbach 1976, 52. Nr. 57), aber nicht die Haut – dort setzte man auf die Farbe des Materials Elfenbein, anders als in der Sarkophagplastik, wo regelmäßig die Hautfarbe nachempfunden worden ist.

40 Gemeint sind an dieser Stelle die Darstellungen in den Handschriften [Vat. gr. 747, fol. 73^r](#); [Vat. gr. 746, fol. 154^r](#); Sm., [fol. 65^{r/v}](#); Ser., [fol. 158^r](#), die im Rahmen dieser Arbeit nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Auch die Wiedergabe in San Marco wurde hier weitestgehend vernachlässigt, da die Datierung aus dem zeitlichen Rahmen fällt.

von Trauer gezeichnet mit dramatischer Geste, bei welcher er seine Hände ineinander verschränkt vors Gesicht hält. Die Tötung der Erstgeborenen betrifft nicht nur die königliche Familie, sondern es sind ferner fünf weitere ägyptische Familien betroffen (Abb. 5c). In grundsätzlich ähnlicher Art und Weise sehen wir junge Männer, die auf ihren Betten – mal einer Matratze, mal einem Gestell – liegend von ihren Familien betrauert werden, da auch diese vom durch Christus⁴¹ beauftragten Racheengel (Szene 65^va, Abb. 5d) um ihre Erstgeborenen gebracht worden sind.

Diese Szene ist für die Fragestellung des Beitrages besonders aufschlussreich: Zuallererst muss erwähnt werden, dass sich innerhalb der pharaonischen Familie kein *Schwarzer* befindet (wenngleich unsicher bleiben muss, welche Hautfarbe der Sohn besaß, da dessen Körper in weiße Binden gewickelt worden ist). Bei den anderen Familien zeichnet sich ein paritätisches Bild, weil von insgesamt 18 beteiligten Personen die Hälfte *Weiß* und die andere Hälfte *Schwarz* ist. Nichtsdestotrotz ist die Parität trügerisch, denn stets sind die ermordeten Kinder *Schwarze*, ihre Mütter sowie die weiblichen Familienmitglieder hingegen *Weiß*. Die Männer sind meistens *Schwarz*, Ausnahmen bilden dahingehend ein junger Mann (Bruder) in der Familie mittig oben sowie der hereinkommende Mann in der Familie mittig unten, der soeben seinen toten Sohn erblickt. Es liegt nahe, darin Hinweise auf einen Bezug zwischen Hautfarbe und sozialer Stellung zu vermuten. Es ist zumindest auffällig, dass in der pharaonischen Familie kein *Schwarzer* zu sehen ist. Zudem kommt die Frage auf, warum nur *Schwarze* Kinder getötet werden und ob darin ideologisches Gedankengut verborgen liegt. Auch wäre darüber nachzudenken, ob sich die dunkle Hautfarbe nicht allein geographisch erklären ließe: So könnte durch die Verwendung *Schwarzer* Farbe bei den Kindern unmissverständlich gezeigt werden, dass es ägyptische Kinder sind, nicht hebräische. Dann lässt einen aber zumindest aufmerken, warum dann so viel Wert auf die geschlechtliche Verteilung gelegt wurde und sogar ein *Schwarzes* Kind mit *Weiß*en Eltern illustriert worden ist. Spielte man durch die Verteilung von weiblichen *Weiß*en und zumeist männlichen *Schwarzen* Personen auf konkrete, die Sozialstruktur betreffende Phänomene an?

Der Tod der Erstgeborenen war ursprünglich auch an der rechten Wand des Langhauses der Paulskirche vor den Mauern Roms wandmalerisch umgesetzt worden. Der Bau brannte 1823 ab, das Bildprogramm liegt uns allerdings durch Kopien des 17. Jhs. vor.⁴²

-
- 41 Narkiss 2007, 571. Im Ashburnham Pentateuch gibt es zwei anthropomorphe Erscheinungsformen Gottes: Als „*Gott der Sohn*“ (Narkiss 2007, 571) tritt er hier jugendlich und bartlos auf; den anderen Typus, nämlich den Gottvaters, erkennt Narkiss 2007, 612 in *fol. 25^r* (Jakobs Traum von der Himmelsleiter) sowie in *fol. 76^r* (Gesetzesübergabe am Berg Sinai). Narkiss 2007, 527. 530. 612 konnte zudem herausarbeiten, dass einst beide gemeinsam auf *fol. 1^v* bei der Schöpfung auftraten (Narkiss benennt sie als „*Binität*“), bevor ein karolingischer Künstler stets einen der beiden (ebenso wie den Heiligen Geist, der nur noch unter ultraviolettem Licht als Engelsgestalt sichtbar ist) übermalte.
- 42 Diese wiederum zeigen einen teilweise durch restauratorische Maßnahmen von Cavallini zum Ende des 13. Jhs. hergestellten Zustand. Die Krux ist, dass Cavallini nicht den gesamten Zyklus der rechten Wand erneuert hatte, sondern zwischen der 16. Säule und dem Eingang der

Rechts thront dabei der Pharao in typischer herrschaftlicher Manier, begleitet von einem Soldaten, vor einer Stadtarchitektur. Im Hintergrund treten Mose und Aaron heran, jener wendet sich in der älteren mit erhobener *virga* und in der jüngeren Fassung im Redegestus an den Herrscher, während im Vordergrund just zwei Jünglinge auf Matratzen liegend durch zwei nimbierte Engel in *tunicae* und *pallia* mit langen Stäben getötet werden⁴³. Gemein haben die Paulskirche und der Pentateuch das Auftreten des die Tötung Ausführenden, wobei der Engel im Bibeltext nicht explizit benannt worden ist⁴⁴. Auch die auf Matratzen liegenden Erstgeborenen, die in beiden Fällen nicht Neugeborene, sondern bereits Heranwachsende zu sein scheinen, sind ein gemeinsames Merkmal. Und dennoch fallen wohl auf das andersartige Medium und die Erzählfreudigkeit des Ashburnham zurückgehende Unterschiede auf: Erstens tritt im Pentateuch Christus als Auftraggeber des Racheengels auf und zweitens werden hier die Getöteten mitsamt ihrer Familie auf besondere Weise charakterisiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Ashburnham in seiner Einzigartigkeit unübertroffen bleibt und uns der Vergleich mit anderen Denkmälern fragend zurücklässt. Abermals stehen wir vor einem den Erhalt der frühen Monumente betreffenden Problem, nämlich dass die Ausstattung der beiden großen zu Ehren der Apostelfürsten *extra muros* errichteten Gedächtniskirchen nicht im Original, sondern nur durch Kopien und Beschreibungen erhalten geblieben ist⁴⁵ und die Detailtreue der späteren Wiedergaben kritisch hinterfragt werden muss. Dabei zeigt die Paulskirche erhebliche Unterschiede zum

alte Bestand erhalten geblieben war. Aus diesem Grund und weil sich augenscheinlich die Szenenauswahl geändert hat, liegen zwei Kopien unserer hier zu untersuchenden Szene des Todes der Erstgeborenen vor: Kat. 627 mit der älteren Fassung (Barb. Lat. 4406, *fol.* 60) sowie Kat. 621 (Barb. Lat. 4406, *fol.* 54). Da sich die beiden Szenen nur in Details unterscheiden, ist davon auszugehen, dass Cavallini wohl die grundsätzliche auf die Spätantike zurückgehende Ikonographie bei seiner Restaurierung nicht verändert hat und sich noch Substanz aus der Zeit von Leo dem Großen in den Bildern verbirgt; dies wurde auch anderweitig anhand der Ikonographie (z. B. Schöpfungsbild) erörtert. Grabar 1918, 64 f.; Waetzoldt 1964, 55–58; Andoloro 2006, 97.

- 43 Dass der Racheengel mit dem Schwert ausgerüstet ist, führt Verkerk 2001, 64 auf Ez 30,4-5, Nah 3,8-10 und Zef 2,12 zurück, wo beschrieben ist, Ägypter, Äthiopier oder *Schwarze* würden durch das Schwert untergehen.
- 44 Narkiss 2007, 571 Anm. 376; ohne Vergleich zur Paulskirche.
- 45 Die alte Peterskirche in Rom barg einen Schatz früher christlicher Kunst. Heute sind diese verloren und über die frühere Ausstattung, die anscheinend eher in das 9. Jh. als in das 5. Jh. zu datieren ist, sind wir lediglich durch im frühen 17. Jh. angefertigte (zum Teil wohl auf ältere Vorlagen zurückgehende) Kopien und Beschreibungen informiert. Jacopo Grimaldi konnte aber lediglich einen Teil der Szenen erkennen und zeichnerisch umsetzen, teilweise unterscheiden sich auch Zeichnung und Beschreibung, was Waetzoldt 1964, 69 auf den unfertigen Zustand von jenen Zeichnungen zurückführt. Die Szene des Todes der Erstgeborenen hat Grimaldi nicht mehr skizziert (Kat. 931) und die Beschreibung (Barb. Lat. 2733, *fol.* 106) sind zu knapp, weshalb sich ein ikonographischer Vergleich erübrigt. Näheres bei: Waetzoldt 1964, 65. 69 f.

Ashburnham, doch sind unter anderem alle Beteiligten *Weiß*. Im Ashburnham ist zumindest in Ansätzen bei der Wiedergabe der ägyptischen Bevölkerung der Wunsch nach ausgeglichenen Verhältnissen zwischen *Schwarzen* und *Weiß* erkennbar. Es bleiben allerdings wegen zwei Beobachtungen an dieser Miniatur Bedenken bestehen, ob sich hinter der verwendeten Farbgebung nicht mehr verbirgt: erstens wegen der fehlenden *Schwarzen* in der pharaonischen Familie und zweitens wegen der Tatsache, dass innerhalb der ägyptischen Familien allein *Schwarze* Kinder zu Schaden gekommen sind. Die Farbe im Ashburnham hängt also mit gewissen sozialen Faktoren zusammen.

Wo ist der Pharao? – *Fol. 68^r* (Szene 68^rc):
Die Ägypter ertrinken im Roten Meer (Ex 14, 28)

Auf *fol. 68^r* (Abb. 6a) wird die Szene 68^rc ‚die ertrinkenden Ägypter‘ ausführlich erzählt. Das Heer besteht aus *Schwarzen* und *Weiß* Soldaten, die, bewaffnet mit Schilden, Schwertern und Bögen, bekleidet in silbernen oder goldenen Muskelpanzern, bunten Waffenröcken und farbenfrohen *bracae* sowie ausgestattet mit kammbesetzten Helmen, in den grünen Fluten gemeinsam mit ihren Reittieren zugrunde gehen (Abb. 6b). Unter den Todgeweihten lässt sich am linken Rand des Wassers ein von einem Zweigespann gezogener Streitwagen ausmachen, in welchem drei Soldaten sitzen: Zwei von ihnen sind *Weiß*, einer hat sich vorne niedergelassen, besitzt die Kontrolle über den Wagen, während die beiden anderen, ein *Schwarzer* und ein *Weißer*, hinten Platz genommen haben. Eine weitere Gestalt sticht in dieser Szene weit mehr heraus und setzt sich durch ihr Handeln deutlich von den anderen im Wasser treibenden Soldaten ab: Auf sandigem Untergrund reitet von links in die Fluten ein Bewaffneter auf einem Schimmel heran und ist gewissermaßen dem geretteten Volke Israel, welches von einer Wolkensäule durch die Wüste geführt wird, auf der anderen Seite des Roten Meeres gegenübergestellt. Dieser *Schwarze* Reiter mit goldenem Schuppenpanzer reißt die Zügel seines Pferdes energisch zurück, um den Wassermassen zu entkommen; was ihm zumindest vorerst zu Gelingen scheint.

Die Durchquerung des Roten Meeres ist ein beliebtes Thema bei spätantiken Kirchenvätern, die darin wie in der Sintflut ein Sinnbild der Taufe sahen⁴⁶. Die ägyptischen Soldaten, die laut Narkiss überwiegend ein *Weißes* Inkarnat besäßen⁴⁷ (allerdings ist hier das Verhältnis ausgewogen: fünf *Weiß* und fünf *Schwarze*), ertrinken in den Fluten – mit Ausnahme eines Mannes: „*Da er der einzige Überlebende ist, könnte es sich um den Pharao handeln, der dem Midrasch zufolge vor dem Ertrinken gerettet wurde, weil er im letzten Moment ausrief: ‚Herr, wer ist dir gleich unter den Göttern?‘*“ (Ex. 15:11).⁴⁸ Neben dem Reiter ist eine Beschriftung auszumachen, die jedoch von Narkiss nur mühsam entschlüsselt werden konnte. Lesbar ist dabei: „*Hier will er fliehen und nicht ...?*“⁴⁹. Die entscheidenden Worte fehlen. Das Motiv des wegen seiner Einsicht geretteten Pharao, der zudem

46 Dazu Textstellen bei Dölger 1930, bes. 63 f. sowie Narkiss 2007, 574 Anm. 398.

47 „*Die meisten von ihnen haben helle Haut, einige aber auch dunkle*“ (Narkiss 2007, 574).

48 Narkiss 2007, 574.

letztendlich König von Ninive werden sollte, findet sich in der jüdischen Literatur: „*Als solcher war er verantwortlich für die Reue seines Volkes, und schließlich war er dazu bestimmt, an den Toren der Hölle zu stehen und den Königen, die zum Eintritt verdammt waren, Reue zu predigen.*“⁵⁰ Sollte es sich hier um den Pharao in *Schwarzer* Gestalt handeln, wäre dies nicht nur innerhalb des Ashburnham Pentateuch eine außergewöhnliche Darstellung, sondern auch darüber hinaus. Ferner wäre ein *Schwarzer* Pharao, sofern diese Interpretation glaubwürdig ist, ein entscheidendes Argument in der Diskussion um eine ‚Farbideologie‘, da hier dann ein Gegenbeispiel vorläge, in welchem der mit der Sozialstruktur verbundene Farbsymbolismus umgekehrt würde. Bevor die Darstellung der Vulgatahandschrift detailliert erörtert werden soll, gilt es zuvor, die Vergleichsbeispiele heranzuziehen, in welchen Narkiss teilweise (nämlich für Santa Maria Maggiore, Santa Sabina, dem Pariser Psalter und den Oktateuchen) ebenfalls die Wiedergabe eines geretteten Pharao erkennen will⁵¹.

