

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 51 (2000)

Heft: 3: Mittelalterliche Buchmalerei = L'enluminure médiévale = Miniature medievale

Artikel: Illuminierte hebräische Handschriften aus dem Bodensee-Raum

Autor: Shalev-Eyni, Sarit

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

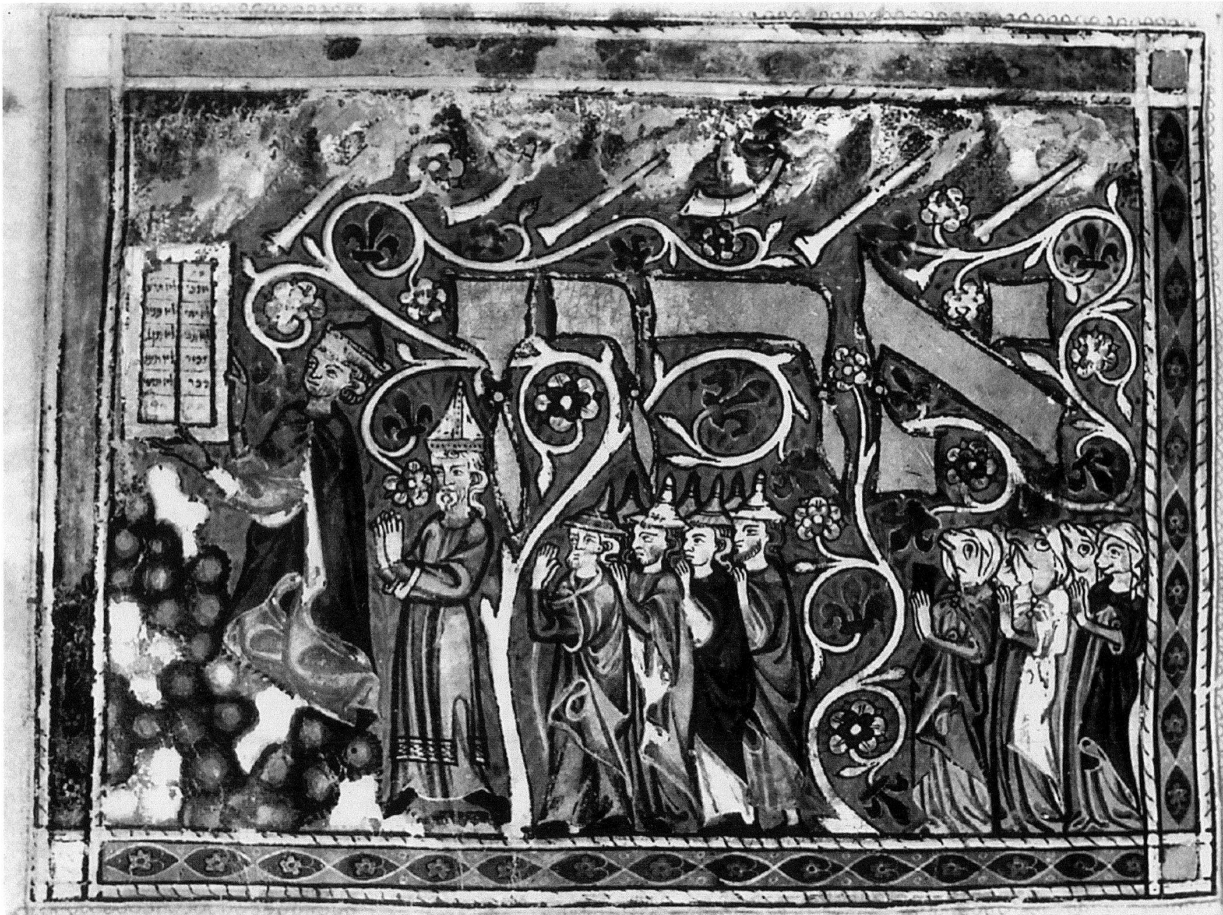
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Illuminierte hebräische Handschriften aus dem Bodensee-Raum



In den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts blühte im Bodenseegebiet eine Schule illuminierten hebräischer Handschriften, in deren Brennpunkt drei Werke stehen: Das 3-teilige *Machsor*, ein Gebetbuch für besondere Sabbate und Feiertage, dessen drei Bände heute in verschiedenen Bibliotheken Europas verstreut sind,¹ der sogenannte Pentateuch des Herzogs von Sussex,² und eine weitere Handschrift, die ein Gebetbuch und ein *Semak* (Abk.: *Sefer Mitzvot Katan* – Kleines Buch der Gebote) von Itzhak ben Josef von Corbeil enthält.³ Diese drei Handschriften wurden auf erlesenem Pergament von erfahrenen Schreibern geschrieben. Ihre prächtigen Illustratio-

nen in Deckfarbenmalerei bilden rechteckige Tafeln, die jeweils die überdimensionalen Anfangsworte der Hauptabschnitte des Textes rahmen. Im Stil gleichen diese Miniaturen lateinischen, zeitgenössischen Werken aus dem selben geographischen Raum, besonders dem Graduale von St. Katharinenthal aus der Zeit um 1312.⁴

Stilbeziehungen zum Graduale von St. Katharinenthal

Die stilistische Nähe zum Graduale tritt besonders bei den Bildern des 3-bändigen *Machsor* hervor,⁵ das reicher an narrativen Szenen ist

1 Die Gesetzgebung, Miniatur aus dem 3-bändigen Machsor, Bodenseeraum, ca. 1322, London, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 3r. – Die Miniatur kombiniert jüdische Bildtraditionen mit Motiven christlicher Herkunft, besonders deutlich in der als Bischof gestalteten Figur Aarons.



2 Anbetung der Hirten, Initiale P (uer natus est) aus dem Graduale von St. Katharinenthal, Bodenseeraum, um 1312, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 26117, fol. 18v. – Stilistisch sind die narrativen Szenen aus dem *Machsor* eng mit den Miniaturen aus dem Graduale verwandt.

