

**Die jüdische Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit
als Motivquelle für Moritz Daniel Oppenheims Zyklus zum
altjüdischen Familienleben**

Eine gattungs- und motivgeschichtliche Untersuchung

Inaugural – Dissertation

**zur Erlangung eines Doktors der Philosophie
der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg
im Fach Jüdische Kunst**

vorgelegt von:

Esther Graf M. A.

Mannheim 2004

Erstgutachterin: Dr. Felicitas Heimann-Jelinek

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	III
Verwendete Bibelübersetzungen und abgekürzte Literatur	IV
1. Einleitung	1
2. Der Begriff der Genremalerei. Phänomen und Gattung	11
2.1. Etymologie und historische Vorbemerkung	11
2.2. Das Phänomen Genremalerei in Mittelalter und Renaissance	12
2.3. Das 17. Jahrhundert. Auf dem Weg vom Phänomen zur Gattung	14
2.4. Das 18. und 19. Jahrhundert. Begriffsbestimmung für eine neue Gattung	14
2.5. Festlegung des Gattungsbegriffs im 20. Jahrhundert und heute	22
3. Begriffsbestimmung für die jüdische Genremalerei	26
4. Geschichte der jüdischen Genremalerei	32
4.1. Versuch der Rekonstruktion einer Genese bis etwa 1800	32
4.1.1. Die Buchmalerei des Mittelalters	37
4.1.2. Der Buchdruck und seine Auswirkungen auf die jüdische Genremalerei	54
4.1.3. Die Renaissance der Buchmalerei im 18. Jahrhundert	59
4.1.4. Jüdische Genreszenen nichtjüdischer Künstler im 18. Jahrhundert	71
4.2. Von der Buchillustration zum Tafelbild. Die jüdische Genremalerei im 19. Jahrhundert	75
4.2.1. Veränderungsmerkmale der jüdischen Gesellschaft durch die Aufklärung und die Emanzipation	75
4.2.2. Die Entwicklung und Etablierung der Gattung jüdische Genremalerei im 19. Jahrhundert	86
5. Die jüdische Genremalerei und ihre unterschiedlichen Funktionen	90
5.1. Genremalerei im Dienste des Emanzipationskampfes	90
5.2. Genremalerei als Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses	91
5.3. Genremalerei im Dienste der Nostalgie	93
5.4. Genremalerei als Träger persönlicher Erinnerung	94
5.5. Genremalerei als Träger kollektiv-jüdischer Erinnerung	96
6. Zur Person des Malers Moritz Daniel Oppenheim	98
6.1. Kurzbiographie	98
6.2. Oppenheims Positionierung im Judentum	101

6.3.	Künstlerische Einflüsse	110
6.3.1.	Einflüsse aus der allgemeinen Kunst	110
6.3.2.	Einflüsse aus der jüdischen Kunst	116
7.	Wiederkehrende Elemente in den Bildern des Zyklus	119
7.1.	Die Kleidung der Bildprotagonisten	119
7.2.	Der Beutel an der Wand, Spiegel und Besamim-Türme	120
7.3.	Das Fenstermotiv	124
8.	Ausgewählte Werke aus Oppenheims Zyklus und ihre Motivgeschichte	127
8.1.	Vorbemerkung	127
8.2.	Der Gevatter erwartet das Kind	137
8.3.	Der Segen des Rabbi	149
8.4.	Bar-Mizwa-Vortrag	156
8.5.	Die Hochzeit	162
8.6.	Sabbat-Anfang	172
8.7.	Freitag Abend	177
8.8.	Sabbath-Ruhe auf der Gasse	182
8.9.	Der Oster-Abend	186
8.10.	Die Laubhütte	196
9.	Die Entstehung des Zyklus und seine Rezeptionsgeschichte	204
9.1.	Das Echo in der Presse und auf dem Kunstmarkt	204
9.2.	Publikum und Käuferschaft von Oppenheims Genrebildern	208
10.	Resumée	210
11.	Bibliographie	215
12.	Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis	- 1 -
13.	Abbildungen	- 12 -

Vorwort

Neben der wissenschaftlichen Arbeit ist das Schöne an einer Dissertation, das sie von vielen Menschen unterstützt und begleitet wird. Wenn das Werk vollendet ist, ist es deshalb auch angebracht, all jenen zu danken, die einen fachlich unterstützt, seelisch begleitet und in harten Phasen ertragen und aufgemuntert haben.

Hans Graf, mein wundervoller Mann, ist da an aller, aller erster Stelle zu nennen.

Den Weg in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der jüdischen Kunst wies mir die leider viel zu früh verstorbene Frau Prof. Dr. Hannelore Künzl. Ihre Leidenschaft für das Fach verstand sie, auf mich zu übertragen und mich zur Promotion zu ermuntern.

Kulturhistorisch denken, thematische Akzente setzen, und vor allem (Bildinhalte) sehen habe ich bei meiner Dissertations-Betreuerin Frau Dr. Felicitas Heimann-Jelinek gelernt. Ich verdanke ihr sehr viel. Herrn Prof. Dr. Michael Hesse danke ich für die Zweitbegutachtung.

Für die Bereitstellung von Bild- und Arbeitsmaterial, sowie für sachliche Hinweise danke ich Philipp Zschommler von der Hochschule für Jüdische Studien, Bill Gross in Tel Aviv, Dr. Annette Weber vom Jüdischen Museum Frankfurt am Main, Sarah Jillings vom Jüdischen Museum London, Dr. Johannes Reiss vom Österreichischen Jüdischen Museum Eisenstadt, Prof. Dr. Liliane Weissberg, Sarah Olbert, Frederek Musall und Rabbiner Peter Balog.

Frau Edith Otto, Frau Monika Preuss und Herr Sascha Merberg haben mich sachkundig beraten und seelisch unterstützt.

Ich danke der Landesgraduierten Förderung (LGF) für die finanzielle Unterstützung und der Hochschule für Jüdische Studien, die mir optimale Arbeitsbedingungen ermöglicht hat.

Verwendete Bibelübersetzungen und abgekürzte Literatur

Für alle Stellen aus dem Alten Testament wurde verwendet:

Hausbibel. Einheitsübersetzung des Alten und Neuen Testaments. Freiburg, Basel, Wien 1980.

Für die Stelle aus dem Neuen Testament wurde verwendet:

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart 1985.

BT = Der Babylonische Talmud. Neu übertragen durch Lazarus Goldschmidt. 12 Bde., Berlin 1929-1936.

JT = Talmud Jeruschalmi IV/7: Avoda Sara. Götzendienst. Übersetzt von Günther A. Wewers. Tübingen 1980.

EJ = Encyclopedia Judaica, CD-ROM, Judaica Multimedia, Keter Publishing. Jerusalem 1997.

1. Einleitung

Das 19. Jahrhundert, das als das bürgerliche Jahrhundert gilt, fand seinen intimsten künstlerischen Ausdruck in der Bildnis- und Genremalerei. Das mächtig gewordene Bürgertum verlieh seinem neuen Selbstbewusstsein unter anderem Ausdruck in der Kunst. Auch wenn die Genremalerei Bauern und Arbeiter bei verschiedenen Tätigkeiten darstellte, zeigt ein Großteil der Bilder Szenen aus dem bürgerlichen Alltag. Das Bürgertum stellte nicht nur die Themen, sondern es bildete auch die Hauptkäuferschaft von Genrebildern.

Genremalerei bildet den Gegensatz zur Historienmalerei. Sie gibt Tätigkeiten und Begebenheiten des Alltags wieder und versucht in ihren anonymen Darstellungen von Personen, das allgemein Menschliche und Typische zu erfassen. Mit dem Machtverlust der Monarchen und des Adels im 19. Jahrhundert ging auch der Bedeutungsverlust der Historienmalerei einher. Die bürgerliche Gattung der Genremalerei wurde zwar als letzte in die Gattungshierarchie aufgenommen, gesellte sich aber sogleich neben die von den Akademien viel höher geschätzte Historienmalerei. Obschon die Etablierung der Gattung erst im 19. Jahrhundert stattfand, existierte die Genremalerei als Phänomen bereits seit tausenden von Jahren in der Kunst. Die durch archäologische Funde überkommenen Kunstwerke des Altertums belegen, dass den Menschen bereits damals ihr Alltag bildwürdig erschien. Eingebettet in einen kultischen bzw. religiösen Kontext nahm auf diese Weise eine Gattung ihren Anfang, die bis heute nicht viel Resonanz in der Wissenschaft erfahren hat. Während der Gattungsbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Fachwelt heftig diskutiert wurde, nimmt sich die Spezialliteratur zu Inhalt und Entwicklung derselben spärlich an. Neben vereinzelten Beiträgen in Fachzeitschriften sind zwischen 1920 und 2002 nur wenige Buchpublikationen zur Genremalerei erschienen. Bis heute gibt es nur wenige Werke, die eine umfassende Gattungsgeschichte beinhalten und das Phänomen der Genremalerei über das 17. Jahrhundert in Holland und die Biedermeierzeit in Deutschland hinaus zu erfassen versuchen. Nach wie vor lohnenswert und konkurrenzlos, ist deshalb das Werk von Lothar Brieger *Das Genrebild* von 1922. Seine ausführliche Entwicklungsgeschichte bezieht sowohl die realistischen als auch die impressionistischen Maler mit ein und befreit die Festlegung der Genremalerei aufs Biedermeier aus dem Zeitfenster der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Chronologie ist jedoch aus heutiger Sicht unvollständig und veraltet, weil er in seinem Werk weder Expressionismus noch sozia-

listischen Realismus erwähnt – zwei stilistische Ausprägungen, die für die Entwicklung der Genremalerei von großer Bedeutung sind. Briegers von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert gehenden chronologischen Ansatz findet man heute nur mehr in Kurzform in Kunstlexika¹, was deshalb sein Werk für jede Untersuchung der Genremalerei nach wie vor unentbehrlich macht.

Eine andere Herangehensweise wählt Franz Josef Böhm in seinem 1928 erschienenen Aufsatz *Begriff und Wesen des Genre*.² Wie der Titel bereits verrät, versucht Böhm ausschließlich die Phänomenologie der Genremalerei zu fassen, ohne sich auf ihren Inhalt zu beziehen.

Max Friedländers Beitrag von 1947 befasst sich vorrangig mit der Genrekunst des 16. und 17. Jahrhunderts.³ Laut Friedländer erreicht die Gattung in jener Ära ihren Höhepunkt, während sich im 19. Jahrhundert bereits ihr Verfall beobachten lässt. Sein Werk findet hier lediglich Erwähnung, weil er einer der wenigen renommierten Kunsthistoriker ist, der sich ausführlicher der Genremalerei gewidmet hat.

Innerhalb der Gattungsforschung muss Wolfgang Hütts Buch als politisch tendenziös eingestuft werden, das der ostdeutsche Autor im Sinne der Staatsideologie der DDR geschrieben hat.⁴ Er streicht die Bedeutung der Gattung für den Kommunismus heraus, deren sozialistische Ansätze bereits in den Genrebildern der Holländer des 17. Jahrhunderts zu suchen sind. In den sechziger und siebziger Jahren folgten zwei Dissertationen, die die deutsche Genremalerei auf die Zeit des Vormärz beschränken wollten und aus der Haltung der Moderne heraus die Genrekunst des 19. Jahrhunderts negativ bewerteten.⁵

In den letzten zehn Jahren erschienen drei Werke zur Genremalerei, die unterschiedliche Zeiträume und Ansätze gewählt haben. Die Dissertation von Doris Edler befasst sich ausschließlich mit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und versucht die Bilder sowohl sozialhistorisch als auch phänomenologisch zu verorten. Ein Ausstellungskatalog von 1996 widmet sich der Genremalerei zwischen 1830 und 1900. Die Autorinnen pflegen eine rein inhaltliche Auseinandersetzung und ordnen die Bilder nach Themen.⁶

¹ Beispielsweise Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, 34 Bde., New York 1996.

² Der Aufsatz erschien in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 22, S. 166-191.

³ Friedländer Max J.: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag, Oxford 1947.

⁴ Hütt, Wolfgang: *Das Genrebild*. Dresden 1955.

⁵ Immel, Ute: *Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert*. Univ. Diss. Heidelberg 1967. Teske, Reinhard: *Studien zur Genremalerei im Vormärz*. Univ. Diss. Stuttgart 1976.

⁶ Edler, Doris: *Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum*. Univ. Diss. Münster/Hamburg 1992. Sitt, Martina/Ricke-Immel, Ute: *Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 - 1900*. Kunstmuseum

Die jüngste Publikation stammt von Barbara Gaethgens aus dem Jahr 2002. Einer kurzen Abhandlung zur Begrifflichkeit der Genremalerei schließt die Herausgeberin fünfzig Quellentexte von Philosophen, Kunsthistorikern und Künstlern an, die sich begrifflich und inhaltlich der Gattung zu nähern suchen.⁷

Ähnlich wie in der allgemeinen Genremalerei existieren auch in der jüdischen Kunst spätestens seit dem Mittelalter jüdische Alltagsszenen. Sie sind in illustrierten Handschriften zu finden und stehen dort in einem religiösen Kontext. Ihre Aufgabe ist es, im Text beschriebene rituelle Handlungen zu illustrieren. Diese Illustrationen reichen von Lernszenen über Darstellungen zu Feiertagen bis hin zu Abbildungen von Hochzeitszeremonien.

Was sind nun die dem jüdischen Genrebild eigentümlichen Charakteristika? Innerhalb der Mutterdisziplin Kunstgeschichte existiert aus unserer Zeit nur ein Werk, das einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Arten der Gattung im 19. Jahrhundert gibt und in diesem Rahmen der jüdischen Genremalerei ein eigenes Kapitel widmet. Die Beschreibung derselben lautet: „Paintings of Jewish genre – depicting synagogue ritual, merchants conducting business, rabbis instructing children, bar mitzvahs – were not uncommon in the nineteenth century.“⁸ Das Werk gibt keine umfassende Definition, sondern lediglich eine Aufzählung möglicher Bildthemen. Da weder in Beiträgen zur jüdischen Kunst des 19. Jahrhunderts noch in den Werken unserer Zeit eine umfassende Gattungsdefinition zu finden ist, obliegt es mir in der vorliegenden Arbeit *Die jüdische Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit als Motivquelle für Moritz Daniel Oppenheims Zyklus zum altjüdischen Familienleben. Eine gattungs- und motivgeschichtliche Untersuchung*, gestützt auf die spärliche Literatur zu diesem Thema, eine Begriffsbestimmung vorzunehmen. Im Gegensatz zur Geschichte der allgemeinen Gattung erfuhr die des jüdischen Genrefaches noch keinerlei chronologische, geschweige denn phänomenologische, Aufarbeitung. Die Fachliteratur zur jüdischen Kunst setzt sich weder mit dem Begriff noch mit der Geschichte der jüdischen Genremalerei auseinander. Die Überblickswerke, die die historische Entwicklung der jüdischen Kunst aufzeigen, akzeptieren die Tatsache, dass es in der mittelalterlichen Buchmalerei Darstellungen von Alltagsszenen gibt und dass jüdische Maler im 19. Jahrhundert jüdischen Alltag in Tafelbildern abgebildet ha-

Düsseldorf, Köln 1996.

⁷ Gaethgens, Barbara (Hrsg.): Genremalerei. Berlin 2002.

⁸ Hook, Philip and Poltmore, Mark: Popular 19th Century Painting: A Dictionary of European Genre Painters. Woodbridge/Suffolk 1986. Zitat, S. 409.

ben.⁹ Sie fragen nicht nach dem motivischen Ursprung solcher Bilder. Auch monographische Publikationen zu einzelnen jüdischen Genremalern fragen nicht nach einer künstlerischen Entwicklung, auf die diese Künstler aufgebaut haben könnten. Es wird als nicht hinterfragte Tatsache akzeptiert, dass gewisse jüdische Maler im Laufe ihres Schaffens eine Hinwendung zu jüdischen Themen vollzogen haben. Darüber hinaus wurden auch noch keine motivgeschichtlichen Untersuchungen angestellt, die zu Tage fördern könnten, dass sich bestimmte Darstellungsweisen von Feiertagen oder rituellen Handlungen im 19. Jahrhundert auf ikonographische Vorbilder in der Buchmalerei oder in Illustrationen des 18. Jahrhunderts beziehen. Diesen Desideraten gilt es, mit meiner Arbeit entgegen zu wirken.

Daher befasst sich die vorliegende Arbeit mit der jüdischen Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit als Motivquelle für Oppenheims Zyklus zum altjüdischen Familienleben. Sie versucht erstmalig in der jüdischen Kunstgeschichtsschreibung sowohl auf dem Gebiet der Gattungsgeschichte der jüdischen Genremalerei als auch auf dem Gebiet der Motivgeschichte eine eingehende entwicklungshistorische Untersuchung anhand der jüdischen Genrewerke von Moritz Daniel Oppenheim. Mein Hauptanliegen ist es, darzulegen, dass eine sinnvolle motivgeschichtliche Werkanalyse nur im Rahmen einer zuvor vorgenommenen Gattungsgeschichte erfolgen kann. Die jüdischen Genrebilder unseres jüdischen Malers erfahren vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte zunächst eine historische Einbettung, um in einem nächsten Schritt auf ihre (mehr oder weniger) traditionsreichen Sujets hin untersucht zu werden. Da Moritz Daniel Oppenheim von 1800 bis 1882 in Deutschland gelebt und gewirkt hat, wird in der Geschichte der jüdischen Genremalerei besonderes Augenmerk auf die Entwicklung der Gattung im deutschen Raum, und hier wiederum speziell im 19. Jahrhundert, gelegt. Daraus ergibt sich eine kurzgefasste Betrachtung der durch den Emanzipationskampf von der Französischen Revolution 1789 bis zur Gründung des Deutschen Reiches 1871 veränderten jüdischen Gesellschaft. Denn nur vor diesem Hintergrund lässt sich die Etablierung und Popularität der jüdischen Genremalerei im 19. Jahrhundert verstehen. So wie Restauration und Metternich'sche Überwachung auf Genremaler wie Wilhelm Trübner, Ferdinand Georg Waldmüller und Johann Peter Hasenclever gewirkt haben, prägten Emanzipationskampf und innerjüdisches Reformdenken das Genrewerk von Malern wie Edouard Brandon, Mauricy Gottlieb, Josef Israels, Moritz Daniel Oppenheim und anderen.

⁹ Künzl, Hannelore: Jüdische Kunst. Von der biblischen Zeit bis in die Gegenwart. München 1992. Sed-Rajna, Gabrielle/Amishai-Maisels/Jarassé, Dominique u. a. : Die jüdische Kunst. Freiburg, Basel, Wien 1997.

Das 19. Jahrhundert hält eine Vielfalt von Stilen und Künstlergruppen bereit, wie sie es noch nie zuvor in der Kunst gegeben hat. Es ist jener kreative Pluralismus, dessen Untersuchung ein spezielles methodisches Instrumentarium erforderlich macht.

Klassizismus, Romantik, Biedermeier, Realismus, Nazarener, Präraffaeliten, Schule von Barbizon, Impressionismus, Symbolismus, Nabis und Neoimpressionismus stehen für die Heterogenität eines Jahrhunderts, das keinen einheitlichen Stil hervorgebracht hat und deshalb mit der Methode der Stilgeschichte, die heute als unzulänglich gilt, nicht operieren kann.

Die mit 1789 einsetzende Demokratisierung der Gesellschaft in Europa brachte nicht nur die Gattung der Genremalerei hervor, sondern sie veränderte auch die anderen Gattungen der Malerei.¹⁰

Die französische Revolution hatte in ganz Europa den dritten Stand, das Bürgertum, auf den Plan gerufen, das von nun an sein Recht auf politische Mitbestimmung und berufliche Selbstbestimmung proklamierte und letztendlich auch durchsetzte. Das Wahlrecht zum einen und die neugeschaffene Möglichkeit einer Offizierslaufbahn oder einer Industriellenkarriere zum anderen, veränderten den Bürger in seiner Selbstwahrnehmung und –wertschätzung. Seine Welt erschien ihm repräsentativ und bildwürdig. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts etablierte sich der Mittelstand auf dem Kunstmarkt als Käuferschaft und löste den Adel als Auftraggeber ab. Der durch Napoleon hervorgerufene Machtverlust der Kirche drängte auch die Geistlichkeit als Kunstförderer und Kaufkraft in den Hintergrund. Beim Bürgertum waren Motive aus dem eigenen Lebensumfeld gefragt, in kleinformatischen Bildern in Szene gesetzt, die sich problemlos in den bürgerlichen Stuben und Salons aufhängen ließen. Neben Landschaften und Porträts eroberten nun Genrebilder die Wohnungen und Häuser des dritten Standes.

Die neuere Kunstgeschichte ist sich darin einig, dass Individualismus und Innerlichkeit das 19. Jahrhundert kennzeichnen. Hofmann spricht vom „entzweiten Jahrhundert“, das bewusste Trennungen zwischen Historie und Leben, Natur und Geist, Mythos und Logos, Handeln und Wissen, Öffentlichem und Privatem zog. Seine Gegensatzpaare beinhalten sowohl Individualismus als auch Innerlichkeit und verdeutlichen nur mit anderen Worten die Hauptcharakteristika des 19. Jahrhunderts.¹¹ Sie kommen sowohl in der Kunsttheorie der Zeit als auch in der Motivwelt und in der Darstellungsweise zum Ausdruck. Porträts zielen nicht mehr auf idealisierte Repräsentanz eines Standesgenossen, sondern versuchen, das Individuelle und den Seelenzustand des Porträtierten in seiner privaten Umgebung malerisch zu erfassen. Darstellun-

¹⁰ Die französische Revolution trug in der Kunst vor allem zur Wandlung der Historienmalerei und des Herrscherporträts bei. Roters 1998, Bd. 1, S. 45, 120 und 154.

¹¹ Hofmann ²1974, S. 262.

gen von Menschen bei Tätigkeiten in ihrem Heim sind im Rahmen der anonymisierten und typisierenden Genremalerei zwar weniger individuell, sie sind aber ebenfalls Ausdruck einer abgebildeten Innerlichkeit, eines sich seiner selbst gewahr Werdens und sich auf sich selbst Besinnens, wie es allen Menschen innewohnt.

Nahezu alle Kunsthistoriker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stützten sich in ihrer Betrachtung des 19. Jahrhunderts auf die Äußerungen der französischen Kunstkritiker jener Epoche, die eine scheinbar zusammenhängende Geschichte der französischen Malerei entwarfen. Das so entstandene Bild der französischen Kunst diente vor allem deutschen Kunstwissenschaftlern als Beschreibungsvorlage für die historische Entwicklung der gesamten europäischen Kunst.¹² Tatsächlich handelte es sich dabei jedoch um eine „geschickte Klitterung von Kunsturteilen“¹³. Dies hatte natürlich zur Folge, dass alle Werke, die nicht in diese sogenannte Entwicklung hineinpassten, beiseite gelassen wurden. Werner Hofmann sieht das Grundproblem darin, dass die Kunstgeschichte weit bis ins 20. Jahrhundert hinein mit einem geschlossenen Kunstbegriff gearbeitet hat. Der geschlossene Kunstbegriff sei normativ, beziehe sich auf traditionelle Wertabsprachen und unterscheide eigenmächtig zwischen Kunst und Nichtkunst. Dieser Kunstbegriff meine das Echte vom Falschen unterscheiden zu können, indem er selbst festgelegte Leistungsnormen als Maßstab nimmt. In krassem Gegensatz steht dazu laut Hofmann der offene Kunstbegriff, der nichts dergleichen postuliert, sondern „einer pragmatischen Einstellung“ entspringt. Kunst sei vielmehr ein vielschichtiger Vereinbarungsbegriff, der „einmal vom Konsensus zwischen Sender und Empfänger, zum anderen von der jeweiligen Kontextsituation“ abhängig ist. Werner Hofmann ist mit seinem 1960 erschienenen Buch „Das irdische Paradies“ einer der ersten, die bestrebt waren „unter Verzicht auf Ismen, Stilbegriffe und andere ästhetische Kriterien (...), die formal extrem divergierenden Erscheinungsformen des 19. Jahrhunderts auf gemeinsame inhaltliche Nenner zu bringen.“¹⁴ Zeitler legt die Irrungen der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung offen: „Die Konstruktion von den Entwicklungen der Kunst im großen und im einzelnen haben sich unterdessen als willkürliche Erfindungen erwiesen.“¹⁵ Roters führt diese verfälschte Sichtweise auf das 19. Jahrhundert darauf zurück, dass es „der Entwicklungsbegriff der Moderne ist (...), der unsere Sicht be-

¹² Dies erfolgte beispielsweise in Julius Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte der Kunst“ von 1903. Werner Hofmann spricht in dem Zusammenhang von der „Abkehr von den einlinigen Geschichtskonstruktionen à la Wölfflin“. Hofmann 1979, S. 160.

¹³ Zeitler 1990, S. 19.

¹⁴ Hofmann 1974, S. 166. Das Zitat stammt aus dem unpaginierten Vorwort.

¹⁵ Zeitler 1990, S. 19ff. Zitat, S. 21.

stimmt.“¹⁶ Aus diesem Grund habe die Kunstgeschichte die Kunst des 19. Jahrhunderts auch soweit kanonisiert, dass sie nur jene Werke und Künstler aufgenommen hat, die zur Herausbildung der Moderne beigetragen haben.¹⁷ Will man tatsächlich die Entwicklung der Moderne in der Kunst zu Kubismus, Expressionismus und abstraktem Expressionismus nachzeichnen, ist die Auswahl jener Werke und Künstler notwendig, die den Weg dorthin geebnet haben. Will man jedoch das Jahrhundert in seiner Gesamtheit erfassen, erweist sich ein solches Vorgehen als unzulänglich. Der Kunsthistoriker unserer Zeit ist daher aufgefordert adäquate methodische Wege zu beschreiten.