Der Untergang der ägyptischen Streitmacht bei der Verfolgung des auserwählten Volkes ist in der spätantiken Bildkunst gelegentlich umgesetzt worden und tritt in verschiedenen Gattungen auf. Zuallererst sei auf die Synagoge von Dura Europos verwiesen: Dort ist Mose mit *virga thaumaturga* zu sehen, welche er auf das Rote Meer mit den darin schwimmenden Ägyptern gerichtet hat⁵². Hinsichtlich unserer Fragestellung gilt es zu bemerken, dass die im Wasser treibenden und ertrinkenden Ägypter nicht durch unterschiedliche Hautfarben oder ihre Kleidung – sofern sie welche tragen – hervorstechen und sich keine Figur eindeutig als Pharao abzeichnet. Auch ansonsten üblicherweise dargestellte Elemente wie ein Streitwagen oder Pferde fehlen.⁵³

49 Narkiss 1984, 10 Anm. 18; Narkiss 2007, 574; Der letzte unvollständige Ausruf ist nur mühsam lesbar: HIC QUERIT FUGERE ET NON P[.]OIE (ebd. Anm. 405). Die entsprechende Passage aus einem Midrasch (Midr. Pirqe de Rabbi Eliezer 43) ist bei Friedlander 1916, 342 f. nachzulesen. Dazu ferner Narkiss 1984; Narkiss 2007, 599 f.

50 Narkiss 2007, 599.

51 Die erste Vorstellung seiner These erfolgte 1984. Ausgangspunkt war dort der Pariser Psalter aus der Makedonischen Renaissance. In der nimbierten Gestalt des Pharao, der mit der Personifikation *βυθος* rang, sah Narkiss durch den Heiligenschein einen Beweis für dessen Umkehr zu Gott und seiner Gottesfürchtigkeit. Er vernachlässigt dabei allerdings, dass der Nimbus nicht allein Heilige kennzeichnet, sondern aus der antiken Tradition stammend Herrscher auszeichnet. Auch in dem kurzen Beitrag meint er in den frühchristlichen Beispielen einen geretteten Pharao und dementsprechend den Einfluss jüdischer Literatur auf die christliche Kunst zu erkennen; Narkiss 1984, 6. 10 f. Wiederholt: Narkiss 2007, 574 Anm. 404.

52 Es folgt eine an das Geschehnis anschließende Darstellung mit Mose, der am Ufer des von Fischen wimmelnden Streifens des Roten Meeres steht; vor ihm die Geretteten; dazu: Pillinger 1980, 38.

53 Deckers 1976, 167–169; Pillinger 1980, 38.

Ferner ist auf dem aus der Kategorie der ‚Durchzugssarkophage‘ stammende ‚Fleischfresser‘ aus Aix-en-Provence⁵⁴ die Szene dargestellt⁵⁵. Eingebettet in einen Mosezyklus sind auf der Frontseite des zum Ende des 4. Jhs. in einer stadtrömischen Werkstatt produzierten Stückes der Auszug und darauffolgend der Untergang des ägyptischen Heeres sowie der Triumph des geretteten Volkes zu sehen⁵⁶. Der Pharao ist inmitten seiner bewaffneten Soldaten daran zu erkennen, dass er an der Spitze des ausziehenden Heeres auf einem von einem Zweigespann gezogenen Wagen steht, seine Linke mit Schild erhebt, während der Pharao mit wehendem Umhang in der anderen Hand einen Speer trägt. In der darauffolgenden Szene sind die Figuren im Chaos des Geschehens dicht gedrängt, der Pharao befindet sich mitten unter ihnen. Er stürzt soeben rücklings in die Fluten und sein Pferdegespann ist dem Untergang geweiht. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Sarkophag in der Spätantike bemalt war⁵⁷, doch gibt es keine Reste, die über die Hautfarbe des Herrschers oder seiner Untergebenen Auskunft erteilen.

Ebenso ist die Szene gleich zweimal in der römischen Katakombe an der Via Latina wiedergegeben: einmal im Cubiculum O in der rechten Nische eines *arcosolium* sowie im Cubiculum C, ebenfalls in der rechten Nische. Die beiden Malereien haben miteinander gemein, dass dort das ägyptische Heer und die Israeliten nicht durch ihre Hautfarbe unterschieden werden, sondern durch ihre Kleidung und Bewaffnung. Der Pharao sticht als solcher heraus, als dass er bärtig ist, einen wehenden Umhang trägt und vom Pferd hinabstürzt⁵⁸.

Bleiben wir in Rom, so finden wir die Darstellung ebenso in Alt-St. Peter, dort allerdings zerstört und lediglich durch Beschreibungen Grimaldis erhalten, die den Untergang des Pharaos benennen⁵⁹, sowie in Santa Maria Maggiore, in einem Mosaikpaneel an den Langhauswänden der Basilika (Abb. 3)⁶⁰. Das Vollbild ist wie folgt aufgebaut: Am linken Rand steht „*dicht gedrängt, fast wie am linken Bildrand hochgeschoben*“⁶¹ das auserwählte Volk, während ihnen gegenübergestellt das ägyptische Heer auf Pferden und Streitwagen aus einer Stadtarchitektur heraus zu quellen scheint. Zwischen den beiden Menschengruppen öffnet sich keilförmig das Meer, in welchem Soldaten untergehen, darunter auch der weißbärtige nach oben blickende Pharao, der mit einer *chlamys* begleitet ist und seinen Schild emporgehoben hat.

54 Christern-Briesenick 2003, 8–10.

55 Dieser Sarkophag sei hier beispielhaft für die ‚Durchzugssarkophage‘ besprochen.

56 Christern-Briesenick 2003, 8–10.

57 Für den Lot-Sarkophag (Bovini – Brandenburg 1967, 116–119) ist die Bemalung von Barbara Mazzei und Serena di Gaetano untersucht und rekonstruiert worden: Dabei konnte für die Gestaltung der Haut, gut sichtbar an den aus dem Paradies Vertriebenen, eine fleischfarbene Bemalung festgestellt werden; Mazzei – di Gaetano 2019, 51 f.

58 Zur Einordnung und Abgrenzung siehe Kötzsche-Breitenbruch 1976, 81–83.

59 Waetzoldt 1964, 70.

60 Wilpert 1916, Taf. 18.

61 Deckers 1976, 160.

Nicht minder berühmt ist das Holzpaneel der aus Zypressenholz gefertigten Tür von Santa Sabina, welche in einem hochrechteckigen Format die Szene präsentiert (Abb. 4). Die Tafel Nr. 15 zeigt dort den Durchzug durch das Rote Meer. Das Paneel ist in einem schlechten Erhaltungszustand und wurde umfangreich restauriert⁶². Generell ist das Paneel in zwei ungleiche Teile geteilt: Im unteren schmalen Bildfeld ist das Schlangenvunder vor dem Pharaos zu sehen, während darüber eine nach den Plagen stattfindende Erzählung des Exodus aus Ägypten zu sehen ist. Geprägt ist das Bildfeld durch die dynamischen Wellen, in welchen die Quadriga des Pharaos versinkt, mit ihr geht ein „*kraushaariger Kopf eines Ägypters*“⁶³ unter. Darüber ist das Volk Israel vor einem Engel des Herrn versammelt, neben diesem die aus dem Zwickel herausragende *manus dei* und die wegweisende Feuersäule. Das wollige Haar des Ertrinkenden könnte ein Indiz auf seine ägyptische Herkunft sein, es gilt allerdings zu bedenken, dass auch die Israeliten, deren Hinterköpfe zu erkennen sind, eine ähnliche Frisur tragen. Hinsichtlich des Pharaos ist zu sagen, dass dieser stark überarbeitet worden ist. Das eingesetzte Teil scheint zudem nicht so recht in das bestehende Bild zu passen. Es bleiben erhebliche Ungereimtheiten, sodass ein Vergleich mit dem Ashburnham zusätzlich erschwert ist.

Zumindest schriftlich ist uns diese Szene der untergehenden Ägypter noch von dem Dichter Prudentius sowie dem Geistlichen Paulinus von Nola bekannt. Der Hispanier Prudentius schreibt um 400 wohl von einem bestehenden Bildprogramm⁶⁴ von dem Zug durch das Meer, bei welchem der gerechte Mann sicher durch die Fluten geleitet werde, während dasselbe Meer die Sünder unter Wellen begrabe und den Pharaos verschlinge, sodass der Weg für Mose und sein Volk frei sei.⁶⁵ Trotz der äußerst knappen Form werden wir schriftlich über das Arrangement informiert. Es lässt sich herauslesen, dass sich die Komposition vom Ashburnham insofern unterschieden hat, dass der Pharaos keine Möglichkeit des Entkommens mehr hatte und das Meer alle Sünder verschluckte. Auch bei Paulinus von Nola, der 403 das Bildprogramm seiner Felixkirche bewirbt, ist der Durchzug durch das Rote Meer Thema. Dabei lässt er durchblicken, dass der Pharaos den Wogen des Meeres nicht entkommen ist, sondern darin ertrank.⁶⁶

Zusammenfassend lässt sich dem Ashburnham eine Eigenheit in der Wiedergabe zuschreiben. Die Szene ist zwar in der frühchristlichen Kunst dargestellt worden (auch in verschiedenen Medien), dabei scheint der Pharaos häufig durch gewisse Merkmale wie die Kleidung, das Aussehen oder durch den Streitwagen hervorstechend wiedergegeben⁶⁷ und immer dem Untergang geweiht zu sein. Narkiss' Behauptung, der gerettete Pharaos fände

62 Jeremias 1980, 26.

63 Jeremias 1980, 27.

64 Pillinger 1980, 12–14. 18.

65 *Prud. ditt. (tit.) Ex 14,21–29* (Ed. Pillinger 1980, 37); Garrucci 1881, 478; Davis-Weyer 1986, 27.

66 *Paul. Nol. Carmen 27 / Natalicum 9*, 630–635 (Ed. Hartel 1894, 290); zum Text und Kontext: Steinmann 1892, 17; Jeremias 1980, 124 Anm. 74; Lehmann 2004, 192. 199. 210 f.; Sassi 2020, 66. 105. 377.

sich auch in anderen spätantiken Denkmälern⁶⁸, muss opponiert werden: In den Monumenten ist stets ein Pharao zu sehen, der den Fluten eben nicht entkommt – das ist zwar nicht grundsätzlich als Gegenargument für die Identifikation des Fliehenden zu werten, sondern verdeutlicht lediglich, dass den genannten Monumenten andere Vorlagen zugrunde liegen, wohingegen beim Ashburnham jüdische Auslegungen eine große Rolle spielen⁶⁹. Neben den fehlenden Vergleichsbeispielen in der Spätantike spricht der Umgang mit wiederkehrenden Personen innerhalb des Ashburnham gegen das Aussehen des Pharaos⁷⁰: Es ist angesichts der Interpretation des Reitenden als Pharao eine gewisse Skepsis angebracht, da der Pharao in allen anderen Darstellungen, auch in denen unmittelbar zuvor, *Weiß* ist. Ferner liegt mit dem auf dem Streitwagen ganz vorne sitzenden *Weiß* eine Alternative vor, zumal es mehrere Beispiele gibt, in welchen der Herrscher auf dem Pferdewagen unterwegs ist (wenn auch zumeist allein). Allein die leider nur fragmentarisch erhaltene Beischrift, die sich auf den Reitenden bezieht⁷¹, bleibt als schwaches Argument für dessen Deutung als *Schwarzer* Pharao bestehen.

67 Kötzsche-Breitenbruch 1976, 83.

68 Narkiss 1984, 11; Narkiss 2007, 574 Anm. 404.

69 Nun mag man die romanischen Wandmalereien von St. Julien in Tours (11. Jh.) anfügen, die in [Aquarellen von Louis Yperman](#) 1892 dokumentiert sind, denn dort ist ein Reitender erhalten, der den Wogen des Meeres zu entkommen scheint. Der prominent inszenierte Mann, dessen Hautfarbe sich geringfügig von der der Anführer des auserwählten Volkes zu unterscheiden scheint, könnte zwar der Pharao sein, jedoch kann das Monument nicht als ein gänzlich eigenständiges Werk der Kunst gelten, sondern die Fresken gehen eindeutig auf den Ashburnham Pentateuch als Vorlage zurück; dazu: Grabar 1957; Cahn 1966; Narkiss 1972, 21; Sörries 1993, 32. Dass man sich bei der Ausgestaltung kirchlicher Räume an buchmalerischen Vorlagen orientierte, ist der Forschung seit langem bekannt: Tikkanen erkannte schon 1889 die Beziehung zwischen der Cotton Genesis und San Marco (Tikkanen 1889).

70 Narkiss 2007 geht nicht darauf ein, dass der Pharao dann plötzlich sein Aussehen in solch auffälliger Art und Weise verändert hätte – dies ist m. E. bei keiner anderen Person innerhalb des Ashburnham zu beobachten, sondern man lege viel Wert auf die Erkennbarkeit wiederkehrender Personen, und es lassen sich nur geringfügige Unterschiede fassen. Beispielsweise trägt der Pharao in *fol. 56^r* eine orangefarbene kurze *tunica*, darüber eine weiße *paenula*, die unnötigerweise durch eine prächtige Rundfibel auf der rechten Schulter geschmückt wird, ferner Hosen und rotbraune Schuhe. In einer weiteren Darstellung seiner Person auf dieser Seite ist er sehr ähnlich dargestellt, nur trägt er hier zusätzlich den charakteristischen „*Topfhut*“ (Narkiss 2007, 567), ein Schwert und das Outfit wird nun durch eine Zwiebelknopffibel komplettiert.

71 Und in welcher die Bezeichnung Pharao nicht fällt, wohingegen in anderen Beischriften des Ashburnham der *farao* explizit genannt worden ist; siehe *fol. 65^v* beim Befehl des Pharaos an die Israeliten, Ägypten zu verlassen: HIC FARAO UBI CONPELLET EXIRE DE EGYPTO MOYSES ET AAR[ON] CUM POPULUM D[OMIN]I UT IMMOLET D[OMIN]O (Narkiss 2007, 572 Anm. 383).