3 Maria-Ecclesia als Apokalyptisches Weib und Johannes der Evangelist, Initiale A (ve Maria) aus dem Graduale von St. Katharinenthal, fol. 258v. – In der Konzeption, der Rahmen- und der Rankengestaltung gleicht diese Miniatur derjenigen aus dem *Machsor* (vgl. Abb. 1).

als die anderen Handschriften der Gruppe. Eine dieser Szenen umrahmt das Anfangswort «Adon» in einem *Piut*, einem poetisch-liturgischen Gebetstext, zum Wochenfest und zeigt den Akt der Gesetzgebung (Abb. 1).⁶ Links empfängt Moses kniend die Thora; hinter ihm stehen Aaron und die Kinder Israels, aufgeteilt in eine Männer- und eine tierköpfige Frauengruppe. Die Illustration ist mit der Initiale A aus dem Graduale (fol. 258v) zu vergleichen, die Maria als Apokalyptisches Weib und Johannes zeigt (Abb. 3). Zwar unterscheidet sich die hebräische Art, das ganze Anfangswort eines Abschnittes zu betonen, von der lateinischen, die nur die Initiale, also nur einen einzelnen Buchstaben, hervorhebt. In der Konzeption aber ähneln sich die beiden Miniaturen. Das Anfangswort bzw. der Anfangsbuchstabe werden mit einer Tafel umgeben, deren schmaler Rahmen an den Ecken kleine Quadrate bildet. Die Bildfelder sind ganz ausgefüllt; alle Freiräume zwischen den Figuren, den Buchstaben und den Rahmen sind mit Ranken und einzelnen Blumen dekoriert.

Die Figurengestaltung der beiden Handschriften ist ähnlich, wie ein Vergleich der Tafel «Adon» im *Machsor* mit der Initiale P

zur Geburt Christi aus dem Graduale (fol. 18v, Abb. 2) zeigt. Die schlanken Figuren sind ähnlich proportioniert, das Verhältnis von Kopf zu Körper ist etwa 1 zu 7. Die Schultern sind schmal im Vergleich zur Grösse des Kopfes, die Hände lang und feingliedrig. Die Obergewänder sind leicht zur Hüfte gerafft, zu beiden Seiten stehen weite, V-förmige Falten ab. Die Säume der aufgerafften Gewänder bilden stark undulierende Faltengefüge, die sich in der Mitte häufen. Linien in einem dunklen Ton der Gewandfarbe begrenzen die Untergewänder, weisse Linien begleiten die Ränder der Obergewänder.

Die menschlichen Gesichter sind länglich und schmal oder rundlich, die Augen gross. Das obere Augenlid ist geschwungen, die Augenbrauen am Nasenansatz abgewinkelt. Die Nase ist W-förmig gestaltet. Auch die Profilfiguren im *Machsor* haben ihre Parallelen im Graduale. Die menschlichen Gesichter⁷ der Anfangsminiatur des Buches Ruth im *Machsor* (Abb. 9)⁸ gleichen beispielsweise dem Gesicht des mittleren Hirten im Graduale (Abb. 2): Die Nase ragt jeweils gekrümmt hervor, die Unterlippe ist stark ausladend, und das Kinn flieht zurück.

Eine ähnliche, frische und klare Farbskala kennzeichnet die beiden Handschriften und trägt viel zu ihrer engen Verwandtschaft bei. Diese stilistische Nähe deutet nicht nur auf die Herkunft des *Machsor* aus dem Bodenseegebiet, sondern auch auf eine direkte Verbindung mit der Werkstatt des Graduale von St. Katharinenthal selbst oder mit einer anderen, dieser nahe stehenden Werkstatt.

Eine eigenständige Gruppe hingegen bilden diejenigen Miniaturen im 3-bändigen *Machsor*, die weder narrative Szenen noch menschliche Gestalten zeigen. Sie stellen hauptsächlich verschlungene Drachen und Mischwesen dar, die in den figürlichen Goldgrund-Initia-



len des Graduale kaum Parallelen finden.⁹ Die Bevorzugung von Drachen und Mischgestalten ist dem *Machsor* (Abb. 4) und den beiden anderen hebräischen Handschriften der Gruppe, dem Pentateuch des Herzogs von Sussex (Abb. 6) und dem *Semak* von Wien (Abb. 5), gemein. In allen drei Handschriften sind diese Geschöpfe, die jeweils dasselbe Modell erkennen lassen, in Feldern angeordnet, die sich um den Rahmen gruppieren, der das

die beiden einzigen Hybriden, die auf den Miniaturen des Graduale (fol. 119r) erscheinen.¹² Ihre Farbgebung ist einfacher als im *Machsor*, gleich aber der von Hybriden, die im Pentateuch des Herzogs von Sussex vorkommen (fol. 238r).¹³ So lässt sich an den Mischwesen und Drachen dieser hebräischen Handschriften das Zusammentreffen hebräischer Einflüsse und Traditionen mit örtlichen lateinischen stilistischen Gepflogenheiten demonstrieren.



4 Hybriden-Figuren aus dem 3-bändigen *Machsor*, Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collection, Ms. A384, fol. 120r. – Die Besetzung der Tafeln mit Drachen und Tiergestalten ist Teil einer aschkenasischen Tradition, die in hebräischen Handschriften dieser Zeit verbreitet ist.

5 Hybriden-Figuren aus dem *Semak*, Bodenseeraum, ca. 1320, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Heb. 75, fol. 37r.

Anfangswort einschliesst. Die meisten Mischwesen haben menschliche Oberkörper, ihre untere Körperhälfte ist drachenartig und geflügelt. Der Schwanz endet oft in einem Tierkopf, auf dem Bauch oder Hinterteil können weitere menschliche Köpfe hinzutreten.

Diese Besetzung der Tafeln mit Drachen und Tiergestalten ist Teil einer aschkenasischen Tradition, die in hebräischen Handschriften dieser Zeit verbreitet ist.¹⁰ Die Anordnung der einzelnen Motive in der Zierrafel um das Anfangswort gleicht der anderer aschkenasisch-hebräischer Schulen in der Zeit um 1300.¹¹ Die stilistische Gestaltung der Misch- und Drachenwesen ist jedoch kennzeichnend für die hebräische Bodensee-Gruppe und findet keine Parallelen bei anderen hebräischen Schulen.