Roters, der sich methodisch offensichtlich auf Hofmann bezieht, operiert mit einer motivischen Ordnung, die es ihm erlaubt, die verschiedenen Bewusstseinshaltungen des Jahrhunderts zu untersuchen, die in den Kunstwerken Ausdruck gefunden haben. Dieses Vorgehen fasst Bilder zusammen, deren sichtbares Motiv und/oder deren verborgene Motivation übereinstimmen und dieselbe Bewusstseinshaltung der Epoche widerspiegeln. Die Bilduntersuchung muss Licht, Farbe und Linie ebenso berücksichtigen wie historische, geistesgeschichtliche und künstlerpersönliche Entwicklungen, um das Bild in seiner Gesamtaussage erfassen zu können. Roters Methode überwindet festgefahrene Gattungs- und Stilunterschiede. Denn ein und dasselbe Motiv kann in realistischer und impressionistischer Malweise dargestellt werden; es kann sich sowohl in einer Historie als auch in einem Porträt wiederfinden.¹⁸

Roters Ansatz zur Untersuchung der Kunst des 19. Jahrhunderts eignet sich hervorragend für die historische Untersuchung von Gattungen, da sich diese nie auf einen Stil festlegen lassen, sondern sich vor allem durch ihre Motivik definieren.

Richard Cohen legte innerhalb der jüdischen Kunstgeschichtsschreibung den Grundstein für eine motivgeschichtliche Bildanalyse jüdischer Genrebilder, die dazu dient, Vorbilder sowohl bei jüdischen als auch nichtjüdischen Künstlern aufzuspüren und eine innovative historische Verortung zu ermöglichen.¹⁹

¹⁶ Roters 1998, Bd. 1, S. 10.

¹⁷ Unter Moderne versteht Roters die Entwicklung der Malerei weg von der Vorherrschaft des Motivs. Dieses mutiert zum Zustand des Bildes und schafft Platz für die Malerei, die sich nun selbst zum Motiv wird. Als erste Wegbereiter sind an dieser Stelle Courbet und Manet zu nennen. Roters 1998, Bd. 1, S. 7 ff.

¹⁸ Roters 1998, Bd. 1, S. 38 f. Im Kapitel „Der Bürger als Kaiser – Das Bildnis Napoleons I.“ bringt der Autor Beispiele für ein und das selbe Motiv sowohl in der Historien- als auch in der Porträtmalerei. Roters 1998, Bd. 1, S. 130 ff. Im Kapitel „Das Fenster“ setzt er in seiner Untersuchung ein Herrscherporträt neben ein menschenleeres Interieur und verschiedene Genrebilder. Roters 1998, Bd. 1, S. 312 ff.

¹⁹ Cohen 1998, S. 10 – 67.

Ich halte die Untersuchungsmethoden von Hofmann und Roters für jenes spezielle Instrumentarium, das es ermöglicht, jüdische Genrebilder des 19. Jahrhunderts gattungsgeschichtlich auf eine Weise zu untersuchen, dass in ein und der selben Werkanalyse formalen, motivgeschichtlichen, kulturhistorischen und kompositionellen Fragen nachgegangen werden kann. Werner Hofmann moniert die Unzulänglichkeit der Stilgeschichte als Untersuchungsinstrument und hält es aus diesem Grund für anwendungsbezogener, „die formal extrem divergierenden Erscheinungsformen des 19. Jahrhunderts auf gemeinsame inhaltliche Nenner zu bringen“.²⁰ Auf die Genremalerei bezogen ergibt sich daraus, dass die Gattung nicht auf einen Stil beschränkt ist, sondern sowohl biedermeierlich als auch realistisch und impressionistisch erscheinen kann, solange alltägliche Tätigkeiten in anonymisierter Weise zur Abbildung kommen.

Für Moritz Daniel Oppenheims „Bilder zum altjüdischen Familienleben“ ist nur ein Untersuchungsinstrumentarium von Nutzen, dass eine umfassende Werkanalyse und eine fundierte Motivgeschichte ermöglicht. Dafür schienen mir Eberhard Roters bildanalytische Methode und Richard Cohens Ansatz speziell für die jüdische Kunst bzw. für die Darstellungsweise jüdischen Lebens von nichtjüdischen Künstlern besonders geeignet.²¹

In einem ersten Schritt versuche ich daher in der vorliegenden Arbeit, die Entwicklung des Phänomens bis hin zur Begriffsbestimmung der Gattung Genremalerei nachzuzeichnen. Die allgemeine Einführung zur Alltagsmalerei dient der Verortung der jüdischen Genrekunst. Im zweiten Teil der Arbeit unternehme ich einen ersten Versuch innerhalb der jüdischen Kunstgeschichtsschreibung, eine chronologische Geschichte der Gattung jüdische Genremalerei zu schreiben. Nach einer Untersuchung von der mittelalterlichen Buchmalerei bis zu den illustrierten Handschriften des 18. Jahrhunderts, wird das 19. Jahrhundert schwerpunktmäßig beleuchtet. In der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts etablierten sich in der mitteleuropäischen Kunst Tafelbilder mit Schilderungen jüdischer Feste und Bräuche. Es gilt zu untersuchen, ob die jüdische Genremalerei unterschiedliche Anliegen transportierte und verschiedene Käufergruppen ansprechen wollte, oder ob sie lediglich einem bestimmten Zweck diene.

Basierend auf der gattungsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der allgemeinen und der jüdischen Genremalerei im 19. Jahrhundert, werde ich mich in einem nächsten Schritt dem

²⁰ Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Hamburg ²1974 (Erstausgabe 1960). Das Zitat stammt aus dem unpaginierten Vorwort. Ders.: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979.

²¹ Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive. 2 Bde. Köln 1998. Cohen, Richard I.: Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe. Berkeley, Los Angeles, London 1998.

berühmtesten jüdischen Vertreter der Gattung, Moritz Daniel Oppenheim, zuwenden. Um eine tiefgehende motivgeschichtliche Untersuchung ausgewählter Genrebilder aus seinem Zyklus zum altjüdischen Familienleben durchführen zu können, ist eine breit angelegte Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung der jüdischen Genremalerei erforderlich. Deshalb sind die Kapitel zur Gattungsgeschichte jenen zu Moritz Daniel Oppenheims Werk vorangestellt. Denn nur eine profunde Kenntnis jenes künstlerischen Umfeldes, das Oppenheim vertraut war und auf dessen in der gebildeten jüdischen Gesellschaft etablierten Motivfundus er zurückgreifen konnte, ermöglicht eine Verortung des Künstlers in der Geschichte der jüdischen Genremalerei.

Sein herausragendes und wirkungsreiches jüdisches Genrewerk wird sich nicht physisch, aber mental in die Entwicklung der jüdischen Genremalerei einreihen. Es ist mein Anliegen, in den folgenden Kapiteln darzulegen, dass dem mancherorts als „Erfinder der jüdischen Malerei“²² bezeichnete Oppenheim diese Ehrenbezeichnung nicht uneingeschränkt zusteht. Im Gegensatz zu anderen jüdischen Malern widerfuhr Oppenheim eine vielfache Aufarbeitung in Ausstellungen und begleitenden Publikationen.²³ Bei diesen Auseinandersetzungen mit seinem Werk geht es jedoch zumeist nicht ausschließlich um seine Genrebilder, sondern um sein Gesamt-Oeuvre. Innerhalb dieser Werkschauen gibt es Beiträge, die sich speziell mit seinen Szenen aus dem jüdischen Alltag befassen. Sie unternehmen eine sozialhistorische Einbettung und untersuchen die Rezeptionsgeschichte der Bilder. Eine umfassende motivgeschichtliche Analyse seiner Genrebilder ist allerdings bis heute ausständig. Lediglich im Falle des Bildes „Heimkehr des Freiwilligen“ von 1833/34 fand in dem Ausstellungskatalog von 1999 unter dieser Prämisse eine Untersuchung statt.²⁴ Die motivgeschichtliche Analyse einiger ausgewählter Genrebilder aus seinem Zyklus „Bilder aus dem altjüdischen Familienleben“ in dieser Arbeit soll zeigen, dass Oppenheim sich (bewusst oder unbewusst) in eine Bildtradition einreihete, die ihren Anfang im Mittelalter nahm. Seine jüdischen Genrebilder halte ich für herausragend, gerade weil er in ihnen motivisch-historische Anleihen mit zeitgenössischen An-

²² Cohen 1983, S. 7.

²³ Zu den bedeutenden Einzelausstellungen, zu denen auch jeweils Kataloge erschienen sind, gehören *A Monograph on the Works and Life of Moritz Oppenheim (1800 - 1882)*. The David Alexander Gallery, Washington D.C. 1974. *The Paintings of Moritz Oppenheim. Jewish Life in 19th Century Germany*. The Jewish Museum New York 1981. *Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst*. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999.

²⁴ Kleeblatt 1999, S. 113-130. Zu einem gänzlich anderen Ansatz, der sich mit der Dialektik von Emanzipation und Antisemitismus in den zwei Bildversionen zur „Heimkehr des Freiwilligen“ befasst, siehe Berman 1992, S. 72-81.

liegen verbindet. Seine wiederkehrende Verschränkung von jüdisch-immanenten Botschaften mit bürgerlicher Motivik bediente gekonnt sowohl das jüdische als auch das nichtjüdische Publikum.

Der Behauptung, dass Oppenheims Genrebilder Anleihen aus der Ghettoliteratur eines Berthold Auerbach oder eines Friedrich Kompert genommen haben, wird in der vorliegenden Arbeit nicht nachgegangen. Aus Gründen der Eingrenzung des Untersuchungsfeldes und der Stringenz einer bildnerisch-motivgeschichtlichen Werkanalyse konzentriere ich mich auf Darstellungen aus dem Bereich der jüdischen Buchkunst und der nichtjüdischen Illustrationen jüdischen Lebens. Innerhalb dieses neuen Versuchs der jüdischen Kunstgeschichtsschreibung wird auch der Frage nach Oppenheims rezeptionsästhetischen Ausdrucksmitteln nachgegangen.²⁵ Durch welche Elemente im Bild nimmt der Maler Kontakt zum Betrachter auf? Auf welche Weise versucht er das jüdische bzw. das nichtjüdische Publikum anzusprechen? Darüber hinaus gilt es zu untersuchen, ob Moritz Daniel Oppenheim lediglich gefällige Bilder des jüdischen Alltags schuf, oder ob er mit seiner Kunst ein gesellschaftspolitisches Anliegen transportieren wollte. Tatsachen wie seine Freundschaft mit Gabriel Riesser, der Entwurf eines Pokals für Adolphe Crémieux und seine tiefe Verhaftung im Judentum lassen darauf schließen, dass seine Genrekunst im Dienste des Emanzipationskampfes der Juden stand. Die Schilderung seines Lebensweges und die motivgeschichtlichen Untersuchungen zu neun seiner Genrebilder aus dem „Zyklus zum altjüdischen Familienleben“ sollen dies zutage fördern. Die Beschränkung auf neun Werke ermöglicht eine profunde Untersuchung und verhindert unnötige Wiederholungen der von Oppenheim verwendeten Motive. Demzufolge entstammen die für die Arbeit gewählten Genrebilder den ersten beiden sogenannten Abteilungen seines Zyklus, die bis 1868 erschienen sind. Im Gegensatz zu später entstandenen Szenen, die sinnentleert und abgedroschen wirken, zeichnen sich die bis zu jenem Jahr publizierten durch Sinnhaftigkeit und Innovation aus. Die Bilder des Zyklus wurden mit Kommentaren des Frankfurter Reformrabbiners Leopold Stein versehen, die im Rahmen der Einzelbilduntersuchungen auszugsweise zitiert werden. Eine Textanalyse in Beziehung zu den Genreszenen entfällt, da diese innerhalb der Nachbardisziplin Literaturwissenschaft erfolgen müsste. Sehr wohl wird jedoch der Frage nach Art und Intensität der Zusammenarbeit zwischen Maler und Bildkommentator nachgegangen, weil sie sich direkt oder indirekt auf die Motivwahl Oppenheims ausgewirkt haben mag.

²⁵ Wegweisend ist hier Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin ²1992.

2. Der Begriff der Genremalerei. Phänomen und Gattung

2.1. *Etymologie und historische Vorbemerkung*

Das französische Wort „genre“ leitet sich vom Lateinischen „genus“ (Art, Gattung) ab. Genre bezeichnet „im weiteren Sinne ein beliebiges thematisches Gebiet“ und „im engeren Sinne eine bestimmte Kunstgattung“.²⁶

Alltagsszenen sind seit jeher in bildlichen Darstellungen jener Kulturen zu finden, die die europäische Kunst geprägt haben. Diese Schilderungen des täglichen Lebens stehen in ihrer Frühzeit allerdings noch in einem kultischen Kontext und dienen der Illustration von etwas Transzendente[m], nicht Sichtbare[m]. In Ägypten, Griechenland und im Römischen Reich lassen sich Beispiele dafür finden. Die ältesten stammen von etwa 3000 v. d. Z. aus der ägyptischen Kunst. Sie entsprechen noch nicht unseren Maßstäben von individueller Darstellung oder Perspektive. Sie sind vielmehr als Bilderschrift zu lesen und vorrangig an Wänden von Grabstätten zu finden.²⁷ Seit dem 6. Jahrhundert v. d. Z. wurden in Griechenland Szenen des täglichen Lebens als eigenständige Motive durch die Vasenmalerei populär. Abbildungswürdig waren Szenen aus den Bereichen Tanz, Sport und Arbeit. Im 5. Jahrhundert v. d. Z. kamen Trink- und Liebesszenen als beliebte Motive hinzu. In der Monumentalplastik und in der Kleinkunst findet man solche Bildthemen erst seit der hellenistischen Periode (323 - 27 v. d. Z.).²⁸ Auch das „niedere Volk“ und die Handwerkerschaft kamen zur Abbildung. Die Maler solcher Bilder waren jedoch der Häme ihrer Kollegen ausgesetzt und wurden von den Historienmalern verächtlich „Schmutzmalere[r]“ genannt. Eine erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen von Genredarstellungen fand in der griechischen Antike statt, allerdings unter wechselnden Bezeichnungen. Die Wurzeln dieser Genretheorie liegen in der Komödientheorie von Aristoteles.²⁹

²⁶ Olbrich 1989, Bd. 2, S. 694.

²⁷ Brieger 1922, S. 38, 41.

²⁸ Turner 1996, Bd. 12, S. 286.

²⁹ Brieger 1922, S. 48 ff und Gaethgens 2002, S. 11.

In der römischen Kunst lassen sich in den Wandmalereien Pompejis und Herculaneums typische Beispiele für eigenständige, dekorative Alltagsdarstellungen finden. Abgebildet wurden Familien- und Straßenszenen, sowie Motive aus dem Forum (Abb. 1).³⁰

2.2. Das Phänomen der Genremalerei in Mittelalter und Renaissance

Die europäische Kunst des Mittelalters steht in einem christlichen Kontext, dem jegliche künstlerische Darstellung unterworfen war. Alltagsszenen sind zwar in der Buchmalerei, der Reliefplastik, an Chorgestühlen und in Plastiken an Kapitellen zu finden, sie haben allerdings nur „dienende Funktion“ innerhalb der jeweiligen christlichen Thematik, so dass an dieser Stelle von religiösem Genre gesprochen werden kann.³¹ Das 12. Jahrhundert markiert eine Zäsur in der Kunstgeschichte. In diesem Jahrhundert wurde die Leidengeschichte Jesus in die Motivwelt der bildenden Kunst eingeführt und nahm seitdem vor anderen biblischen Motiven eine bevorzugte Stellung ein. Für dieses Thema waren aber weder ein antikisierender noch der byzantinische Stil geeignet, so dass man für eine adäquate Darstellungsweise Anregungen im realen Leben suchte. Dies führte zu einer Verbürgerlichung der religiösen Kunst. Realistische Darstellungen des Alltags in Form von Szenen des Landlebens sind erstmalig im *Hortus Deliciarum*³² der Herrat von Landsberg in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu finden (Abb. 2).

Die Genremalerei musste den Umweg über die Buchmalerei machen, um zum Tafelbild zu gelangen. Die Intention, Motive des Alltags darzustellen, entsprang aufgrund der ständischen Gesellschaftsordnung noch keinem bürgerlichen Bedürfnis wie etwa fünfhundert Jahre später, sondern es ging vielmehr darum, in mittelalterlichen Kalendern jedem Monat eine Abbildung einer für ihn charakteristischen Land- oder Hausarbeit beizufügen. Auf den Monatsblättern ordneten Künstler jedem astronomischen Zeichen eine bestimmte alltägliche Handlung zu, wie zum Beispiel Merkur das Handwerk.

Aber weder Wand- noch Buchmalerei waren geeignete Medien für die Genremalerei. Als weitaus passender erwies sich der im 15. Jahrhundert in Europa bekannt gewordene Holzschnitt sowie der Kupferstich. Diese Vervielfältigungsmedien boten Genrekünstlern erstmalig die Gelegenheit, ihre Werke jenem Publikum zugänglich zu machen, das aus der „menschli-

³⁰ Die aus dem 1. Jahrhundert v. d. Z. stammenden Wandmalereien und Plastiken in Pompeji und Herculaneum sind durch den Vesuvausbruch 79 n. d. Z. konserviert worden und auf diese Weise der Nachwelt erhalten geblieben. Turner 1996, Bd. 12, S. 287. Kunstbrockhaus²1987, Bd. 8, S. 46 ff.

³¹ Olbrich 1989, Bd. 2, S. 694.

³² Dieses enzyklopädische Belehrungs- und Erbauungsbuch für Nonnen enthält 344 kulturgeschichtlich bedeutende Miniaturen. Kunstbrockhaus²1987, Bd. 4, S. 279.

chen Schicht des Künstlers besteht“.³³ Das bedeutet, dass nicht wie bei der kostspieligen Buchmalerei nur einzelne Exemplare für eine wohlhabende Käuferschaft angefertigt wurden, sondern gedruckte Genreszenen auch für Menschen aus den nichtklerikalen und -adeligen Ständen zugänglich und erschwinglich wurden. Wichtigster Schritt in der Entwicklung der Genremalerei dürfte die Übertragung von Miniaturen ins Öltafelbild gewesen sein, die von dem niederländischen Miniaturmaler, Jan van Eyck (um 1390 – 1441) vollzogen wurde. Er leistete mit der Übertragung der Ölharztechnik auf Tafelbilder einen essentiellen Beitrag zur Entwicklung der Tafelmalerei und gilt daher fälschlicherweise als Erfinder derselben.³⁴ Der künstlerische Einfluss der Niederländer auf die italienischen Maler auf dem Gebiet der Genremalerei war folgenreich. Er manifestiert sich im Werk Antonello da Messinas (um 1430-1479). Seine Darstellung des „Heiligen Hieronymus im Gehäus“, das um 1456 entstand, etablierte sich als prototypische Lernszene (Abb. 3).³⁵

Vor dem Hintergrund des Humanismus gelang es der italienischen Kunst im 15. Jahrhundert als erster in Europa, sich von der Beherrschung der Religion zu befreien und die sichtbaren Dinge, die bis dahin bloß als Zeichen für eine nicht sichtbare, transzendente Wirklichkeit gesehen wurden, für sich selbst stehen zu lassen.³⁶ Zeitgleich mit dieser Entwicklung löste sich der Künstler aus seiner Anonymität und fungierte von da an als „Erfinder und Dolmetscher zwischen Natur und Mensch“.³⁷ Diese neuartige Sichtweise, die weitreichende Folgen für die Gesamtentwicklung der europäischen Kunst hatte, war vor allem auch für die Entwicklung der selbstständigen Genremalerei von Bedeutung. Es entstanden erstmalig in der Geschichte der Kunst Tafelbilder, die gänzlich dem Alltag gewidmet waren. So übte im 16. Jahrhundert vor allem die deutsche Graphik einen starken Einfluss auf die Entwicklung der Genremalerei aus. Wichtigster Vertreter vor Albrecht Altdorfer, Hans Baldung und Lucas Cranach d. Ä. ist Albrecht Dürer (1471 - 1528), der es meisterlich verstand, religiöse Szenen wirklichkeitsnah zu malen und sowohl Bauern und Arme als auch vornehme Stände und Gelehrte darzustellen (Abb. 4). Bei Dürer sind erstmalig alle Stoffe gleich bildwürdig. Daher darf er als „der erste

³³ Brieger 1922, S. 69.

³⁴ Kunstbrockhaus²1987, Bd. 3, S. 160.

³⁵ Turner 1996, Bd. 12, S. 287. Vorbildwirkung hatte das Bild bereits auf Maler der folgenden Generation. Albrecht Dürer schuf im Jahre 1514 eine Federzeichnung unter demselben Titel.

³⁶ Hauskeller 1998, S. 14 ff.

³⁷ Zitat von da Vinci 1940, S. V.

eigentliche Entdecker des Alltags für die Malerei³⁸ bezeichnet werden. Durch Dürers Aufenthalt in den Niederlanden im Jahre 1520/21 und seine Freundschaft mit Lukas van Leyden gelangte seine Kunstauffassung in die neugegründete Republik.³⁹ Autonome Alltagsdarstellungen schuf dort erstmals der Niederländer Pieter Brueghel d. Ä. (1525/30 - 1569), genannt Bauern-Brueghel, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen wirkte. Seine Bilder sprechen die Sprache des Volkes auf der Straße und bedurften keines Umwegs über die Religion mehr (Abb. 5).⁴⁰

In der Renaissance etablierte sich vorrangig in Italien und den Niederlanden eine kunsttheoretische Literatur, deren Augenmerk auf Künstlerbiographien und grundlegenden Definitionen lag. Für die vier Gattungen Historie, Porträt, Landschaft und Stillleben wurden Begriffsbestimmungen und Theorien festgelegt. Die Genremalerei blieb jedoch als Gattung vage, weil noch keine genaue motivische Eingrenzung getroffen wurde. Kunstschriftsteller wie die Maler Leonardo da Vinci und Giorgio Vasari sprechen von „pitture ridicole“, während Samuel van Hoogstraten die Begriffe „Bambocciaden“ und „Wirtshausstücke“ verwendet.

2.3. Das 17. Jahrhundert. Auf dem Weg vom Phänomen zur Gattung

Obschon sie als Gattung bis ins 18. Jahrhundert hinein ohne festgelegte Definition blieb, avancierte die Genremalerei im 17. Jahrhundert in den vom Bürgertum getragenen und seit 1581 Vereinigten Niederlanden zu einer eigenständigen, beliebten Tafelmalerei. Die neue Oberschicht stellte auf dem Kunstmarkt eine potente Käuferschaft dar, die das Bild als Handelsware entdeckte. Ihrem Selbstbewusstsein als Träger des Staates und der Gesellschaft verlieh sie in der künstlerischen „Besitzergreifung der eigenen Umwelt in allen ihren Erscheinungsformen“⁴¹ Ausdruck. Die niederländischen Bürger schmückten ihre Wohnstuben, ihre Korporationshäuser und öffentlichen Gebäude mit Bildern, die ihre eigene Lebenssituation zum Inhalt hatten. Einzel-, Familien- und Gruppenporträts, Ansichten ihrer Städte und Landstriche, sowie Darstellungen frischer Früchte (aus den Kolonien) und alltäglicher Begebenheiten waren ins Bild gesetzter Ausdruck des oben erwähnten Selbstbewusstseins (Abb. 6).⁴² Im Holland des 17. Jahrhunderts wurde die Genremalerei denn auch nach Themen zusammenge-

³⁸ Brieger 1922, S. 88.

³⁹ Brieger 1922, S. 83 ff.

⁴⁰ Kugler²1847, Bd. 2, S. 485. Brieger 1922, S. 92.

⁴¹ Hubala 1990, S. 44.

⁴² Hubala 1990, S. 44. North 1997, S. 46 ff.

fasst und bezeichnet. Neben dem Bordellstück gab es fröhliche Gesellschaften, kartenspielende Bauern u. v. m.⁴³ Obwohl die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts erstmalig in der Kunstgeschichte als eigenständige Gattung der Tafelmalerei erscheint, fehlt eine zeitgenössische eingehende theoretische Auseinandersetzung.⁴⁴

2.4. Das 18. und 19. Jahrhundert. Begriffsbestimmung für eine neue Gattung

Erst im 18. Jahrhundert kommt es im Zuge der Aufklärung zu einer neuartigen philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst, die u. a. die theoretische Behandlung der Genremalerei beförderte.

In England entwickelten Philosophen eine eigenständige Kunsttheorie, die einen Kontrapunkt zur französischen Kunstauffassung setzte. Seit Aristoteles hatte man die Kunst als ein an festen Regeln orientiertes Tun gesehen, was ihre Zuordnung zu den mechanischen Wissenschaften erklärt, innerhalb dieser Kunstwerke ebenso wie Automaten und Waffen untersucht wurden.⁴⁵ Im 17. Jahrhundert wurde diese Auffassung radikalisiert und zu der Ansicht verdichtet, dass es genüge, bestimmte vorgegebene Regeln zu befolgen, um ein Kunstwerk zu schaffen. Das Vernünftige galt als schön, und vernünftig war alles, was sich begrifflich konstruieren bzw. rekonstruieren ließ. Diese Kunstanschauung herrschte bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in Frankreich und Deutschland vor. Erst danach setzte sich eine in England entwickelte Anschauung durch. Inspiriert durch den französischen Historiker Abbé Jean Baptiste du Bos⁴⁶ begründeten englische Philosophen und Schriftsteller eine völlig neuartige Ästhetik des Gefühls. Diese wandte sich gezielt gegen die klassizistische Auffassung, die die Rationalisierung der Kunst propagierte. Denn gemäß der englischen Ästhetik ist nur das schön, was als schön empfunden wird. Der englische Philosoph Lord Anthony Ashley Cooper Shaftesbury war Ernst Cassirer zufolge der erste große Ästhetiker Englands, für den sich das Problem

⁴³ Olbrich 1989, Bd. 2, S. 694.