Ist im Ashburnham Pentateuch eine von Verkerk festgestellte
„Farbideologie“ fassbar? Ein Diskurs unter Zuhilfenahme
ausgewählter Monumente sowie Einblicke in Schriftzeugnisse
der antiken und spätantiken Welt

Dorothy Verkerk äußert in ihrem Artikel die These, dass *Schwarze* deshalb in den Ashburnham integriert worden sind, um eine *Weiß*e und christliche Identität zu konstruieren. Sie stellt sich die Frage, warum *Schwarze* in dieser Pergamenthandschrift dem Zorn Gottes ausgesetzt und bei den zehn Plagen getötet worden sind, während in allen anderen Handschriften die Eliminierten *Weiß*e sind. Im Ashburnham Pentateuch finde sich eine komplexe Mischung aus bildlichen und ideologischen Konventionen, zeige die Handschrift doch gerade den Moment, in welchem der *Schwarze* vom Barbaren zum Dämonen und zum Peiniger Christi werde. Das Bildgut des Ashburnham bezeuge gewissermaßen ein Zwischenstadium, in welchem die beiden Bildtraditionen aufeinanderträfen: Es sind die aus der Antike stammende Tradition, in welcher *Schwarze* zuallererst geographische Marker sind, und die mit dem Christentum einziehende Vorstellung der *Schwarzen* als Symbol des Sündhaften.⁷²

Doch ist von einer vorschnellen Beurteilung abzuraten: Mit der oben durchgeführten ikonographischen Analyse wird deutlich gemacht, dass die vorliegende Handschrift im erhaltenen Bestand spätantiker Denkmäler eine Sonderstellung einnimmt. In keinem anderen Monument (abgesehen von den später entstandenen Oktateuchen, in welchen zwar Hauttypen differenziert werden, dies allerdings wiederum auf unterschiedliche Art und Weise geschieht) ließ sich eine Differenzierung der Hautfarben bei den äquivalenten Darstellungen feststellen. Eine angemessene objektgestützte Bewertung wird überdies durch den Erhaltungszustand erschwert, sind doch einige spätantike Bildträger lediglich in Kopien erhalten und die Farbigkeit anderer, wie etwa die der Elfenbeinobjekte oder der Sarkophage, ist ungenügend überliefert und kaum erforscht. Verkerks Verwunderung darüber, warum allein im Ashburnham die Erstgeborenen *Schwarz* sind, während sie in allen anderen Darstellungen *Weiß* seien, ist somit faktisch gestützt, betont die Einzigartigkeit des Codex und ist gleichwohl angesichts des fehlenden Vergleichsmaterials bloß ein schwaches Argument, weil in anderen Denkmälern generell keine Hautfarben differenziert worden sind – folglich auch keine in der ohnehin nur gelegentlich wiedergegebenen Szene der Tötung der Erstgeborenen. Die Datengrundlage ist in Hinblick auf die direkt zu vergleichenden Monumente mit derselben Szene spärlich, allgemein scheint der Einsatz von differenzierenden Hautfarben in dem hier betrachteten Zeitraum nur selten relevant gewesen zu sein. Ferner ist die Frage zu stellen, warum sich die von Verkerk postulierte in der Spätantike aufkommende Bedeutungsänderung, die sich durchaus anhand ihrer sowie

72 Verkerk 2001, 57–59.

weiterer literarischer Quellen nachvollziehen lässt⁷³, nicht weitaus mehr farbideologisch geprägte Monumente hervorgebracht hat.

Zwischen Exotik und Erotik: Hautfarbe als geographisch-ethnographisches Kennzeichen

Blicken wir zunächst auf die antike Text- und Bildtradition zurück, in welcher die *Schwarze* Hautfarbe (darunter fassen die antiken Zeitgenossen mal allein Menschen aus Äthiopien, mal auch aus Ägypten⁷⁴) in erster Linie ein geographisch-ethnographisches Merkmal war. Dabei war das in Römer und Barbaren teilende Denken allen voran ethnozentrisch und bisweilen xenophob geprägt⁷⁵: So waren die Skythen zu blass, während die Äthiopier zu dunkel waren.⁷⁶ Man markierte mit diesem Gegensatzpaar auch die Enden der Welt. In

73 In der Vergangenheit haben sich viele Forschende damit beschäftigt, wo und auf welche Art und Weise *Schwarze* in historischen Quellen sichtbar werden. Im besonderen Maße lobenswert ist die Arbeit von Gay L. Byron aus dem Jahre 2002, in welchem nicht nur eine beachtliche Zahl dieser Quelle vorgetragen worden werden, sondern diese nachvollziehbar kategorisiert und eingeordnet werden.

74 Byron 2002, 3 f. ist aufgefallen, dass sowohl bei antiken als auch bei modernen Autoren der Diskurs um Menschen dunkler Hautfarbe von großer Inkonsequenz geprägt ist: So werden einerseits bei antiken Autoren wie Tertullian Ägypten / Ägypter und Äthiopien / Äthiopier im gleichen Atemzug genannt und gleichwertig als Symbol des Bösen gewertet (*Tert. Spect. 3* [Ed. Glover 1931, 241]). Andererseits wurde in Texten wie den Petrusakten die Unterscheidung betont (*ActPetr 22* [Ed. Lipsius 1891, 69 f.]). Und zugleich geraten selbst moderne Autoren durcheinander und tauschen mitunter in Übersetzungen die Ägypter gegen Äthiopier aus (Beispiele dazu bei Byron 2002, 4).

75 Habermehl 2004, 164.

76 Die Schriften der klassischen Antike belegen, dass verschiedene Regionen und die dort lebenden Menschen mit ihrer kennzeichnenden Hautfarbe in Verbindung gebracht worden sind: die Äthiopier – ihr Name bedeutet ‚verbrannte Haut‘ – mit der dunkelsten Hautfarbe, die Inder mit einem im Vergleich zu den Äthiopiern weniger von der Sonne verbrannten Teint, die Ägypter werden als ‚mitteldunkel‘ eingestuft (*Arr. An. 4,4* [Ed. Roos 1907, 153–155], *Manil. 4, 722–726b* [Ed. Goold 1977, 280 f.]) und schließlich die Mauren, die Bewohner der in der Antike als *Mauretania* bezeichneten Landschaft im Nordwesten Afrikas; auch deren Benennung (die veraltete, diskriminierende Bezeichnung ‚Mohr‘ leitet sich davon ab [Pfeifer 1993; Arndt 2018, 168]) ist auf die mit der Region assoziierte Hautfarbe zurückzuführen (*Manil. 4, 729–730* [Ed. Goold 1977, 280 f.]). Nicht nur der Teint, sondern auch Haarstruktur oder bestimmte Riten sowie Charaktereigenschaften wurden von Autoren mit gewissen Regionen identifiziert (*Mart. Spect. 3* [Ed. Berg 1865, 5 f.]): So beschreibt Herodot die Kolchier, Ägypter und Äthiopier als *Schwarze* Menschen mit wolligem Haar, die die Beschneidung praktizieren (*Hdt. Historiae 2, 104, 2* [Ed. Godley 1946, 392 f.]). Zuweilen wurden nicht allein Ethnien dunklerer Hautfarbe, sondern auch hellere werden abwertend beurteilt: Strabon schreibt, die Iren seien noch schlimmer als die Briten, da sie es als ehrenvoll verstünden, Kannibalismus und Inzest zu betreiben (*Strab. Geogr. 4. 5. 4* [Ed. Meineke 1852, 275]). Die Römer definierten die Hautfarbe stets nach ihren eigenen Maßstäben: *niger*, *melas* und *subfuscili* waren demnach diejenigen, die dunkler als die ‚römische Norm‘ waren (*Amm. 22. 16. 23* [Ed. Rolfe 1940,

der antiken wie in der christlichen Literatur wurde diese Metapher gewählt, um den Erfolg der Heilsbotschaft zu verdeutlichen, die sich gemäß dem Missionsbefehl in alle bekannten Regionen der Erde verbreiten solle, sodass alle Völker der Erde Gottes Kunde empfangen.⁷⁷ Durch den Taufakt an einem Äthiopier bezeugt Philippus⁷⁸ zum einen, wie weit die Mission bereits vorangeschritten ist, und zum anderen, dass Hautfarbe bei der Mitgliedschaft zum Christentum keine Rolle spielte. Snowden liest vor diesem Hintergrund auch andere Zeugnisse, wonach in den ersten Jahrhunderten christlichen Denkens in der Gesellschaft *Schwarze* ebenso in der christlichen Gemeinschaft behandelt und aufgenommen wurden wie andere.⁷⁹

In der Vergangenheit wurde die *Schwarze* Farbgebung im Ashburnham häufig genutzt, um die Herkunft des Codex zu belegen. Samuel Berger sah in ihnen wie bei Skorpionen, Kamelen oder Palmen bloße Anzeiger einer Verbindung des Manuskripts nach Nordafrika⁸⁰. Jean Devisse spricht sich dafür aus, die Einbringung *Schwarzer* im Ashburnham verfolge das Ziel, die diverse Gesellschaft des spätantiken Ägypten abzubilden.⁸¹ Auch Verkerk leugnet die bildlichen Wurzeln nicht, in welchen einige Darstellungen von *Schwarzen* stehen: So seien *Schwarze* Diener und Kameltreiber (siehe exemplarisch [fol. 21r](#) im Ashburnham) ein Bildmotiv, welches sich bereits in der römischen Kunst, beispielsweise

308]; *Petron. 102, 13–16* [Ed. Heseltine 1987, 244–247]; *Philostr. Apoll. 6. 2* [Ed. Kayser 1870, 205]; zum männlichen Schönheitsideal der Antike: Thompson 1989, 105; Clarke 1996, 188 f.; Snowden 1996, 113; Brakke 2001, 512 f.). Noch in der mittelalterlichen Welt war die Ansicht verbreitet, dass die Umwelt und das Klima für unterschiedliches Aussehen und bestimmte Charaktereigenschaften verantwortlich zu machen seien: Kälte sorge für geistige Beschränktheit und Tapferkeit, Hitze verleihe hohe Intelligenz und Feigheit (Bartlett 2001, 46 f. 55; Goldenberg 2003, 23. 47; Isaac 2017, 181–184).

77 Exemplarisch Kol 3,11: „*Da ist nicht mehr Grieche oder Jude, Beschnittener oder Unbeschnittener, Nichtgriechen, Skythe, Sklave, Freier, sondern alles und in allen Christus*“. Für Snowden 1980, 108 fasst mit diesem neutestamentlichen Vers die ‚christliche Version‘ zusammen, in welcher „*color played no significant role*“. Sein Buch blieb nicht unwidersprochen, sondern veranlasste Thompson 1989 dazu, seine Sichtweise zu präsentieren. So lobend beide Autoren für die weitere Erforschung zu erwähnen seien, so resümiert Denise Eileen McCoskey 2012, 9 dennoch, dass sie viele Leser verleitet hätten, Griechen und Römern in diesem Aspekt eine Fortschrittlichkeit zu attestieren, weil es keine ausgeprägten rassistischen Strukturen gegeben habe.

78 Apg 8,26–40.

79 Snowden 1970, 205: „*Ethiopians were by all means to be embraced, for the Church, in the words of Augustine, was to reach even the Ethiopians, the remotest and blackest of men.*“; zu Augustinus auch: Mütterich 1983, 729 f.; ferner: Snowden 1983, 105–107; Snowden 1996, 123. 126 f.

80 Berger 1893, 11 f.

81 Devisse 2010, 37. Kritisch dazu Verkerk 2001, 59 f., bezugnehmend auf die erste Auflage der Katalogreihe: „*The pictorial description of pharaonic Egypt shows blacks both as servants and as equals of Joseph and counselors to the pharaoh, as victims of the tenth plague, and as horseman in the army that perished in the Red Sea. Therefore, the painter of the Pentateuch thought of the Egyptian population as including a certain proportion of blacks, even in the highest posts of authority and in the army.*“

in der pompejanischen Wandmalerei, finden ließe; *Schwarze* sind dabei ein Mittel der ‚authentischen Wiedergabe‘ ägyptischer Landschaft.⁸² Nebst dem existieren Darstellungen biblischen Erzählstoffes, in welchen *Schwarze* in der Funktion als geographische Marker auftreten: Auf zwei *orbiculi*, die Episoden aus der frühen Geschichte Josephs zeigen und die beide in das 7./8. Jh. datiert werden⁸³, wurde neben der Kleidung auch die Hautfarbe genutzt, um auf den ersten Blick anzuzeigen, dass Joseph durch den Verkauf nach Ägypten gelangt war. Bei beiden kreisrunden Besätzen sind die ismaelitischen Händler *Schwarz*, wohingegen Potiphar dieselbe Hautfarbe wie Joseph besitzt⁸⁴.

Die Idee, Völker differenziert durch unterschiedliche Kleidung oder Hautfarbe darzustellen, ist über die Spätantike hinaus ein verbreitetes Phänomen, beispielsweise in den mittelbyzantinischen Oktateuchen, wo in der Szene der ‚Sprachverwirrung‘ nach dem Einsturz des Turmes zu Babel in [Vat.gr. 747, fol. 33^v](#) und [Vat. gr. 746, fol. 60^v](#) verschiedene Völker durch Hautfarbe und Kleidung unterscheidbar gemacht werden⁸⁵. Gleichsam ist eine solche Bestrebung in der ‚Völkerkuppel‘ von San Marco zu sehen, wo die Ägypter *Schwarze* Haut besitzen und kurze Tuniken sowie Turban tragen (Abb. 5). Aber auch gegenteilige Fälle sind nachgewiesen, so sind im Chludov-Psalter aus dem 9. Jh. auf *fol. 106^r* die ismaelitischen Kaufleute *Weiß* und tragen *bracae*, kurze Gewänder und phrygische Mützen und auf *fol. 17^r* soll bei der Aussendung der Apostel auf eine differenzierte Darstellung der Völker verzichtet worden sein⁸⁶.

Neben den benannten Darstellungen von *Schwarzen* in ihrer ‚Funktion‘ als Dienende oder als geographischer Marker zeichnet sich bereits für die antike Kunst eine erweiterte Bedeutung ab: *Schwarze* konnten, so John Clarke, in der römischen Kunst in einer über das Beschriebene hinausgehenden Funktion als Baddiener wiedergegeben werden, wobei sich der Auftraggeber durch die Darstellung dieser nackten Männer mit übergroßem Phallus vor *invidia* oder *φθόνος*, dem Neid, habe schützen wollte. Diese auf dem Fußbodenmosaik abgebildete Figur habe die hereinkommenden Gäste erheitert und das Gelächter, so glaubten die Römer, vertreibe den ‚Bösen Blick‘ und die im Bad lauernden

82 Verkerk 2001, 60; zuvor auch Mutherich 1983, 739; Diese Genreszenen mit beispielsweise *Schwarzen pygmaei*, die innerhalb einer sumpfigen Landschaft gegen Krokodile oder Nilpferde kämpfen, lassen sich in Pompeji, zum einen in der Casa del Gallo und zum anderen in der Casa dei Pigmei, bewundern; dazu: Leclant 2010, 280–283.

83 Es handelt sich einmal um einen Besatz, welcher sich im [Simeonstift in Trier](#) befindet (hierzu: Engemann 2014, 254; Weber-Dellacroce 2016, 21) sowie um einen sehr ähnlichen, im [Metropolitan Museum of Arts](#) aufbewahrten *orbiculus*. Das beherbergende Museum schlägt eine Einordnung in das 7. Jh. vor; Vikan 1979, 460 f. setzt das 8. Jh. an.

84 Dass aber nicht jedes Mal auf eine solche Unterscheidung Wert gelegt worden ist, zeigt der [Vat. gr. 746, fol. 120^v](#), wo die Händler allesamt mit hellem Inkarnat auftreten.

85 Mutherich 1983, 728.

86 Hinweise auf die beiden Darstellungen durch Mutherich 1983, 730; die Aussendung der Apostel ist allerdings in einem schlechten Erhaltungszustand; zur Datierung und für Abbildungen siehe: Scepkina 1977.