Obwohl in den figürlichen Goldgrund-Initialen des Graduale von St. Katharinenthal kaum Drachen und Mischwesen dargestellt sind, leiten diejenigen der hebräischen Bodensee-Handschriften ihren Stil vom Graduale her. Die Enden der Initialen gehen hier in Blattranken über, die dem Geflecht der Drachen- und Hybriden-Schwänze der hebräischen Werke gleichen. Ähnliche Schwänze haben auch

Jüdische und christliche Vorlagen

Die Verschmelzung von örtlich-christlichen mit jüdischen Traditionen wird in der Ikonographie der narrativen Bilder des *Machsor* besonders deutlich. Ein hervorragendes Beispiel ist die Anfangsminiatur zum Hohen Lied (Abb. 8).¹⁴ Sie zeigt König Salomon, dem das Abfassen dieses Buches zugeschrieben wird, gemäss der biblischen Schilderung auf seinem Thron mit sechs Stufen (1. Kön. 10,18–20). Christliche Darstellungen des salomonischen Thrones treten im 13. und 14. Jahrhundert im oberrheinischen Gebiet, und besonders in der Bodenseegegend, häufig auf, z.B. im Graduale von St. Katharinenthal (fol. 231v) oder in einem christlichen Psalter¹⁵, der um 1330 in der Diözese Konstanz geschaffen wurde (Abb. 7).¹⁶ Wie bei den christlichen Beispielen führen auch im *Machsor* sechs Stufen zum Thron, und zwölf Tiere, je zwei auf einer Stufe, flankieren sie. Bei den christlichen Werken sind, entsprechend der Beschreibung in der Bibel, Löwen dargestellt (1. Kön. 10,20). Im *Machsor* dagegen gehören sie verschiedensten Gattungen an: Löwe und Stier, zwei Schafe, Löwe und Schaf, Adler und Pfau, Eich-



6 Hybriden-Figuren aus dem Pentateuch des Herzogs von Sussex, Bodenseeraum, ca. 1320, London, British Library, Ms. Add. 15282, fol. 314r. – Stilistisch leiten sich die Drachen und Mischwesen ebenfalls vom Graduale von St. Katharinenthal her.

hörnchen und Hahn, Falke und Taube (von unten nach oben, von rechts nach links).

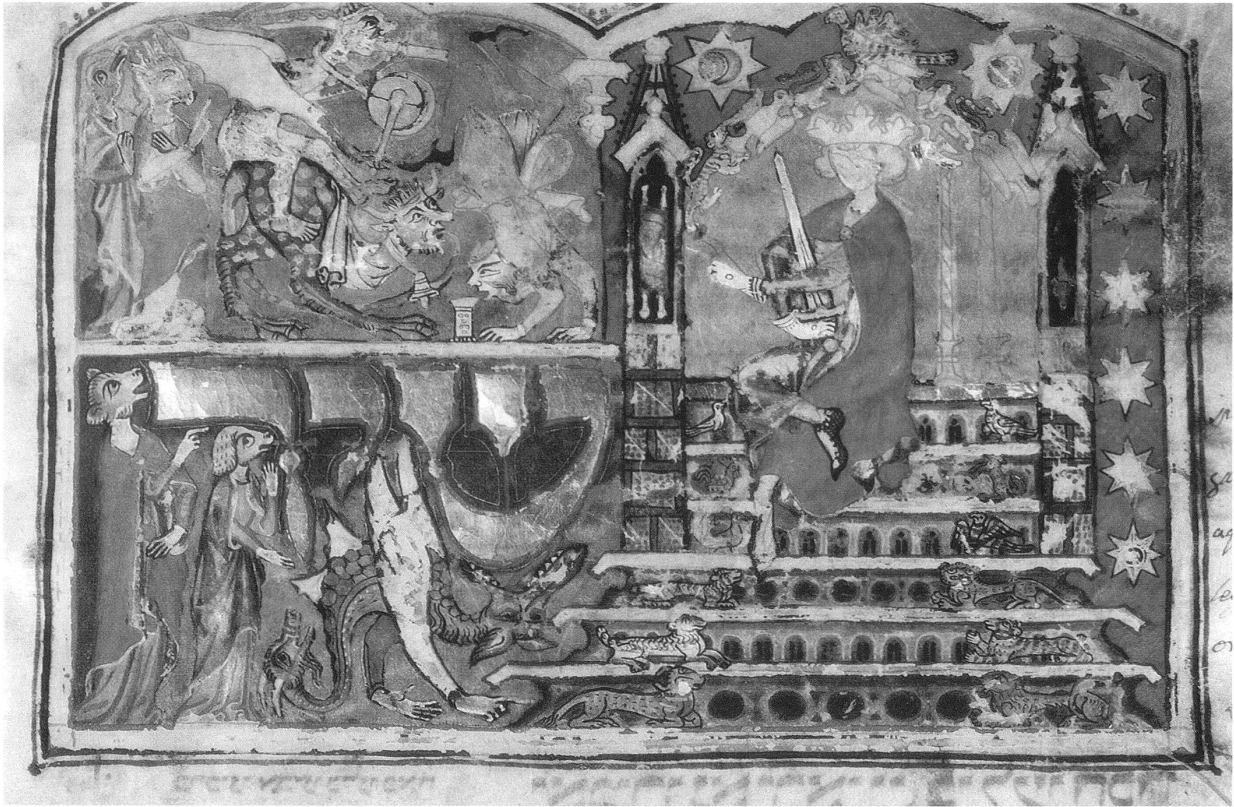
Die Auswahl der Tiere entstammt einem Midrasch-Kommentar aus dem *Targum Scheni*, einer auslegenden Übersetzung des Buches Esther ins Aramäische von der Wende des siebten zum achten Jahrhundert.¹⁷ Weitere ikonographische Details gehen auf dieselbe Quelle zurück. Der Bogen über dem Haupt des Königs besteht abwechselnd aus Löwen und Adlern, in der Mitte steht eine Taube auf einem grossen Falken. Das runde Kopfende des Thrones ist in der Bibel beschrieben (1. Kön. 10,19), die übrigen Einzelheiten entstammen jedoch dem *Targum Scheni*. Dort ist der Thron als Wundermaschine beschrieben: Wenn der König auf dem Thron sass, stiegen die Löwen und die Adler mechanisch nach oben und bedeckten sein Haupt. Die Taube mit einem Falken zwischen den Beinen stieg gemäss dem selben Midrasch zum oberen

Rand des Thrones, als messianisches Symbol des Sieges Israels über die Völker. Die Thora-Rolle im Fenster des linken Turmes ist ebenfalls in der Übersetzung erwähnt: Eine goldene Taube kommt von einer Säule herab, öffnet den Thora-Schrein, nimmt eine Thora-Rolle heraus und übergibt sie dem König. Dass im *Machsor* die Thora-Rolle jedoch an ihrem Platz bleibt und die Taube mit dem Schnabel die Krone über dem Haupt des Königs hält, verrät den Einfluss einer weiteren Midrasch-Quelle: Nach dem Midrasch *Esther Rabba* (1,12) hielt eine auserwählte Taube die goldene Königskrone mit ihrem Schnabel, damit deren Gewicht seinem Haupt nicht zur Last werde. Die Sonne und der Mond, die einander gegenüber über dem Thron leuchten, entstammen einem Midrasch, der die Königsherrschaft Salomons mit diesen Gestirnen vergleicht.¹⁸