⁴⁴ Zur holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts stammen die jüngsten eigenständigen Buchpublikationen aus den achtziger Jahren. Brown, Christopher: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. München 1984. Bock, Henning (Hrsg.): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984. Berlin 1987.

⁴⁵ Diese Zuordnung erfolgte über viele Jahrhunderte und änderte sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Kultermann 1996, S. 38.

⁴⁶ In seinen 1719 erschienen « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture » hielt sich du Bos bei seiner Kunstauffassung nicht mehr an die Vorgaben der Akademie, sondern an seine eigene Erfahrung. Kultermann 1996, S. 40.

der ästhetischen Form als ein allumfassendes darstellte. In diesem Zusammenhang prägte er den Begriff des „interesselosen Wohlgefallens“⁴⁷, den Moses Mendelssohn und Carl Philipp Moritz in die deutsche Ästhetik einführten und den Immanuel Kant als Grundstein für seine entwickelte Ästhetik verwendete.⁴⁸ Auf der Basis jener neuen Kunstanschauung scheint es nicht verwunderlich, dass nur England die Nachfolge Hollands als „Grande Nation“ der Genremalerei antreten konnte und einen eigenständigen Stil entwickelte. Charakteristisch für das englische Genrebild ist das Anekdotische und Humoristisch-Gesellschaftskritische, das man vor allem bei William Hogarth und Sir Joshua Reynolds (1723 - 1792) findet (Abb. 7). Während die englische Genremalerei die moralische Besserung der Menschen anstrebte, diente das französische Sittenbild lediglich der Erbauung.⁴⁹

In den deutschen Ländern waren es vor allem die ästhetischen Sichtweisen Immanuel Kants und Gotthold Ephraim Lessings, die das Kunstverständnis grundlegend veränderten. Kants Unterscheidung zwischen dem „zweckgebundenen Guten“, dem „sinngewundenen Angenehmen“ und dem „interesselosen Schönen“ sollte weitreichende Folgen für die spätere Kunsttheorie haben. Mit dieser neuen Auffassung ging Lessings Forderung nach dem Recht auf Kritik einher. Auch ein Nicht-Fachmann dürfe Kritik an Kunstwerken üben, forderte Lessing und untermauerte seine Forderung mit einem Beispiel aus dem Alltag: „Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?“⁵⁰

Kant befreite mit seiner Auffassung die Kunst von jedweder Zweckgebundenheit. Schöne Kunst habe weder im Dienste der Religion noch im Dienste des Staates zu stehen. Darüber hinaus vertrat er ebenso wie Johann Georg Hamann und Jean Paul die Ansicht, dass Künstler keinen Regeln unterworfen seien, solange Originalität und tiefes Gefühl im Mittelpunkt ihrer Werke stünden.⁵¹

„Denn wir können allgemein sagen, es mag die Natur- oder die Kunstschönheit betreffen: schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinnenempfindung, noch durch einen Begriff) gefällt. (...) Man sieht hieraus, dass Genie 1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann: folglich, dass Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2. dass,

⁴⁷ Cassirer 1932, S. 115, 131. Kant 1790/2001, S. 49 ff.

⁴⁸ Hauskeller 1998, S. 33. Kultermann 1996, S. 38.

⁴⁹ Brieger geht sogar soweit zu behaupten, dass die Kunst des Rokoko bürgerlichen Kräften entstammte, da der Adel ungebildet war. So habe die holländische Bauernmalerei eine Wandlung hin zum französischen Schäferstück erfahren. Brieger 1922, S. 142 ff.

⁵⁰ Lessing 1900, Bd. 15, S. 63. Hauskeller 1998, S. 34. Kultermann 1996, S. 47 und 63.

⁵¹ Kultermann 1996, S. 78 f.

da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen müssen.⁵²

Diese neue Auffassung von Bedeutung und Aufgabe von Kunst und Künstler bildet die Basis, auf der sich Individualismus und Innerlichkeit – die zwei Hauptmerkmale der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts - erst entwickeln konnten. Die neue Kunsttheorie hätte eigentlich bereits im 18. Jahrhundert zur Entwicklung der Genremalerei als eigenständige Gattung beitragen können. Im Falle der absolutistisch regierten Länder Mitteleuropas fand sie aber keine Verankerung in der Gesellschaft. Denn der Absolutismus vergab Privilegien an Einzelpersonen oder an Stände. Er betrachtete alles öffentliche Gut als sein Eigentum, schrieb sowohl die religiöse Praxis als auch die öffentliche Meinung vor und setzte den allgemeinen Willen mit dem des Herrschers gleich.⁵³ Bildwürdig war daher nur das, was der Herrscher diktierte und seinem Umfeld entstammte. Kunstwerke als Medium verherrlichender Selbstdarstellung dienten in erster Linie der Ausschmückung seiner Domizile. Der Absolutismus kannte Untertanen, aber keine Bürger, die politische, soziale und kulturelle Verantwortung tragen. Dies erklärt, warum sich in Frankreich nur das höfische Genre als temporäre Sonderform der Genremalerei herausbildete und es während des gesamten 18. Jahrhunderts nur einen bedeutenden deutschen Genrekünstler gab, Daniel Chodowiecki. (Abb. 8)

Weit bis ins 18. Jahrhundert hinein fasste man unter dem Begriff „genre“ die niederen Kunstgattungen wie Landschaft, Stillleben und Tiermalerei zusammen (*les genres*), ohne dabei Alltagsdarstellungen unter dieser Bezeichnung zu subsumieren. Die Akademie grenzte sie scharf von der Historienmalerei ab, die die höchste Stellung in der Hierarchie der Kunstgattungen beinahe noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch einnahm.⁵⁴ Diese Art der Gattungsdefinition ist in Diderots Enzyklopädie zu finden:

„Le mot *genre* adapté à l’art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe de peintres d’histoire, ceux qui bornés à certains objets, ce sont une étude particulière de les peindre, & une espèce de loi de ne représenter que ceux-là : ainsi l’artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*.“⁵⁵

Denis Diderot ist die bedeutendste Persönlichkeit der französischen Kunstkritik und der Kunstauffassung der Aufklärung. Die von ihm edierte *Encyclopédie* mit Beiträgen von Voltaire und Rousseau fasst das Wissen seiner Zeit zusammen. Sein „*Essai sur la Peinture*“ von

⁵² Kant 1790/2001, S. 193 f.

⁵³ Merker 1982, S. 43.

⁵⁴ Turner 1996, Bd. 12, S. 286.

⁵⁵ Diderot 1966, Bd. 7, S. 597.

1765 und seine Salonkritiken, die zwischen 1759 und 1781 erschienen sind, stehen für eine neue Kunstanschauung, die vor allem das Ansehen der Genremalerei beförderte.

Während die Verwendung des Begriffs noch nicht eindeutig war, grenzt er in seinem „Essai sur la Peinture“ die Genremalerei klar von der Historienmalerei ab und gibt ihr wegen ihrer moralischen Aussagekraft den Vorzug.

„Ah! Si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu’une scène domestique de Greuze ou de Chardin ! C’est sous ce point de vue surtout que le travail du peintre d’histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. (...) Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux ; le peintre d’histoire, ou n’a jamais vu, ou n’a vu qu’instant à sienne.“⁵⁶

Des weiteren stellt er die Historien- und Genremaler als Gegenpole dar, die sich genauso gegenüber stehen wie Poesie und Prosa, oder Heldentragödie und bürgerliche Tragödie. Im Anschluss versucht Diderot eine Definition für Genremalerei zu geben, die als Grundlage für alle nachfolgenden Begriffsbestimmungen gelten darf.

„Il me semble que la division de la peinture, en peinture de genre et peinture d’histoire, est sensée ; mais je voudrais qu’on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s’occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique ; Téniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Loucherbourg, Vernet même, sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le *Père qui fait la lecture* à sa famille, le *Fils ingrat*, et les *Fiançailles* de Greuze ; que les *Marines* de Vernet, qui m’offrent toutes sortes d’incidents et des scènes, sont autant pour moi des tableaux d’histoire, que le *Sept Sacraments* du Poussin, la *Famille de Darius* de Le Brun, ou la *Suzanne* de Van Loo.“⁵⁷

Diderots Bemühen um eine klare Gattungsdefinition geht mit dem Wunsch nach einer exakten Abgrenzung zur Historienmalerei einher, die damals noch nicht bestand. Beachtlich scheint es daher, dass Jean-Baptiste Greuze 1769 unter dem Titel eines „peintre de genre“ in die französische Académie royale de la peinture et de la sculpture aufgenommen wurde.⁵⁸ Dass Genremaler ein schlechteres Ansehen genossen als Historienmaler und auch am Ende des Jahrhunderts die begriffliche Abgrenzung noch nicht eindeutig war, ist einem Schreiben des französischen Innenministers Nicolas-Marie Quinette an den Präsidenten des Institut National aus dem Jahre 1799 zu entnehmen. Das Schreiben führt Beschwerde gegen den Ausschluss von Genremalern von der Vergabe des Ehrenpreises des Instituts. Die französische Revolution machte nicht nur den Dritten Stand zu einer neuen festen politischen Größe, sondern sie

⁵⁶ Diderot 1876, Bd. 10, S. 505.

⁵⁷ Diderot 1876, Bd. 10, S. 508.

⁵⁸ Olbrich 1989, Bd. 2, S. 694.

brachte innerhalb der akademischen Kunstlandschaft auch die Gattungshierarchie ins Wanken.⁵⁹

Obwohl in der 1779 in deutscher Übersetzung erschienenen Ausgabe von Diderots „Versuch über die Malerei“ die Bezeichnung „peinture de genre“ von Carl Friedrich Cramer noch als „Gattungsmalerei“ übersetzt wurde, scheint sich der französische Begriff „Genrebild“ in den folgenden Jahren in der deutschen Sprache für Darstellungen des Alltags etabliert zu haben. In der Nachfolge Diderots gibt es eine Reihe von französischen Autoren, die sich zur Genremalerei geäußert haben, unter anderem Fromentin und Baudelaire. An dieser Stelle sollen jedoch vorrangig deutschsprachige Autoren erwähnt und zitiert werden, da sich die Arbeit auf Maler dieser Region konzentriert und die Etablierung der Gattung in diesem Kulturraum im Zentrum der Betrachtung steht. Schlegel verwendet in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1801 - 1804, noch den Ausdruck „Bambocciate“.⁶⁰

Basierend auf der Aufklärung und in Gang gesetzt durch die französische Revolution steht das gesamte 19. Jahrhundert in Europa im Zeichen der Industrialisierung und Demokratisierung der Gesellschaft. Diese weitreichenden Prozesse veränderten auch den gesamten Kunstbetrieb nachhaltig. Ein noch nie da gewesener Pluralismus in den Positionen der Ästhetik, ein Nebeneinander unterschiedlichster Stile und eine neue Stellung von Künstler und Auftraggeber innerhalb der Gesellschaft taten sich auf. Mit dem Sturz des Absolutismus fiel auch der vom Herrscher diktierte Geschmack. Die bereits von Lessing geforderte Kritikfähigkeit jedes Kunstbetrachters findet in der Vielfalt kunstästhetischer Positionen im 19. Jahrhundert ihre erste Umsetzung. Friedrich Schiller, der noch ganz in der Tradition der Aufklärung steht, die sich die Erziehung des Menschen zu Humanität und Toleranz zum Ziel gemacht hatte, sieht die Aufgabe der Kunst in der Verankerung der Wahrheit der Vernunft in den Gefühlen der Menschen. Die Kunst vermag zwar nicht die Menschen zu bessern, sie kann ihnen jedoch den Weg zum Guten bahnen, indem sie „das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt“.⁶¹ Schiller ordnet der Ästhetik ein spielerisches Moment zu und drückt es folgendermaßen aus:

„Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des

⁵⁹ Das Schreiben ist auszugsweise im Original und übersetzt abgedruckt bei Gaethgens 2002, S. 336 ff.

⁶⁰ Schlegel 1989, Bd. 1, S. 363.

⁶¹ Hauskeller 1998, S. 41.

Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.“⁶²

Für Hegel steht hingegen der Ausdruck der unverfälschten Wahrheit durch die Kunst im Mittelpunkt seiner Ästhetik. Der Künstler hat nicht die Aufgabe die Natur nachzuahmen, sondern sie derart neu zu schaffen, dass sich der Mensch in ihr wiederzufinden vermag. Mit Wahrheit meint Hegel die Herausbildung einer höheren Einheit, die über dem Leben steht, das auch Hässliches in sich birgt, und die schöner als dieses sein muss. Höhere Einheit verkörpert im Ideal, das in der Kunst dargestellt werden soll. Das Leben, so wie es ist, gilt Hegel ebenso als abbildungsunwürdig wie der unvollkommene Mensch. Deshalb steht „die ideale Kunstgestalt (...) wie ein seliger Gott vor uns da“.⁶³

In krassem Widerspruch zum etwa zwanzig Jahre älteren Hegel positionierten sich Arthur Schopenhauer und Karl Rosenkranz⁶⁴. Schopenhauer glaubte an die reine Objektivität, die den Dingen innewohnt in Form ihrer Idee, wenn man sie außerhalb von Raum, Zeit und Kausalität betrachtet. Die Idee eines Dings lässt sich weder räumlich noch zeitlich verorten. Jene Ideen der Dinge sind die Träger der Wahrheit über die Welt. Auch Schopenhauer verwendet den Begriff Wahrheit, wenn es ihm um die Aufgabe der Kunst geht. Im Gegensatz zu Hegel meint er allerdings damit „das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt“ in der Kunst darzustellen. Als Wesentliches und Bleibendes versteht er das Allgemeingültige, das sich sowohl im Hässlichen als auch im Schönen zeigen kann. Es sollen keine Idealbilder geschaffen werden, sondern Werke, die die Idee des Menschen in ihrem Facettenreichtum darstellen und das Leben so abbilden, wie es ist. Dazu befähigt sind nach Schopenhauer sowohl die Skulptur als auch die Historienmalerei und die Genremalerei.⁶⁵ In seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* aus dem Jahre 1819 benutzt er den Begriff „Genre“, dem er sowohl eine ausführliche Wertschätzung des Genrebildes als auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Historienmalerei anschließt.

„Weder irgend ein Individuum, noch irgend eine Handlung kann ohne Bedeutung seyn: in allen und durch alle entfaltet sich mehr und mehr die Idee der Menschheit. Darum ist durchaus kein Vorgang des Menschenlebens von der Malerei auszuschließen. Man thut folglich den vortrefflichen Malern der Niederländischen Schule großes Unrecht, wenn man bloß ihre technische Fertigkeit schätzt, im Uebrigen aber verachtend auf sie herabsieht, weil sie meistens Gegenstände aus dem

⁶² Schiller 1967, Bd. 5, S. 667.

⁶³ Hegel 1970, S. 52 und 206 ff.

⁶⁴ Hauskeller widmet dem in Vergessenheit geratenen Philosophen Karl Rosenkranz und seiner „Ästhetik des Hässlichen“ von 1853, die als Kontrapunkt zu Hegels Ideal der Schönheit verstanden wird, ein eigenes Kapitel. Hauskeller 1998, 57 ff.

⁶⁵ Schopenhauer 1988, Bd. 1, S. 244 ff.

gemeinen Leben darstellten, man hingegen nur die Vorfälle aus der Weltgeschichte, oder Biblischen Historie für bedeutsam hält. [...] Die innere Bedeutsamkeit ist die Tiefe der Einsicht in die Idee der Menschheit, welche sie eröffnet, indem sie die seltener hervortretenden Seiten jener Idee an das Licht zieht, dadurch, dass sie deutlich und entschieden sich aussprechende Individualitäten, mittelst zweckmäßig gestellter Umstände, ihre Eigentümlichkeiten entfalten lässt. Nur die innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst: die äußere gilt in der Geschichte. [...] und umgekehrt kann eine Scene aus dem alltäglichen Leben von großer innerer Bedeutsamkeit seyn, wenn in ihr menschliche Individuen und menschliches Thun und Wollen, bis auf die verborgensten Falten, in einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen. [...] Außerdem sind die Scenen und Vorgänge, welche das Leben so vieler Millionen von Menschen ausmachen, ihr Thun und Treiben, ihre Noth und ihre Freude, schon deshalb wichtig genug, um Gegenstand der Kunst zu seyn, und müssen, durch ihre reiche Mannigfaltigkeit, Stoff genug geben zur Entfaltung der vielseitigen Idee der Menschheit. Sogar erregt die Flüchtigkeit des Augenblicks, welchen die Kunst in einem solchen Bilde (heut zu Tage genre-Bild genannt) fixirt hat, eine leise, eigenthümliche Rührung: denn die flüchtige Welt, welche sich unaufhörlich umgestaltet, in einzelnen Vorgängen, die doch das Ganze vertreten, festzuhalten im dauernden Bilde, ist eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstande zu bringen scheint, indem sie das Einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt. Endlich haben die geschichtlichen und nach außen bedeutenden Vorwürfe der Malerei oft den Nachtheil, dass gerade das Bedeutsame derselben nicht anschaulich darstellbar ist, sondern hinzugedacht werden muß. In dieser Hinsicht muß überhaupt die nominale Bedeutung des Bildes von der realen unterschieden werden: jene ist die äußere, aber nur als Begriff hinzukommende Bedeutung; diese die Seite der Idee der Menschheit, welche durch das Bild für die Anschauung offenbar wird.⁶⁶

Schopenhauers Position ist neuartig innerhalb der Kunstanschauung seiner Zeit. Er stellt die Genremalerei über die Historienmalerei zu einem Zeitpunkt, als die Gattungshierarchie unter dem Diktat der Akademien noch nicht angezweifelt wurde und die Gattung Genremalerei dort noch nicht etabliert war. Von herausragender Bedeutung ist sein Bekenntnis zur „inneren Bedeutsamkeit“ der Genremalerei, die jeder wahren Kunst zugrunde liegen soll. Szenen, die das allgemein menschliche Tun und Wollen ausdrücken und für Millionen von Menschen Gültigkeit haben, bieten daher auch eine ausreichende Motivauswahl.

Hegel verwendet in seiner „Vorlesung über die Ästhetik“ von 1820-1829 den Begriff „Genremalerei“ bereits selbstverständlich. Den Genrebildern seiner Zeit spricht er jedoch das Kunstvermögen ab, das er in den holländischen Werken des 17. Jahrhunderts zu sehen meint.⁶⁷

Eine erste umfassende Definition der Genremalerei nach unserem heutigen Verständnis findet man in Franz Kuglers 1837 erschienenem zweibändigem „Handbuch der Geschichte der Malerei“:

„Die Genremalerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Wort zu verbinden pflegt) umfaßt die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werktätigen Verkehr, im

⁶⁶ Schopenhauer 1987, Bd. 1, S. 334-335.

⁶⁷ Der Ausschnitt aus der Vorlesung ist abgedruckt bei Gaethgens 2002, S. 359 ff.

Gegensatz gegen Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitiger erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden.“⁶⁸

Kugler gehört neben Karl Schnaase zu den Begründern einer „universalen Kunsthistoriographie, die die Kunstgeschichte als einen alle Kunstgattungen sowie alle Länder und Zeiten umfassenden Prozeß verstand“.⁶⁹ Seine in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts neue Kunstauffassung brachte unwillkürlich eine Aufwertung der Genremalerei bzw. eine Gleichwertigkeit mit der Historienmalerei mit sich.

Im selben Jahr erschien im Kunst-Blatt ein Artikel mit dem Titel „Der Pariser Salon im Jahre 1837“. Hier wird der Begriff der Genremalerei eben so eindeutig verwendet wie bei Franz Kugler. In der Frage der möglichen Motivquellen geht jedoch der Artikel über den Pariser Salon von 1837 davon aus, dass literarische Stoffe motivbildend für die Genremalerei gewirkt haben. Dichter hätten vielfach die Themen für Genrebilder geliefert.⁷⁰ Dieser Ansatz ist weder bei Schopenhauer noch bei Kugler zu finden. Eine genaue Abgrenzung der Gattung nach Motiven nimmt ein Artikel der selben Zeitschrift im Jahre 1839 vor:

„Was ist ‚Genre‘? Es wird sich nicht sowohl fragen, was die Franzosen zuerst in diese Bezeichnung gefaßt haben, als vielmehr, was wir uns nach dem jetzigen Stande der Kunst und ihrer Erweiterung auf alles Nachahmbare in der Natur und Menschenwelt bei diesem Begriff in seiner bequemen Anwendung denken wollen. Am besten ist wohl, man scheidet zuerst alles dasjenige von ihm aus, was entschieden anderen Kunstarten angehört, als: das Historische, Religiöse, Mythologische, Allegorische, das Porträt, die lebensgroßen Darstellungen menschlicher Gestalt; ferner die Landschaft, das Schlachtgemälde, die Thierstücke, die Blumen- und Fruchtestücke, die Stilleben, die Architekturbilder, Feuersbrünste sc. Nun bleibt uns noch: Konversationsstücke, häusliches, ländliches Leben, bürgerliches, bäuerliches Wesen, luftige Geselligkeit, Spiel, Trunk, Galanterie, Soldaten-, Feld- und Garnisonsleben, Bambocciaden, Karrikaturen, Schäferstücke, Jahrmärkte, Räuberscenen, Mönchs-, Nonnen-, Gespenster- und Hexenstücke sc. Wir finden es bequem, für solches Menschenthum in seinen spezifischen und einzelnen Formen und Variationen einen Kollektivkunstnamen zu haben. Wie der Geschichte und dem Epos der Roman, die Novelle, die poetische Erzählung gegenübersteht, so dem historischen Gemälde das Genrebild.“⁷¹

Die begriffliche Festlegung und richtungsweisende inhaltliche Abgrenzung im deutschsprachigen Raum erfolgte spätestens in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Einordnung der Gattung „Genremalerei“ war damit aber noch nicht beendet. In einem Aufsatz von 1852 fordert Friedrich Eggers die Genre- und

⁶⁸ Kugler ²1847, Bd. 2, S. 483.

⁶⁹ Betthausen /Feist/Fark 1999, S. 228.

⁷⁰ Kunst-Blatt 1837, S. 182. Das Kunst-Blatt wurde seit 1820 von Dr. Ludwig Schorn herausgegeben, das er zu einer angesehenen modernen Fachzeitschrift gemacht hat. Obschon er zahlreiche berühmte Autoren, unter anderem Sulpiz Boisserée, Friedrich Schnaase und Franz Eitelberger, verpflichten konnte, stammte beinahe die Hälfte aller Beiträge von ihm selbst. Betthausen/Feist/Fark 1999, S. 369.

⁷¹ Kunst-Blatt 1839, S. 407.

Landschaftsmaler auf, sich aktuellen Themen des städtischen Alltags zu widmen und sich verstärkt Arbeitsszenen zuzuwenden.⁷² Dies scheint ein Versuch gewesen zu sein, die Genremalerei aus den Fesseln der idyllischen Biedermeiermalerei zu befreien und sie mit ihrer Fähigkeit zur Realitätswiedergabe dem Realismus zuzuführen.

Diese unterschiedlichen ästhetischen Positionen finden ihre Entsprechung in den vielfältigen Malstilen und im Aufkommen neuartiger Motive in der Kunst, die vor allem in der neuen Gattung der Genremalerei zu finden sind. Jede der großen stilistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts ergänzte die neue Gattung um ein weiteres Themenfeld. Im Anschluss an intime und verklärende häusliche Szenen der Biedermeierzeit etablierten sich realistische Darstellungen der Arbeitswelt (Abb. 9, 10). Die Impressionisten erweiterten das Themenspektrum um vielfältige Szenen aus dem Stadtleben. Als wichtigste Errungenschaft der Genremalerei darf die Durchsetzung der Bildwürdigkeit aller Gesellschaftsschichten gewertet werden. Sie trug auf diese Weise wesentlich zur Demokratisierung der Kunst, respektive ihrer Motive bei. Dazu zählen Darstellungen der Arbeitswelt sowohl auf dem Lande als auch in der Fabrik. Da sich die Genremalerei sämtlicher Stile bediente, reichte die Darstellungsweise von vollständiger Verklärung bis hin zu hautnahe, schmerzdem Realismus (Abb. 11).

2.5. Festlegung des Gattungsbegriffs im 20. Jahrhundert und heute

Die Auseinandersetzung um den Begriff der Genremalerei flammte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein letztes Mal auf. Vergeblich schlug Friedrich Theodor Vischer, Professor für Ästhetik an der Universität in Tübingen, eine Begriffsänderung vor.