Dämonen.⁸⁷ Laut Verkerk fänden sich darin die Anlagen der über einen geographischen Anzeiger hinausgehenden Bedeutung von *Schwarzen* in der Kunst: „*Already in Roman art, images of blacks signified, more than ‚local color‘, the viewer’s dreams and fears – egypt and the Evil Eye*“⁸⁸.

Eine solch tiefer gehende Bedeutung attestiert Verkerk den *Schwarzen* in den Folia 56^r und 65^v des Ashburnham Pentateuch, da *Schwarze* dort nicht mehr bloß Beifiguren, sondern die Hauptpersonen der Szenen seien. In beiden Folia ist zu sehen, dass die *Weiß*, also Mose und der von Christus unterwiesene Engel, *Schwarze* töten: „*Moses’ murder of a black rather than a white taskmaster demonstrates a shifting range in the signification of black Egyptians. They can now be the recipients of violence at the hand of God’s chosen.*“⁸⁹

Jedoch ist die von Verkerk vorgetragene Argumentation bei dem in *fol. 56^r* abgebildeten Totschlags des Ägypters (Ex 2,12) nicht ganz überzeugend, schließlich könnte die Hautfarbe pragmatisch dadurch erklärt werden, dass auf den ersten Blick, also ohne die Beischrift zu lesen, bereits die Szene und der Getötete als Ägypter erkennbar sein sollte – es bliebe also bei der Erklärung der Hautfarbe als geographischer Anzeiger. Bei der Tötung der Erstgeborenen ließe sich darüber spekulieren, warum es stets *Schwarze* Heranwachsende sind. Zwar ließe sich hier ebenfalls anführen, dass man durch die Hautfarbe auf den ersten Blick kenntlich machen wollte, dass ägyptische und nicht hebräische Kinder starben, aber es bleiben an dieser Stelle, auch weil die Szene in einer solchen Ausführlichkeit dargeboten ist, Zweifel bestehen, ob nicht mehr hinter der Farbgebung steckt; soziale Aspekte sind dahingehend schon vermutet worden (pharaonische Familie, geschlechtliche Trennung).

Von unschuldigen Säuglingen und ‚verfärbten Kindern‘: Hautfarbe als sozialer Marker

Bevor die ‚Farbideologie‘ anhand spätantiker christlicher Literatur und anhand anderer Monumente überprüft werden soll, gilt es, zwei von Verkerk vorgetragene Aspekte zu betrachten, die zum einen die Kinder, zum anderen die Frauen in *fol. 65^v* betreffen: Denn während alle Kinder *Schwarz* sind, sind sämtliche Frauen *Weiß*.

Verkerk macht die Beobachtung, dass die Erstgeborenen Ägyptens, die auf ihren Betten liegenden verstorbenen Kinder, auffällig alt seien, was gewissermaßen im Kontrast zu Mose stehe, der bei seiner Aussetzung ein Säugling war (*fol. 56^r*).⁹⁰ Sie erklärt dies nicht damit, dass es sich um unterschiedliche Geschichten handelt und der Bibeltext – anders

87 Clarke 1996, 184. Diese hypersexualisierten Darstellungen sind dabei aber von den klar erotischen Szenen zu unterscheiden, die sich beispielsweise in Schlafräumen befunden haben. Clarke 1996, 195; Brakke 2001, 517.

88 Verkerk 2001, 61.

89 Verkerk 2001, 61.

90 Verkerk 2001, 68.

als bei Moses Aussetzung mit dem vorausgehenden Befehl an die Hebammen, alle hebräischen männlichen Säuglinge zu töten⁹¹ – über das Alter schweigt, sondern sie führt es darauf zurück, dass Säuglinge wie durch Tertullian belegt⁹², in der römischen-frühchristlichen Vorstellung unschuldig seien, indessen älteren Kindern schon eine gewisse Mündigkeit zugesprochen worden ist⁹³. Zur Bestätigung der bei spätantiken Schreibern existierenden Idee, mit dem Alter gehe eine gewisse Mündigkeit einher, ein Säugling repräsentiere also das vollkommen Unschuldige, führt Verkerk ferner Caesarius von Arles an. Dieser beschrieb die ägyptischen Erstgeborenen als den Teufel und seine Engel⁹⁴. Verkerk sieht ihre These der ‚Farbideologie‘ bestätigt, sei doch die Erklärung geliefert, weshalb man die Erstgeborenen im Ashburnham nicht als unschuldige *Weiß*e Säuglinge darstellt, sondern mit ihrer *Schwarzen* Farbe bereits den Grund für ihre Tötung, nämlich ihre Gottlosigkeit, gezeigt habe⁹⁵.

Verkerk beschäftigt sich darauffolgend mit der Frage, warum die zu den verstorbenen Erstgeborenen zugehörigen Elternpaare und andere Angehörigen in *fol. 65^v* unterschiedliche Hautfarben besitzen⁹⁶. Wie oben beobachtet sind die Verstorbenen stets *Schwarz* wie auch die männlichen Trauernden im Regelfall (Ausnahme ist das Elternpaar, welches im oberen Register mittig unten zu sehen ist, dort gibt es zwei *Weiß*e Eltern zu einem *Schwarzen* Kind), indes sind die Mütter und anderen weiblichen Angehörigen stets *Weiß*. Als möglichen Erklärungsversuch für die letzte Beobachtung führt Verkerk antike Autoren an, welche monieren, römische Frauen der Oberschicht würden sich mit *Schwarzen* einlassen, sodass es zu „*verfärbten Kindern*“ komme⁹⁷. Das ‚Problem‘ mit diesen aus diesen Verbindungen hervorgehenden Kindern sei aber keineswegs die Angst vor ‚Mischlingen‘ – dies ist ein rassistischer Begriff, der auf der Annahme beruht, es gäbe Men-

91 Ex 2, 15–17: „*Und der König von Ägypten sprach zu den hebräischen Hebammen, von denen die eine Schifra hieß und die andere Pua: Wenn ihr den hebräischen Frauen helft und bei der Geburt seht, dass es ein Sohn ist, so tötet ihn; ist's aber eine Tochter, so lasst sie leben. Aber die Hebammen fürchteten Gott und taten nicht, wie der König von Ägypten ihnen gesagt hatte, sondern ließen die Kinder leben.*“ Die Ansprache des Pharaos an die Hebammen mit der Frage, warum sie die Kinder nicht getötet hätten, ist im Übrigen im Ashburnham auf *fol. 56^r* zu sehen.

92 *Tert. adv. Marc.* 4, 23 (Ed. Lukas 2017, 690 f.) spricht von der Güte und Liebe Gottes, dass er die Hebammen gesegnet habe, dass sie die unschuldigen Säuglinge vor dem Befehl des Pharaos beschützen.

93 Verkerk 2001, 68.

94 *Caes. Arl. Serm.* 99 (Ed. Morin 1953, 403–406).

95 Verkerk 2001, 68: „[...] *the Egyptian children in the Ashburnham manuscript illustration are not innocent babes, but are more sinister: their age and their color indicate their profane states, visually justifying the destruction of these wicked creatures*“.

96 Verkerk 2001, 68.

97 Entsprechende Passagen antiker Autoren sind bei Verkerk 2001, 76 in Anm. 54 gelistet. Dies ist wie Verkerk 2001, 69 berichtet nur eine Eigenschaft, die die Kinder von Ehebrechern haben konnten: Sie reichen von dunklem, lockigem Haar bis hin zu Eselsohren.

schenrassen⁹⁸ –, sondern es werden zuvorderst soziale Bedenken vorgebracht⁹⁹. Verkerk schreibt, die aristokratische Frauen seien eine ehebrecherische Beziehung mit Männern einer niedrigeren Klasse eingegangen und dieser niedere Status werde gemäß sozialer Stigmata mit *Schwarzen* assoziiert.¹⁰⁰ Dabei ist jedoch anzumerken, dass *Schwarze* keineswegs allein dieser Rolle verschrieben waren, es andere nachgewiesene Berufsaussichten für *Schwarze* gab und sie auch in andere höhere gesellschaftliche Schichten gelangen konnten¹⁰¹; wie häufig dies dann tatsächlich gelang, ist eine andere Frage. Verkerk meint, die sozialen Gegebenheiten und Ängste hätten einen idealen Nährboden geboten, um die ‚Farbideologie‘, in welcher die Sünde mit der (Haut)Farbe *Schwarz* in Verbindung gebracht wurde, zu verbreiten. Der Künstler des Ashburnham habe sich davon beeinflussen lassen, jedoch den Pharaon gemäß älterer Traditionen, in welcher der Stand auch durch die Hautfarbe bestimmt wurde, nicht *Schwarz* dargestellt; bei seinem Sohn bleibt der Betrachter im Unklaren¹⁰².

Zwischen Dämon und Heiligen: Hautfarbe als Anzeiger des Seelenheils

Die Ursprünge dieser neuen Ideologie verortet Verkerk in der Literatur, in welcher allzu gerne binäre Bilder mit Licht und Dunkelheit zur Visualisierung theologischer Themen

98 Arndt 2018, 164–167.

99 Verkerk 2001, 68–70. „*The ‚discolored‘ child became the physical symbol of the wife’s loose morals, her adultery, and the assault on the Roman social hierarchy*“ (Verkerk 2001, 70).

100 Verkerk 2001, 69 f.; zu der Verknüpfung von *Schwarzen* und Sklaven ist das jüngst entdeckte spätantike Mosaik der Synagoge von Huqoq anzubringen, in welchem auch *Schwarze* Arbeiter bei der Errichtung des Turmes zu Babel erkennbar sind. Die Assoziation mag verleiten, spiegelt aber nicht die gesamte Realität wider, da die Römer Sklaverei nicht von der Hautfarbe abhängig machten. John Clarke meint, wir seien angesichts des neuzeitlichen Kolonialismus vor geprägt, dabei war die antike Sklaverei zunächst einmal farbenblind und römische Sklaven seien vorrangig nicht *Schwarz* gewesen (Clarke 1996, 187 f.).

101 Thompson 1989, 119: „*The small number of Roman references to blacks as individuals persons, named or anonymous, offers a good proportion of instances of this social integration: for example, Memnon in the household of Herodes Atticus, treated as a son by the latter; again, the black soldier and popular wag in the army in Britain; blacks as monks in monastic communities; popular jockeys in six-century Carthage, lauded by Luxorius; and the charismatic venator Olympius, popular and respected by his colleagues.*“

102 Verkerk 2001, 71. Mit der Wiedergabe eines nicht-*Schwarzen* Herrschers könnten aber schlichtweg die zeitgenössischen Verhältnisse wiedergegeben worden sein, schließlich wurden die ‚ägyptischen Pharaonen‘ zunächst von den Ptolemäern, dann von dem römischen Stadthaltern abgelöst. Trotz alledem gibt es tatsächlich Handschriften, in welchen ein *Schwarzer* Pharaon zu sehen ist: Mütterich 1983, 728 nennt [Vat. gr. 746, fol. 65^r](#), da dort Abraham und Sarah vor einen *Schwarzen* Pharaon. Auch im [Vat. gr. 747, fol. 35^r](#) sowie im Sm., fol. 26^v ist stets ein Pharaon mit *Schwarzer* Haut zu sehen.

verwendet wurden¹⁰³. Dabei werden die Beispiele konkret: So spricht Hieronymus davon, dass alle Menschen Äthiopier seien, bevor die sündige Natur durch das Wasser der Taufe reingewaschen worden sei¹⁰⁴. Verkerk sieht dahinter einen Beleg für die Verknüpfung dunkler Hautfarbe mit sündigem Verhalten¹⁰⁵. Das literarische Bild eines reinzuwaschenden Äthiopiens taucht ebenfalls in einem 592/593 vom amtierenden Papst Gregor dem Großen verfassten Brief an den Metropolitom Domitianus auf¹⁰⁶. In dem Schriftwechsel schreibt Gregor, jener solle sich nicht die Schuld geben, dass der persische Regent die Taufe verweigerte. Der Perserkönig sei unwürdig gewesen, ins Licht des Christentums zu kommen. Zur Untermauerung seiner Aussage wählt er eine bekannte Formel: Der unbußfertige König sei demnach wie der Äthiopier, der *Schwarz* ins Bad gehe und doch *Schwarz* herauskomme.¹⁰⁷ Diese Stelle scheint abermals den *Schwarzen* mit dem Unreinen und dem für den Glauben Unreifen zu verbinden. Vordergründig geht es darum, dass das Bad, welches im übertragendem Sinne für die Taufe steht, bei einem Äthiopier nichts bewirkt. Es geht um die Unveränderbarkeit eines Menschen, der nicht für die Veränderung bereit ist, schließlich würde der persische König durch die Taufe, sobald er sie nicht ernst meint, nicht zum wahren Christen. Gregor verwendet dieses Beispiel (in welchem nicht die Rede davon ist, dass ein Äthiopier generell ein schwarzes, unreines Herz besitzt) m. E. metaphorisch, um zu sagen, dass sich ein verstocktes Herz ebenso wenig ändern lasse wie die Hautfarbe. Doch Verkerk sieht in diesen vorgetragenen und weiteren Auszügen, die sich tatsächlich feindlich lesen lassen (und das macht die Krux dieser Diskussion aus), eine mit dem Christentum einziehende Ideologie, in welcher vom 4. bis 6. Jh. die Gleichsetzung von *Schwarzer* Haut mit einer *Schwarzen* Natur vollständig vollzogen worden sei¹⁰⁸.

103 Bereits im biblischen Text befinden sich die Anlagen für diese Überlegung, sagte doch schon Christus von sich, er sei das Licht der Welt (Joh 8,12). Auch im biblischen Schöpfungsbericht wird das Licht als gut gekennzeichnet (Gen 1,4). Ferner bedient sich Paulus dieses Bildes, wenn er die Gemeinde als „Kinder des Lichts, nicht der Finsternis“ (1. Thess 5,5) kennzeichnet. Wegen der Gegenüberstellung von Licht und Finsternis erscheint es nur natürlich, dass das Böse, der Teufel als Antagonist Christi, die gegenteiligen Eigenschaften zugesprochen bekommt; dazu: Brakke 2001, 507–510 und Goldenberg 2003, 46–48.

104 *Hier. Tract. Ps. 86* (Ed. Morin 1958, 114); Homilie 18 lautet übersetzt: „*At one time we were Ethiopians in our vices and sins. How so? Because our sins had blackened us. But afterwards we heard the words: ‚Wash yourselves clean‘ [Verweis Jes 1,16]. And we said: ‚Wash me, and I shall be whiter than snow‘ [Verweis Ps 51, 9]. We are Ethiopians, therefore, who have been transformed from blackness into whiteness.*“ (Ed. Ewald 1964, 140).

105 Verkerk 2001, 63.

106 *Greg. M. epist. 67* (Ed. Kranzfelder 1874, 181–184).