Der jüdische Charakter des salomonischen Thrones im *Machsor* beschränkt sich nicht auf das Vorhandensein von Motiven aus den Midraschim. Während in den christlichen Gegenstücken Maria zuoberst auf dem Thron sitzt – entweder mit dem Knaben auf dem Schooss wie im Graduale oder von Christus gekrönt wie im genannten Psalter (Abb. 7) –, thront im hebräischen *Machsor* Salomon an derselben Stelle und weist auf die Thora-Rolle im Fenster des Turmes neben ihm (Abb. 8). Der Unterschied zwischen der christlichen Tradition und dem jüdischen Vorbild gewinnt besonderes Gewicht vor dem Hintergrund der christlich-jüdischen Auseinandersetzungen jener Zeit. Die typologische Tradition des Christentums sah in Salomon das Urbild für Jesus und setzte folgerichtig die Jungfrau Maria als seine Mutter ein. Einen Beweis für die Existenz von Maria als Mutter Gottes fanden die Christen in der Erwähnung der Mutter Salomons in dem Vers des Hohen Liedes: «Gehet hinaus und schaut, Töchter Zion's, den König Salomon, in der Krone, mit der ihn bekränzt seine Mutter an seinem Hochzeitstage» (Hohes Lied 3,11). In zeitgenössischen Streitschriften spiegelt sich die jüdische Gegnerschaft zur christlich-typologischen Auslegung des Verses. Der aschkenasische Verfasser, der am Ende des 13. oder anfangs des 14. Jahrhunderts das Buch *Nizachon Vetus* schrieb,¹⁹ zitiert die christliche Auslegung und bezieht dagegen Stellung. Zur Krönung Marias durch Jesus sagt er folgendes: «Antworte ihnen so: was ist diese Krone, mit der seine Mutter ihn gekrönt? Hat nicht nach euren Worten Jesus seine Mutter gekrönt und nicht seine Mutter ihn [...]». Er bietet die nach seiner Auffassung «richtige» Auslegung dieses Verses: Die Krone ist nichts anderes als die Thora, die mit einer Mutter verglichen wird: «Gehet hinaus und



7 Die Krönung Mariens auf dem salomonischen Thron, Miniatur aus einem Psalter der Diözese Konstanz, um 1330, London, British Library, Ms. Add. 22279, fol. 15v. – Nach der christlich-typologischen Auslegung ist Salomon der Vorläufer Christi und Maria in übertragenem Sinn seine Mutter. Nach der jüdischen Auslegung sitzt Salomon auf dem Thron und deutet auf seine «Mutter», die Thora-Rolle (vgl. Abb. 8).



schauf, Töchter Zijon's, den König Salomon, in der Krone, mit der ihn bekränzt die Thora, die Mutter genannt wird [...]».²⁰ Die christliche Darstellung im genannten Psalter mit der Krönung Marias durch Jesus entspricht der christlichen Auffassung, gegen die der Verfasser des *Nizachon Vetus* Stellung nimmt. Die jüdische Darstellung wiederum entspricht dem jüdischen Standpunkt, den der Verfechter dieser Tradition aufzeigt: Auf dem Thron sitzt Salomon und deutet auf die «Mutter», die in Form der Thora-Rolle dargestellt ist.

Einige der jüdischen ikonographischen Motive dieser Bilder sind nicht aus bildlichen Vorlagen abgeleitet, sondern wurden von einem jüdischen Maler in christliche Bildschemata integriert oder einem christlichen Maler von einem jüdischen Meister genau vorgeschrieben. Andere jüdische Motive basieren auf mutmasslichen jüdischen Vorbildern älterer Zeit, die den Künstlern vertraut waren und von ihnen den örtlichen Motiven, die in ihren Werkstätten im Gebrauch waren, an die Seite gestellt wurden. Das Anfangswort «Adon» in der Wochenfestliturgie im *Machsor* (Abb. 1) ist ein gutes Beispiel dafür. Die dort dargestellte Gesetzgebungsszene zeigt die Kinder Israels aufgeteilt in eine Männer- und eine Frauengruppe. Diese Trennung nach Geschlecht ist in der zeitgenössischen westlichen Ikonographie nicht verbreitet. Sie folgt dem Midrasch zu dem Vers «nähert euch keiner Frau» (Ex.

19,15), dem Gebot der Enthaltbarkeit, das den Israeliten als Vorbereitung auf die Gesetzgebung auferlegt wurde. So heisst es im Midrasch *Pirkei Derabbi Elieser*, einer Sammlung von Midraschim aus dem achten Jahrhundert: «Am Sabbat-Abend stand Israel am Berg Sinai geordnet nach Männern und Frauen.»²¹

Eine Gesetzgebungsszene im Ashburnham Pentateuch²², einer frühchristlichen Handschrift, die reich an jüdischen ikonographischen Motiven ist,²³ zeigt ebenfalls die nach Geschlecht getrennten Kinder Israels. Auf dem Berg stehen Moses, Aaron, Nadav und Avihu untereinander, am Fusse des Berges eine Männergruppe, die nach der Beschriftung die 70 Ältesten darstellt, und vor ihnen die Kinder Israels, getrennt in eine Männer- und eine Frauengruppe. Diese gestufte Anordnung kommt aus dem Midrasch zu dem Vers: «Gehe, steig hinab und komme dann herauf du und Aaron mit dir; aber die Priester und das Volk sollen nicht durchbrechen, um hinan zu steigen zum Ewigen ...» (Ex. 19,24).²⁴ Im *Machsor* ist die Anzahl der Teilnehmer geringer. Nadav, Avihu und die Ältesten fehlen, nur Aaron wird auf einer kleinen Erhebung dargestellt, erhöht gegenüber den rechts hinter ihm stehenden Kindern Israels, aber niedriger als Moses. Die auffallende Verwandtschaft zwischen der Darstellung im *Machsor* und derjenigen im bedeutend älteren Pentateuch deutet

8 König Salomo auf dem Thron, Miniatur aus dem 3-bändigen *Machsor*, Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collection, Ms. A384, fol. 183v. – Das Bild belegt die Verschmelzung von christlichen mit jüdischen ikonographischen Traditionen.

auf die Existenz eines ähnlichen Vorbildes mit jüdischem Charakter, das von den Künstlern des *Machsor* benutzt wurde.