„Der Name Sittenbild scheint uns wert, statt des französischen Genre und des früheren deutschen (zuerst von Hagedorn in den Betrachtungen über die Malerei gebrauchten, von Schnaase aufgenommenen) Gesellschaftsbild eingeführt zu werden. (...) ‚Sitte‘ wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äußeren Kulturformen...“⁷³

Lothar Brieger plädiert in seinem 1922 erschienenen Werk über die historische Entwicklungsgeschichte der Genremalerei für den Begriff der „bürgerlichen Malerei“. Die Gattung hätte erst durch das Erstarren des bürgerlichen Elements in der Kulturgeschichte zur dritten großen Kategorie neben der historischen und der religiösen Malerei avancieren können. Darüber hinaus stufte Brieger die Genremalerei höher als die Historienmalerei ein:

⁷² Eggers 1852, S. 107 f. Eggers war als Kunsthistoriker in Lehre und Forschung und als Autor tätig. Besonders verdient machte er sich als Mitbegründer der „Verbindung für Historische Kunst“ im Jahr 1850. Turner 1996, Bd. 9, S. 761.

⁷³ Vischer ²1922/23. Bd. 4, S. 375-379. Zitiert nach Gaethgens 2002, S. 416.

„Das historische Gemälde läßt uns fast immer unbefriedigt, es ist, so hoch es auch in manchen Zeitaläufen eingeschätzt wurde, die unreinste und unedelste Gattung der Malerei überhaupt. (...) Unsere Phantasie muß sein bestes erst ergänzen. (...) Die historische Malerei ist eine reine Bildungsmalerei und keine Kunst, ist beladen mit Theorien, im tiefsten Kern von vornherein gebunden und zu selbständiger künstlerischer Schöpfung unfähig gemacht, ein Irrweg der Malerei.“⁷⁴

Die Umkehrung der Verhältnisse zwischen Historien- und Genremalerei tauchte erstmalig bei Schopenhauer auf und erfuhr hundert Jahre später bei Brieger eine pointierte Ausführung. Seine Haltung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts spiegelt den allgemein in der Kunst um sich greifenden Autoritätsverlust der Akademien wider. Brieger lebte und wirkte zu einer Zeit, als sich der Kunstbegriff grundlegend geändert, das Diktat der Kunstakademien endgültig überlebt hatte und die programmatische Abspaltung verschiedener Künstlergruppen bereits vollzogen war.⁷⁵ Unter dieser Prämisse und im Schatten der Etablierung solcher Künstlervereinigungen, die eigene künstlerische Ziele formulierten und sich weder den stilistischen noch den thematischen Vorgaben der (konservativen) Akademien unterwarfen, machte die Aufrechterhaltung einer Gattungshierarchie obsolet. Brieger war offenkundig ein Gegner des akademischen Kunstdiktats. Um seiner Haltung deutlich Ausdruck zu verleihen, stellte er die Genremalerei unverhältnismäßig weit über die Historienmalerei. Eine Kurzdefinition der Genremalerei von ihm lautet: „Ganz kurz könnte man also Genremalerei als diejenige Gattung der Malerei bezeichnen, die im alltäglichen Vorgang das allgemein Menschliche zu erfassen und künstlerisch zu gestalten sucht.“⁷⁶ Die Befreiung der Kunst aus dem religiösen und kultischen Gefüge und die Erstarkung der bürgerlichen Gesellschaft im Holland des 17. Jahrhunderts bilden für ihn grundlegende Voraussetzungen für die Entwicklung der Genremalerei im 18. bzw. 19. Jahrhundert.⁷⁷

Der deutsche Kunsthistoriker Max Friedländer äußerte sich 1947 zur Genremalerei und liefert eine bis heute gültige Eingrenzung und Begriffsbestimmung für die Gattung. Obschon er den Begriff *genre* für vage hält, „der leichter negativ als positiv definiert werden kann“, zieht er

⁷⁴ Brieger 1922, S. 12.

⁷⁵ Im Jahre 1884 kam es zur Gründung der ersten Sezession in Paris, der Société des Indépendants. Die wichtigste Sezession wurde 1897 in Wien gegründet, weil sie die österreichische Variante des Jugendstils, den sogenannten Sezessionsstil hervorbrachte. 1892 und 1898 kam es zur Abspaltung der Münchner bzw. der Berliner Sezession von der Akademie. Kunstbrockhaus²1987, Bd. 9, S. 100.

⁷⁶ Brieger 1922, S. 15.

⁷⁷ Brieger sieht als Wegbereiter der Genremalerei Handwerker der vorbürgerlichen Zeit, die ihre Werke nach Stundenaufwand bezahlen ließen und keine Anbindung an die akademische oder höfische Kunstwelt hatten. Brieger 1922, S. 20 f.

ihn dem „gemachten Wort“ *Sittenbild* vor.⁷⁸ Seiner knapp gefassten Geschichte der Genremalerei stellt er eine Definition ihres Wesens voran, die durch ihre namenlose Darstellungsweise das allgemein Menschliche fokussiert und sich vor allem dadurch von der Historienmalerei abgrenzt.⁷⁹

Immel versucht in ihrer Dissertation zur deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts eine exakte Definition der Gattung zu geben und sowohl deren Grundhaltung als auch ihre stilistische Ausführung einzugrenzen.

„Jede Art der Tendenz, sei sie anklagend, tragisch, spöttisch, sozial, religiös, pathetisch oder heroisierend, widerspricht dem Wesen des Genre. Bilder, auf welchen die Bauern glorifiziert oder religiös beseelt, die Arbeiter heroisiert, die Philister verhöhnt, die satten Bürger angeklagt werden, überschreiten die das Genre charakterisierenden Grenzen. Ihnen liegt ein weltanschauliches Engagement zugrunde, dem die verschönende Grundhaltung der Genremaler konträr gegenübersteht. Außer dem Inhalt begrenzt der Stil des Künstlers, das heißt: Bildform, Auffassung, Betrachtungsweise und malerische Mittel den Bereich des Genre. Im Realismus oder Impressionismus sind zum Beispiel die Bildthemen zwar häufig genrehaft, aber sie entspringen einer gänzlich anderen Geisteshaltung. Diese Künstler interessiert nicht das Inhaltlich-Erzählende, sondern sie suchen das Individuelle, das Einmalige der Erscheinung in feinsten Abstufungen so treffend wie möglich festzuhalten. Im Gegensatz zu den Genremalern geben sie die Natur und die Szenen des Alltags als wahrhaftes Abbild. Ihre Darstellungen sind gleichsam ‚Porträts‘ des Sichtbaren.“⁸⁰

Innerhalb der gesamten Rezeption des Gattungsbegriffs „Genremalerei“ im 20. Jahrhundert steht Immel singulär mit dieser stilistischen und epochalen Festschreibung, die sie 1996 erneut bekräftigt hat.⁸¹

Maßgebend für diese Arbeit ist die in der jüngsten Buchedition zur Genremalerei abgefasste Begriffsbestimmung, die auf den Definitionen der letzten 250 Jahre basiert.

„Die Genremalerei wird in den Lexika des 20. Jahrhunderts übereinstimmend als eine Gattung beschrieben, die Szenen aus dem täglichen Leben wiedergibt. Genremalerei ist also Figurenmalerei. Damit ist auf ihre enge Verbindung mit der Historienmalerei hingewiesen. Aber im Gegensatz zur Historienmalerei (...) charakterisiert ‚Genre‘ eine andere, zwar verwandte aber untergeordnete Gattung der Malerei, in der keine heroischen Taten und historischen Ereignisse, keine bekannten und bedeutenden Persönlichkeiten, sondern anonyme, ‚unhistorische‘ Figuren in ihrem individuellen Lebensbereich, ihrem zuständigen Dasein oder bei unspektakulären Ereignissen dargestellt werden. Dies können Menschen aller Stände sein.“⁸²

Gaethgens meint hier mit Ständen auch Klassen. Sie verwendet die Bezeichnung nicht wie im Fach Geschichte, sondern als Sammelbegriff für eine heterogene Gesellschaft, die nach Berufsgruppen, Einkommen und Bildungsgrad geschichtet ist.

⁷⁸ Friedländer 1947, S. 191.

⁷⁹ Friedländer 1947, S. 192 ff.

⁸⁰ Immel 1967, S. 54 ff.

⁸¹ Ricke-Immel 1996, S. 9 ff.

⁸² Gaethgens 2002, S. 13.

„Ein weiteres Kennzeichen der Genremalerei ist ihr sogenannter Realismus. Genremalerei wird als eine Darstellungsweise verstanden, die ihre Themen nicht ‚erfindet‘, sondern als authentisches Stück der Wirklichkeit abbildet. Damit ist der Realismus ihrer Natur- und Wirklichkeitswiedergabe Grundvoraussetzung einer Malerei, die das wahre Leben abzubilden vorgibt. Die immer noch weit verbreitete Vorstellung, dass Genrebilder einen ‚Spiegel‘ der Sitten und Lebensformen einer Gesellschaft bieten, leitet sich von diesem Umstand ab.“⁸³

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass seit dem Altertum Szenen zur Abbildung kamen, die den Alltag der Menschen zeigen und die wir heute als Genre bezeichnen. Das bedeutet, dass es das Phänomen bereits gab, lange bevor es unter einen einheitlich verwendeten Begriff gefasst und als eigenständige Gattung der Tafelmalerei etabliert wurde. Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Alltagsschilderungen in der Kunst wurzelt in der griechischen Antike und taucht vereinzelt in der Literatur des Mittelalters und der Renaissance auf. Die Theorien zur Gattung „Genremalerei“ und die Festlegung der Gattungsbezeichnung haben erst Ende des 18. Jahrhunderts eingesetzt. Die Festschreibung von Gattungsname und –theorie erfolgte im deutschsprachigen Europa im Laufe der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Der Historienmalerei ebenbürtig zu werden, bedurfte eines längeren Kampfes, der zur Auflösung der Gattungshierarchie beitrug. Es ist aber vor allem den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben, dass sich die Genremalerei als ernst genommene und beliebte Gattung durchsetzen konnte.

3. Begriffsbestimmung für die jüdische Genremalerei

Zu jüdischen Alltagsschilderungen sind all jene Darstellungen zu zählen, die durch Kleidung als Juden zu erkennende Personen bei einer beliebigen Tätigkeit zeigen oder religiöse Handlungen zum Thema haben. Zur ersten Gruppe gehören Bildthemen wie ‚jüdische Händler‘ oder ‚ostjüdische Männer beim Schachspiel‘. Sie spiegeln das Selbstverständnis von Juden und Entwicklungen innerhalb der Geschichte wider. Es darf als ein Spezifikum der jüdischen Genremalerei bezeichnet werden, dass sie auch rechtliche Errungenschaften thematisiert. In der für die Genremalerei charakteristischen anonymisierten Weise wurde so beispielsweise die erkämpfte Wehrpflicht motivisch verarbeitet. Die zweite Gruppe jüdischer Genrebilder ist die quantitativ größere. Sie setzt unter anderem das Zünden der Schabbat-Kerzen, die Pesach-Feier im Familienkreis oder eine Hochzeitszeremonie ins Bild.

⁸³ Gaethgens 2002, S. 13.

Innerhalb der jüdischen Genremalerei lassen sich die sechs Themengebiete Feiertage, rituelle Handlungen den Lebenszyklus betreffend, Synagoge und Gelehrsamkeit, jüdische Soldaten, Juden bei der Arbeit oder einer anderen Tätigkeit sowie Verfolgung und Vertreibung unterscheiden. Sie sollen im Anschluss einzeln erörtert werden.

1. Feiertage

Die in jährlichem Abstand wiederkehrenden Feiertage, die nur zum Teil bereits in der Tora erwähnt werden, bilden das beliebteste Themengebiet der jüdischen Genremalerei.

Darstellungen zu Schabbat, Pessach, Sukkot und Simchat Tora waren seit dem Mittelalter sehr populär, während Chanukka, Schawuot, Jom Kippur, Rosch ha Schana, Purim und Tischa be Aw seltener malerisch verarbeitet wurden. Der Grund dafür liegt meiner Meinung nach darin, dass sowohl der wöchentliche samstägliche Ruhetag als auch die drei Wallfahrtsfeste, Pessach, Sukkot und Schawuot, von ihrem Wesen her identitätsstiftend wirken. Der monotheistische Glaube an einen Weltenschöpfer, der durch seine Errettung der Israeliten aus Ägypten erst die Konstituierung des jüdischen Volkes ermöglichte, das er auserwählte, um seine Gebote zu empfangen und zu erfüllen, machen dieses Wesen aus und bilden den Kern des Judentums. In Zeiten äußerer Bedrohung mochten die Darstellungen zu diesen Feiertagen trostspendend und bestärkend gewirkt haben. In Zeiten innerer Abkehr von der Religion hatten sie die Funktion das gemeinschaftliche der religiösen Handlungen zu betonen und die zweifelnden Juden an ihre Pflichten zu gemahnen. Darüber hinaus bringt das Wesen dieser Feiertage eine offenkundige Abgrenzung zur Außenwelt mit sich: Der jüdische Ruhetag ist der Samstag und nicht der Sonntag; eine von der nichtjüdischen Umwelt wahrgenommene Exklusivität durch die Auserwählung Gottes; eine liturgisch kontextualisierte Affinität zum Land der Urväter; die Nichtübereinstimmung der jüdischen mit der christlichen Bibel oder dem Koran. Diese Abgrenzungen manifestieren die jüdische „Andersartigkeit“.

Zur jüdischen Genremalerei zählen Darstellungen, die Personen bei der Verrichtung jüdischer Feiertagsrituale zeigen. Im Falle von Pessach gab es ein breites Themenspektrum, weil viele praktische Handlungen von Nöten sind, um das achttägige Fest vorzubereiten und zu begehen. Die zu verrichtenden und abgebildeten Tätigkeiten reichen vom Entfernen alles Gesäuerten aus dem Haus, über das Backen von Mazzot, von ungesäuerten Broten, bis zum Vortrag der Pessach-Erzählung im Familienverband (Abb. 12). Schabbat benötigt lediglich zwei Darstellungen, die die Wichtigkeit des Tages hervorstreichen, das Anzünden der Schabbat-Kerzen und den Kiddusch, die Segnung des Weines durch den Hausherrn (Abb. 13). Die Schabbat-

Ruhe ins Bild zu setzen, versuchte vor Oppenheim kein anderer Künstler.⁸⁴ Vielleicht bedurfte es des industriellen Zeitalters mit all seinem Lärm und seiner Schnelllebigkeit, um die Ruhe des Samstags darstellbar und für den Betrachter erfahrbar zu machen. Obwohl zum Laubhüttenfest, Sukkot, neben der Laubhütte selbst auch der Feststrauß, bestehend aus verschiedenen Pflanzen und der Zitrusfrucht Etrog gehört, kam dieser weit seltener zur Abbildung als Menschen, die eine Sukka bauen oder sich in einer aufhalten. Die Feiertagshandlung, die das Vertrauen der Juden auf Gott symbolisiert – der Aufenthalt in der Wind und Wetter ausgesetzten Laubhütte ist ein Sinnbild dafür - schien den jüdischen Malern und Buchillustratoren weitaus wichtiger als der Feststrauß, der ein Zeichen des Erntedankes ist (Abb. 14). Darstellungen, zu denen der Titel Simchat Tora passen würde, sind oftmals keine Illustrationen des Feiertags im Speziellen, sondern sie geben die Freude an der Tora im Allgemeinen wieder und stehen als Sinnbild der wörtlichen Bedeutung des hebräischen Begriffs „Simchat Tora“, Tora-Freude oder Freude an der Tora (Abb. 15) .

Den in der jüdischen Genremalerei minder populären Feiertagen wohnt das oben beschriebene identitätsstiftende Moment nicht derart inne. Im Vordergrund stehen bei ihnen historische Ereignisse oder die individuelle Beziehung zu Gott. Schawuot liegt die Gesetzgebung auf dem Berg Sinai zugrunde, es besitzt aber keine ausgeprägten Feiertagsrituale, die einen Bezug zur nachbiblischen jüdischen Gesellschaft herstellen. Simchat Tora verankert hingegen Gottes Wort vom Berg Sinai in jeder Generation jedes Jahr aufs Neue, indem die Lesung der Tora an dem Festtag abgeschlossen wird und erneut beginnt. Chanukka, ein achttägiges Lichterfest zur Wiedereinweihung des Tempels, und Tischa be Aw, ein Trauertag zum Gedenken an den ersten und zweiten Tempel, behandeln historische Ereignisse, in denen das göttliche Wirken lediglich als spekulative Randnotiz erscheint. Neujahrstag, Rosch haSchana, und Versöhnungstag, Jom Kippur, befassen sich mit der individuellen Bindung zwischen Mensch und Gott (Abb. 16).

2. Rituelle Handlungen den Lebenszyklus betreffend

Ebenso wie im Christentum und im Islam existieren auch im Judentum festgelegte Initiationsriten und religiöse Handlungen, die den Lebensweg eines Menschen in wahrnehmbare Abschnitte gliedern. Zur Abbildung kamen aufgrund des über Jahrhunderte dominierenden patriarchalen Gesellschaftssystems fast ausnahmslos Rituale für Jungen und Männer. Beginnend mit der Beschneidung, Brit Mila, über die Bar Mizwa, die religiöse Mündigkeit, und die

⁸⁴ Siehe dazu Kap. 9.8.

Hochzeit bis zur Leichenwaschung und Beerdigung. Die häufigsten Motive innerhalb dieser Themengruppe waren mit Beginn der Buchmalerei Beschneidungsszenen und Hochzeitszeremonien (Abb. 17). Ihre Beliebtheit gründet sich meiner Ansicht nach auf einem Traditionsbewusstsein, das den Fortbestand des Judentums nur durch die Beschneidung als Zeichen des Bundes mit Gott und jüdische Eheschließungen sichern kann. Die religiöse Mündigkeit von Jungen und seit dem 19. Jahrhundert auch von Mädchen, Bar und Bat Mizwa, kam hingegen selten zur Abbildung. Sie stellen neben Bestattung und Trauerzeit, dem Segnen von Kindern und die Überreichung des Get, des Scheidebriefes, Individualentscheidungen und –schicksale dar, die die Gemeinschaft in ihrer Gesamtheit nicht betreffen. Auch die anderen oben genannten Themen wurden nur selten in Szene gesetzt. Abbildungen zur Überreichung des Scheidebriefes sind seit dem 17. Jahrhundert bereits bei nichtjüdischen Illustratoren jüdischer Rituale zu finden, beispielsweise bei Jan Luyken (Abb. 18). Das Thema der Ehescheidung fand in diesen ethnographischen Büchern Erwähnung, weil sie versuchten, alle religiösen Ereignisse des Lebenszyklus und des Festkalenders literarisch zu beschreiben und mit Stichen zu illustrieren. Die Überreichung des Get, des Scheidebriefes, wurde von jüdischen Malern erst im 19. Jahrhundert in den Themenkanon der abbildungswürdigen Ereignisse aufgenommen (Abb. 19).

3. Gelehrsamkeit und Synagoge

Quantitativ stellen Lernszenen Einzelner und Talmuddebatten die bei weitem größte Motivgruppe. Da es im Judentum keine typische Gebetshaltung gibt wie die gefalteten Hände im Christentum, sind Lern- und Betszenen oftmals nicht voneinander zu unterscheiden. Die Darstellung von Juden mit einer Tora-Rolle, in oder vor der Synagoge und Tora-Schreiber kamen weitaus seltener zur Abbildung. Für den Ausdruck tiefer Religiosität ist im Judentum das Studium der Heiligen Schriften charakteristisch, was die Beliebtheit des Themas erklärt. Die Weisung, das von Gott gegebene Gesetz zu studieren, findet sich bereits in der Tora selbst. „Und Mose rief ganz Israel zusammen und sprach zu ihnen: Höre, Israel, die Gebote und Rechte, die ich heute vor euren Ohren rede, und lernet sie und bewahrt sie, dass ihr danach tut!“⁸⁵

Einzelfiguren stehen an einem Pult oder sitzen an einem Tisch. Figurengruppen sind seltener stehend um ein Pult dargestellt. Sie sitzen entweder gleichberechtigt an einem Tisch oder sie teilen sich sichtbar auf in Schüler und Lehrer. Die Schüler sind äußerlich daran zu erkennen, dass sie keine Bärte tragen und oftmals auch keine Kopfbedeckung. Zu den Gruppenlernszenen

⁸⁵ Deuteronomium 5,1.

nen gehören obendrein Darstellungen der Fünf Weisen von Bnei Brak. Die fünf Rabbiner, die zusammensitzen und über den Auszug aus Ägypten lernen, werden in der Pessach-Erzählung genannt. Obschon es sich hier streng genommen um ein Motiv der Historienmalerei handelt, wird es im Rahmen der Genremalerei erwähnt, weil das Genrethema des Lernens im Mittelpunkt der Darstellungen steht und nicht das historische Ereignis der Zusammenkunft der fünf Rabbiner (Abb. 20, 21, 22).

4. Juden bei der Arbeit oder einer anderen Tätigkeit

Da die Berufswahl von Juden in Europa etwas von außen aufoktroiertes war und mit den von Gott gegebenen Gesetzen nur peripher zu tun hatte, trug es nicht zur innerjüdischen Identitätsstärkung bei. Dies erklärt, warum das Thema von jüdischen Künstlern eher selten aufgegriffen wurde. Angespornt durch eine judenfeindliche Haltung oder das Interesse am Andersartigen stellten nichtjüdische Maler jüdische Händler und Geldverleiher häufiger dar. Für jüdische Künstler wurden Juden bei der Arbeit oder anderen Tätigkeiten erst im 19. Jahrhundert ein bildwürdiges Thema, das Sozialkritik oder Nostalgie befördern konnte (Abb. 23, 24). Im Laufe des 20. Jahrhunderts kamen als Genremotive Szenen aus dem Kibbuz-Leben hinzu (Abb. 25).

5. Jüdische Soldaten

Dieses Genrethema ist eine Folgeerscheinung der rechtlichen Neuordnung im 19. Jahrhundert. Erst die voranschreitende Emanzipation öffnete die Wehrpflicht für jüdische Männer. Es war ihnen nun möglich, Seite an Seite mit christlichen Bauern, Bürgern und Adligen zu kämpfen und damit ihrem Patriotismus aktiven Ausdruck zu verleihen. Die bildhafte Darstellung dieser politischen Errungenschaft erfreute sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Oppenheims Bild „Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen“ von 1833/34 mag das erste gewesen sein, in dem das Thema aufgegriffen wurde und ihm zu seiner Popularität verhalf (Abb. 26).⁸⁶ Neben Soldaten im Familienkreis, bei ihrem Abschied oder ihrer Heimkehr, war die Wiedergabe von Feldgottesdiensten ein häufiges Motiv dieser Themengruppe. Am bekanntesten ist die auf einem Taschentuch dargestellte Szene der deutsch-jüdischen Soldaten des Feldlagers bei Metz während des Jom Kippur-Gottesdienstes von 1870 (Abb. 27).

6. Verfolgung und Vertreibung

⁸⁶ Kleeblatt 1999 S. 113-130.

Dieses Themengebiet mag Befremden hervorrufen. Sowohl im Mittelalter in Deutschland als auch im Osteuropa des späten 19. Jahrhunderts gehörten Pogrome und Vertreibungen zum Alltag. In der deutschen mittelalterlichen Buchmalerei etablierte sich als Sinnbild von Judenverfolgungen die Darstellung einer Hasenjagd. Abgebildet sind fliehende Hasen, die von einem Jäger und einer Meute von Hunden gejagt werden (Abb. 28). Das ursprünglich christliche Motiv steht im deutschsprachigen Raum für die Versinnbildlichung des Akronyms Ja-KeNHas. Diese mnemotechnische Formel fasst die mit jeweils einer religiösen Handlung verbundenen Wörter Jajin (Wein)-Kiddusch (Segen über den Wein)-Ner (Kerze)-Hawdala (Trennungsritual zwischen Schabbat und Wochentags)-Sman (Segenspruch über die Wichtigkeit de Zeitpunkts) zusammen, die dem Hausherrn beim korrekten Ablauf des Seders an einem Samstagabend, Schabbat-Ausgang, helfen. Spätestens mit der Augsburger Haggada von 1534 verwandelte sich die Darstellung des Akronyms jedoch in eine dramatische Allegorie auf die Verfolgung von Juden. Seit Ende des 15. Jahrhunderts fielen Juden im Süden und Südwesten Deutschlands zahlreichen Vertreibungen zum Opfer, die die Ansiedlung in den Städten auf Jahrzehnte unterband.⁸⁷

Bilder, die sich weder durch ihren Titel noch mittels einer Jahreszahl innerhalb der Darstellung auf ein spezifisches Ereignis beziehen lassen, sind der Gattung der Genremalerei zuzuordnen. Maler des 19. und 20. Jahrhunderts von Szenen mit Titeln wie „Nach dem Pogrom“ oder „Auf der Flucht“ bringen allgemeines menschliches Leid anhand des jüdischen Schicksals zum Ausdruck (Abb. 29).

⁸⁷ Yerushalmi 1975, S. 36 f. Ziwes 1999, S. 166 ff.