107 Verkerk 2001, 67. „*Obwohl es mir leid thut, daß der Perserkönig sich nicht bekehrt hat, so freue ich mich doch sehr darüber, daß Ihr ihm den christlichen Glauben gepredigt habt; denn war er auch des Glaubenslichtes nicht würdig, so wird doch Eure Heiligkeit den Lohn für die Predigt empfangen. Der Mohr geht ja schwarz in's Bad und schwarz wieder heraus, der Badewärter aber bekommt sein Geld.*“ (*Greg. M. Epist. 67* [Ed. Kranzfelder 1874, 184]).

108 Verkerk 2001, 67.

Ich will keineswegs abstreiten, dass die Sünde in kirchenväterlichen und anderen Texten mit der Farbe *Schwarz* in Verbindung gebracht worden ist, diese Verbindung im Laufe der Geschichte immer präsenter wurde, der Teufel selbst ‚der Schwarze‘ genannt wurde und man diesen auch dementsprechend abbildete¹⁰⁹. Dennoch ist bei der Interpretation Vorsicht geboten: Das Motiv des *Schwarzen* als Teufel ist schon sehr alt. Der in die christliche Frühzeit zu datierende Barnabasbrief, geschrieben zwischen 70 und 115 n. Chr., nennt zweimal explizit *ὁ μέλας*, „der Schwarze“¹¹⁰. Da in dem Barnabasbrief zwei Kapitel zuvor in einem ähnlichen Satzkonstrukt auch von *ὁ πονηρός*, der Böse, die Rede ist¹¹¹, haben in der Vergangenheit viele Autoren, darunter Franz Dölger, auf die Austauschbarkeit der Begriffe aufmerksam gemacht, sodass bereits in der Frühzeit eine Gleichsetzung von ‚Schwarz‘ mit ‚Böse‘ stattgefunden habe¹¹², die der antike Autor des Briefes dem Leser zugetraut habe¹¹³. Byron stellt in ihrer Arbeit heraus, dass die beiden Verweise auf „den Schwarzen“ nicht als Diffamierung *Schwarzer* Mitglieder in der Gemeinde zu werten sind, sondern ist allen voran ethno-politische Rhetorik.¹¹⁴

109 Die Verknüpfung von Dämonen mit einer dunklen Körperfarbe begegnet bereits auf vorchristlichen Monumenten. Bei der Heilung der Besessenen im Rabulacodex von 586 (Florenz, Biblioteca Mediceo Laurenziana, [Plut. 01.56, fol. 8^v](#)) sind die durch Christus Vertriebenen braune Gestalten; in Sant’Apollinare Nuovo tritt erstmalig ein blau geflügelter Engel als Symbol des Bösen auf (Brenk 1972, 295 f.). Eine ebenfalls frühe Darstellung findet sich in der ins 7./8. Jh. datierenden Handschrift, die die Bezeichnung Codex Patmou 171 erhalten hat und im Johanneskloster auf der Insel Patmos aufbewahrt wird (es sind die Miniaturen 5 [25], 6 [33], 15 [50] und 16 [51]). Herkunft sowie Datierung dieses Manuskripts sind umstritten: Es kursieren Angaben vom 7. bis zum 11. Jh.; dazu Jacopi 1932/33, 574 f, Huber 1986, 58–64 und Sörries 1993, 67 f., aber ohne auf die Farbe Satans einzugehen, dieser wird von diesem lediglich als „nackt und ohne Nimbus“ (Sörries 1993, 68) charakterisiert. In Miniatur 15 [50] (Sörries 1993, Taf. 36 Abb. 50) ist erkennbar, dass der Teufel ebenso wie die Engel geflügelt ist, in Miniatur 16 [51] (Sörries 1993, Taf. 36 Abb. 51) tritt Satan hingegen begleitet von einem dreiköpfigen Ungeheuer flügellos (vielleicht dem Erhaltungszustand geschuldet, jedoch hat auch Jacopi 1932/33, Taf. XVII, der die Vorzeichnungen sah, entsprechendes in seinen Kopien, die jedoch mitunter sehr frei in der Interpretation sind, vermerkt) als *Schwarzer* mit wolligem Haar auf. Auf weitere spätere Buchmalereien sowie auf sämtliches Auftreten in tierischer Gestalt kann hier nicht näher eingegangen werden; dazu: Brenk 1972, 298.

110 *Barn.* 4, 9 f. (Ed. Ehrman 2003, 22 f.) sowie *Barn.* 20, 1 (Ed. Ehrman 2003, 80 f.).

111 *Barn.* 2, 10 (Ed. Ehrman 2003, 16 f.).

112 Dölger 1918, 63 f.

113 Byron 2002, 61. In *Barn.* 19 (Ed. Ehrman 2003, 74–79) findet sich der Gegenentwurf mit tugendhaftem Verhalten, welches mit dem *ἡ ὁδὸς τοῦ φωτός*, der Weg des Lichts, verbunden worden ist; dazu: Byron 2002, 62.

114 Byron 2002, 63: „*The rhetoric was not intended to denounce actual Black persons within the community; rather it functioned as a type of intra-Christian polemic against those who were being swayed by other doctrines and understanding of the faith. The Black One called attention to the vices and sins that threatened the weaker members of the community and it also pointed to the way of death that destroyed the soul.*“ Ähnlich argumentiert Byron 2002, 65–69 hinsichtlich des Werkes *Der Hirte von Hermas*, welches ebenfalls zu den ‚Apostolischen Vätern‘ gezählt wird.

Es bleibt nicht bei diesem Auftreten eines *Schwarzen* in der Literatur und Kunst: Von nun an treten dämonische Gestalten oder Satan selbst als *Schwarze* Figuren auf, und in geringerem Anteil als menschliche, ethnisch zugehörige Figur, als Ägypter oder Äthiopier¹¹⁵. Jedoch ist dies nicht die einzige Erscheinungsform, und ihre Gewichtung ist ebenfalls zu bewerten. David Brakke stellt dahingehend heraus, dass ein jeder Zeitgenosse zwar gewusst habe, dass Dämonen als Äthiopier auftreten können, deren tatsächliches nachweisbares Auftreten in der Literatur dagegen selten sei¹¹⁶: In der *Patrum Apophthegmata*, in welcher der *topos* der Begegnung mit dem Bösen in vielen Texten gegenwärtig ist, treten insgesamt weniger als 10 Nennungen auf. In der oft zitierten *Vita Antonii* liegt nur ein einziger Auftritt eines *Schwarzen* vor¹¹⁷, wobei aber über die Ethnizität des Betreffenden keine Angaben gemacht werden¹¹⁸ – wobei hingegen die Herkunft des Ägypters Antonius ausdrücklich erwähnt und der *Vita* vorangestellt worden ist¹¹⁹. Dort will der Satan diesen auf mehrerlei Art und Weise verleiten: zunächst mithilfe von Gedanken¹²⁰ bis hin zur Manifestation als Drache und schließlich als *Schwarzer*¹²¹. Hier ist also eine Versuchung auf mehreren Ebenen feststellbar, die ein Ziel verfolgt: Die moralischen Tugenden und Standfestigkeit des Antonius, des idealen Anachoreten, hervorzuheben. Dazu nutzt Athanasius eine bekannte Sprache mit der Inszenierung des Sieges über den *melas pais*.¹²²

Ein weiteres Beispiel aus dem monastischen Milieu soll hier herangezogen werden: Neben dem über die Grenzen Ägyptens weit bekannten Heiligen Antonius sollen die Zeugnisse über Moses den Äthiopier vorgestellt werden. Diese beiden überregional bedeutenden Heiligen der Spätantike widerlegen bereits eine generelle Verurteilung von und Abneigung gegenüber nicht-*Weiß*en Menschen¹²³.

115 Brenk 1972, 295 (mit Belegen zu den verschiedenen Gestalten); Brakke 2001, 507. 509 f.

116 Brakke 2001, 504.

117 *Athan. Vit. Anton 6* (Ed. Mertel 1917, 19 f.); Brakke 2001, 504.

118 Byron 2002, 164 Anm. 72 betont, dass Athanasios nicht explizit von einem Äthiopier schreibe, sondern statt einer ethnischen Zugehörigkeit von *melas* spreche.

119 *Athan. Vit. Anton. 1* (Ed. Mertel 1917, 13 f.); Byron 2002, 86: „By opening this document with an ethnic-geographic marker, Athanasius establishing the importance of Anthony’s ethnic background, which become significant later when he has conquer the *melas pais* in chapter 6.“

120 *Athan. Vit. Anton. 5* (Ed. Mertel 1917, 18 f.) berichtet von dem Versuch des Teufels, durch die Einflößung von ‚schmutzigen Gedanken‘ den Asketen von seinem Glauben abzubringen; er zog es vor, „ihm nachts als Weib zu erscheinen“ (Ed. Mertel 1917, 19); Byron 2002, 88.

121 *Athan. Vit. Anton. 6* (Ed. Mertel 1917, 19 f.); Byron 2002, 86 f.; Brakke 2001, 504.

122 Byron 2002, 89. Für Byron 2002, 93 f. bezeugen die monastischen Schriften der ägyptischen Wüstenväter, dass darin Äthiopier und *Schwarze* als spirituelle und politische Bedrohungen wahrgenommen worden sind, weshalb man sie als Inbegriff von Unzucht und Lust inszenierte. Weiterführung, auch zum Auftreten von *Schwarzen* Frauen, beispielsweise zur Äthiopierin in den Petrusakten (*ActPetr 22* [Ed. Lipsius 1891, 69 f.]), siehe: Dölger 1918, 54–57; Brakke 2001, 509–511; Byron 2002, 94–103.

123 Ihre Verehrung und ihre bildlichen Darstellungen, in welchen sehr wohl gezeigt worden ist, welche ethnische Zugehörigkeit sie besaßen, können hier aber nicht näher betrachtet werden.

In *Apophthegmata Patrum* aus dem 6. Jh.¹²⁴ wird über den Äthiopier Moses, der bereits zu Lebzeiten von Verehrern besucht worden ist¹²⁵, berichtet. Erstmals wird ein Farbsymbolismus in dem Leben des ehemaligen Räubers¹²⁶ vor dessen Ordination bei einer Zusammenkunft in der Wüste beschrieben¹²⁷: Dort hätten die Obersten beschlossen, Moses einem Test zu unterziehen, und sie fragten ihn provokativ, was ein Äthiopier in ihrer Mitte verloren habe¹²⁸. Moses konnte durch sein abwartendes Schweigen die Tugenden der *enkrateia* (Selbstbeherrschung), *apatheia* (Gefühlslosigkeit) und *adiaphoros* (Gleichgültigkeit) beweisen¹²⁹. Eine zweite Begebenheit während seiner Ordination verwendet ein ähnliches Schema: Beim feierlichen Akt des Ankleidens sagt der Erzbischof zu ihm, er sei nun komplett *Weiß* geworden. Dieser antwortete ihm, dies gelte für das Äußere, wäre doch aber das Innere auch so – woraufhin der Erzbischof zum Zwecke einer weiteren Prüfung die Mönche anweist, ihn zu beschimpfen und fort zu jagen.¹³⁰

Byron hält angesichts dieses kurzen Abschnittes zwei interessante Beobachtungen fest: Zum einen werde der *Schwarz-Weiß*-Dualismus für die spirituelle Transformation benutzt, bei der Moses diesen Dualismus sogleich auf eine metaphysische Ebene überträgt und erkennt, dass ein *Weißes* Äußere nicht genug sei.¹³¹ Zum anderen ließen sich aus den Beschimpfungen (und weiteren Begegnungen des Moses mit anderen Menschen¹³²) direkte Vorurteile über dessen ethnische Identität herauslesen¹³³. Die Erzählung über den Äthiopier Moses wurde aus ganz bestimmten Gründen in die *Apophthegmata Patrum* aufgenommen und in dieser Art und Weise erzählt: Moses ist durch eine Geschichte zu seiner Herkunft (sowohl ethnisch als auch sozial und politisch, in einer Zeit der Unruhen durch

Auch im Menologion Basiliius' II ([Vat. gr. 1613](#)) aus dem 10. Jh. treten *Schwarze* auf: „*als Heilige, als gute Menschen und als Böse*“ (Mütherich 1983, 729). Einen *Schwarzen* Heiligen kann ich allerdings unter den von ihm zitierten Beispielen nicht ausmachen. Er verweist auf Vat. gr. 1613, fol. 107, wo die Konversion eines am Hofe der äthiopischen Königin angestellten Eunuchen zu sehen ist. Er ist im Menologion nicht nimbiert. Dennoch deutet auch Devisse 2010, 89 dieses Bild als Zeichen für das umfassende Heilsversprechen: „... *the eunuch of Queen Candace, depicted as clearly African, compensates for these derogatory portrayals and is a reminder of the black people's call to salvation.*“

124 Byron 2002, 115.

125 *Apo. Patr. Mose 8* (Ed. Migne 1864, 285 f.).

126 Über diese steile Karriere wurde in der Spätantike mehrmals berichtet; mit Quellenangaben dazu: Byron 2002, 115.

127 Byron 2002, 117.

128 *Apo. Patr. Mose 3* (Ed. Migne 1864, 283 f.).

129 Byron 2002, 117. 120.

130 *Apo. Patr. Mose 4* (Ed. Migne 1864, 283 f.).

131 Byron 2002, 118.

132 *Apo. Patr. Mose 6–8* (Ed. Migne 1864, 283–286).

133 Byron 2002, 118 f.; gegensätzlich dazu: Thompson 1989, 40–44.

einfallenden *barbaroi* aus dem Süden¹³⁴) ein Paradebeispiel der mönchischen Tugenden¹³⁵ – und diese Geschichte scheint nicht allzu einzigartig zu sein, da auch andere Autoren von äußerst vorbildlich lebenden Äthiopiern berichten.¹³⁶

Die frühchristlichen Texte belegen also, dass es durchaus ein schwieriges, ablehnendes Verhältnis zu *Schwarzen* gegeben hat, dass auch die Figur des *Schwarzen* zur Visualisierung des in seiner Seele verdorbenen Teufels genutzt worden ist, doch ist daraus nicht zu schließen, dass man in jedem *Schwarzen per se* den Satan sah – zumal dies nicht die einzige Gestalt ‚des Bösen‘ war: Dieser zeigte sich ebenso in unkörperlich, besaß eine tierisches Aussehen oder konnte ebenso in Engelsgestalt oder gar unkörperlich auftreten¹³⁷. Entscheidend war ferner, wo man sich im römischen Reich befand und in welchem Milieu die Textzeugnisse entstanden.¹³⁸

Resümierend muss festgehalten werden, dass sich in frühchristlichen Texten hin und wieder *Schwarze* auftreten, dahinter jedoch sehr unterschiedliche Motive stehen können. Eine Vereinfachung des literarischen *topos*, wonach der *Schwarze* wegen seine Herkunft aus Afrika stets den Teufel repräsentiert oder er deswegen eine Metapher für den Menschen darstellt, der die christliche Taufe noch nicht empfangen hatte und bis dato „schwarz im Geiste und ohne göttliches Licht sei“¹³⁹, trifft nicht den Kern. Ferner müsste man überprüfen, inwieweit die Erkenntnisse aus der keineswegs objektiven, in vielen Aspekten bestehende literarische *topoi* fortschreibenden Literatur Rückschlüsse auf den Umgang mit *Schwarzen* in der Gesellschaft ziehen lassen. Haben diese Erzählungen wirklich die Wirkmacht, die Verkerk ihnen attestiert? Oder ist es, wie Goldenberg meint, ein Allegorisieren des Bibeltexes, in dem zwar auf die bekannten Metaphern des *Schwarzen* zurückgegriffen worden sei, sich darin aber keine allumfassende Antipathie gegenüber *Schwarzen* abzeichne¹⁴⁰? Inwieweit erhält dieses literarische Gut Einzug in die Bilder?