In der selben Szene wird gleichzeitig der Einfluss eines lokalen Vorbildes ersichtlich. Der beim Empfang der Thora kniende Moses ist auch in Kopien der Weltchronik des Rudolf von Ems zu sehen, die in der selben Gegend geschaffen wurden.²⁵ In der jüdischen Darstellung im *Machsor* finden sich sogar Einzelheiten mit eindeutig christlicher Aussage: Aaron, der alttestamentliche Priester, wird in prächtigen liturgischen Gewändern und mit einer Bischofs-Mitra auf dem Kopf dargestellt. Dies ist in der christlichen Kunst durchaus üblich²⁶ und mit der christlichen Auslegung vereinbar, nach der die Gesetzgebung eine Präfiguration der Stiftung des Neuen Testaments durch Jesus bedeutet.²⁷ Die Darstellung Aarons als kirchlicher Bischof bringt in die Gesetzgebungsszene den typologischen Vergleich: Zwischen dem Volk und Moses, der die Tafeln des alten Bundes hält, steht Aaron als Bischof und vertritt die kirchliche Autorität des Neuen Bundes.²⁸

So deutet das gleichzeitige Vorhandensein von jüdischen und christlichen Motiven in ein und der selben Szene auf das gemeinsame Wirken von jüdischen und christlichen Buchmalern bei der Gestaltung des *Machsor*.

Einflüsse aus profanen Bildtraditionen

Die lokale Eigenart des jüdischen *Machsor* zeigt sich in der Adaption von Motiven profaner Herkunft ebenfalls, beispielsweise in der Miniatur des Buches Ruth (Abb. 9). Unter den Figuren dieser Illustration ragt eine Schnitterin hervor, die höchstwahrscheinlich Ruth selbst darstellt. Nach einem Midrasch, der in den *Jüdischen Altertümern* des Josefus Flavius erscheint, befiehlt Boas Ruth, die gerade auf seinem Feld Nachlese vollzieht, zu ernten, statt nur nachzulesen (5. Buch 9,12). Die hier dargestellte Schnitterin trägt auffallend aristokratische Handschuhe, die in krassem Gegensatz zur Feldarbeit stehen, die sie ausübt. Eine ähnlich «aristokratische» Schnitterin findet sich in der Manessischen Liederhandschrift, die in mehreren Etappen zwischen 1300 und 1340 in Zürich geschaffen wurde (Abb. 10).²⁹ Die Schnitterin in der Liederhandschrift trägt, ähnlich wie die im *Machsor*, ein langes, rotes Gewand, ihr Haar quillt unter dem Hut hervor, und lange Handschuhe bedecken ihre Hände und Handgelenke. In ihrer linken Hand hält sie ein Ährenbüschel, in der rechten eine Sichel. In der Liederhandschrift ist sie keine Feldarbeiterin, sondern die Geliebte eines Ritters, die in dem mit dieser Miniatur geschmückten Lied erwähnt wird.

9 Szene aus dem Buch Ruth, Miniatur aus dem 3-bändigen *Machsor*, London, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r. – Stilistisch und ikonographisch zeigen sich Beziehungen zu christlichen Handschriften: Die Gesichter im Profil sind denjenigen aus dem *Graduale* ähnlich (vgl. Abb. 2), die Figur der Schnitterin scheint aus der Manessischen Liederhandschrift übernommen zu sein (vgl. Abb. 10).





Ebenfalls der Welt der Manessischen Liederhandschrift steht die Ritterkampfszene nahe, die auf der Anfangs-Einfassung des liturgisch-poetischen Gebetstextes zum Sabbat vor dem Pessachfest dargestellt ist (Abb. 11).³⁰ Sie zeigt zwei Ritter auf Pferden, die aus Toren an den beiden Bildrändern kommend, in der Mitte aufeinander treffen. Sie packen sich gegenseitig am Hals und schwingen ihre Schwerter hoch. In der Körperhaltung ähneln sie beispielsweise den kämpfenden Rittern auf der Miniatur zu Graf Albrecht von Heigerloch.³¹ Die Wappen der Kämpfer in der Szene im *Machsor* deuten auf eine historische Schlacht. Schon Ende des 19. Jahrhunderts identifizierten Müller und Schlosser diese Wappen als diejenigen Bayerns und Österreichs und den Kampf als die entscheidende Schlacht bei Mühldorf, die am 28. September 1322 stattfand und den Kampf um die Herrschaft im Reich zwischen Ludwig dem Bayer und Friedrich dem Schönen von Österreich zu Gunsten des ersteren entschied.³²

Über den beiden königlichen Kämpfern ist auf der Mittelachse der Miniatur, über dem Zenit des Bogens, eine kleine Figur dargestellt, die sich mehrheitlich ausserhalb des Rahmens befindet. Sie ist in verschiedener Hinsicht einzigartig. Nur hier stellt der Künstler des *Machsor* eine Randfigur dar, die sich grösstenteils ausserhalb des Rahmens befindet. Es handelt sich um einen Wanderer mit einem roten Filzhut, dessen Obergewand zum Nacken hochgerafft ist und den Körper sichtbar werden lässt. Er beugt sich vornüber, seine Hand fasst sein entblößtes Hinterteil, das durch einen mit schwarzer Strichelung eingefassten weissen Fleck betont wird. Gestalten mit entblößtem Hinterteil dieser Art sind Randzeich-

nungen in sakralen oder profanen gotischen Handschriften entnommen und vermutlich von zeitgenössischen Volksfesten beeinflusst.³³ Manchmal wird mittels solcher Marginalien mit verächtlichem Charakter ein Angriff auf bestimmte Bevölkerungsgruppen oder Würdenträger deutlich gemacht.³⁴