4. Geschichte der jüdischen Genremalerei

4.1. Versuch der Rekonstruktion einer Genese bis etwa 1800

Auf das sogenannte Bilderverbot, das aufgrund falschen Verständnisse des Zweiten Gebots die Existenz jüdischer Kunst generell in Frage gestellt hat, soll hier nicht eingegangen werden.⁸⁸ Als Verständnisgrundlage wird festgehalten, dass Abbildungen und dreidimensionale Darstellungen nur dann verboten sind, wenn sie der Verehrung dienen. Zur Ausschmückung von Synagogen und rituellen Gegenständen sind sie erlaubt. Dass überhaupt bildliche Darstellungen in Synagogen zu finden sind, scheint auf den hellenistischen Einfluss zurückzuführen zu sein. Die frühesten Synagogenfunde aus dem 1. Jahrhundert v. d. Z. belegen dies mit bildlichen Überresten. Die jüdischen Zeugnissen der hellenistischen Antike, seien es Synagogen oder Münzen, weisen noch keine Alltagsszenen aus dem Volk auf. Vorhanden sind jedoch bereits figürliche Darstellungen biblischer Szenen. Bedeutende Beispiele sind die Wandmalereien zur Bibel in der Synagoge in Dura Europos aus dem 3. Jahrhundert n. d. Z. Der Einfluss der bilderfreundlichen Hellenisten scheint hier ebenso gewirkt zu haben wie Jahrhunderte später der Einfluss des christlichen Umfeldes auf das jüdische Kunstschaffen.⁸⁹

Im Jerusalemer Talmud im Traktat Avoda Sara, 3 heißt es: „In den Tagen des Rabbi Jochanan [das war im 3. Jahrhundert, Anm. d. Autorin] fing man an, die Wände zu bemalen, und er hinderte es nicht.“⁹⁰ Im selben Traktat gibt es eine Stelle, die belegt, dass im 5. Jahrhundert mit Abbildungen verzierte Mosaike und Fresken in Synagogen akzeptiert waren.⁹¹ Mitte des 6. Jahrhunderts erhoben sich im Zuge der nationalen und religiösen Erneuerungsbewegung jüdische Bilderstürmer, deren bilderfeindliche Haltung im Islam ihre Entsprechung fand. Diese Haltung hielt sich bis ins 13. Jahrhundert hinein und führte dazu, dass, soweit wir das wissen, unter islamischem Einfluss hebräische Handschriften rein ornamental und floral ausgeschmückt wurden.⁹²

Ob es in der Antike bereits jüdische Buchkunst gegeben hat, ist umstritten, da Belege fehlen. Der Aristeasbrief aus dem 3. Jahrhundert v. d. Z. erwähnt Goldbuchstaben für die Ausschmückung

⁸⁸ Eine ausführliche Behandlung der Problematik des Bilderverbots findet man bei Heimann-Jelinek 2003, S. 21-32.

⁸⁹ Schubert 1983, 1. Teil, S. 69.

⁹⁰ JT 1980, Avoda Sara, 3:3, 42 d.

⁹¹ JT 1980, Avoda Sara, 4:1, 43 d.

⁹² Schubert 1983, 1. Teil, S. 69.

von Texten, aber keine weitere Dekoration, geschweige denn figürliche Darstellungen. Der biblische Freskenzyklus in Dura Europos führte zu der Annahme, dass es für jüdische und nichtjüdische Freskenmaler in der Antike Musterbücher gab, denen sie ikonographische Vorbilder entnehmen konnten. Dies muss jedoch Spekulation bleiben.⁹³ Für die allgemeine Genremalerei gilt, dass in der Zeit des Hellenismus eigenständige Genrebilder existierten, die in Vergessenheit gerieten und durch das Erstarken des Christentums von biblischen Themen überlagert wurden, so dass das Genre den Umweg über die Buchmalerei machen musste, um Tafelbild zu werden.⁹⁴ Die christliche Kunst konnte sich nach der Überwindung des Bilderstreits im 8. Jahrhundert uneingeschränkt figürlichen Darstellungen zuwenden. Beispiele christlicher Buchmalerei in Europa sind seit dem 4. Jahrhundert erhalten und lassen einen Wandel während der Ausbreitungsperiode der Gotik erkennen, der auch für die jüdische Buchmalerei von Bedeutung gewesen sein mag. Die Klosterschulen verloren ihre Sonderstellung als alleinige künstlerische Gestalter von religiösen Manuskripten, indem sich Nichtkleriker als Buchkünstler mehr und mehr durchsetzten. Solche von Laien geführten Malerwerkstätten förderten die Produktion von illustrierten Handschriften insgesamt und ermöglichten erstmals die Beteiligung von Juden an derartigen Produktionsprozessen. Sowohl das Aufkommen von serienmäßig hergestellten Volkshandschriften mit lavierten Federzeichnungen als auch die Etablierung luxuriös gestalteter Andachtsbücher für den Hochadel veränderten den Gebrauch von Büchern.⁹⁵ Durch die Verlagerung der künstlerischen Buchaus schmückung auf Nichtkleriker hat eine Öffnung zur Allgemeinheit hin stattgefunden und auf diese Weise das Wissen um Farbenmischen und den Zugriff auf benötigte Zutaten erleichtert. Dazu kam, dass die Pergament-Produktion im 13. Jahrhundert vereinfacht wurde. Es war den Schreibern dadurch möglich, billigere Häute zu verwenden, was erheblich zur Produktionssteigerung beitrug.⁹⁶ Diese Entwicklung betraf ganz Europa, d. h. auch die sefardischen und aschkenasischen Buchkünstler.

Die frühesten überlieferten illuminierten hebräischen Handschriften stammen in den orientalischen Ländern aus dem 9. und in Europa aus dem 13. Jahrhundert.⁹⁷ Tora-Rollen und andere

⁹³ Künzl 1992, S. 61 f.

⁹⁴ Brieger 1922, S. 48 ff.

⁹⁵ Volbach 1990, S. 182 f. Schubert 1983, 1. Teil, S. 123.

⁹⁶ Narkiss ³1978, S. 17.

⁹⁷ Diese frühesten erhaltenen illuminierten Handschriften sind ein Prophetentext aus Tiberias und eine Bibel, wahrscheinlich aus Ägypten, die im Jahre 895 bzw. 929 angefertigt wurden. Der Mosche-ben-Ascher-Kodex aus dem Jahr 895 wird in der Karäer-Synagoge in Kairo aufbewahrt. Die sogenannte 1. Leningrader Bibel aus dem Jahr 929 befindet sich heute in der Öffentlichen Bibliothek Leningrads unter der Nummer Ms. II 17.

für den Gottesdienst bestimmte Bücher wurden niemals illuminiert. Reich verziert wurden hingegen sämtliche religiösen Schriften des häuslichen und persönlichen Gebrauchs. Dazu gehören Bibeln, Esther-Rollen, Misrach-Tafeln, die die Gebetsrichtung angeben, Siddurim und Machsorim- Gebetbücher für die Wochen- bzw. die Festtage, Heiratsverträge, sogenannte Ketubbot, Gesetzeskodizes, allgemeine wissenschaftliche Texte zu Medizin oder Astronomie und vor allem Haggadot, die die Pessach-Geschichte beinhalten. Der größere und wegen seiner Bilderfülle wichtigere Teil illustrierter Handschriften stammt aus Europa. Hier unterstanden die Juden christlichem Einfluss, der figürliche Abbildungen in der jüdischen Buchkunst etablierte. Die Geschichte der jüdischen Genremalerei nimmt hier ihren Anfang. In Europa waren während des Mittelalters die Lebensbedingungen über lange Perioden einer Kunstentfaltung jedoch nicht förderlich. Das gesamte Kunstschaffen wurde vom Klerus diktiert und im Falle der Buchmalerei bis ins 13. Jahrhundert hinein ausschließlich in Klöstern ausgeführt. Darüber hinaus wirkten ein unsicherer rechtlicher Status, soziale Einschränkungen und wiederholte Verfolgungen und Vertreibungen hemmend auf die künstlerische Betätigung von Juden. Dass jedoch trotz allem aus jener Zeit herausragende Werke der jüdischen Buchkunst erhalten sind, zu welcher u. a. für die spätere Zeit vorbildhafte illustrierte Bibeln gehören, kommentiert Sed-Rajna folgendermaßen:

„Geschützt vor den Einschränkungen, die sich auf die Entfaltung anderer Künste negativ auswirkten, wurde die Buchmalerei zum Zufluchtsort aller ästhetischen Wünsche und erlaubte die Weiterführung der alten, allgemein verbreiteten Traditionen. Das bemerkenswerteste Phänomen war das erneute Aufblühen einer dieser Traditionen, nämlich der im Altertum entwickelten biblischen Bilderwelt, und zwar während einer kurzen Phase im 13. und 14. Jahrhundert. Auf welchen Wegen die antike Tradition weitergegeben worden war, entzieht sich der historischen Forschung bis heute.“⁹⁸

Der Großteil der uns bis heute erhaltenen illustrierten Handschriften stammt aus Spanien, Portugal⁹⁹, Frankreich, Deutschland und Italien. Aus England fehlen Beispiele, da die Juden von dort 1290 vertrieben wurden und erst wieder 1656 das Niederlassungsrecht erlangten. Die europäischen Handschriften entstanden zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert. Dass im deutsch-nordfranzösischen Gebiet der aschkenasischen, im iberisch-südfranzösischen Raum der sefardischen Juden und in Italien keine illustrierten Handschriften vor 1230 erhalten sind, fällt ins Auge. Fundierte Erklärungen für dieses Phänomen gibt es allerdings nicht.

⁹⁸ Sed-Rajna 1997, S. 13.

⁹⁹ Die iberische Halbinsel, die seit 711 unter muslimischer Herrschaft stand, wurde durch die seit 1031 wirksame Reconquista Stück für Stück wieder christlich. 1212 löste sich das Almohaden-Reich nach der Niederlage bei Navas de Tolosa auf. 1236 eroberten die Christen Cordoba. Letzte arabische Hochburg war im 14. Jahrhundert Granada. Ploetz³³2002, S. 549 ff.

Mit Aufkommen des hebräischen Buchdrucks in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert ging die jüdische Buchmalerei vorerst zu Ende, um im 18. Jahrhundert in den deutschsprachigen Ländern eine Renaissance zu erleben.¹⁰⁰

Zunächst gilt es jedoch zu klären, wie jüdische Autoritäten des Mittelalters zu figürlichen Abbildungen standen. Die früheste Erwähnung einer jüdischen mittelalterlichen Wandmalerei findet man in einem Talmudkommentar von Raschi aus dem 11. Jahrhundert zu Schabbat 149a. Im Zuge der Kommentierung einer Baraita aus dem 2. Jahrhundert, die den Umgang von Bildern mit Titeln behandelt, meint Raschi: „So wie die Menschen, die auf die Mauern verschiedene Tiere oder Gestalten von Menschen oder Ereignissen malen (...) und darunter schreiben: Abbild (hebr. zura) dieses oder jenes Tieres, Gestalt von diesem oder von dieser.“¹⁰¹ Zum Verständnis der Baraita verweist Raschi auf den Gebrauch von Darstellungen mit Titeln auf Wänden von Synagogen. Vielleicht meint er bzw. die Baraita aber auch illustrierte Handschriften, da sich in diesen Bildern mit Titeln befinden, deren Bezeichnung mit der bei Raschi (Hebr. zura) identisch ist.¹⁰² Aus dem 12. Jahrhundert sind mehrere Stellungnahmen bedeutender Rabbiner überliefert. Eine Aussage stammt von Rabbi Ephraim von Regensburg (1110 - 1175). Das von ihm verfasste Responsum erwähnt Tierdarstellungen in der Synagoge von Köln ohne gegen diese einen Einwand zu erheben. Der wichtigste Philosoph des jüdischen Mittelalters, Moses Maimonides, äußerte sich in seinem 1180 verfassten *Mischne Tora* sogar positiv zur menschlichen Darstellung, solange sie das Dreidimensionale in Form von Rundplastiken oder Hochreliefs vermeidet. Künstlerische Ausschmückung wäre insgesamt zu befürworten, wenn sie der Verherrlichung eines religiösen Gebots, einer Mizwa, oder der Erziehung diene.¹⁰³ Die Frage, ob Maimonides mit seiner Gesetzesauslegung auf eine bereits vorhandene Kunstpraxis reagierte, oder ob die Künstler jener

¹⁰⁰ Künzl 1992, S. 129.

¹⁰¹ BT 1967, Raschi zu Schabbat 149 a, Dibur haMatchil: Ktaw haMahalech tachat ha zura we tachat haDejokna'ut.

¹⁰² Rabbiner Schlomo Jizchaki, bekannt als Raschi (gemäß der englischen Transkription: Shelomoh Yitzhaki, abgekürzt Rashi), lebte von 1040 - 1105 in Troyes. Er studierte an den angesehenen jüdischen Akademien in Mainz und Worms und gründete nach seiner Rückkehr in seiner Heimatstadt eine renommierte Talmudhochschule. Sein exegetisches Werk ist Grundlage jedes Studiums der Heiligen Schriften. Seine Kommentare zu biblischen und talmudischen Texten sind jeder Talmudausgabe beige gedruckt. EJ 1997, Schlagwort: Rashi. Der Hinweis auf Raschis Kommentar zu figürlichen Darstellungen befindet sich bei Schubert 1983, 1. Teil, S. 70. Die Autoren sehen diesen Kommentar sogar als Beweis für die Verwendung von Musterbüchern, die im 11. Jahrhundert vorhanden gewesen sein müssen, sei es von jüdischen oder christlichen Malerwerkstätten.

¹⁰³ Der Originalwortlaut von Maimonides ist abgedruckt bei Schubert 1983, 1. Teil, S. 76.

Zeit aufgrund der Aussage der religionsphilosophischen Autorität verstärkt Menschen zur Abbildung brachten, muss unbeantwortet bleiben. Jehuda ha-Chassid, der 1217 in Regensburg starb, verwehrt sich gegen Tierdarstellungen in der Synagoge, nicht zuletzt um Angriffe von Nichtjuden in Bezug auf vermeintlichen Götzendienst zu vermeiden.¹⁰⁴ In seinem *Sefer Chassidim*, das den deutschen Titel *Buch der Frommen von Aschkenas* trägt, beklagt er das scheinbar häufigere Vorkommen von Bildern in Synagogen.¹⁰⁵ Figürliche Darstellungen werden jedoch nicht erwähnt. Das moral-ethische Werk des Jehuda ha-Chassid war zu seiner Zeit sehr beliebt und bekannt. Dass es sich jedoch gegen eine künstlerische Praxis wendet, die sich bereits etabliert hatte, vermutlich auch Menschen abbildete und innerhalb der gelehrten Judenheit akzeptiert war, spiegelt seine strenge und eigenwillige Haltung wider. Da das *Sefer Chassidim* das Werk einer elitären, aristokratischen Oberschicht ist, die sich aktiv um die strenge Einhaltung der Mizwot bemühte, erstaunt es nicht, dass sie sich in ihrer konservativen Haltung für etwas einsetzte, was keine Entsprechung mehr in der Realität hatte.¹⁰⁶

Aus dem sefardischen Raum des 13. Jahrhunderts sind keine Darstellungen von Menschen überliefert. Ebenso wie Maimonides stellen auch die Betrachtungen des wichtigsten aschkenasischen Gesetzeslehrers im 13. Jahrhundert, Meir von Rothenburg (gest. 1293) die Unterscheidung von zweidimensionaler Abbildung und Rundplastik in den Vordergrund. Rabbi Meir sieht in gemalten Darstellungen keinen Verstoß gegen das Bilderverbot aus Exodus 20, 4. Er geht allerdings nicht darauf ein, ob dies nur für Tier- oder auch für Menschendarstellungen gilt. Der französische Gelehrte Joseph ha-Mekanne, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts lebte, vertrat die Ansicht, dass die Abbildung von Menschen erlaubt sei, solange sie nicht naturgetreu und vollständig gezeigt werden. In deutschen Handschriften findet man wiederholt figürliche Darstellungen mit Tierköpfen, was sich auf ha-Mekannes Auslegung des Bilderverbots zu beziehen scheint.¹⁰⁷

Das Ende des 13. Jahrhunderts markiert das Ende der rabbinischen Diskussion um die Auslegung des biblischen Bilderverbots. Auch wenn die Forderung einer strikten Einhaltung des Verbots noch zu jener Zeit laut wurde, konnte sie sich nicht mehr durchsetzen, da sich das figürliche Ausschmücken von Synagogen und hebräischen Handschriften längst etabliert hatte.¹⁰⁸ Das Fortführen der Diskussion wäre nur ein Zeichen für das Nicht-Anerkennen der Realität gewesen.

¹⁰⁴ Schubert 1983, 1. Teil, S. 71.

¹⁰⁵ Roth 1963, Bd. 1, S. 191.

¹⁰⁶ Soloveitchik 1976, S. 350.

¹⁰⁷ Vgl. u. a. die Illustrationen im *Laud Machsor* (Oxford, Bodleian Library, MS. LAUD OR. 321) und in der *Vogelkopf-Haggada* (Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/57).

¹⁰⁸ Schubert 1983, 1. Teil, S. 72 ff.

4.1.1. Die Buchmalerei des Mittelalters

Da es eine zu große Fülle von Motiven in der mittelalterlichen Buchmalerei gibt, die zur jüdischen Genremalerei gehören, beschränke ich mich auf die Betrachtung jener Motive, die auch in den Genrebildern des 19. Jahrhunderts zu finden sind, das heißt, ihre Relevanz für den bildlichen Ausdruck jüdischen Selbstverständnisses oder jüdischer Religiosität über Jahrhunderte gewahrt haben.¹⁰⁹ Dazu gehören all jene häuslichen Szenen, die das Begehen von Feiertagen und Ritualen des Lebenszyklus zum Thema haben. Zu den häufigsten Illustrationen zählen Lernszenen und Seder-Gesellschaften, gefolgt von Synagogenszenen und Gebetsdarstellungen. Die Reihenfolge basiert auf der quantitativen Auswertung der wenigen uns überkommenen Manuskripte, zu denen vorrangig Haggadot zählen. Hätten wir Kenntnis aller illustrierter Handschriften des Mittelalters, würde sich eventuell eine ganz andere Häufigkeits- und Beliebtheitsskala der Motive ergeben. Die im Anschluss besprochenen Bildbeispiele entstammen größtenteils solchen Handschriften, deren Inhalt Genreszenen zur Illustrierung benötigt; d. h., dass ich nur dort biblische Darstellungen erwähnen werde, wo es ihre genrehafte Ausführung und der herrschende Materialmangel erfordern. Hauptquellen für jüdische Genrebilder sind Pessach-Erzählungen, Haggadot, und Gebetssammlungen für Feiertage und rituelle Handlungen, Machsorim. Zwei der wichtigsten Ursprungsländer der mittelalterlichen jüdischen Buchmalerei sind Spanien und Deutschland. Sie bilden die geographischen Matrizen, in denen sich die iberisch-muslimisch geprägte sefardische bzw. in Deutschland und Frankreich christlich geprägte aschkenasische Kultur der Juden entwickelt hat. Sie sollen nun eingehend betrachtet werden.

Mehr als neunzig Prozent der Juden lebten in den zwischen 632 und 711 eroberten Gebieten der Araber. Durch Handelsreisen gelangten sie nach Westeuropa, wo sie sich im 9. - 10. Jahrhundert in den Städten entlang der Handelswege niederließen, die ihnen sowohl beruflich als auch sozial sichere Lebensmöglichkeiten boten. Sie agierten als Fernkaufleute und brachten Pelze, Seide, Gewürze und Heilkräuter aus entlegenen, exotischen Ländern. Diese Waren wurden von den Herrschern sehr begehrt und sowohl mit Geld als auch mit Schutz entlohnt.¹¹⁰ Im christlichen Europa war es der auf dem Land herrschende Feudalismus, der den Juden weder als Feudalherr

¹⁰⁹ In mittelalterlichen Haggadot und gedruckten Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Darstellung vom Mazzot-Backen häufig anzutreffen. Im 18. Jahrhundert verschwindet das Motiv aufgrund seines fehlenden Realitätsbezugs aus dem Kanon der Haggada-Illustrationen, weil die häusliche Herstellung der maschinellen wich.

¹¹⁰ Toch 1998, S. 5.

noch als ungläubiger Leibeigener Platz bot.¹¹¹ Nachweislich lagen die meisten jüdischen Ansiedlungen in den deutschen Landen jener Zeit in Städten. Dort bevorzugten sie entweder am Hauptmarkt, so zum Beispiel in Koblenz, oder in der Nähe des Rathauses wie in Köln, oder an den Hauptverkehrsachsen der Stadt wie in Frankfurt am Main und Braunschweig zu siedeln.¹¹² Städte mit Bischofssitzen waren oftmals auch Kunstzentren, in denen imposante Kirchenbauten errichtet wurden und die ansässigen Klöster kostbare illustrierte Handschriften anfertigten. In den muslimischen Ländern trieb die auf dem Land einzutreibende Kopfsteuer die Juden in die Städte. Sowohl die aschkenasischen als auch die sefardischen Juden bevorzugten aus diesen Gründen sich in Städten niederzulassen, was ihre Kultur und ihr Kunstschaffen nachhaltig prägte und sie vom Landleben entfremdete.

Unter islamischer Herrschaft erlebten die Juden in Spanien während des 10. und 11. Jahrhunderts eine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit, wie sie sonst nirgendwo anders in Europa zu finden war. Sie bekleideten hohe Ämter am Hofe des Kalifen, einige wenige stiegen sogar zu Hofbankiers auf und nahmen eine wichtige Rolle im Handel ein, der hohes Ansehen bei den Muslimen genoss.¹¹³ Trotz dieser Blütezeit, die das religiöse und kulturelle Zentrum der Juden vom Orient nach Spanien verlagert hatte und sich nicht zuletzt in einer reichen Literatur eines Schmuels ha Nagid und Mosche Ibn Esra niederschlug, gibt es keine erhaltenen illustrierten Handschriften aus jener Zeit. Juden waren in Spanien in sämtlichen Handwerksberufen vertreten. Sie arbeiteten u. a. als Gold- und Silberschmiede und Färber, so dass davon auszugehen ist, dass sie mit der Herstellung von Farben vertraut waren. Obschon illustrierte muslimische Manuskripte aus Spanien aus dem 11. Jahrhundert existieren, stammen die ältesten uns überkommenen illustrierten jüdischen Handschriften aus dem 13. Jahrhundert.¹¹⁴ Die Frage nach einem sicheren Aufbewahrungsort tut sich hier ebenso auf wie jene nach den Lebensverhältnissen der Juden. Der Herrschaft der toleranten Araber der iberischen Halbinsel folgte die Unterdrückung durch die berberischen Almoraviden, die von 1086 bis 1147 regierten und eine erste Auswanderungswelle in den christlichen Teil Spaniens nach sich zog. Der von den nachfolgenden und bis etwa 1250 herrschenden Almohaden geforderten Bekehrung aller Nicht-Muslime begegneten wiederum viele Juden mit Emigration in die christlich regierten Königreiche von Kastilien, Aragón und Navarra. Da die aus dem

¹¹¹ Ben-Sasson 1979, S. 12.

¹¹² Toch 1998, S. 34.

¹¹³ Als Minister für die muslimischen Monarchen waren u.a. Chasdai ibn Schaprut oder Schmuels ibn Nagrela tätig. Lacave 1992, S. 8.

¹¹⁴ Dodds 1992, S. 115 ff und 304 ff.

muslimischen Spanien kommenden Juden erfahrene Beamte des Hofes und des Arabischen mächtig waren, wurden sie auch von den christlichen Königen in öffentliche Ämter eingesetzt. Sie waren als Steuereintreiber, Finanzminister und Ärzte für den Hof tätig. Wenige von ihnen erreichten die Stellung eines Hofbankiers. Mitte des 13. Jahrhunderts war bis auf das Königreich Granada wieder ganz Spanien unter christlicher Herrschaft. Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts brachte den Juden in Kastilien und Aragón größten Wohlstand und höchste kulturelle Entfaltung. Berühmte Rabbiner und Literaten waren hier tätig. Bedeutende jüdische Staatsmänner und Finanziere lenkten die Geschicke der kleinen Königreiche. Rechtlich gehörten die Juden zur königlichen Kammer, das heißt sie waren persönliches Eigentum des Königs. Sie nahmen eine Zwischenposition zwischen Freien und Unfreien ein. Der König gewährte ihnen Schutz und war an der Absicherung ihres Wohlstandes interessiert. Durch ihre Stellung als Angehörige der Kammer hatten sie direkten Zutritt zum König. Der Schwur auf die hebräische Bibel war anerkannt, und jüdische Dokumente in hebräischer Sprache hatten allgemeine Rechtsgültigkeit. Die Gemeinden der Juden in Spanien bildeten politisch und juristisch autonome Einheiten unabhängig von der christlichen Stadtverwaltung.¹¹⁵ Es scheint als wären die Juden erst hier, im christlich beherrschten Teil Spaniens, zur Ruhe gekommen und hätten sich, angeregt durch ihr Umfeld, einer aufwendigen Kunstproduktion zugewandt. Ihr handwerkliches Know-how und ihr Wissen um die Herstellung von Farben nützten sie nun verstärkt für die Gestaltung hebräischer Manuskripte. Die älteste erhaltene illustrierte spanische Handschrift ist eine Bibel aus dem Jahr 1232 aus Kastilien.¹¹⁶ Ihre künstlerische Ausschmückung besteht aus Teppichseiten, ornamentaler und floraler Randdekoration, wie im Falle des mit vier Medaillons umrandeten Kolophons (Abb. 30). Weitaus bekannter ist allerdings der sogenannte Damaskus Keter¹¹⁷ von 1260 aus Burgos (Abb. 31). Die mit mikrographischen und ornamentalen Elementen gegliederte Teppichseite ist dem zweiten Teil der Bibel, den Prophetenbüchern vorangestellt. Das Grundmuster der Seite hatte sein Vorbild in islamischem Wanddekor. Neben Toledo bildete Burgos das zweite Zentrum hebräischer Bibelhandschriftenproduktion, das für seine Qualität im ganzen Land berühmt war.¹¹⁸ Sowohl diese beiden Handschriften als auch die Cervera Bibel¹¹⁹ von 1300 beschränkten sich in ihren künstlerischen Ausführungen auf Ornament, Mikrographie, Tempelgeräte und Tiere. Ganzfigurige Darstellungen von Menschen sind hier noch nicht zu finden.