Verkerk zeichnet dahingehend eine vom 4. bis 6. Jh. andauernde Entwicklung nach, wonach sich mit dem Siegeszug des Christentums eine neue Weltanschauung herausbilde,

134 Byron 2002, 119 f.

135 Byron 2002, 120: „Moses is depicted as a model of virtue as a result of his humility, which is exemplified by controlling his anger and negating his blackness.“

136 Byron 2002, 120 (mit weiteren Quellenangaben).

137 Brenk 1972, 295.

138 „Demons (...) are ‚concerted representations otherness‘. Otherness is not always the same but varies according to context. The black-skinned demon of early Christian monastic literature was born from the association of blackness with sin and evil that was common in numerous varieties of ancient Mediterranean religious discourse, but it became Ethiopian (and not merely black) in Egypt. Egyptians, their own dark skin commending them to others as symbols for the demonic, turned to their proximate other, the Ethiopian, to do the same.“ (Brakke 2001, 533 f.).

139 Goldenberg 2003, 49, ins Deutsche übersetzt.

140 Goldenberg 2003, 51: „In allegorizing the biblical text the early fathers drew on the common metaphor of darkness or blackness as evil, and, unless there is evidence to the contrary, we cannot assume that such exegesis reflects an antipathy towards black Africans.“

eine Farbideologie, die die Gleichsetzung von *Schwarzer* Haut mit einer sündigen Natur als Kerninhalt habe. Eben jene Idee habe sich nicht nur in Schriften, sondern auch in Bildern festgesetzt: zum Beispiel im Ashburnham Pentateuch.¹⁴¹ Dabei stellt sich mir die Frage, warum es nicht deutlich mehr farbsymbolische Anspielungen außerhalb literarischer Beispiele gibt. Müsste man sich dann nicht auch gänzlich von ägyptischen und äthiopischen Heiligen lossagen? Doch der Äthiopier Moses als hoch verehrter Mönch und Eremit, zugehörig zu den sog. Wüstenvätern,¹⁴² sowie der Ägypter Menas, dem ein ganzes Pilgerheiligtum geweiht wurde und in einigen Beispielen abweichend des ‚römischen Schönheitsideals‘ dargestellt worden ist¹⁴³, belegen auch Gegenteiliges.

Es liegen aus der Spätantike nur spärliche Zeugnisse von Bildern vor, in welchen aktiv eine *Schwarz-Weiß*-Symbolik aufgegriffen worden ist. Eines der Bilder ist uns lediglich schriftlich überliefert von Prudentius¹⁴⁴: Eva sei damals weiß wie eine Taube gewesen, wurde aber durch das Gift der Schlange geschwärzt, welche sie und den unschuldigen Adam mit üblen Flecken besudelt habe. Verkerk führt diese Verse an, um anzuzeigen, dass der Ashburnham Pentateuch mit seiner ‚Farbideologie‘ kein isoliertes Beispiel sei: „Prudentius’s written description of the titulus may reflect the now-lost Nola fresco, while the

141 Verkerk 2001, 67.

142 Der Äthiopier Moses, der als Vorbild für Demut und klösterliches Leben galt, war als hervorragender Lehrer bekannt und hinterließ Berichten zufolge etwa siebzig Schüler, als er um die Wende vom 4. zum 5. Jh. starb (Snowden 1983, 127). Dass der *Schwarze* Moses nicht an seiner Strahlkraft für die gläubigen Christen im Mittelalter verlor, dass seine Hautfarbe kein Grund für eine Ausgrenzung war, lässt sich in einem Klosterkomplex inmitten der Arabischen Wüste erkennen. Ebenda wurde in der Kirche des Heiligen Antonius 1232/1233 ein umfangreiches Malereiprogramm angebracht (Bolman 2002, 37). An der Südwand entschied man sich für stehende Figuren, darunter ist ein Heiliger in roter Tunika und weißem Obergewand, der den geflügelten Teufel, in *Schwarzer* Gestalt mit ungebundenen roten Tuch und von nur geringer Größe, am blonden Schopfe festhält. Dass man die dunkle Hautfarbe nicht generell mit dem Bösen verband, lässt sich daran erkennen, dass sich unweit eine Vollfigur des *Schwarzen* Moses (Bolman 2002, 51) befindet.

143 In Ägypten liegt das im späten 4. Jh. gegründete Menasheiligtum in der Nähe Alexandrias, das während der erheblichen territorialen und kulturellen Einflussnahme durch die Muslime und trotz der schwindenden Bedeutung der Westroute weiterhin wichtig blieb (Devisse 2010, 32 f.). Menas ist in einigen bildlichen Zeugnissen der Spätantike als *Schwarzer* dargestellt (Snowden 1996, 127): Zum einen die Wandmalerei aus Kellia, Ägypten, dort zwar nicht mit dunkler Hautfarbe, allerdings mit wolligem Haar; zum von den Pilgern mitgebrachte Eulogien des Menas (Abb. 7). Die spätantiken Ampullen aus dem Louvre (exemplarisch: [EG 1367](#) oder [MNC 139](#)) geben zwar keine Auskunft über die Hautfarbe, sie geben ihn aber im Profil mit lockigem Haar und voluminösen Lippen wieder (Devisse 2010, 34 f.). Die Ampullen bezeugen, dass Christen in aller Welt sich durchaus mit dem *Schwarzen* Menas identifiziert haben.

144 Davis-Weyer 1986, 25; Verkerk 2001, 68. Die entsprechende Passage (*Prud. ditt. [tit.] Gen 3,1–7*) lautet: „Eva war zuerst eine schneeweiße Taube, dann geschwärzt durch das Gift der Schlange mit ihrer verführerischen Tücke besudelte sie auch den unschuldigen Adam mit schmutzigen Flecken; den Nackten gibt hierauf Feigenblätter zur Bedeckung der siegreiche Satan.“ (Ed. Pillinger 1980, 20).

Genesis mosaic expresses pictorially the black/white dichotomy.“¹⁴⁵ Zwar nutzte man das Schwarz-Weiß-Bild zur Gegenüberstellung von Gut und Böse, aber der konkrete Bezug zur Hautfarbe fehlt, vielmehr ließe sich die Passage, wie der Vergleich Evas mit der weißen Taube, die im christlichen Verständnis häufig symbolisch für die Seele zu lesen ist, bildlich und übertragend lesen¹⁴⁶. Eine Wiedergabe unterschiedlicher Hautfarben liegt m. W. in keinem spätantiken Bildträger dieses wiederkehrend illuminierten Themas vor.

Um die bildlich festgehaltene ‚Sündhaftigkeit des Schwarzen‘ nicht nur indirekt wie durch einen Brief des Prudentius zu belegen, führt Verkerk die Schöpfungsszene aus der Kuppel von San Marco an, die sich zwar in der heutigen Gestalt als Mosaik des 13. Jhs. zeigt, jedoch ihr Vorbild in der durch einen Brand fast vollständig zerstörten Cotton Genesis aus dem 4. Jh. wiederfinde¹⁴⁷. Abgesehen von ihrer sehr frühen Datierung der Handschrift, die vielmehr auf eine Entstehungszeit zum Ende des 5. Jhs. hinweist¹⁴⁸, spricht hier einiges gegen ihre These. Laut Verkerk sei Adams Inkarnat, der vor dem Einhauchen des Odem Gottes Schwarz ist, Zeichen seiner Unvollkommenheit, schließlich trete er nach seiner Beseelung als Weißer Mann auf und sei nun ein kompletter Mensch (Abb. 6).¹⁴⁹

Verkerks Argumentation mag angesichts der von ihr zitierten Primärquellen zunächst nachvollziehbar sein, doch liefert sie keinerlei Argumente gegen eine bibelgetreue Darstellung. Was spricht gegen die These, dass man hier in der Erschaffung Adams durch seine dunklere Haut auf Gottes Materialgrundlage anspielen wollte, wurde doch der erste Mensch aus Erde¹⁵⁰ geschaffen? Müssten nicht viel mehr Menschen mit dunkler Hautfarbe zu sehen sein, um die Sündhaftigkeit des Menschen zu zeigen, die jedem seit der Vertreibung aus dem Paradies innewohnt und erst durch Jesus Christus aufgehoben worden ist? Warum sind beispielsweise die aus dem Paradies Vertriebenen nicht Schwarz befleckt dargestellt, wie Prudentius es beschrieben hat?¹⁵¹ Wenn die Farbe zur Kennzeichnung der seelischen Verfasstheit im Ashburnham genutzt worden ist, warum wurde dies nur bei bestimmten Folia getan? Beispielsweise wäre vorstellbar, gerade angesichts der von Verkerk selbst zitierten kirchenväterlichen Passagen, dass die mit Sünde Befleckten und aus dem Paradies Vertriebenen, die in der Sintflut Umkommenden oder die im Roten Meer Ertrinkenden allesamt Schwarze sind – es böte sich ja die Wiedergabe des Pharaos mit seinem

145 Verkerk 2001, 68.

146 Pillinger 1980, 21.

147 Verkerk 2001, 68. 76 Anm. 50; ironischerweise verweist sie selbst auf Tikkanen 1889 und Weitzmann – Kessler 1986, obgleich sich diese für eine spätere Datierung aussprechen.

148 Weitzmann – Kessler 1986, 31–34 begründen die Datierung paläographisch und vor allem stilistisch.

149 Verkerk 2001, 68.

150 Gen 2,7: „Da machte Gott der HERR den Menschen aus Erde vom Acker und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen.“ Es ist die Farbe, die in der darüberliegenden Schöpfungsszene die Erde (beschriftet mit „*terram*“) selbst besitzt.

151 *Prud. ditt. (tit.) Gen 3,1–7* (Ed. Pillinger 1980, 20).

verstockten Herzen als *Schwarzer* an, schließlich assoziierte man ihn in der frühen Literatur mit dem Teufel¹⁵².

Stattdessen kommen *Schwarze* allein in den Szenen vor, die in der Fremde, in einem anderen geographischen Raum spielen, und es handelt sich vorrangig um Bedienstete – das ist auffällig!¹⁵³ Abgesehen von den geographischen Indizien ist eine gewisse soziale Komponente bei der Verwendung von Farbe nicht zu leugnen. Vielleicht hat man sich von der realen Gesellschaftsordnung inspirieren lassen, in welcher Stand und Familie entscheidend waren. Auch die Rezipienten des Codex müssen mitgedacht werden. Fakt ist auch, dass sich mit dem Einzug des Christentums und entwickelnd aus der antiken Welt-sicht die Bedeutung von Hautfarbe verändert, doch muss die Klarheit, mit welcher Verkerk an dieser Stelle die Rolle von *Schwarzen* beschreibt sowie ihre Interpretation der Funktion hinter der Farbgebung im Ashburnham kritisch betrachtet werden.

Fazit und Ausblick

Arrangement, Auswahl sowie Bebilderung sind im von der Forschungswelt überwiegend ins 6. / 7. Jh. eingeordnetem Ashburnham Pentateuch in vielerlei Hinsicht einzigartig. Zwar finden sich vereinzelt Parallelen in spätantiken Objekten oder in den Bildzyklen der Monumentalkunst, doch sind vor allem erhebliche Unterschiede in der Illustrationsdichte zu konstatieren. Zudem ließen sich häufig in der Szenenauswahl Besonderheiten fassen. Oft sind nur wenige (manchmal sogar gar keine) Vergleichsbeispiele außerhalb der Spätantike bekannt – selbst in den ansonsten dicht illustrierten Oktateuchen fehlt es mitunter an Vergleichen. Die Komposition des in der französischen Nationalbibliothek aufbewahrten Pentateuch ist keineswegs so willkürlich, wie sie erscheinen mag, und die Auswahl und die Präsentation der Szenen setzt Schwerpunkte¹⁵⁴.

152 Dazu mit Verweisen: Brenk 1972, 296.

153 [Fol. 21^r](#): Abrahams auserwählter Knecht zieht mit Gefolge aus Kamelen und Dienern (drei *Weißer*, zwei *Schwarze*) nach Mesopotamien, um eine Frau für Isaak zu werben (Szene 21^g). Derselbe Trupp kehrt erfolgreich mit Rebekka nach Kanaan zurück (Szene 21ⁱ). [Fol. 44^r](#) (Joseph speist mit seinen Brüdern, aber separat von den Ägyptern); sie spielt in Ägypten. [Fol. 50^r](#): Jakob hatte den Pharaon um Erlaubnis gebeten seinen Vater zu bestatten, weshalb er im Anschluss (Szene 50^d) mit einem Leichenzug unterwegs ist, darunter sind neben verschiedenfarbigen Pferden auch zwei *Schwarze*, ägyptische Wärter, die mit *egypti* beschriftet (Narkiss 2007, 565), den Zug begleiten. [Fol. 56^r](#): Je zwei *Schwarze* Leibwächter im Gefolge des Pharaos (Szenen 56^a und 56^c) sowie ein *Schwarzer* Ägypter, der von Mose erschlagen worden ist (Szene 56^e). [Fol. 65^r](#): Tod der Erstgeborenen (Szene 65^c) mit neun *Schwarzen* und vier weitere innerhalb des ägyptischen Volkes (Szene 65^e). [Fol. 68^r](#): Unter den ertrinkenden Ägyptern sind fünf *Schwarze* (Szene 68^c).