Historischer Hintergrund und Auftraggeberschaft

Im politischen Streit von Ludwig dem Bayer und Friedrich dem Schönen zwischen 1314 und 1322, um auf den historischen Bezugspunkt der Miniatur zurückzukommen, stellten sich die Juden Überlingens, gemeinsam mit den übrigen Einwohnern der Stadt am Bodenseeufer, auf die Seite Friedrichs. Die Einwohner von Esslingen dagegen unterstützten Ludwig.³⁵ Dafür erleichterte Friedrich die Steuerlast der Juden der Gegend: 1314 befreite er gegen entsprechende Vorauszahlung die Überlinger Juden von der Steuerzahlung, 1317 gewährte er den Juden in Konstanz eine vierjährige Steuerfreiheit.³⁶ Die Unterstützung der Juden für seinen Feind weckte dagegen den Zorn Ludwigs, der denselben gegenüber, unter Bürgerschaft der Stadt Esslingen, verschuldet war. Dementsprechend befreite er 1315 die Einwohner Esslingens für zwei Jahre von Zinszahlungen an die Juden im ganzen Reich, als grosszügige Geste gegenüber den Einwohnern Esslingens und zur Bestrafung der Juden. 1316 befreite er sie von allen Schulden und Bürgschaften gegenüber Juden.³⁷ Nach der Niederlage Friedrichs in der Schlacht von 1322 wurde Ludwig alleiniger Kaiser, und er erhöhte die Steuerlast der Juden.³⁸ Die Darstellung der Schlacht im *Machsor* ist insofern ein historisches Dokument, als sie den Sieg Ludwigs zeigt. Die Gestalt mit dem entblößten Hinterteil jedoch, die über seinem Haupt angebracht ist, deutet vielleicht auf eine spöttische Kritik am siegreichen Gegner.

Die Schlachtszene dient als Hilfsmittel bei der Datierung des *Machsors* und der zwei verwandten hebräischen Handschriften auf die Zeit um 1322. Sie deutet auch auf den geographischen Bereich, in dem diese Werke entstanden. In den Städten Überlingen und Konstanz bestanden zu jener Zeit verhältnismässig grosse jüdische Gemeinden,³⁹ unter deren wohlhabenden Mitgliedern es Leute gab, die es sich erlauben konnten, so aufwendige Handschriften wie das 3-bändige *Machsor*, den Pentateuch des Herzogs von Sussex oder den *Semak* in Auftrag zu geben. Einer dieser wohlhabenden Juden war Rabbi Meir bar Ascher Halevi, dessen Name im Kolophon des *Semak* als Auftraggeber der Handschrift verewigt ist.⁴⁰ Die Tatsache, dass Rabbi Meir bar

10 Miniatur des Kunz von Rosenheim aus der Manessischen Liederhandschrift, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms. Pal. Germ. 848, fol. 394r. – Die Figur der aristokratischen Schmitterin begegnet wieder in der Miniatur des Buches *Ruth im Machsor* (vgl. Abb. 9).



11 Ritterkampf, Miniatur aus dem 3-bändigen *Machsor*, Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collection, Ms. A384, fol. 103v. – Die Wappen der Kämpfer deuten auf die historische Schlacht bei Mühldorf vom 28. September 1322 zwischen Ludwig dem Bayer und Friedrich dem Schönen von Österreich.

Ascher Halevi ein Siegel mit seinem Namen führte,⁴¹ deutet ebenfalls auf seine hohe gesellschaftliche und wirtschaftliche Position.⁴²

Nach Konstanz könnte auch die Künstlerwerkstatt zu lokalisieren sein, die diese drei hebräischen Handschriften geschaffen hat.⁴³ Ihr ortstypischer Stil und lokale ikonographische Details deuten auf unmittelbaren Kontakt mit örtlichen lateinischen Schulen, ein Kontakt, der in einer Künstlerwerkstatt solcher Art möglich war. Das Nebeneinander von christlichen und jüdischen Motiven in ein- und derselben Miniatur ist ein besonderes Zeugnis für die Zusammenarbeit von Christen und Juden bei der Schaffung dieser illustrierten hebräischen Handschriften in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.

Zusammenfassung

In den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts blühte im Bodensee-Raum eine Schule prächtig illuminierten, hebräischer Handschriften. Diese stehen im Stil örtlichen lateinischen Werken nahe, vor allem dem Graduale von St. Katharinenthal. Der Einfluss christlicher ikonographischer Traditionen zeigt sich beson-

ders bei den narrativen Miniaturen des 3-teiligen *Machsor*, einem dreibändigen Gebetbuch, welches das Hauptwerk der Gruppe bildet. Daneben sind auch eindeutig jüdische Einflüsse erkennbar, die teilweise über alte jüdische Vorbilder vermittelt wurden. Das Zusammentreffen von jüdischen mit christlichen ikonographischen Motiven in den selben Miniaturen weist auf eine Zusammenarbeit von Juden und Christen bei der Herstellung dieser Werke. Eine solche ist in einem städtischen Zentrum am Bodensee denkbar, z.B. in Konstanz, wo damals eine der wohlhabendsten jüdischen Gemeinden der Gegend bestand.

Résumé

La région du lac de Constance a vu fleurir durant les premières décennies du XIV^e siècle une prestigieuse école d'enluminure de manuscrits hébraïques. La parenté de style que ces œuvres présentent avec les ouvrages latins, et notamment le graduel du couvent de St-Katharinenthal, témoigne de l'influence des traditions iconographiques chrétiennes, particulièrement manifeste dans les miniatures narratives de la trilogie du *Machsor*, un recueil de prières en trois volumes qui constitue la pièce maîtresse de l'ensemble. Des influences incontestablement juives, partiellement transmises par d'anciens modèles, sont également perceptibles. La convergence d'influence des iconographies juive et chrétienne dans les mêmes miniatures parle en faveur d'une collaboration que l'on imagine à l'œuvre dans un des centres urbains des environs, par exemple Constance, où résidait l'une des communautés juives les plus aisées de la région.

Riassunto

Durante i primi decenni del XIV sec., nell'area del lago di Costanza prosperò una scuola di splendidi manoscritti ebraici miniati, stilisticamente affini a opere locali in lingua latina, in particolare al graduale di St. Katharinenthal. L'influenza di tradizioni iconografiche cristiane si rende manifesta soprattutto nelle miniature narrative del *Machsor* tripartito, un libro di preghiere in tre volumi, che costituisce l'opera principale del gruppo. Non mancano peraltro chiari influssi ebraici, in parte mediati da antichi modelli ebraici. La convergenza di motivi iconografici ebrei e cristiani all'interno delle medesime miniature lascia supporre la collaborazione fra ebrei e cristiani nella realizzazione di queste opere. Una collaborazione ipotizzabile in un centro cittadino situato sul lago di Costanza, ad esempio a Costanza, dove all'epoca risiedeva una delle più abbienti comunità ebraiche della regione.