¹¹⁵ Lacave 1992, S. 8 ff.

¹¹⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, HEBREU 25.

¹¹⁷ Jerusalem, Jewish National and University Library, MS. HEB. 4'790.

¹¹⁸ Gutmann 1978, S. 49.

¹¹⁹ Lissabon, Nationalbibliothek, MS. 72.

Für die Entwicklung der jüdischen Genremalerei sind die nach 1300 entstandenen Haggadot von großer Bedeutung, weil sie eine Reihe menschlicher Abbildungen aufweisen. Als eine der frühesten erhaltenen Exemplare, die nur eine Genreszene nach unserem heutigen Verständnis beinhaltet, ist die sogenannte Goldene Haggada¹²⁰ zu nennen. Sie entstand um 1320 in Katalonien. Ihren Namen verdankt sie ihrem goldenen Hintergrund, der alle Miniaturen ziert. Die Genreszene zeigt die Suche nach Chamez, nach Gesäuertem im Haus, das vor Beginn des achttägigen Pessachfestes entfernt werden muss (Abb. 32). Eine Frau, ein Mann, ein Junge und ein Mädchen suchen an der Kassettendecke, in Maueröffnungen und auf dem Boden nach Chamez. Der Mann, wahrscheinlich der Hausherr, hält eine Kerze in der linken Hand, um die Brotkrumen in den Winkeln besser finden zu können. Sowohl er als auch der Junge sind ohne Kopfbedeckung dargestellt. Die Gewänder der Bildprotagonisten werden von Rot und Blau dominiert.

Während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden zahlreichen Haggadot mit mehreren Schilderungen aus dem jüdischen Alltag rund um das Pessach-Fest. Seder-Gesellschaften, Lernszenen, und Synagogeninterieurs führen den Motivkanon an. Während sich in der sogenannten Schwester Haggada (der Goldenen Haggada), der Sarajevo, der Rylands und ihrer Bruder Haggada¹²¹ jeweils nur einzelne Seder-Gesellschaften finden lassen, hat die Barcelona Haggada¹²² aus der Mitte des 14. Jahrhunderts gleich mehrere Tischszenen aufzuweisen. Sie ist jenem Typus von spanischen Ausgaben zuzuordnen, die keine ganzseitigen Miniaturen beinhalten, sondern lediglich Illustrationen in Wortinitialen oder am Rand des Textes zeigen.¹²³ Zwei von etwa fünf solcher Seder-Szenen sollen an dieser Stelle herausgegriffen werden.

Unterhalb der Wortinitialen, die den Segensspruch über den ersten Becher Wein – an dem Abend sollen vier Becher getrunken werden – einleitet, ist ein Interieur mit einer zeitgenössischen Hängelampe zu sehen (Abb. 33). Um einen gedeckten Tisch gruppieren sich vier Personen, zwei bärtige Männer und zwei Frauen. Sie halten in einer ihrer Hände einen Weinkelch und stützen sich auf die andere Hand auf. Dies ist eine Verbildlichung der Haltung, in der das Pessach-Mahl eingenommen werden soll. Denn nur freie Menschen durften im Altertum liegend, linksseitig angelehnt Mahlzeiten zu sich nehmen. Sklaven war dies untersagt. Es etablierte sich daher spätestens im Mittelalter, am Seder-Abend die Esshaltung freier Menschen jener Vorzeit einzunehmen, in

¹²⁰ London, British Museum, ADD. MS. 27210.

¹²¹ London, British Museum, OR. MS. 2884; Sarajevo, Nationalmuseum; Manchester, John Rylands Library, MS. 6; London, British Museum, OR. MS. 1404.

¹²² London, British Museum, ADD. MS. 14761.

¹²³ Narkiss³1978, S. 64.

der die Juden aus der Sklaverei befreit waren.¹²⁴ Eine andere Abbildung illustriert die Einleitung zur Pessach-Erzählung (Abb. 34). Diese beginnt mit den Worten „haLachma anija...“. Zu Deutsch lauten die Eröffnungsverse:

„Dieses ist das armselige Brot, das unsere Vorfahren im Lande Mizrajim (Ägypten, Anm. d. A.) gegessen haben. Wer hungrig ist, komme und esse mit uns; wer bedürftig ist, komme und feiere das Pessachfest mit uns. Dieses Jahr hier, künftiges Jahr im Lande Israel; dieses Jahr Knechte, künftiges Jahr freie Leute.“¹²⁵

Es ist üblich während dieser Eröffnungsformel die Schale mit den Mazzot, dem ungesäuerten Brot, in die Höhe zu heben. Eben diesen Moment hat der Miniaturmaler versucht festzuhalten. In einem Interieur mit Hängelampen und Vorhängen sitzen sechs Personen um einen gedeckten Tisch. Zwischen zwei bärtigen Männern an den Tischenden sitzen zwei Jungen, ein Mädchen und eine Frau. Ebenso wie in der anderen Seder-Darstellung scheint der zweite Mann ein Gast zu sein. Denn gemäß der oben zitierten Einleitung ist es ein Gebot, am Seder-Abend Gäste bei sich aufzunehmen, damit sie den Festtag nicht alleine verbringen müssen. Der eine der beiden Jungen trägt auf seinem Kopf einen Korb mit Mazzot, die der eine Mann gerade dabei ist aufzudecken. Auf dem Tisch befinden sich drei Bücher, ein Weinkelch, eine Karaffe und eine Schale, die ein Hinweis auf das Vorhandensein von Bitterkraut, hebr. Maror, sein kann, das die bitteren Zeiten in Ägypten symbolisiert. Die Wichtigkeit von Maror für die korrekte Abhaltung eines Seder-Mahls geht auf einen in der Haggada zitierten Ausspruch Rabban Gamliels zurück: „Rabban Gamliel lehrte: Wer sich über folgende drei Dinge am Pessach nicht ausspricht, der hat seine Pflicht nicht ganz erfüllt, und zwar über Pessachopfer, Mazza und Moraur.“¹²⁶ Bei den drei Büchern scheint es sich um Haggadot zu handeln. Sie bezeugen den engen Text-Bild-Bezug, der für die Ausgestaltung von Haggadot bestimmend ist.¹²⁷

Die in den Haggadot abgebildeten Lernszenen gibt es sowohl als Gruppendarstellungen, die sich auf die Fünf Weisen von Bnei Brak beziehen, als auch als Einzelfiguren, die den Weisen der Vier Söhne verkörpern oder einen in der Haggada genannten Rabbiner beim Studium darstellen.¹²⁸

¹²⁴ De Vries 1990, S. 136.

¹²⁵ Haggada 1990, S. 12.

¹²⁶ Haggada 1990, S. 41.

¹²⁷ Der auch in anderen mittelalterlichen Haggadot verwendete Text-Bild-Bezug in Form der Abbildung der Haggada selbst ist in den gedruckten Versionen nach 1500 wiederzufinden. Durch die Popularität der venezianischen Ausgabe von 1609 wurde er Programm. Arnold/Graf 2002, S. 173.

¹²⁸ Die Haggada berichtet von Rabbi Elieser, Rabbi Jehoschua, Rabbi Elasar dem Sohn Asarias, Rabbi Akiba und Rabbi Tarphon, die in Bnei Brak zusammen saßen und sich die ganze Nacht hindurch über den Auszug aus

Streng genommen sind diese Darstellungen Gelehrtenporträts oder der Historienmalerei zuzuordnen, weil es sich um namentlich genannte, in der Geschichte zu verortende Personen handelt. Da jedoch die Tätigkeit des Lernens im Vordergrund dieser Abbildungen steht, haftet ihnen etwas Genrehaftes an.

In der sogenannten Hispano-Maurischen Haggada¹²⁹, die um 1300 in Kastilien angefertigt wurde, ist Rabban Gamliel in einem Interieur mit Hängelampe abgebildet (Abb. 35). Er sitzt am rechten Bildrand gestikulierend neben einem Lesepult. Links von ihm stehen vier Männer und hören zu. Gamliels Funktion als Rabbiner und Lehrer wird durch seinen Bart bildhaft gemacht, während die vier Männer durch das Fehlen einer Bartracht als seine Schüler kenntlich gemacht werden. Gruppenszenen dieser Art mit Rabban Gamliel als Lehrer finden sich u. a. auch in der Barcelona und in der Sarajevo Haggada. Anonymisierte Lernszenen mit mehreren Figuren sind uns in der im Jahre 1348 erschienenen Ausgabe von Maimonides' *More Newuchim*¹³⁰, Führer der Verirrten, überliefert (Abb. 36).

Ein Beispiel für eine Einzeldarstellung in Form des Weisen der Vier Söhne entstammt der Schwester-Ausgabe der Goldenen Haggada (Abb. 37). Sie wurde Mitte des 14. Jahrhunderts in Barcelona hergestellt. Am Seitenrand neben dem Text zeigt sie einen bärtigen Mann, der ein Buch in Händen hält. Seine Körperhaltung weist daraufhin, dass er liest. Da es sich beim weisen Sohn um einen Mann handelt, der gottesfürchtig ist und die Heiligen Schriften und Gesetze achtet, scheint es sich bei dem abgebildeten Buch um eine Tora zu handeln.

Szenen mit Menschen in oder vor einer Synagoge sind in der Barcelona, der Schwester und der Sarajevo Haggada anzutreffen. Letztere entstand im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts in Spanien. Die genaue Provenienz ist nicht bekannt (Abb. 38). Der runde Torbogen einer vermutlich in Sandstein quadrierten Synagoge steht offen und gibt den Blick ins Innere frei. Der Betrachter blickt im Hintergrund auf eine hölzerne, kassettierte Bima, ein erhöhtes Pult für die Tora-Lesung, und einen geöffneten Aron haKodesch, in dem sich drei Tora-Rollen befinden. Links und rechts von diesem hängen zwei Lampen. Eine männliche Figur, vermutlich der Synagogendiener ist gerade dabei, den Aron zu schließen. Im Bildvordergrund strömen mehrere Personen – Männer,

Ägypten unterhielten, bis ihre Schüler sie zum Morgengebet holten. Haggada 1990, S. 16. Die sogenannten Vier Söhne verkörpern vier verschiedene Charaktere, die sich auf unterschiedliche Weise der Pessach-Geschichte nähern. Die Bedeutung der Tradierung des Auszugs aus Ägypten ist im 2. Buch Moses 13,8 verankert: „und du sollst Deinen Söhnen erzählen.“ In der Haggada werden sie wie folgt benannt: „Die Thora gibt eine Belehrung für vier verschiedene Kinder: einen Weisen, einen Bösen, einen Einfältigen und einen, der nicht zu fragen versteht.“ Haggada 1990, S. 18.

¹²⁹ London, British Library, Or. 2737.

¹³⁰ Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Cod. hebr. 37.

Frauen und Kinder - aus der Synagoge. Sie befinden sich auf dem Heimweg vom Festgottesdienst des ersten Pessach-Tages. Solchen mittelalterlichen Synagogenszenen wohnt ebenso wie den Seder-Szenen bereits jene kulturhistorische Dimension inne, die für die Gattung jüdische Genre-malerei im 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Der Betrachter erhält Aufschluss über Gottesdienst-Praktiken und das Aussehen von Synagogen und ihrem Inventar zu jener Zeit. Da die Pessach-Erzählungen nur für die interne Verwendung im jüdischen Familienkreis bestimmt waren, blieben auch ihre Illustrationen einem jüdischen Publikum vorbehalten. Die mittelalterlichen Genreszenen stehen daher im Gegensatz zu den Genrebildern des 19. Jahrhunderts nicht im Dienste der Repräsentation nach Außen, sondern dienen einzig der internen Selbstdarstellung.

Abbildungen von Menschen im Gebet sind in den spanischen Handschriften selten. Da das Judentum keine bestimmte Gebetshaltung kennt, könnten vermeintliche Lernszenen von Männern mit einem Buch auch Gebetsszenen sein. Und doch existieren rare Beispiele, die eindeutig als solche zu erkennen sind, weil sie Männer sitzend oder kniend mit gefalteten Händen zeigen.¹³¹ Hier stellt sich die Frage, ob sich jüdische Illustratoren wegen ihrer eindeutigen Erkennbarkeit dieser Haltung bedient haben, oder ob es sich bei den Illustratoren um Christen handelt, die einfach eine ihnen bekannte, eindeutige Geste, die gefalteten Hände, verwendet haben.

Mit dem wachsenden Einfluss der Kirche verschlechterte sich die Lage der Juden in Spanien. Die Könige wehrten viele Diskriminierungsanträge ab, konnten aber die antijüdische Stimmung, die mit der Pestepidemie um die Mitte des 14. Jahrhunderts wuchs, nicht eindämmen. Der Thronfolgestreit zwischen Pedro dem Grausamen und seinem Stiefbruder Enrique von Trastámara entfachte eine offene Hetzkampagne gegen Juden. Federführend hierbei war der Erzbischof von Sevilla, dessen antijüdische Predigten zu einem landesweiten Pogrom im Jahre 1391 führten. Unter dieser Lebensbedrohung entschieden sich viele Juden für die Taufe.

Sofern es das dürftige noch erhaltene Material zulässt, legt es die Folgerung nahe, dass sich die Ereignisse in Spanien auch auf das Kunstschaffen der Juden erheblich niederschlugen. Das landesweite Pogrom von 1391 darf als Zäsur zwischen zwei Epochen jüdischen Selbstverständnisses gesehen werden. Während die Zeit vor den vernichtenden Übergriffen von einer gesicherten rechtlichen Stellung und einem gewissen Wohlstand gekennzeichnet war, scheint nach dem Pogrom gemäß einiger jüdischer Schriftsteller der damaligen Zeit eine gewisse Orientierungslosigkeit im Glauben geherrscht zu haben. Sichtet man die erhaltenen illustrierten hebräischen Handschriften der spanischen Juden, fällt auf, dass ein Großteil aus dem 14. Jahrhundert stammt und nur

¹³¹ Vgl. Barcelona Haggada, fol. 44r und Sarajevo Haggada, fol. 37v.

wenige aus der Zeit nach 1391.¹³² Die oben erwähnte Identitätskrise scheint zu einem deutlich verminderten Kunstschaffen geführt zu haben, wobei die zerstörte Infrastruktur der Gemeinden und der vernichtete Wohlstand auch die Finanzierbarkeit von Manuskripten stark beeinträchtigt haben muss. Sei es, dass die potenziellen Auftraggeber geplündert wurden, oder dass sie konvertiert sind. Während des gesamten 15. Jahrhunderts bemühten sich Juden um den Wiederaufbau ihrer Gemeinden in Spanien, dem kein großer Erfolg beschieden war. Die Aktivitäten der Inquisition zwischen 1478 und 1481 sollten zum unwiderruflichen Ende jüdischen Lebens in Spanien führen. Denn von ihrer ursprünglichen Aufgabe abweichend, Kryptojuden unter den Konvertiten herauszufiltern, bewirkten die Inquisitoren die Ausweisung aller in Spanien lebenden Juden im Jahre 1492. Die Vertreibung aus Navarra fand erst 1498 statt. Zunächst wandten sich die meisten Juden nach Portugal. Als aber auch hier 1497 ein Vertreibungsdekret erlassen wurde, ließ sich ein Teil in Nordafrika nieder, während ein anderer Strom nach Italien und ein dritter nach Frankreich zog. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gelangten viele Juden ans Mittelmeer, wo sie unter ottomani-scher Herrschaft eine neuerliche Blütezeit erlebten.¹³³

Die historische Entwicklung der Juden von Aschkenas in Nordwest- und Mitteleuropa war ganz anderer Art. Es etablierten sich auf deutschem Boden Städte als geistige Zentren jüdischen Lebens. Mainz, das erstmals 917 erwähnt wird, beherbergte in diesen Breiten bis ins späte 11. Jahrhundert die für das geistige und wirtschaftliche Leben wichtigste jüdische Gemeinde. Parallel dazu etablierte sich eine bedeutende Jeschiwa, Talmudhochschule, in Worms, an der zeitweise auch Raschi wirkte. Um 1084 wurde ein weiteres Lehrhaus in Speyer eingerichtet. Diese drei Städte gemäß ihrer Anfangsbuchstaben in einem hebräischen Akrostichon SCHUM-Gemeinden genannt, prosperierten zu den wichtigsten geistigen Zentren in Aschkenas. Ob das Fehlen jeglicher illustrierter hebräischer Handschriften aus diesen Städten mit der Vernichtung der prosperierenden Gemeinden in Worms und Mainz durch den ersten Kreuzzug 1096 zu tun hat, ist ungeklärt, zumal auch aus anderen deutschen Regionen keine Illustrationen vor etwa 1230 überliefert sind. Zu den frühesten illustrierten deutschen Manuskripten gehört die Ambrosianische Bibel¹³⁴ von 1236 - 38. Einige der biblischen Szenen weisen genrehafte Züge auf. Die Art der Darstellung

¹³² Alle oben genannten bzw. beschriebenen illustrierten Handschriften entstanden neben dem Hamilton Siddur (Berlin, Preussische Staatsbibliothek, MS. HAM. 288) und der Sassoon Haggada (Letchworth, Sassoon Collection, MS. 514) vor dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts. Eine Ausnahme bildet die Kaufmann Haggada, die erst danach angefertigt wurde. Narkiss ³1978, Inhaltsverzeichnis.

¹³³ Lacave 1992, S. 11 f.

¹³⁴ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, MS. B. 32, INF. und MS. B. 30-31 INF.

der Speisung der Gerechten im Paradies¹³⁵ beispielsweise erinnert in ihrem Bildaufbau an eine Seder-Gesellschaft in aschkenasischen und sefardischen Haggadot (Abb. 39). Fünf Figuren mit Tierköpfen sind hinter einem gedeckten Tisch platziert. Sie sind einander zugewandt ins Gespräch vertieft. Rechts und links von ihnen ist jeweils ein Musikant mit einer Flöte bzw. einer Violine platziert. Auf dem Tisch stehen mehrere Weinkelche, Schalen und Messer. Die versuchte Tiefenwirkung scheint hier noch genau so unsicher wie in den zuvor beschriebenen spanischen Manuskripten.

Der Laud und der Wormser Machsor¹³⁶, Gebetssammlungen für Feiertage und andere Anlässe, entstanden beide um 1270 in Süddeutschland. Sie beinhalten Darstellungen zu rituellen Handlungen des Lebenszyklus, von denen ich hier zwei vorstellen möchte. Im Laud Machsor befindet sich auf Folio 303r eine Beschneidungsszene (Abb. 40). Sie zeigt frontal einen sitzenden Mann in einem tunikaartigen Gewand mit einem nackten Knaben auf seinem Schoß. Beide haben Tierköpfe, die an Bären erinnern. Der Mann hält in seiner linken Hand ein Messer und umfasst mit seiner Rechten die Vorhaut des Knaben. Eine ähnliche Szene findet man in einer hebräischen Bibelausgabe aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 41).¹³⁷ Auch wenn sich diese Abbildung auf eine Bibelstelle bezieht, weist sie eine formale Verwandtschaft mit der Illustration im Laud Machsor auf. Solche Darstellungen, die den Knaben nackt mit gespreizten Beinen zeigen, während sich der Erwachsene mit einem Messer in der Hand auf den Akt selbst vorbereitet, waren bis in die Barockzeit gebräuchlich. Erst im 18. Jahrhundert sind Abbildungen dieser Art, die das Geschlechtsteil des zu beschneidenden Knaben unverhohlen zeigen, nicht mehr in Illustrationen hebräischer Handschriften bzw. Drucke zu finden. Der die Gesellschaft verändernde Geist des Humanismus und der Aufklärung scheint sich auch auf Darstellungsweisen in hebräischen Manuskripten ausgewirkt zu haben.

Einer der frühesten Abbildungen einer Hochzeitszeremonie stammt aus dem Wormser Machsor (Abb. 42). Als Randillustration ist links neben einer Wortinitiale ein Paar abgebildet. Mann und Frau stehen nebeneinander unter einem Tallit, einem Gebetsschal. Das Gesicht der Braut verbirgt sich unter der Kapuze ihres Gewandes. Sowohl der Bräutigam als auch die Figur rechts von der Initiale tragen einen mittelalterlichen Juden-Hut. Bei der Figur mit dem Weinkelch in der Hand handelt es sich um den Rabbiner, der die Trauung vollzieht. Sein Profil gleicht ebenfalls einem Tierkopf.

¹³⁵ BT 1933, Bd. 8, Traktat Baba Batra 75 a.

¹³⁶ Oxford, Bodleian Library, MS. LAUD OR. 321; Jerusalem, Jewish National and University Library, MS. HEB. 4'781/1 und 4'781/2.

¹³⁷ Hanau, Historisches Museum, o. Sign.

Zu den frühen Beispielen illustrierter hebräischer Handschriften gehört auch die sogenannte Vogelkopf-Haggada¹³⁸. Ihren Namen verdankt sie ihrer konsequenten Ausführung figürlicher Darstellungen mit Vogelköpfen. Sie ist um 1300 wahrscheinlich in Süddeutschland angefertigt worden und die älteste uns überlieferte Haggada aus dem deutschen Raum. Ihre Illustrationen sind bis auf zwei ganzseitige Miniaturen an den Rändern der Textseiten zu finden. Sie sind charakteristisch für die bildnerische Gestaltung aller aschkenasischen Haggadot. Ob sie tatsächlich Vorbildfunktion für andere illustrierte Pessach-Erzählungen hatte, kann aufgrund der geringen erhalten gebliebenen Exemplare nicht gesagt werden.¹³⁹ Für die jüdische Genremalerei sind vor allem die Abbildung einer Seder-Gesellschaft und die Lernszenen von Interesse. Eine Illustration zeigt fünf Personen hinter einem gedeckten Tisch, von denen nicht alle mittelalterliche Juden-Hüte tragen (Abb. 43). Alle erheben ihre Becher, was auf den Moment des Kiddusch, der Segnung des Weines, hinweist. Von rechts nähert sich der Tischgesellschaft eine männliche Figur – offensichtlich ein Diener - mit einem gebratenen Pessach-Lamm.

Bei den Lernszenen handelt es sich um Einzelfiguren, die in einen Tallit gehüllt vor einem Lesepult stehen (Abb. 44). Auf dem Pult liegt ein aufgeschlagenes Buch, das sich durch seine hebräischen Schriftzeichen selbst charakterisiert. Das Tragen des Tallit, des Gebetschals, das weder in sefardischen noch in aschkenasischen Handschriften ein gängiges Attribut darstellt, gibt dem Betrachter Auskunft über die Frömmigkeit der abgebildeten Figur und welches (Vor)Bild eines religiösen Juden vermittelt werden sollte.

Während das Rheinland, Oberdeutschland und Franken ein dichtes Gemeindefeld aufwiesen, war die jüdische Besiedlung in Bayern und Norddeutschland dünn. Im Osten waren vor allem Schlesien, Mähren und Niederösterreich recht dicht besiedelt. Es erstaunt daher nicht, dass die meisten erhaltenen illustrierten Handschriften aus dem Rheinland und aus Süddeutschland stammen. Obwohl der Lebensstil der mitteleuropäischen Juden ein städtischer blieb, gab es um 1300 bereits viele jüdische Ansiedlungen in Dörfern. Die blutigen Judenverfolgungen im Zuge der Pestepidemie von 1298 - 1350 zog eine mehr als ein Jahrhundert währende Epoche von Repressionen und Ausweisungen nach sich. Das 14. Jahrhundert ist gekennzeichnet von unzähligen Verfolgungen, die ihren Höhepunkt in den überregionalen Pestpogromen um 1348 hatten. Die Auslöschung von mindestens vierhundert Gemeinden hatte in Mittel- und Westdeutschland verheerende Auswirkungen auf die jüdische Kultur im Allgemeinen und auf die jüdische Buchkunst im Speziellen. Die Fortsetzung geistigen und künstlerischen Schaffens war nur in den verschonten Gebieten, wie

¹³⁸ Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/57.

¹³⁹ Narkiss³1978, S. 96.

zum Beispiel in Österreich, möglich. Aber auch hier kam das rege jüdische Geistesleben durch die Auslöschung österreichischer Gemeinden, der sogenannten Wiener Gesera¹⁴⁰ im Jahr 1420/21 zum Erliegen. Nach den Pestpogromen stellte sie die schlimmste Vernichtung jüdischen Lebens im Mittelalter dar, der zahlreiche Gemeinden in mehr als zwanzig österreichischen Ortschaften zum Opfer fielen. In jener Zeit der Verfolgungen entstanden Legenden um Ritualmord, Brunnenvergiftung und Hostienschändung, die mancherorts Auslöser oder Verstärker eines Pogroms waren. Daraus ergab sich die für die Frühe Neuzeit charakteristische jüdische Siedlungsstruktur ärmerer, kleinstädtischer und dörflicher Ansiedlungen im deutschen Raum. Juden jener Gemeinden waren in der Mehrzahl Pfandleiher, Hausierer und Handwerker für den Gemeindebedarf.¹⁴¹ Eine solch ärmliche jüdische Gesellschaft hatte aufgrund der harten Lebensbedingungen wahrscheinlich weder das Interesse noch das Geld, sich eine illustrierte Handschrift anfertigen zu lassen. Darüber hinaus war es auch in ihrem dörflichen christlichen Umfeld nicht üblich, wertvoll gestaltete Manuskripte zu besitzen. Der Ausschluss aus den Handwerksgilden lässt vermuten, dass Juden nur schwer Zugang zu Farben und Papier hatten und tat somit sein Übriges. Aus dem Mittelalter sind generell sehr wenig materielle Zeugnisse jüdischen Lebens erhalten.¹⁴² Von den uns überlieferten illustrierten hebräischen Manuskripten aus dem mittelalterlichen deutschen Reich stammen im Vergleich zu Spanien die wenigsten aus dem 14. Jahrhundert. Aus dieser Zeit sind kaum bebilderte Haggadot erhalten, sondern fast ausschließlich Bibeln und Machsorim.¹⁴³ Zu Beginn des Jahrhunderts entstand der Leipziger Machsor¹⁴⁴ (Abb. 45). Eine der zahlreichen Randillustrationen zeigt einen Mann wieder mit dem sogenannten Juden-Hut, der in seinen Händen einen Feststrauß und eine Zitrusfrucht, Etrog, für das Laubhüttenfest, Sukkot, in Händen hält. Diese eine Art von Sukkot-Motiven, die im Gegensatz zu anderen Darstellungen die Laubhütte selbst nicht zeigt, hat sich in ihrer Form als Einzelfigur mit Attributen im Kanon von jüdischen Feiertagsmotiven fest etabliert (Abb. 46). Neben dem Leipziger ist auch der Nürnberger Mach-

¹⁴⁰ Das hebräische Wort *gesera* bezeichnet ein Gesetz, das zu Vernichtung und Vertreibung von Juden führt.