154 Narkiss 2007, 525 vermutet hinter der Anordnung didaktische Ansätze.

Der Ashburnham als „*ein Spätling in der Geschichte der Buchmalerei der ausgehenden Antike*“¹⁵⁵ sticht überdies durch eine bestimmte ikonographische Besonderheit hervor: Die Pergamenthandschrift stellt auf einigen Folia *Schwarze* dar, was die Forschung allerdings nur vereinzelt zur Diskussion veranlasste. Die Lesung der Hautfarbe reichte dabei von Mutmaßungen über den Herkunftsort der Handschrift, der demnach in Nordafrika zu suchen sei, bis zu Interpretationen, dass sich im Ashburnham eine ‚Farbideologie‘ fassen lasse, in welchem *Schwarze* nicht mehr bloß als geographischer Anzeiger fungieren, sondern ideologisch mit der Vorstellung des Dämonischen belegt seien. Die Rolle von *Schwarzen* in der Spätantike hier umfänglich zu debattieren, ist unmöglich – es konnte allerdings ein Einblick in die Problematik einiger Szenen des Pentateuch gegeben werden, woraufhin anhand ausgewählter literarischer und archäologischer Zeugnisse der Versuch unternommen worden ist, zu erörtern, welche Funktion die Hautfarbe im Ashburnham übernimmt. In der kurzen Betrachtung zeichnete sich ab, dass mit der Wahl der Hautfarbe vor allem geographische, eventuell soziale und vielleicht sogar ideologische Faktoren verbunden sind.

Anhand der überlieferten Bildträger ließ sich feststellen, dass *Schwarze* sehr häufig als geographische Marker genutzt wurden, um anzuzeigen, dass etwas weit entfernt, fremd und exotisch ist. Die Darstellungen müssen dabei nicht nur vor dem Hintergrund der Abgrenzung und Abwertung gegenüber den mit ihnen assoziierten Ethnien zu lesen sein. Dennoch hält sich ausgehend von Vorstellungen des dämonischen *Schwarzen* auch für die Spätantike die These, dass Dämonen *Schwarze* seien und *Schwarze* Dämonen¹⁵⁶. Zwar ist die sich verschiebende Wahrnehmung von *Schwarzen* zum Mittelalter bis in die Neuzeit nicht zu leugnen, doch ist eine solche Gleichsetzung für die Spätantike, gerade für die breite Masse der Zeitgenossen, schwerlich allein anhand einzelner herangezogener Textstellen zu begründen; es bedarf einer umfassenden, auch bildlich gestützten Untersuchung.

Resümierend lässt sich feststellen, dass es kein einheitliches Konzept zur Verbildlichung von *Schwarzen* in der Spätantike gegeben hat. Bei der Studie der im Ashburnham vorliegenden Szenen konnte keine in den Bildern feststellbare systematische Benachteiligung festgestellt werden – eine stringent umgesetzte ‚Farbideologie‘ ist nicht anzutreffen. Vielfach ist eine pragmatische Verwendung hinter der Hautfarbe zu vermuten. Ganz im Sinne einer ethnographisch getreuen Wiedergabe¹⁵⁷ sind die *Schwarzen* in den meisten

155 Mütterich 1983, 711.

156 Mütterich 1983, 730 weist darauf hin, „*daß eine einfache Gleichsetzung von Schwarz und Böse nicht auf die Realität übertragen werden kann*“.

157 Mütterich 1983, 726 f. meint in seinem Beitrag zur geographischen und ethnographischen Darstellungen in der frühmittelalterlichen Buchmalerei, man solle den Ashburnham Pentateuch als „*eine Art Markstein der zu Ende gehenden Spätantike*“ sehen, in welchem die antike Tradition – „*das charakteristische Nebeneinander verschiedener Völkerschaften*“ noch zu sehen sei. Er stellt heraus, dass es um die Veranschaulichung ethnographischer Vielfalt innerhalb Ägyptens gehe, wobei er sich vornehm zurückhält, ob sich durch Darstellungen wie das Gastmahl Josephs tatsächliche Rückschlüsse auf die Gesellschaft ziehen lassen.

Fällen „no more than an accurate ethnographic detail“¹⁵⁸, gleichwohl bleiben angesichts einiger in den Darstellungen versteckten Details, wie den Dienern, die unterschiedliche Aufgaben ausführen, den *Schwarzen* jungen Erwachsenen, die von der Plage betroffen sind, und den fehlenden *Schwarzen* in der Oberschicht, Zweifel daran, ob dahinter nicht mehr steckt als der bloße durch die Hautfarbe zum Ausdruck gebrachte geographische Anzeiger. Für Schlussfolgerungen wäre es an dieser Stelle zu früh, zumal eine auf eine ‚Farbideologie‘ hinweisende These vor archäologisch-kunsthistorischem Hintergrund bislang auf wackeligen Beinen stünde – man erinnere sich bloß an die vorschnelle Interpretation des Kuppelmosaiks von San Marco, die Verkerk vornahm, indem sie die dunkle Hautfarbe Adams in seiner Erschaffung vor seiner Beseelung verleitet durch farbsymbolische, dichotome Textstellen christlicher Autoren als unreinen Zustand wertete, dabei aber die bibelnahe Auslegung des aus Lehm Geschaffenen ignorierte. Es bedarf einer umfassenden Analyse, die zum einen den erhaltenen Denkmälerbestand auszuwählen sowie angesichts der Überlieferungsgeschichte zu deuten weiß, und die zum anderen die literarischen Quellen bedächtig einordnet. In Zukunft müssen bei der Interpretation stärker soziale und geographische Aspekte mitgedacht werden, beispielsweise danach, wer den Codex zu welchem Zweck zu Gesicht bekam und wer sich wie in den Bilder wiedererkennen sollte. Auch ist davon auszugehen, dass es in dem Vielvölkerstaat des Römischen Reiches abhängig von dem Ort, auch ob Stadt oder Land, und dem sozialen Milieu, *Schwarze* einen sehr unterschiedlichen Stand gehabt haben.

Zusammenfassung / Summary

Im Mittelpunkt dieses Beitrages steht die Frage, ob die Darstellungen von *Schwarzen*¹⁵⁹ im an der Grenze zwischen Spätantike und Frühmittelalter stehenden Ashburnham Pentateuch den Einzug rassistischen Gedankengutes bildlich belegen. Die These der ‚Farbideologie‘ wurde von Dorothy Hoogland Verkerk 2001 postuliert. Im Zuge dieser Abhandlung soll ihre Argumentation, die sich im großen Umfang auf schriftliche und weniger auf bildliche Quellen gründet, erörtert werden. Dazu wurde eine ikonographische Studie ausgewählter Szenen der Vulgatahandschrift durchgeführt, um nicht nur anzuzeigen, dass bisweilen das Vergleichsmaterial der Szenen spärlich ist, sondern auch um die Sonderstellung des Ashburnham hervorzuheben. Die anhand des Manuskripts bemerkten Auffälligkeiten hinsichtlich des Auftretens von *Schwarzen* und ihres Einsatzes innerhalb der Miniaturen wurden dann im zweiten Teil in die Vorstellung von Verkerks Argumentation eingepflegt. Es zeichnete sich durch die kritische Betrachtung ab, dass *Schwarzen* sowohl im Ashburnham als auch in weiteren Monumenten oftmals geographische Marker sind. Über die ethnographische Funktion hinaus zeichneten sich jedoch auch soziale Faktoren ab, die bei der Auswahl der Hautfarbe entscheidend waren. Eine farbideologische Motivation in

158 Kaplan 2010, 8.

159 Zur der in diesem Beitrag gebrauchten Begrifflichkeit *Schwarz* und *Weiß* s. o. Anm. 2.

der Visualisierung ließ sich nur in wenigen Fällen vermuten, aber keinesfalls eindeutig beweisen.

Schlüsselworte: Spätantike, Ikonographie, Buchmalerei, Ashburnham Pentateuch, ‚Farb-ideologie‘

This paper focuses on the question of whether the depictions of *Blacks*¹⁶⁰ in the Ashburnham Pentateuch, which alternates between Late Antiquity and the Early Middle Ages, provide pictorial evidence of the entry of racist ideas into the late ancient world. The thesis of ‘Colour Ideology’ was postulated by Dorothy Hoogland Verkerk in 2001. Her line of reasoning, which is largely based on written rather than pictorial sources, will be discussed in this paper. To this end, selected scenes in the Vulgate manuscript have been subjected to an iconographic study, not only to indicate that, at times, the comparative material of the scenes is sparse, but also to highlight the special position of the Ashburnham. Based on the manuscript, the remarkable features regarding the appearance of *Blacks* and their use within the miniatures have been incorporated in the presentation of Verkerk’s argument in the second part. Critical examination has revealed that *Blacks* in the Ashburnham Pentateuch or other monuments are often used as geographical markers. Beyond the ethnographic function, however, social factors emerged which governed the selection of skin colour. A colour-ideological motivation in the visual conception of the Ashburnham Pentateuch can be surmised in a few cases only, has by no means been clearly proved.

Keywords: Late Antiquity, iconography, book illumination, Ashburnham Pentateuch, ‚Colour Ideology‘

Literaturverzeichnis

Quellen:

ActPetr = *Acta Petri* (Ed. Lipsius 1891): R. A. Lipsius (Hrsg.), *Acta Petri, Acta Apostolorum Apocrypha 1*, Leipzig 1891;

Amm. = *Ammianus Marcellinus* (Ed. Rolfe 1940): J. C. Rolfe, *Ammianus Marcellinus II*. With an English Translation, The Loeb Classical Library, Cambridge 1940;

Apo. Patr. Mose = *Apophthegmata Patrum, De Abbate Mose* (Ed. Migne 1864): J. P. Migne (Hrsg.), *Του εν αγιοις πατρος ημων Προκλος. Αρχιεπισκοπου Κωνσταντινουπολεως. Τα Σωζομενα παντα 1, Patrologia Graeca 65*, 1864;

Arr. An. = *Arrianus, Anabasis* (Ed. Roos 1907): A. G. Roos (Hrsg.), *Flavii Ariani Anabasis Alexandri*, Leipzig 1907;

160 For the concept of *Black* and *White* employed in the present article, see *supra*, note 2.

- Barn.* = Barnabasbrief (Ed. Ehrman 2003): B. D. Ehrman (Hrsg.), *The Apostolic Fathers. Epistle of Barnabas, Papias and Quadratus, Epistle of Diognetus, The Shepherd of Hermas, The Apostolic Fathers 2*. Loeb Classical Library 25, Harvard 2003;
- Ceas. Arel. Serm.* = *Caesarius von Arles, Sermones* (Ed. Morin 1953): D. G. Morin (Hrsg.), *Sancti Caesarii Arelatensis. Sermones 1, Corpus Christianorum Series Latina 103*, Turnhout 1953;
- Athan. Vit. Anton.* = *Athanasius, Vita Antonii* (Ed. Mertel 1917): H. Mertel (Hrsg.), *Des Heiligen Athanasius Schriften: Leben des Heiligen Antonius. Aus dem Griechischen übersetzt, Des Heiligen Athanasius. Ausgewählte Schriften 2*, Bibliothek der Kirchenväter 31, München 1917;
- Greg. M. Epist.* = Gregor der Große, *Epistulae* (Ed. Kranzfelder 1874): T. Kranzfelder (Hrsg.), *Ausgewählte Schriften des heiligen Gregorius des Großen, Papstes und Kirchenlehrers. Ausgewählte Schriften 2*, Bibliothek der Kirchenväter 1. Serie 27, Kempten 1874;
- Hdt. Historiae* = Herodot, *Historiae* (Ed. Godley 1946): A. D. Godley (Hrsg.), *Herodotus. With an English Translation 1. Book I and II*, The Loeb Classical Library, London 1946;
- Hier. Tract. Ps* = *Hieronymus, Tractatus sive homiliae in Psalmos* (Ed. Morin 1958): D. G. Morin (Hrsg.), *S. Hieronymi Presbyteri. Tractatus sive homiliae in Psalmos, in Marci evangelium aliaque varia argumenta, S. Hieronymi Presbyteri opera 2, Corpus Christianorum Series Latina 78*, Turnhout 1958;
- (Ed. Ewald 1964) = M. L. Ewald (Hrsg.), *The Homilies of St. Jerome 1, The Fathers of the Church. A New Translation 48*, Washington 1964;
- Manil. Astr.* = *Manilius, Astronomica* (Ed. Goold 1977): G. P. Goold (Hrsg.), *Manilius. Astronomica. With an English Translation*, The Loeb Classical Library, London 1977;
- Mart. Spect.* = *Martial, Liber Spectaculorum* (Ed. Berg 1865): A. Berg (Hrsg.), *Die Epigramme des Marcus Valerius Martialis in den Versmaßen des Originals*, Stuttgart 1865; für das Original siehe: <<https://www.thelatinlibrary.com/martial/mart.spec.shtml>> (08.03.2023);
- Midr. Genesis Rabba* = *Midrasch, Genesis Rabba* (Ed. Wünsche 1880): A. Wünsche (Hrsg.), *Eine Sammlung alter Midraschim 2: Der Midrasch Bereschit Rabba*, Leipzig 1880;
- Midr. Pirqe de Rabbi Eliezer* = *Midrasch, Pirqe de Rabbi Eliezer* (Ed. Friedlander 1916): G. Friedlander (Hrsg.), *Pirkê de Rabbi Eliezer*, London 1916;
- Paul. Nol. Carmen / Natalicium* = *Paulinus von Nola, Carmen / Natalicium* (Ed. Hartel 1894): G. Hartel (Hrsg.), *Paulini Nolani Opera 2. Carmina, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 30*, Wien 1894;
- Petron.* = *Petronius* (Ed. Heseltine 1987): M. Heseltine (Hrsg.), *Petronius. With an English Translation*, The Loeb Classical Library, London 1987;
- Philostr. Apoll.* = *Philostratos, Vita Apollinii* (Ed. Kayser 1870): C. L. Kayser (Hrsg.), *Flavii Philostrati. Opera 1*, Leipzig 1870; Nachdr. Hildesheim 1964;

- Prud. ditt. (tit.)* = *Prudentius, Dittochaeon (tituli historiarum)* (Ed. Pillinger 1980): R. Pillinger (Hrsg.), *Die Tituli Historiarum* oder das sogenannte *Dittochaeon* des Prudentius, DenkschrWien 142, Wien 1980;
- Strab. Geogr.* = *Strabon, Geographika* (Ed. Meineke 1852): A. Meineke (Hrsg.), *Strabonis Geographica* 1, Leipzig 1852;
- Tert. adv. Marc.* = *Tertullian, Adversus Marcionem* (Ed. Lukas 2017): V. Lukas (Hrsg.), *Tertullian. Adversus Marcionem*. Gegen Markion 3, *Fontes Christiani* 63/3, Freiburg 2017;
- Tert. Spect.* = *Tertullian, de Spectaculis* (Ed. Glover 1931): T. R. Glover (Hrsg.), *Tertullian: Apology – de Spectaculis*, London 1931.