Anmerkungen

Ich danke meinem Lehrer Prof. Bezalel Narkiss für seine klugen Ratschläge und Reuven Mohr für die Übersetzung des Beitrages ins Deutsche.

- ¹ Bd. 1: Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collection, Ms. A384; Bd. 2: London, British Library, Ms. Add. 22413; Bd. 3: Oxford, Bodleian Library, Mich. 619. Bd. 1: 31×21,5 cm, I+252+1 fols.; Bd. 2.: 32,5×22 cm, IV+167+IV fols.; Bd. 3: 34,5×24,7 cm, II+I+293+II fols. Erstmals als drei Bände eines Gebetbuches identifiziert von BEZALEL NARKISS, *A Tripartite Illuminated Mahzor from a South German School of Hebrew Illuminated Manuscripts around 1300*, in: Papers of the Fourth World Congress of Jewish Studies 2, Jerusalem 1968, S. 125–133, Abb. 30–33 (vgl. ders., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem 1969, S. 106–108 und Taf. 33–34, und GABRIELLE SED-RAJNA, *Le Mahzor enluminé*, Leiden 1983, S. 16–17, 71–74).
- ² London, British Library, Ms. Add. 15282: 23×16 cm, I+1+360+I fols. (vgl. Narkiss 1969 [wie Anm. 1], S. 104, Tafel 32).
- ³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Heb. 75: 19×14,3 cm, I+274+1 fols. (vgl. *Monumenta Judaica – 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein*. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Köln, Köln 1963, Nr. D 50). Die Autorin verfasst gegenwärtig eine Dissertation (Jerusalem, The Hebrew University) zu dieser Handschriften-gruppe.
- ⁴ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 26117 (vgl. ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal*, in: Das Graduale von St. Katharinenthal. Kommentar zur Faksimile Ausgabe, Luzern 1983, S. 103–224; CORDULA M. KESSLER, *Gotische Buchmalerei des Bodenseeraumes aus der Zeit von 1260 bis um 1340/1350*, in: Eva Moser, *Buchmalerei im Bodenseeraum*. 13. bis 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, Kat. Nr. KE 22, S. 238–239, dort weitere Literatur).
- ⁵ Narkiss 1968 (wie Anm. 1), S. 132.
- ⁶ London, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 3r.
- ⁷ Die meisten Frauen tragen Tierköpfe, aber die Verzierung, die hie und da sichtbar ist, zeigt, dass sie als menschliche Köpfe angelegt waren, die denen im Graduale gleichen. Der Gebrauch von Tierköpfen sowohl bei Männer- als bei Frauengestalten ist in besonderem Mass charakteristisch für aschkenasische Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts (s. ZOFIA AMEISENOWA, *Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12, 1949, S. 21–45; BEZALEL NARKISS, *On the Zocephalic Phenomenon in Mediaeval Ashkenazi Manuscripts*, in: Norms and Variation in Art: Essays in Honour of Moshe Barasch, Jerusalem 1983, S. 49–62; RUTH MELLINKOFF, *Antisemitic Hate Signs in Hebrew Illuminated Manuscripts from Medieval Germany*, Jerusalem 1999, S. 35–42).
- ⁸ London, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r.
- ⁹ Drachen und Hybriden fehlen fast gänzlich in den figürlichen Goldgrund-Initialen des Graduale, in den Filigran-Initialen hingegen, die stilistisch in keiner Verbindung zum *Machsor* stehen, verzieren sie mehrfach den Initial-Körper (vgl. ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel/Stuttgart 1959, S. 22–24, Taf. 16–17, Abb. 21–23). Nur in einem Fall schmücken ein Drache und ein Mischwesen eine Goldgrund-Initiale, die jedoch über eine ältere Filigran-Initiale gemalt wurde (fol. 119r; ebd., S. 116, Taf. 64, Abb. 6).
- ¹⁰ Schon in der vermutlich aus Ulm stammenden Ambrosiana-Bibel (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Mss. B. 30, 31, 32 Inf) von 1236–38 sind solche zu finden (vgl. LUISA MORTARA OTTOLENGHI, *Description of Decorated and Illuminated Hebrew Manuscripts in the Ambrosian Library*, in: *Hebraica Ambrosiana*, Mailand 1972, S. 119–125, Taf. 11, 13–14, 16–26). Diese jüdische Tradition verbreitete sich in Süddeutschland, erreichte den Bodensee und beeinflusste auch andere hiesige Schulen.
- ¹¹ Siehe z.B. zwei datierte Bibeln aus Franken: Paris, Bibliothèque Nationale, Heb. 5–6 von 1294/1295, und Paris, Bibliothèque Nationale, Heb. 8–9–10 von 1304.
- ¹² Initiale V(iri Galilaei), vgl. Anm. 9.
- ¹³ JOSEPH GUTMANN, *Hebrew Manuscript Painting*, New York 1978, Taf. 19. Einige der stilistischen Elemente, die bei der Gestaltung der Miniaturen der hebräischen Schule eine Rolle spielen, erscheinen im Graduale als bedeutungstragende Motive. So hat der Oberkörper der beiden Mischwesen im unteren Teil der Tafel «*Or Jescha*» (Abb. 5) Parallelen bei Menschengestalten des Graduale (fols. 164v, 183v, 190v und Fragment Frankfurt a.M., Städtisches Kunstinstitut, Inv. 15932).
- ¹⁴ Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collections, Ms. A384, fol. 183v.
- ¹⁵ London, British Library, Ms. Add. 22279, fol. 15v (vgl. LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen*, in: Codex Manesse, Ausstellungskatalog, Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, Kat. Nr. J 20/2).
- ¹⁶ Beer 1983 (wie Anm. 4), S. 165–166. Zur Bedeutung des salomonischen Thrones in der christlichen Kunst und Theologie ebd., S. 163.
- ¹⁷ RACHEL WISCHNITZER, *Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst*, Berlin-Schöneberg 1935, S. 37; CARL-OTTO NORDSTRÖM, *The Duke of Alba's Castilian Bible*, Upsala 1967, S. 135–148 und Abb. 77.
- ¹⁸ Diesen Midrasch bringt Raschi in seinem Kommentar zu dem Vers «Und Salomon sass auf dem Throne des Ewigen als König» (1. Chron. 29,23). Der Vergleich zwischen dem Königtum Salomons und dem Vollmond erscheint im Midrasch Exodus Rabba (1,26).
- ¹⁹ DAVID BERGER, *Jewish-Christian Debate in the High Middle Ages: A Critical Edition of the Nizzahon Vetus with an Introduction, Translation and Commentary*, Philadelphia 1979, S. 32–37.
- ²⁰ Ebd., S. 105, 166.
- ²¹ *Pirke de-Rabbi Eliezer (The Chapters of Rabbi Eliezer the Great)*, übers. von GERALD FRIEDLANDER, New York 1981, S. 321, Abschnitt 41.
- ²² Paris, Bibliothèque Nationale, cod. n. acq. lat. 2334, fol. 76r (vgl. KURT WEITZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, Taf. 47).
- ²³ HEINZ SCHRECKENBERG und KURT SCHUBERT, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity* (Compendia Rerum Iudaicarum ad Novum Testamentum 3/2), Assen 1992, S. 211–260.
- ²⁴ Verschiedene Versionen dieses Midrasch siehe: MENAHEM M. KASHER, *Torah Shelema: Talmudic-Midrashic Encyclopedia of the Pentateuch*, Jerusalem 1949–1991, Bd. 15, S. 119, §276 und Anmerkungen dazu (hebräisch).