¹⁴¹ Toch 1998, S. 10 ff, 32.

¹⁴² Dies gilt innerhalb der jüdischen Kunst vor allem für Ritualgegenstände. Tora-Vorhänge sind durch Illustrationen in Handschriften nachgewiesen. Es ist jedoch keiner überliefert, ebenso wenig wie Teile des Tora-Schmucks. Es haben sich weder in Sefarad noch in Aschkenas Tora-Schilder, Kronen, Zeiger oder Tora-Aufsätze erhalten. Es existieren hingegen noch einzelne Chanukka-Leuchter aus dem 14. Jahrhundert. Künzl 1992, S. 77 ff.

¹⁴³ Laut Künzl stammen die meisten deutschen Machsorim aus dem 14. Jahrhundert. Künzl 1992, S. 73. Die Verfolgungswelle jener Zeit könnte dazu geführt haben, dass die Notierung der Feiertagsliturgien als identitätsstärkendes Mittel eingesetzt wurde.

¹⁴⁴ Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. v 1102, I-II.

sor¹⁴⁵ von 1331 zu nennen, sowie der Duke of Sussex und der Coburger Pentateuch¹⁴⁶, die Schocken und die Parma Bibel¹⁴⁷. Im Coburger Pentateuch von 1395/96 gibt es eine Lernszene, die aufgrund ihrer humoristischen Aussage und ihrer feinen Ausführung erwähnenswert ist (Abb. 47). Die Miniatur nimmt zwei Drittel der Seite ein und befindet sich unterhalb der letzten Zeilen des 3. Buch Moses. Die Illustration wird von zwei floral gemusterten Paneelen eingefasst. Der Hintergrund mit rot und blau gedeckten Häusern wird durch rundbogige Arkaden im Mittelgrund optisch von der Genreszene im Vordergrund getrennt. In der rechten Bildhälfte sitzt ein bärtiger Mann mit einer blauen Kopfbedeckung nach vorne gebeugt auf einem Stuhl. Mit der linken deutet er auf das Buch, das vor ihm auf einem kleinen Tisch liegt. In der Rechten hält er eine kleine Peitsche erhoben. Ihm gegenüber sitzt ein Kind und blickt in das aufgeschlagene Buch. Hinter dem Knaben hängt eine Sanduhr an einem Haken. In dem Folianten ist Hillels Maxime „Was dir nicht lieb ist, das tue auch deinem Nächsten nicht. Das ist die ganze Tora und alles andere ist nur die Erläuterung; geh und lerne sie“ zu lesen.¹⁴⁸ Hillel aus Babylon zählt zu den Begründern der „mündlichen Lehre“, die zwischen dem 1. und 6. Jahrhundert n. d. Z. im Talmud aufgeschrieben wurde. Er gilt als die größte Autorität des Gesetzes in der Zeit vor der Tempelzerstörung 70 n. d. Z. Im Gegensatz zu seinem strengen Antipoden Schammai sagt man Hillel Sanftmut nach. Seine ethische Lehre fußt auf dem Primat der Nächstenliebe, die in seinem oben zitierten Ausspruch ihren ultimativen Ausdruck fand.¹⁴⁹ Ihre humoristische Aussage erhält die Illustration durch die Spannung, die zwischen dem Peitsche schwingenden Lehrer und Hillels Zitat herrscht. Die mit Feder gezeichneten Gesichter, Hände und Beine der Figuren offenbaren die Könnerschaft des Illustrators. Individuelle Gesichtszüge und eine dezente Mimik geben der Szene eine persönliche Note und unterstreichen ihre Aussage.

Der Großteil der in Deutschland angefertigten illustrierten hebräischen Handschriften entstand im 15. Jahrhundert, was mit den stabileren und sichereren Lebensumständen der Juden zu jener Zeit zusammenhängt. Es sind zahlreiche Haggadot und nur vereinzelt andere hebräische Handschriften überliefert. Bei der Londoner, auch Joel ben Simeon genannten, und der Ersten Cincinnati Haggada¹⁵⁰ von etwa 1460 bzw. 1480 - 90 ist die Szene der Suche nach Gesäuertem im Haus her-

¹⁴⁵ Jerusalem, Schocken Library, MS. 24 100.

¹⁴⁶ London, British Museum, ADD. MS. 15282 und 19776.

¹⁴⁷ Jerusalem, Schocken Library, MS. 14840; London, British Museum, ADD. MS. 19776.

¹⁴⁸ Das Zitat entstammt einer Erzählung, die im Talmud zu finden ist. BT 1929, Bd. 1, Traktat Schabbat 31a.

¹⁴⁹ EJ 1997, Schlagworte: Hillel (the Elder, tan.); Bet Hillel and Bet Shammai.

¹⁵⁰ London, British Museum, ADD. MS. 14762; Cincinnati, Hebrew Union College, ohne Signatur.

vorzuheben. In ersterer Ausgabe handelt es sich um einen weißbärtigen Mann mit Kopfbedeckung, der in seiner rechten eine Schale und in seiner linken Hand eine Feder hält (Abb. 48). Vor ihm steht ein Schrank mit Türen, den es gilt, von Chamez, Gesäuertem, zu säubern. Der Schrank ist als „pars pro toto“ zu verstehen, der die gesamte von Chamez zu reinigende Inneneinrichtung eines jüdischen Haushalts repräsentiert. Eine fast identische Randillustration finden wir in der Ersten Cincinnati Haggada. Der Mann ist hier lediglich jünger – er trägt einen braunen Bart - und hat eine rotweiße Mütze auf dem Kopf.

Seder-Gesellschaften sind in allen deutschen Haggadot des 15. Jahrhunderts zu finden. Um die künstlerische Spannbreite der Ausgaben deutlich zu machen, stelle ich zwei Szenen unterschiedlicher Machart vor. Die erste entstammt der im Rheinland im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts angefertigten Darmstädter Haggada¹⁵¹ (Abb. 49). In einer ganzseitigen Miniatur, die den Anfang des Hallel-Gebets¹⁵² umrahmt, sind Lernszenen und eine Tischgesellschaft vereint. Im oberen Drittel der Miniatur sitzen mehrere Frauen mit aufgeschlagenen Büchern auf ihrem Schoß in gotischer Architektur. Links und rechts des Textes sind lernende Männer und Frauen abgebildet, die miteinander zu diskutieren scheinen. Die den Textteil bekrönende Buchstabeninitiale entstammt der christlichen Buchmalerei.¹⁵³ Das Textfeld wird unten von einer Gruppenszene begrenzt. Es handelt sich um eine Seder-Gesellschaft, die aus neun Frauen und Männern besteht. Der Tisch ist mit einem blauweiß karierten Tischtuch gedeckt. Auf diesem liegen geschlossene Haggadot und einzelne Mazzot, ungesäuerte Brote. Einige der Figuren gestikulieren, was darauf schließen lässt, dass sie in ein Gespräch vertieft sind. Die minutiös ausgeführte Miniatur stammt laut Kolophon von Israel ben Meir aus Heidelberg, der offensichtlich ein hervorragender Illustrator war. Die andere Tischszene ist der Jehuda Haggada¹⁵⁴ entnommen, die Mitte des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland entstand (Abb. 50). Die gesamte Gestaltung dieser Ausgabe weist große Ähnlichkeit zur Zweiten Nürnberger Haggada auf, die zur selben Zeit in derselben Region angefertigt wurde. Ob es sich auch um denselben Künstler handelt, ist nicht bekannt.¹⁵⁵ Die Illustration befindet sich ebenfalls am unteren Blattrand einer Textseite, die aus den Anfangsversen besteht:

¹⁵¹ Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, COD. OR. 8.

¹⁵² Das Hallel-Gebet gehört zum Tischgebet, das nach der Mahlzeit gesprochen wird. Seiner Rezitation geht das symbolische Öffnen der Eingangstüre für die Ankunft von Eliahu, dem Vorboten des Messias, voraus. De Vries 1990, S. 140f.

¹⁵³ Buchstabeninitialen finden sich in hebräischen Handschriften äußerst selten. Charakteristisch für die jüdische Buchkunst ist vielmehr die Wortinitiale, die das erste Wort eines Textes als geschlossenen Schriftblock dekoriert hervorhebt. Künzl 1992, S. 66.

¹⁵⁴ Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/50.

¹⁵⁵ Narkiss³1978, S. 122.

„Daher ist es auch unsere Pflicht, ihm zu danken, ihn zu loben, zu preisen, zu verherrlichen, zu erheben, zu rühmen, zu segnen, zu huldigen und zu lobsingem ihm, der für unsere Vorfahren und uns alle diese Wunder getan, der uns aus der Knechtschaft zur Freiheit...“¹⁵⁶

Am linken Kopfende sitzt der Hausherr und links von ihm hinter dem Tisch, frontal zum Betrachter fünf Personen, von denen die zwei kleineren in der Mitte Kinder sein sollen. Alle sechs Figuren erheben ihre Weinkelche. Auf dem Tisch liegen zwei aufgeschlagene Bücher und andere Gegenstände, die sich nicht eindeutig identifizieren lassen. Die Haltung der Figuren ebenso wie ihre Kopfbedeckungen und ihre Gesichter verraten, dass es sich bei dem Illustrator nicht um einen Meister seines Handwerks handelt.

Die beiden stilistisch und qualitativ sehr unterschiedlichen Seder-Szenen machen deutlich, dass bei der Anfertigung illustrierter hebräischer Handschriften stets die Heiligung Gottes im Vordergrund stand und kein standardisierter qualitativer Anspruch. Finanzielle Möglichkeiten und künstlerische Fähigkeiten traten hinter dem Bedürfnis von Juden zurück, eine wie auch immer geartete illustrierte Haggada besitzen zu wollen. Die uns unbekanntem Auftraggeber mit ihrer gesellschaftlichen Stellung, ihrer Finanzkraft und ihrer Selbstdarstellung spiegeln sich in denen für sie angefertigten und gestalteten Handschriften wider. Ihre Unbekanntheit gibt jedoch keinen Aufschluss, sondern lässt lediglich Spekulationen zu.

Eine Sonderstellung in Aschkenas nimmt Italien ein. Es ist in Europa das einzige Land, das eine seit der Spätantike ununterbrochene jüdische Siedlungsgeschichte für sich beanspruchen kann. Dennoch fehlen auch hier Belege aus der Zeit vor 1200. Es bleibt daher lediglich eine Annahme, dass es dort schon vor dem 13. Jahrhundert jüdische Buchmalerei gegeben hat, von der keine materiellen Zeugnisse erhalten sind.¹⁵⁷ Obschon das motivische Spektrum nicht erheblich größer ist als jenes der spanischen oder deutschen Illustrationen, sind die Darstellungen in unterschiedlicheren Handschriften zu finden. Haggadot stellen hier nicht den Großteil der Manuskripte aus dem 14. und 15. Jahrhundert dar. Siddurim, Miszellen, Werke von Maimonides und medizinische Werke gehören ebenso zur erhaltenen hebräischen und liturgischen Literatur wie Machsorim und Haggadot. Dass Italien die Wiege der modernen Malerei mit Tiefenwirkung und Fluchtpunkten ist, spiegelt sich auch in der jüdischen Buchmalerei des Landes wider. So beispielsweise in einer Synagogenszene im Forlì Siddur¹⁵⁸, aus Forlì von 1383 (Abb. 51). Im Innenraum einer Synagoge steht ein bärtiger Mann mit Kopfbedeckung und Tallit, einem Gebetsschal. Er ist gerade dabei,

¹⁵⁶ Haggada 1990, S. 43.

¹⁵⁷ Haggada 1990, S. 195. Schubert 1983, 1. Teil, S. 78 f.

¹⁵⁸ London, British Library, Ms. Add. 26968.

aus dem geöffneten Tora-Schrein eine Tora-Rolle herauszuheben. Um den Mann herum stehen auf halber Höhe – der Aron haKodesch, Tora-Schrein, scheint erhöht zu sein - mehrere Personen, von denen mindestens eine als Frau zu erkennen ist.

In einem Mischne Tora-Fragment¹⁵⁹, dem bekanntesten Werk des jüdischen Philosophen Moses Maimonides, aus Oberitalien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, befindet sich eine der schönsten Lernszenen des Mittelalters (Abb. 52). In einem Raum sitzen acht Schüler mit und ohne Kopfbedeckungen ihrem Lehrer hintereinander in drei Bankreihen gegenüber. Der Lehrer sitzt auf einer fein geschnitzten Bank mit einem Pult vor sich und einer in einem überdachenden Vorsprung endenden Rückenlehne. Ebenso wie die Deckenbalken weist auch die am rechten Bildrand offene Rundbogenarchitektur auf den damals herrschenden Renaissance-Stil hin. Der Rundbogen führt den Blick des Betrachters weit in den Hintergrund der Illustration in eine Landschaft. Bedenkt man den Zeitpunkt der Entstehung, beeindrucken die Ausgewogenheit der Komposition und der Farben sowie die gelungene Tiefenwirkung.

Auch wenn der Großteil der italienischen Genremotive genauso wie die spanischen und deutschen aus Lernszenen, Synagogeninterieurs und anderen rituellen Handlungen besteht, stößt man immer wieder auf höchst seltene Motive des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Zu diesen gehört eine Darstellung zum Neunten Aw aus dem Rothschild Machsor¹⁶⁰, der 1492 in Florenz angefertigt wurde (Abb. 53). Ein Mann ohne Bart mit Kopfbedeckung sitzt barfußig auf einem Teppich. Seine Schuhe stehen in der rechten Ecke der kleinen Miniatur, die sich am unteren Rand einer Textseite befindet. Über dem Kopf des Mannes hängt eine Lampe und spendet ihm Licht beim Lesen eines großen aufgeschlagenen Buches, das auf seinen Knien liegt. Im Aw, dem elften Monat des jüdischen Kalenders, ist der neunte Tag ein Trauertag, der an die Zerstörung des ersten und des zweiten Tempels 586 v. d. Z. und 70 n. d. Z. erinnert. Er ist ebenso wie der Versöhnungstag, Jom Kippur, ein strenger Fasttag, an dem u. a. das Buch Hiob und die Klagelieder gelesen werden. Die Trauer gebietet es im Judentum, auf dem Boden oder auf einem niedrigen Hocker zu sitzen und keine Lederschuhe zu tragen.¹⁶¹

Wenn man zahlreiche Illustrationen hebräischer Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gesehen hat, drängt sich einem in Anbetracht dieser Darstellung die Frage auf: Woher rührt das Interesse des Künstlers plötzlich diesen Trauertag zu illustrieren? Ich halte es für möglich, dass die Vertreibung der Juden aus Spanien im Jahre 1492, in dem Jahr, in dem auch diese Illustration publiziert wurde, in der jüdischen Gemeinschaft wie die Zerstörung der Tempel emp-

¹⁵⁹ New York, Privatsammlung.

¹⁶⁰ New York, Jewish Theological Seminary, Mic. 8892.

¹⁶¹ De Vries 1990, S. 158ff.

funden wurde. Viele Juden retteten sich von der Iberischen Halbinsel nach Italien und berichteten von der Vertreibung und Auslöschung der Gemeinden in ihrer Heimat. Das Thema des Neunten Aw legt beispielhaft nahe, dass es bei vielen jüdischen Genrebildern zu Feiertagen und rituellen Handlungen um einen möglichen gewünschten Gegenwartsbezug unter Beibehaltung der traditionsstiftenden Zeitlosigkeit geht, der es wert wäre, in einer eigenen Arbeit untersucht zu werden, hier jedoch nur angedacht werden kann.

Sefarad und Aschkenas haben die jüdische Gemeinschaft unterschiedlich geprägt. Während die spanischen Juden islamischem, sprich bilderfeindlichem Einfluss ebenso unterlagen wie in der Folge bilderfreundlichem christlichen Einfluss, kannten die Juden in Deutschland nur die christliche Bildtradition Mitteleuropas. Für Spanien und Deutschland gilt jedoch gleichermaßen, dass vorrangig illustrierte Haggadot die Jahrhunderte überdauert haben. Machsorim und andere religiöse Bücher bilden eine Minderzahl. Zu den augenfälligsten Merkmalen gehört die unterschiedliche Bildfolge in aschkenasischen und sefardischen Haggadot. Während in aschkenasischen Haggadot Illustrationen in den Text eingestreut oder am Seitenrand zu finden sind, ist für die sefardischen Haggadot charakteristisch, dass sie dem Textteil einen geschlossenen Bildteil voranstellen, der sowohl Illustrationen zu Bibel und Midrasch als auch zu rituellen Handlungen beinhaltet. Darüber hinaus lassen sich auch Unterschiede im 14. Jahrhundert in der rechtlichen Stellung aufzeigen. Denn obwohl die Juden dort wie da zu jener Zeit bereits unter christlicher Herrschaft lebten, genossen sie in Spanien eine ungleich freiere und angesehene Position als in Deutschland. Darüber hinaus etablierte sich in Italien, das durch seine seit der Antike ungebrochene jüdische Geschichte einen eigenen Ritus für sich in Anspruch nimmt, eine jüdische Buchkunst, deren früheste Beispiele zwar auch erst aus dem 13. Jahrhundert datieren, zu denen aber neben Haggadot auch Miszellen und andere religiöse, medizinische und juristische Werke gehören. Dass sich Juden in ihrer häuslichen Umgebung überhaupt für bildwürdig erachtet haben, wirft die Frage auf, welches gesellschaftliche und religiöse Selbstverständnis sie damals hatten. Gab es eine existierende jüdische Bildtradition der Selbstdarstellung, an die die Illustratoren im 13. und 14. Jahrhundert anknüpfen konnten? Für biblische Themen hält Narkiss die Existenz eines in ganz Europa gängigen Musterbuches bis zum 13. Jahrhundert für gegeben, da ein und dasselbe Midrasch-Motiv (z.B. Abraham im Feuerofen) sowohl in Spanien als auch in Deutschland in hebräischen Handschriften der selben Zeit zu finden ist.¹⁶² Ursula und Kurt Schubert behandeln in ihrem zweibändigen Werk zu jüdischer Buchkunst ausführlich gesicherte und mögliche Vorbilder

¹⁶² Dieses midraschische Motiv findet sich sowohl in der Goldenen Haggada aus Spanien, um 1320 als auch im Leipziger Machsor aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts. Narkiss 1982, Bd. 1, S. 16.

für Bibelillustrationen. Sie gehen davon aus, dass spätantike Vorbilder, wie jene der Synagoge von Dura Europos ebenso wirksam waren wie christliche.¹⁶³ Ihre Erklärung für die übereinstimmende Ikonographie in rituellen Szenen sowohl in sefardischen als auch in aschkenasischen Handschriften nimmt jedoch nur wenige Zeilen ein und lässt einen unbefriedigt. Denn anstatt auch hier nach möglichen jüdischen Vorbildern zu suchen, sei es in schriftlichen Beschreibungen der Feiertage oder in biblischen Darstellungen, beschränken sie sich darauf, Vorbilder für die jüdischen Alltagsszenen in christlichen Handschriften festzustellen, ohne aber auch hierbei näher auf diese einzugehen.¹⁶⁴

Narkiss konstatiert:

„The use of models for illumination was a common habit of scribes and artists throughout the centuries. (...) Archaistic elements in both manuscripts (Cervera und Kenicott Bibel als Vergleichsbeispiele, Anm. d. A.) have their sources in the Latin Castilian schools of their respective periods, or depend on much earlier Jewish tradition.“¹⁶⁵

Seine Aussage zu biblischen Bildthemen und Musterbüchern halte ich übertragbar auf jüdische Genreszenen, ich kann allerdings auf keine derartigen Untersuchungen zurückgreifen. Betrachtet man die illustrierten Handschriften Spaniens, Deutschlands und Italiens aus dem 13. bis 15. Jahrhundert und hierbei wiederum im Detail die häuslichen Szenen, liegt die Vermutung nahe, dass es eine solche Tradition, eventuell in Form von Musterbüchern, auch hier gegeben hat. Denn sowohl die Wahl der Bildthemen als auch der Bildaufbau sind in den meisten Miniaturen mit selbem Thema identisch. Es ist jedoch auch vorstellbar, dass biblische Szenen Vorbildcharakter für jüdische Genrebilder hatten.

Regional unabhängige Übereinstimmungen in Bildaufbau und –motiv gelten jedoch nicht für den Stil, in dem hebräische Manuskripte illuminiert wurden. Dieser war vom jeweiligen zeitgenössischen Geschmack und der vorherrschenden Religion jeder Region abhängig. Narkiss geht auf dieser Basis von der Existenz unterschiedlicher Schulen aus. In der orientalischen Schule hebräischer illustrierter Handschriften lassen sich Einflüsse des muslimischen, persischen und ägyptischen Stils finden. Die verschiedenen europäischen Schulen haben hingegen Dekorations- und Stilelemente direkt aus lateinischen und griechischen Illustrationen über-

¹⁶³ Schubert 1983, 1. Teil, S. 109 ff.

¹⁶⁴ Als Vorbild für das Mazzot-Backen soll demnach die szenische Darstellung des Brotbackens in christlichen Manuskripten gedient haben. Für Lernszenen könnte die Darstellung von Mordechai mit Schülern aus früheren Bibeln Pate gestanden haben. Schubert 1983, 1. Teil, S. 99, 141.

¹⁶⁵ Narkiss 1982, Bd. 1, S. 14.

nommen.¹⁶⁶ Obwohl der Stil hebräischer Buchmalerei im Mittelalter regionale Unterschiede aufweist und auf dieser Ebene eine vollständige Anpassung an die christliche Welt erfolgte, scheinen die meisten Künstler hebräischer Manuskripte Juden gewesen zu sein. Denn trotz des häufigen Fehlens eines Kolophons gibt es stichhaltige Indizien, die für jüdische Illustratoren sprechen.¹⁶⁷

Es gilt festzuhalten, dass die Ursprünge der Darstellung jüdischer häuslicher Szenen im Dunklen liegt, ihre Existenz in Handschriften aber seit dem 13. Jahrhundert belegt ist. Diese Manuskripte etablierten in der jüdischen Genremalerei einen Motivkanon, der bis auf einige spätere Ergänzungen und Weglassungen bis heute Bestand hat. Die Darstellung von Hochzeitszeremonien, Seder-Gesellschaften, Synagogeninterieurs, Beschneidungsszenen und Feiertagsritualen erfuhren ihre formale Ausformung im Mittelalter. Ob die mittelalterlichen Illustrationen jedoch als Vorbilder für die gedruckten Darstellungen in hebräischen Werken gedient haben, ist zwar denkbar, aber nicht belegt. Mir drängt sich in Anbetracht der dürftigen Materiallage die Frage auf, ob solche Vorbilder überhaupt nötig waren, oder ob gewisse gestalterische Grundsätze sich nicht unwillkürlich durch den Handlungsablauf selbst ergeben? Die Beschneidung verlangt einen Ausführenden und einen zu beschneidenden Knaben; auch eine Hochzeitszeremonie bedarf Braut und Bräutigams. Die Reihe ließe sich fortsetzen und würde lediglich dazu beitragen, den Gedanken zu bestärken, nicht aber die Beweiskraft.

4.1.2. Der Buchdruck und seine Auswirkungen auf die jüdische Genremalerei

Mit der Erfindung des Buchdrucks um die Mitte des 15. Jahrhunderts änderte sich auch die Kunst des hebräischen Buches. Der älteste überlieferte nicht illustrierte Wiegendruck ist ein Raschi Bibel-Kommentar aus dem Jahre 1475, der in Süditalien gedruckt wurde. Im selben Jahr entstand ein Druck von Jakob ben Aschers *Arba'a Turim*. Die Kunst des Buchdrucks brachte das halachische Problem auf, ob das Drucken heiliger Texte und Bücher der Wahrung der Heiligkeit jener Schriften nicht entgegenstünde. Während rabbinische Responsen sich damit auseinandersetzten, stieg die Produktion gedruckter hebräischer Bücher kontinuierlich. Die erste vollständige gedruckte Talmud-Ausgabe erschien 1520 - 23 in Venedig bei Bomberg, der zahlreiche hebräische Drucke verlegte. Das 16. Jahrhundert gilt als das Goldene Zeitalter des hebräischen Buchdrucks. Federführend im hebräischen Druckwesen war die aus Deutschland nach Italien eingewanderte

¹⁶⁶ Narkiss ³1978, S. 15.