Sekundärliteratur:

- Andaloro 2006: M. Andaloro, Suburbio. Vaticano. Rione Monti, La pittura medievale a Roma 312–1431, *Atlante – Percorsi Visivi* 1, Rom 2006;
- Arndt 2017: S. Arndt, Eine viel zu lange Geschichte, in: K. Fereidooni – M. El (Hrsg.), *Rassismuskritik und Widerstandsformen*, Wiesbaden 2017, 29–45;
- Arndt 2018: S. Arndt – A. Hornscheid (Hrsg.), *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk* (2018), 168–172 s. v. Mohr / Mohrin (S. Arndt);
- Auma 2017: M. M. Auma, Rassismus, Dossier: Migration, Bundeszentrale für Politische Bildung, 30.11.2017 <<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/223738/rassismus/>> (11.12.2022);
- Bartlett 2001: R. Bartlett, Medieval and Modern Concepts of Race and Ethnicity, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31/1, 2001, 39–56;
- Bolman 2002: E. S. Bolman, Theodore, „The Writer of Life“ and the Program of 1232/1233, in: E. S. Bolman (Hrsg.), *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven 2002, 37–76;
- Bovini – Brandenburg 1967: G. Bovini – H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* 1. Rom und Ostia, Wiesbaden 1967;
- Brenk 1972: *Lexikon der christliche Ikonographie* 4 (1972), 295–300 s. v. Teufel (B. Brenk);
- Brenk 1975: B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975;
- Brakke 2001: D. Brakke, Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self, *Journal of the History of Sexuality* 10, 2001, 501–535;
- Bühl – Jehle 2000: G. Bühl – H. Jehle, Rez. zu C. L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998, *Journal für Kunstgeschichte* 4, 2000, 231–236;
- Clarke 1996: J. Clarke, Hypersexual Black Men in Augustan Baths: Ideal Somatotypes and Apotropaic Magic, in: N. Kampen – B. A. Bergmann (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art:*

- Near East, Egypt, Greece, and Italy, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge 1996, 184–198;
- Connor 1998: C. L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998;
- Christern-Briesenick 2003: B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 3. Frankreich. Algerien. Tunesien*, Mainz 2003;
- Davis-Weyer 1986: C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art 300-1150. Sources and Documents*, Medieval Academy Reprints for Teaching 17, Toronto 1986;
- Deckers 1976: J. G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*, Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie 8, Bonn 1976;
- Delacampagne 2005: C. Delacampagne, *Die Geschichte des Rassismus*, Düsseldorf 2005;
- Delbrueck 1952: R. Delbrueck, *Probleme der Lipsanothek in Brescia, Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums*, Bonn 1952;
- Delisle 1884: L. Delisle, *Les manuscrits des fonds Libri et Barrois. Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Bibliothèque de l'école des chartes* 49, 1888, 41–46;
- Demus 1984: O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice 2. The Thirteenth Century 1: Text*, Chicago 1984;
- Devisse 2010: J. Devisse, *Christians and Blacks*, in: D. Bindman – H. L. Gates (Hrsg.), *The Image of the Black in Western Art. From the Early Christian Era to the „Age of Discovery“. From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood 2*, London 2010, 32–72;
- Dihle 1994: A. Dihle, *Die Griechen und die Fremden*, München 1994;
- Dölger 1918: F. J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze: eine religionsgeschichtliche Studie zum Taufgelöbniß, Liturgiegeschichtliche Forschungen 2*, Münster 1918;
- Dölger 1930: F. J. Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe, Antike und Christentum 2*, 1930 (Nachdr. 1974), 63–69;
- Engemann 2014: J. Engemann, *Römische Kunst in Spätantike und frühem Christentum bis Justinian*, Darmstadt 2014;
- Evans 2000: H. C. Evans, *Rez. zu C. L. Connor, The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998, *Byzantinische Zeitschrift* 93, 2000, 195–197;
- Friedlander 1916: G. Friedlander, *Pirkê de Rabbi Eliezer*, London 1916;
- Garrucci 1881: R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa 1*, Prato 1881;
- Gebhardt 1883: O. Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London 1883;
- Goldberg 1993: D. T. Goldberg, *Racist Culture. Philosophy and the Politics of Meaning*, Oxford 1993;

- Goldenberg 2003: D. M. Goldenberg, *The Curse of Ham. Race and Slavery in Early Judaism, Christianity and Islam*, Princeton 2003;
- Grabar 1918: J. Grabar, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen, Berlin 1918;
- Grabar 1957: A. Grabar, *Fresques Romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, Cahiers archéologiques 9, 1957, 329–341;
- Gutmann 1953: J. Gutmann, *The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures*, The Jewish Quarterly Review 44/1, 1953, 55–72;
- Heydrasch-Lehmann 2013: RAC 25 (2013), 102–115 s. v. Mose II (Ikonographie) (S. Heydrasch-Lehmann);
- Huber 1986: P. Huber, *Hiob – Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986;
- Jacopi 1932/33: G. Jacopi, *Le miniature dei Codici di Patmo, „Clara Rhodos“ 6/7 Teil 3*, Rodi 1932/32;
- Isaac 2017: B. Isaac, *Empire and Ideology in the Graeco-Roman World. Selected Papers*, Cambridge 2017;
- Jeremias 1980: G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 7, Tübingen 1980;
- Kaplan 2010: P. H. D. Kaplan, *Introduction to the New Edition*, in: D. Bindman – H. L. Gates (Hrsg.), *The Image of the Black in Western Art. From the Early Christian Era to the „Age of Discovery“*. From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood, London 2010, 1–30;
- Kötzsche-Breitenbruch 1976: L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien*, Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 4, Münster 1976;
- Kranzfelder 1874: T. Kranzfelder, *Ausgewählte Schriften des heiligen Gregorius des Großen, Papstes und Kirchenlehrers. Ausgewählte Schriften 2*, Bibliothek der Kirchenväter 1. Serie 27, Kempten 1874;
- Lagarde 1884: P. A. de Lagarde, *Die Handschriftensammlung des Grafen von Ashburnham, Mitteilungen, Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität 1*, 1884, 1–18;
- Leclant 2010: J. Leclant, *Egypt, Land of Africa, in the Greco-Roman World*, in: D. Bindman – H. L. Gates (Hrsg.), *The Image of the Black in Western Art. From Pharaohs to the Fall of the Roman Empire 1*, London 2010, 275–288;
- Lehmann 2004: T. Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im Ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 19*, Wiesbaden 2004;

- Mazzei – di Gaetano 2019: B. Mazzei – S. di Gaetano, Il sarcofago di Lot in S. Sebastiano a Roma. Nuove osservazioni e spunti di riflessione scaturiti dal recente restauro, *Rivista di archeologia cristiana* 95, 2019, 35–74;
- McCoskey 2012: D. E. McCoskey, *Race: Antiquity and Its Legacy*, Ancient and Moderns Series, London 2012;
- Mütherich 1983: F. Mütherich, Geographische und Ethnographische Darstellungen in der Buchmalerei des frühen Mittelalters, in: *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*: 23.–29. April 1981, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studio sull'alto Medioevo* 29, Spoleto 1983, 709–750;
- Narkiss 1969: B. Narkiss, Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours). Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouv. Acq. Lt. 2334, Cahiers archéologiques* 19, 1969, 45–60;
- Narkiss 1972: B. Narkiss, Reconstruction of Some of the Original Quires of the Ashburnham Pentateuch, *Cahiers archéologique* 22, 1972, 19–38;
- Narkiss 1979: B. Narkiss in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog New York, New York 1979, 470–472. Nr. 422;
- Narkiss 1984: B. Narkiss, Pharaoh is Dead and Living at the Gates of Hell, *Journal of Jewish Art* 10, 1984, 6–13;
- Narkiss 2007: B. Narkiss, *El Pentateuco Ashburnham: la ilustración de códices en la antigüedad tardía*, Valencia 2007;
- Nestori 1993: A. Nestori, *Repertorio Topografico delle Pitture delle Catacombe Romane*, Roma sotterranea cristiana 5, Vatikanstadt 1993;
- Niero 1993: A. Niero, Der Zyklus des Atriums, in: O. Picari (Hrsg.), *San Marco. Die Mosaiken – das Licht – die Geschichte*, Mailand 1993, 195–204;
- Pfeifer 1993: W. Pfeifer – W. Braun (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), 884 s. v. Mohr (W. Pfeifer);
- Pillinger 1980: R. Pillinger, *Die Tituli Historiarum oder das sogenannte Dittochaeon de Prudentius*. Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 142, Wien 1980;
- Quentin 1926: H. Quentin, *Clibanus. Pigella. Panis Artopticus*, *Rendiconti* 4, *Annata Accademia* 1925–26, 1929, 81–89;
- Rickert 1986: F. Rickert, *Studien zum Ashburnham Pentateuch* (Paris, Bibl. Nat. NAL 2334). Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1986;
- Rickert 1989: F. Rickert, Zu den Stadt- und Architekturdarstellungen des Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibl. nat. NAL 2334), *Actes du XIe Congrès international d'archéologie*

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch

- chrétienne: Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste (21–28 Septembre 1986), *Collection de l'École Française de Rome* 123, Rom 1989, 1341–1354;
- Sassi 2020: I. Sassi, Paulinus und sein Nola. Werbung für ein spätantikes Pilgerzentrum, *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft* 48, Basel 2020;
- Scepkina 1977: M. B. Scepkina, *Miniatjyry chudovskoj psaltyri: grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moskau 1977;
- Snowden 1970: F. M. Snowden, *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge 1970;
- Snowden 1983: F. M. Snowden, *Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks*, London 1983;
- Snowden 1996: F. M. Snowden, Bernal's „Blacks“ and the Afrocentrists, in: M. R. Lefkowitz – G. MacLean Rogers (Hrsg.), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill 1996, 112–128;
- Sörries 1993: R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden 1993;
- Steinmann 1892: E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert*, Leipzig 1892;
- Strzygowski 1901: J. Strzygowski, *Orient oder Rom: Beitrag zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901;
- Thompson 1989: L. A. Thompson, *Romans and Blacks*, London 1989;
- Tikkanen 1889: J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsinki 1889; Nachdr. Soest 1972;
- Verkerk 2001: D. H. Verkerk, *Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31/1, 2001, 57–77;
- Vikan 1979: D. Vikan in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog New York, New York 1979, 460–462. Nr. 412;
- Volbach 1976: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und der frühen Mittelalters, Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer* 7, Mainz ³1976;
- Vio 1993: E. Vio, *Die äußeren Architekturen: das Atrium und die Fassaden*, in: O. Picari (Hrsg.), *San Marco. Die Mosaiken – das Licht – die Geschichte*, Mailand 1993, 205–217;
- Waetzoldt 1964: S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964;
- Watson 1981: C. J. Watson, *The Program of the Brescia Casket*, *Gesta* 20/2, 1981, 283–298;
- Weber-Dellacrose 2016: B. Weber-Dellacrose, *Gewebte Kostbarkeiten. Koptische Textilien im Stadtmuseum Simeonstift, Museumssammlung im Blickpunkt* 4, Trier 2016;

Louisa Rebmann

Weitzmann – Kessler 1986: K. Weitzman – H. L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library Codex Cotton Otho B. VI, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 1*, Princeton 1986;

Weitzmann – Kessler 1990: K. Weitzmann – H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, *Dumbarton Oaks Studies 28*, Washington 1990;

Weitzmann – Bernabò 1999: K. Weitzmann – M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 2*, Princeton 1999;

Wilpert 1916: J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert 3. Tafeln. Mosaiken*, Freiburg 1916;

Zimmermann 2003: B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im Ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 13*, Wiesbaden 2003.

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch



Abb. 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 22^r.



Abb. 2a: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 44^r.



Abb. 2b: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 44^r, Detail.

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch



Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 50^r.



Abb. 4a: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 56^r.



Abb. 4b: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 56^r, Detail.



Abb. 5a: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 65^v.

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch



Abb. 5b: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 65^v, Detail.



Abb. 5c: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 65^v, Detail.



Abb. 5d: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 65^v, Detail.



Abb. 6a: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 68^r.

Die Darstellung von ‚Schwarzen‘ in ausgewählten Szenen des Ashburnham Pentateuch



Abb. 6b: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ashburnham Pentateuch, MS nouv. acq. lat. 2334, fol. 68^r, Detail.



Abb. 7: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wiener Genesis, Cod. theol. gr. 31, fol. 22^r (leicht bearbeitet; Garrucci 1876, Taf. 122).

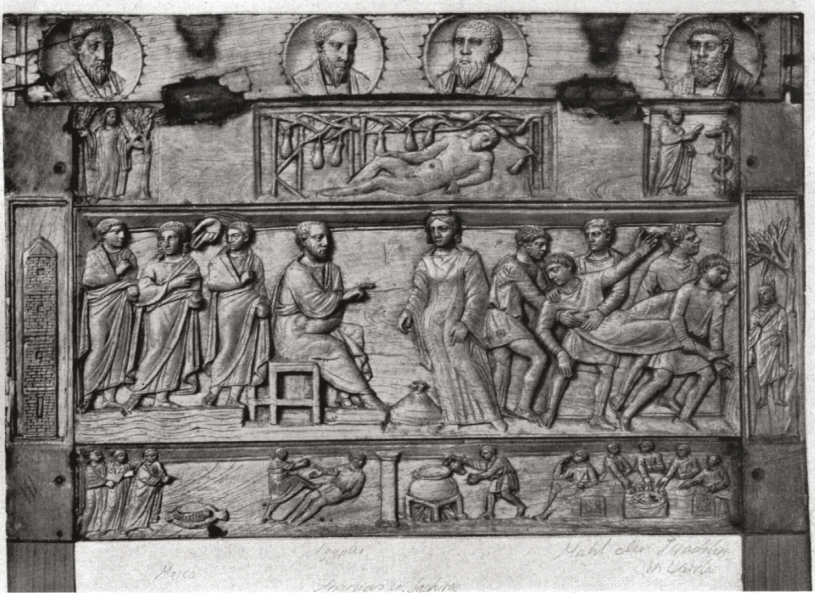


Abb. 8: Brescia, sog. Lipsanothek, Rückseite (Delbrueck 1952, Taf. 4).



Abb. 9: Rom, Santa Maria Maggiore, Mosaikfeld der Langhauswand, Auszug des Volkes Israel sowie Untergang der Ägypter (Wilpert 1916, Taf. 18).



Abb. 10: Rom, Santa Sabina, Zeichnung des Panels Nr. 15 der Holztür, Schlangenvunder; Untergang des Ägyptischen Heeres, Auszug des Volkes Israel (Vorlage: Jeremias 1980, 26 Abb. 2; jedoch ergänzt und bearbeitet).



Abb. 11a: Venedig, San Marco, Naos, Zeichnung des Mosaiks der sog. Völkerkuppel, Darstellung der Ägypter (Vorlage: Kaplan 2010, 10 Abb. I,6).



Abb. 11b: Venedig, San Marco, sog. Schöpfungskuppel, Darstellung der Erschaffung Adams (Vorlage: Verkerk 2001, 69).



Abb. 12: Paris, Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, Eulogion mit Bildnis des Menas, EG 1367 (Vorlage: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010042732>).