- ²⁵ St. Gallen, Kantonsbibliothek, Ms. 302 Vad., fol. 61r; Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Fol. 623, fol. 12r.
- ²⁶ RUTH MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, S. 82ff.
- ²⁷ Siehe z.B. PETRUS DAMIANUS, *Collectanea in Vetus Testamentum, In librum Numeri. I.*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 145, Sp. 1034–1035; PHILIPPUS DE HARVENG, *De dignitate clericorum*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 203, Sp. 699A. Visuellen Ausdruck dieser Ideen findet man z.B. in der *Bible Moralisée* aus Paris, fol. 23v, auf den untersten beiden Medaillons (vgl. *Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554*, Kommentar von GERALD B. GUEST [Manuscripts in Miniature 2], London 1995).
- ²⁸ Eine ähnliche Darstellung, die Aaron als Bischof zwischen Moses und dem Volk zeigt, findet sich in der Gesetzgebungsszene einer französischen Bibel aus dem 12. Jahrhundert: Sens, Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 157r (vgl. HANNS SWARZENSKI, *Fragments from a Romanesque Bible*, in: *Gazette des Beaux Arts* 62, 1963, S. 71–80, Abb. 8).
- ²⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms. Pal. Germ. 848, fol. 394r (*Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*, Ausstellungskatalog, Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. von INGO E. WALTHER, Heidelberg 1988, Taf. 125).
- ³⁰ Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, Kaufmann Collection, Ms. A384, fol. 103v.
- ³¹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms. Pal. Germ. 848, fol. 42r (*Codex Manesse* [wie Anm. 29], Taf. 18).
- ³² DAVID HEINRICH MÜLLER und JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Haggadah von Sarajevo*, Wien 1898, S. 114–115.
- ³³ MICHAEL CAMILLE, *Play Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination*, in: Karin Kröll und Hugo Steger (Hrsg.), *Mein Ganzer Körper ist Gesicht: Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1994, S. 171–192.
- ³⁴ Ebd., S. 180.
- ³⁵ ZVI AVNERI (Hrsg.), *Germania Judaica*, Bd. II/2: *Von 1238 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Tübingen 1968, S. 839.
- ³⁶ KARL HEINZ BURMEISTER, *Medinat Bodase, Bd. 1: Zur Geschichte der Juden am Bodensee 1200–1349*, Konstanz 1994, S. 47–48.
- ³⁷ Avneri 1968 (wie Anm. 35).
- ³⁸ Burmeister 1994 (wie Anm. 36), S. 48; LEOPOLD LÖWENSTEIN, *Geschichte der Juden am Bodensee und Umgebung*, o. O. 1879, S. 2 und S. 99, Anm. 2.
- ³⁹ Burmeister 1994 (wie Anm. 36), S. 59–61.
- ⁴⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Heb. 75, fol. 141r (ARTHUR ZACHARIAS SCHWARZ, *Die hebräischen Handschriften in der Nationalbibliothek in Wien*, Leipzig 1925, Kat. Nr. 88, S. 89).
- ⁴¹ DANIEL M. FRIEDBERG, *Medieval Jewish Seals from Europe*, Detroit 1987, Nr. 78.
- ⁴² Der Name Rabbi Meir bar Ascher Halevis steht auch mit einem der tragischen Ereignisse, die die Juden der Gegend heimsuchten, in Verbindung: 1331 verbrannten die Bürger Überlingens die Juden der Stadt auf Grund einer Beschuldigung, den Tod eines christlichen Kindes verursacht zu haben. Ein Kaufvertrag aus der Stadt Konstanz bezeugt, dass etwa ein Jahr später drei Juden aus Überlingen, die der Ermordung offenbar entkommen waren, einen Weinberg aus ihrem Besitz verkauften. Unter den im Kaufvertrag erwähnten Besitzern

findet sich auch Rabbi Meir bar Ascher Halevi (Friedberg 1987 [wie Anm. 41], S. 164–165). Die Identifizierung von Rabbi Meir bar Ascher Halevi als Verkäufer des Weinbergs und als Besitzer des Siegels, das seinen Namen trägt, wurde von MICHAL STERNTHAL in ihrem Vortrag dargelegt: «Documentation of Hebrew Illuminated Manuscripts in the Österreichische Nationalbibliothek of Vienna», der im Dezember 1999 im Rahmen einer Vortragsreihe des Center for Jewish Art of Jerusalem gehalten wurde.

- ⁴³ Zur Hypothese, das Graduale von St. Katharinenthal sei in einer weltlichen Werkstatt in Konstanz geschaffen worden, siehe Beer 1983 (wie Anm. 4), S. 188–190; Kessler 1997 (wie Anm. 4), S. 91f.

Abbildungsnachweis

1, 4–6, 9, 11: The Center for Jewish Art, Jerusalem. – 2, 3: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – 7: London, British Library. – 8: Reproduktion nach: Gabrielle Sed-Rajna, *Die hebräische Bibel in Bilderhandschriften des Mittelalters*, Frankfurt am Main/Berlin 1987, Abb. 148. – 10: Bildarchiv Foto Marburg.

Adresse der Autorin

Sarit Shalev-Eyni, History of Art Department, The Hebrew University, Mount Scopus, Jerusalem 91905, Israel