¹⁶⁷ Als Indizien gelten Darstellungen von Bräuchen und Midraschim, rabbinischer Bibelauslegung, die eine profunde Kenntnis der jüdischen Traditionsliteratur voraussetzen. Roth 1963, Bd. 1, S. 200 ff.

Familie Soncino, der man die Einführung von dekorativen Holzschnitten in Form von Initialen und Ornamenten zuschreibt.¹⁶⁸ Auf das neue Medium ließen sich die herkömmlichen Gestaltungsmittel der Buchmalerei nicht übertragen. Es mussten deshalb andere Dekorationsformen gefunden werden, um eine künstlerische Verarmung zu vermeiden. Die anfangs in die Drucke gesetzten Handzeichnungen wichen dekorativen Holzschnitten und Kupferstichen, die in das Druckverfahren einbezogen wurden. Bereits unter den Inkunabeln lassen sich fein geschmückte Drucke finden, die im zeitgenössischen Renaissance-Stil gestaltet wurden. Vom neuartigen Druckverfahren blieben Ketubbot, Heiratsverträge, Megillot Esther und Misrach-Tafeln ausgenommen. Sie wurden weiterhin mit Handzeichnungen geschmückt. Auf dem Gebiet der künstlerischen Gestaltung von Heiratsverträgen entfaltete sich vor allem in den sefardischen Ländern eine reiche, schöpferische Tätigkeit, die laut Cecil Roth bereits im 10. Jahrhundert praktiziert wurde. Die älteste noch erhaltene Ketubba stammt aus dem Jahr 1391 aus dem österreichischen Krems (Abb. 54).¹⁶⁹ Die dekorative Textumrahmung besteht aus Rankenwerk, und sie zeigt Braut und Bräutigam an den Blatträndern. Darstellungen von Brautpaaren gibt es auch in Gebetbüchern. Eine der ältesten erhaltenen Brautpaar-Szenen entstammt dem bereits an anderer Stelle erwähnten Wormser Machsor von 1272.¹⁷⁰

Bibeln, Siddurim, Machsorim, Gesetzeskodizes und Haggadot wurden nach 1500 nur noch als Drucke hergestellt.¹⁷¹ Dass sie auf Bildtraditionen der mittelalterlichen Handschriftenillustrationen zurückgreifen konnten, könnte mit der 1483 in Brescia von dem deutschen Juden Schmuel Zimlein angefertigten Kopie des *Meschal haKadmoni*¹⁷² (Gleichnis der Vorzeit) des Isaak ibn Sahula zusammenhängen. Ibn Sahula hatte im 13. Jahrhundert seine Gleichnissammlung selbst illustriert und damit Illustrationsvorlagen für die späteren Drucke gegeben. Seine Tradition blieb in Deutschland bis ins 15. Jahrhundert erhalten und wurde von einem nach Italien ausgewanderten Juden dorthin mitgenommen und Ende des 15. Jahrhunderts als Druckwerk bei Soncino in Auftrag gegeben. Ibn Sahulas Gleichnissammlung ist der älteste überlieferte illustrierte Druck.¹⁷³

¹⁶⁸ EJ 1997, Schlagwort: Printing, Hebrew.

¹⁶⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. hebr. 218. Roth 1963, Bd. 1, S. 204 ff.

¹⁷⁰ Eine detaillierte Beschreibung der Hochzeitsszene, siehe Kap. 8.5.

¹⁷¹ Lediglich in Griechenland wurden Haggadot auch noch im 16. Jahrhundert geschrieben und illustriert. Schubert 1992, 2. Teil, S. 37.

¹⁷² Mailand, Biblioteca Ambrosiana, X 112 sup.

¹⁷³ Oxford, Bodlean Library, MS. Opp. 154. Schubert 1983, 1. Teil, S. 108. Eine Faksimileausgabe dieses ersten überlieferten illustrierten Drucks des *Meschal haKadmoni* wurde 1989 vom Israel Museum in Jerusalem herausgegeben. Eine neue Ausgabe erscheint im März diesen Jahres.

Darüber hinaus fanden Darstellungen des *Meschal haKadmoni* Aufnahme in dem illuminierten sogenannten Rothschild Miszellanum¹⁷⁴, das zwischen 1470 - 80 in Ferrara entstanden ist. Jeder der Illustrationen ist ein sich reimender Sinnspruch zugeordnet. Bei einer der Abbildungen handelt es sich um eine typische Lernszene mit einer Einzelperson (Abb. 55). Ein junger Mann sitzt in einem kuttenartigen Gewand und einer Kopfbedeckung in einem Stuhl mit hoher Rückenlehne vor einem Pult. Auf dem Pult liegt ein aufgeschlagenes Buch. Auf der Ablagefläche darüber befinden sich ein Federkiel und ein Tintenfasschen. An der rechten Kante des Pultes ist eine Kerze montiert. Der Innenraum ist von schlichten Ziegelwänden umgeben und mit einem kassettierten Plafond gedeckt. Diese kleine Miniatur, die sich mitten im Text befindet, ist von einem quadratischen Rahmen umgeben, der sowohl die Abbildung betont als auch deutlich vom Text abgrenzt. Der darüber stehende Sinnspruch und Bildtitel lautet sinngemäß auf deutsch: „Bild des Autors, der vielen Frieden bringt, zu dem, der weit weg ist und zu dem, der nahe ist.“ Der zweite Teil des Satzes entstammt Jesaja, Kapitel 57, Vers 19 und bot dem Leser eine unmittelbare biblische Assoziation. Ibn Sahulas Gleichnissammlung könnte einer der gesuchten ikonographischen Brückenschläge sein, der mittelalterliche Illustrationen mit neuzeitlichen Drucken verbindet.¹⁷⁵

Obschon der bildnerische Themenkanon mehr oder weniger aus den mittelalterlichen Handschriften übernommen wurde, vermochten einzelne Drucke nichtsdestotrotz neue Themen einzuführen und innovative Gestaltungsprinzipien in der jüdischen Buchkunst zu verankern. Dazu zählt die heute selbstverständliche Darstellung der zehn Plagen in zehn einzelnen Bildfeldern – eine Erfindung des Illustrators der Venezianischen Haggada von 1609. Auch auf dem Gebiet der häuslichen Szenen erwies sich diese Ausgabe als innovativ. Traditionsstiftend wirkte das auf dreizehn Bildtafeln aufgeteilte Bildprogramm der Seder-Zeichen, die mehrfach in späteren Haggada-Ausgaben kopiert wurden.¹⁷⁶ Noch einflussreicher als die Venezianische wirkte die Amsterdamer Haggada von 1695. Sie war die erste mit Kupferstichen (statt Holzschnitten) illustrierte Pessach-Erzählung, die sich die 1625/26 von Matthäus Merian d. Ä. (1596 - 1650) angefertigten Stiche zur Bibel, *Icones Biblicae*, zum Vorbild nahm.¹⁷⁷ Ihr Illustrator war ein zum Judentum konvertierter Theo-

¹⁷⁴ Jerusalem, Israel Museum, ms 180/51/MS Rothschild 24.

¹⁷⁵ Roth 1963, Bd. 1, S. 226.

¹⁷⁶ Siehe Abb. 12. Unter Seder-Zeichen versteht man Darstellungen jener Tätigkeiten, die am Seder-Abend verrichtet werden (Händewaschen, Essen der Mazza etc.) und dem Abend seinem Namen entsprechend eine Ordnung geben.

¹⁷⁷ Die Merian Bibel. Die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung des Martin Luther mit den Kupferstichen von Matthäus Merian. Dreieich 1977.

loge mit Namen Abraham bar Jakob. Dieser Umstand mag für die Auswahl und Vorbildwirkung von Merians Bibelillustrationen verantwortlich sein.¹⁷⁸

Zu den wichtigsten Innovationen zählt die Darstellung der vier Söhne¹⁷⁹, die die Tora erwähnt, in ein und demselben Stich und nicht wie zuvor üblich als Einzelillustrationen dem jeweiligen Textabschnitt zugeordnet (Abb. 56). Da in der ersten Ausgabe der Amsterdamer Haggada sämtliche Darstellungen der Seder-Rituale fehlten und dies offensichtlich vom Käuferkreis beanstandet wurde, bemühte man sich um deren Hinzufügung in der 1712 erschienenen zweiten Ausgabe. Merians Stiche waren für die liturgischen Illustrationen nicht von Nutzen, und wahrscheinlich ließ man aus Kostengründen keine neuen Stiche anfertigen. Man griff daher auf die Holzschnitte der Venezianischen Haggada zurück.¹⁸⁰ Einzelbildanalysen könnten zutage fördern, dass all diese innovativen Bildschöpfungen spätere Genredarstellungen ikonographisch beeinflusst haben. Für Oppenheims Genreszenen schließt sich in dieser Arbeit eine eingehende Untersuchung an die Geschichte der jüdischen Genremalerei an.

Im 16. Jahrhundert entwickelten sich illustrierte Minhag-Bücher, die Erklärungen und Abbildungen zu Bräuchen, Monaten und Festen beinhalteten. Als literarische Gattung waren solche Bücher bereits im Spät-Mittelalter verbreitet und beliebt. Diese Form der Verschriftlichung von Brauchtum stellt eine Eigenheit des aschkenasischen Judentums dar.¹⁸¹ Das 1601 in Venedig gedruckte *Sefer Minhagim* (Buch der Bräuche) beinhaltet u. a. Bilder zum Pessach-Fest, zum Brauch des Haare Schneidens am 33. Tag der sogenannten Omer-Zeit zwischen Pessach und Schawuot, dem Fest der Gesetzgebung am Berg Sinai, zum Brand des Tempels, zum Neumondsegen und zum Buß-Schabbat zwischen dem Neujahrsfest, Rosch haSchana und dem Versöhnungstag, Jom Kippur. Die später entstandenen Drucke aus Amsterdam zeigen auch Abbildungen vom Verteilen von Süßigkeiten an Simchat Tora, Szenen aus der Purim-Geschichte, Hochzeiten, Beschneidungen, Beerdigungen und spezielle Sukkot-Rituale (Abb. 57). Neben den Minhag-Büchern haben sich seit dem späten 15. Jahrhundert auch Einzelblätter erhalten, die verschiedene Bräuche zu den Feiertagen illustrieren.¹⁸² Es drängt sich einem die Frage auf, warum ausgerechnet mehrere Ausgaben solcher Bücher gedruckt wurden? Bücher, in denen die praktische Durchführung ritueller Handlungen detailliert dargestellt wird. Warum gab es einen Bedarf an bebilderten Anleitungen

¹⁷⁸ Zur Vorbildwirkung Merians bei bar Jakob, siehe Wischnitzer-Bernstein 1931, S. 265-286.

¹⁷⁹ Zur Bedeutung siehe Anm. 40.

¹⁸⁰ Schubert 1992, 2. Teil, S. 67 ff.

¹⁸¹ In Wien verfasste der 1408 verstorbene Rabbiner Abraham Klausner ein populäres *Sefer Minhagim*. Toch 1998, S. 23 und 31.

¹⁸² Roth 1963, Bd. 1, S. 227 ff.

zur religiösen Praxis? Ich halte es für möglich, dass sich die jüdische Gemeinschaft in Europa in einer „Glaubenskrise“ befand. Verfolgungen, Vertreibungen, Zwangstaufen und der Geist des Humanismus, der den menschlichen Individualismus betonte und die allumfassende Bedeutung der Religion in den Hintergrund drängte, scheinen sich negativ ausgewirkt zu haben. Das Festhalten an den religiösen Geboten und ihre Umsetzung im Alltag waren keine Selbstverständlichkeit mehr. Der Bedarf an dieser Art von jüdischer Literatur fußt auf historischen Ereignissen wie der Wiener Gesara von 1420/21, der Vertreibung der Juden aus Spanien und Portugal 1492 bzw. 1497 oder den von der Inquisition oder katholischen Geistlichen in anderen Ländern durchgeführten Zwangstaufen. Alle diese Begebenheiten haben sowohl die spanische und portugiesische als auch die italienische und deutsch-österreichische Judenheit des 15. und 16. Jahrhunderts traumatisiert. Um die jüdische Gemeinschaft in Europa nicht der Auflösung preiszugeben, sollten Minhag-Bücher dazu beitragen, Juden zurück in ihre Religion zu holen und sie durch die Ausübung festgelegter Rituale an diese zu binden. Welchen tatsächlichen Beitrag sie zum Überleben der jüdischen Gemeinschaft in Europa geleistet haben, lässt sich jedoch nicht mehr feststellen.

Für die Entwicklung der jüdischen Genremalerei leisteten die gedruckten Einzelblätter und Minhag-Bücher einen wichtigen Beitrag, weil sie eine jüdische Ikonographie zementierten, deren starker Einfluss auf die Genremalerei des 19. Jahrhunderts angenommen werden darf.

Parallel zu dieser Entwicklung innerhalb der jüdischen Kunst etablierten sich in der christlichen Kunst in Europa Publikationen zu Personifikationen bzw. Emblemen.¹⁸³ Das erste und zugleich wichtigste Emblembuch erschien 1531 unter dem Titel *Emblematum Liber* in Augsburg. Der Mailänder Jurist Andrea Alciati hatte Epigramme gesammelt, die er publizieren lassen wollte. Der Verleger und Drucker Heinrich Steiner ließ allerdings Illustrationen dazu anfertigen. Das auf diese Weise entstandene Emblembuch war ein großer Erfolg. Das Werk erfuhr bis Mitte des 18. Jahrhunderts etwa 150 stetig erweiterte Auflagen, und es regte viele Autoren in Westeuropa zur Publikation ähnlicher Bücher an. Embleme spielten vor allem in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts eine maßgebliche Rolle. Die tiefere Bedeutung von Genreszenen innerhalb der christlichen Kunst kann oft nur mittels der Kenntnis von Emblemen verstanden werden.¹⁸⁴

¹⁸³ Personifikationen sind menschliche oder anthropomorphe Figuren, die abstrakte Begriffe darstellen. Embleme bestehen aus einem Motto, einer Abbildung und einem Text (auch Epigramm genannt). Zusammen illustrieren die drei Elemente eine bestimmte abstrakte moralische Idee oder eine „Lebensregel“. Der im Vordergrund stehenden Abbildung können auch mehrere Epigramme zugeordnet werden. van Straten ²1997, S. 37 ff.

¹⁸⁴ van Straten ²1997, S. 74 ff.

Die wichtigste Publikation zu Personifikationen erschien erst in der dritten Auflage von 1603 illustriert.¹⁸⁵ Sie trägt den Titel *Iconologia* und stammt von Cesare Ripa, über dessen Person nur wenig bekannt ist. Das Werk beinhaltet mehr als 1250 Personifikationen und diente für viele Maler und Grafiker des 17. und 18. Jahrhunderts als Leitfaden durch die Darstellungswelt abstrakter Begriffe.¹⁸⁶ Die *Iconologia* darf daher auch als erstes ikonographisches Handbuch mit Breitenwirkung bezeichnet werden.

Auf den ersten Blick mag man keine Gemeinsamkeit zwischen der zeitgleichen Herausgabe von illustrierten Minhag-Büchern und Werken zu Personifikationen und Emblemen feststellen. Bei genauerer Betrachtung sieht man allerdings, dass sich diese Bücher mit moralischen Wertvorstellungen und „richtigem“ Verhalten beschäftigen. Da die Halacha alle Bereiche des Lebens umfasst, lassen sich moralische Anweisungen in Bezug auf religiöse Verhaltensweisen, Bräuche und Feiertage darstellen. Inwiefern diese Abbildungen mit einer Selbstdarstellung für die Außenwelt zu tun haben, kann an dieser Stelle nur in den Raum gestellt, aber nicht weiter erörtert werden. Emblem- und Personifikationsbücher stellen gute wie schlechte Eigenschaften dar, ohne ihren moralischen Anspruch preiszugeben. Sie haben im Gegensatz zu den Minhag-Büchern zwar kaum mit einem bestimmtem Verhalten im täglichen Leben zu tun, sie setzen aber gleichermaßen moralische Maßstäbe, die für den damaligen Betrachter sichtbar und erfahrbar waren. Eine weitere Parallele zwischen den jüdischen und den christlichen Publikationen besteht darin, dass sie Früchte der Renaissance sind, die die Kunst aus einem rein religiösen Kontext befreite. Minhag-Bücher befassen sich zwar mit religiösen Gebräuchen und Feiertagen. Sie illustrieren diese aber außerhalb eines religiösen Gebrauchstextes, sind also ihres liturgischen Kontextes enthoben. Ebenso handelt es sich bei den Büchern von Alciati und Ripa um Profanliteratur. Die Werke befassen sich zwar auch mit abstrakten Begriffen der Moral und Ethik. Sie stellen diese aber isoliert dar, ohne auf einen umfassenden christlichen Rahmen Bezug zu nehmen.

4.1.3. Die Renaissance der Buchmalerei im 18. Jahrhundert

Die Haskala¹⁸⁷ verstand sich als Aufklärungsbewegung in Mittel- und Westeuropa¹⁸⁸, an deren gesellschaftsverbessernde Funktion jüdische Aufklärer glaubten. Sie suchte in ihrem Stre-

¹⁸⁵ Die erste Auflage erschien 1593 in Rom.

¹⁸⁶ van Straten ²1997, S. 41 ff.

¹⁸⁷ Hebräisch für Bildung, Aufklärung.

¹⁸⁸ Während sich die mittel- und westeuropäische Judenheit im 18. Jahrhundert mit der Haskala auseinandersetzte und erste individuelle Initiativen für den Kampf um bürgerliche Rechte unternahm, entstand in Polen die religiöse Bewegung des Chassidismus, die in kürzester Zeit in ganz Osteuropa zahlreiche Anhänger fand. Der Chassidismus – gegründet und in seinen Anfängen angeführt von dem Rabbiner Baal Schem Tow - belebte das

ben nach Erneuerung den Kontakt zur nichtjüdischen Außenwelt. Der Hauptproponent der jüdischen Aufklärung, Moses Mendelssohn, konstatierte die Existenz kultureller Bereiche, in denen basierend auf allgemein gültigen menschlichen Werten unabhängig von unterschiedlicher Religionszugehörigkeit ein Austausch möglich sei. Musterbeispiel für diese Art von Beziehung, die auf die gesamte Gesellschaft übertragen werden sollte, war die Freundschaft zwischen Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing. Die allgemein gesellschaftliche Umsetzung blieb jedoch Vision.¹⁸⁹ Haskala bedeutete, Juden an die deutsche Sprache und Literatur heranzuführen, sie mit der Kultur der umgebenden Mehrheitsgesellschaft bekannt zu machen, Allgemeinbildung zu vermitteln, ohne dass sie ihre Tora-Treue aufgaben. Aufklärung bedeutete, Christen über andere Religionen aufzuklären, durch Bildung Vorurteile abzubauen, den Missionsgedanken durch Toleranz zu ersetzen. Um effektiv etwas bewirken zu können, musste auf beiden Seiten eine Öffnung und eine Bereitschaft zur Rationalität stattfinden, die unweigerlich innerhalb der jüdischen Gemeinschaft zum Problem wurde. Sobald die jüdischen Aufklärer an den religiösen Institutionen rührten, meldeten sich jene konservativen Stimmen zu Wort, die unter der Bezeichnung Orthodoxie aus dieser Auseinandersetzung hervorgingen. Mendelssohns deutsche Bibelübersetzung, die er für den Schulgebrauch empfahl, um den jüdischen Kindern statt Jiddisch Hochdeutsch beizubringen und Hartwig Wesselys Sendbrief mit Änderungsvorschlägen für den Lehrplan jüdischer Schulen riefen die Orthodoxie auf den Plan, die von all diesen Neuerungen nichts wissen wollte. Mendelssohns aufgeklärter Ansatz ging soweit, dass er gegen den bisherigen Usus war, religiöses Verhalten unter rabbinische Aufsicht zu stellen und im Falle einer Missachtung zu bestrafen. Er erklärte Religion zur Privatsache, brach auf diese Weise mit der Gemeindefradition, die das häusliche und öffentliche Leben beherrscht hatte und stellte die Weichen für ein modernes Judentum.¹⁹⁰ Sein Ansatz wurde aber von Anfang an missverstanden und führte nach seinem Tod zum Abfall vieler aufgeklärter Juden von ihrer Religion. Der nichtjüdische Berliner Künstler Daniel Chodowiecki, der auch Genrebilder von Juden anfertigte und ein Verehrer Mendelssohns war, beschrieb die modernen, aufgeklärten Juden mit den Worten: „Sie kaufen und verkaufen am

Streben der Volksmassen nach individueller Religiosität, deren oberstes Ziel die religiöse Vervollkommnung des Einzelnen war. Die innerlichen, persönlichen Fundamente des Glaubens sollten betont und gestärkt werden, die im Laufe der Geschichte von dessen „äußerlich-gemeinschaftlichen Grundlagen völlig verdeckt worden waren“.
Dubnow 1931, Bd. 1, S. 19 ff.

¹⁸⁹ Katz 1961, S. 178.

¹⁹⁰ Graetz 2000, S. 272, 314, 336 ff.

Sonnabend, essen alle verbotenen Speisen, halten keine Festtage u.s.w.“¹⁹¹ Die Haskala bewirkte letztendlich auch ein Umdenken der orthodoxen Juden, indem sich ihre Anhänger, die säkularer Bildung feindlich gegenüberstanden, nicht durchsetzten. Anfang des 19. Jahrhunderts sprachen mehr und mehr orthodoxe Familien Hochdeutsch statt Jiddisch, und die wohlhabenderen unter ihnen ließen ihre Kinder von Privatlehrern in allgemeinen Fächern unterrichten. Die jüngere Rabbinergeneration absolvierte bereits ein Universitätsstudium und schuf damit den Begriff „Doktorrabbiner“. Sogar Mendelssohns Bibelübersetzung fand Eingang in die Bibliotheken orthodoxer Familien.¹⁹²

Die Haskala trieb auch die rechtliche Besserstellung der Juden voran. Es entwickelten sich zwei Konzepte, die zur Emanzipation führen sollten. Das erste, aufgeklärt-etatistische, bedeutet einen langwierigen erzieherischen Prozess, der die Juden stufenweise die Gesetzgebung erreichen lässt und an dessen Ende als herausragender Schlusspunkt die volle Gleichberechtigung steht. Durchgeführt wird dieser Prozess von einer progressiven Beamtenschaft, die die erzieherischen Maßnahmen im Zuge der bürgerlichen Verbesserung formuliert. Das zweite, liberal-revolutionäre, Konzept gibt die vollständige Emanzipation in einem einmaligen gesetzgeberischen Akt, ohne diesen an die gesellschaftliche Integration zu koppeln. Auf der sozialen Ebene ging man davon aus, dass der Integrationsprozess ein selbständiger, eigendynamischer ist, der keiner staatlichen Regelung bedarf. In der Gesetzgebung der französischen Revolution vom September 1791 kam dieses Konzept zur Umsetzung. Unmittelbar nach Erfolg des Umsturzes waren die französischen Juden gleichgestellte, vollwertige Bürger. Die Aufgabe der Autonomierechte der jüdischen Gemeinden und die damit verbundene aufoktroyierte Anerkennung der allgemeinen Gerichtsbarkeit zählten zu den negativen Auswirkungen der Emanzipation in Frankreich. Die in Kraft getretene Wehrpflicht wurde hingegen von den emanzipationswilligen Juden begrüßt, weil sie eine wahrhaftige Annäherung an die nichtjüdische Umwelt darstellte. In Preußen war Wilhelm von Humboldt ein vehementer Befürworter der Emanzipation nach französischem Vorbild.¹⁹³ In den deutschen Ländern bevorzugte man allerdings das aufgeklärt-etatistische Modell in einer etwas abgewandelten Form. Die meisten deutschen Staaten verliehen den Juden alle Bürgerrechte ad hoc per Gesetz, knüpften aber bestimmte Bedingungen daran, die die Juden erfüllen mussten. Bereits aus den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts existieren Dokumente, die den Emanzipationswillen einiger deut-

¹⁹¹ Zitiert in: Ost und West 1903, S. 832.

¹⁹² Breuer 1990, S. 131 ff.

¹⁹³ Battenberg 1990, Bd. 2, S. 86 f.

scher Kleinterritorien belegen.¹⁹⁴ Breite Aufmerksamkeit erfuhr das Thema allerdings erst mit der 1781 bzw. 1783 publizierten Streitschrift Christian Wilhelm von Dohms für die Umsetzung der Emanzipation der Juden. Veranlasst wurde die Schrift durch die elsässische Judentheit, die sich 1781 mit der Bitte an Moses Mendelssohn gewandt hatte, er solle sich schriftlich an den französischen Staatsrat wenden, um eine wirtschaftliche und rechtliche Verbesserung ihrer Lage zu bewirken. Mendelssohn beauftragte den mit ihm befreundeten Theologen und Juristen Dohm, der als Geheimer Kriegsrat am Hofe Friedrichs des Großen in Berlin tätig war. Dieser verfasste ein Memorandum zur Situation der Juden im Elsass, dem er eine ausführliche Streitschrift mit dem Titel *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* beifügte, in der er die Emanzipationsfrage allgemein erörterte. Seine Schrift trug essenziell zur öffentlichen Diskussion bei. Als der Theologe und Orientalist Johann David Michaelis eine Gegenschrift veröffentlichte, verfasste Dohm 1783 eine zweite detailliertere Erörterung des Sachverhalts, die er zusammen mit den Stellungnahmen, die er erhalten hatte, publizierte. Er führt darin alle Vorwürfe, die man Juden machte, auf deren rechtliche Situation zurück, die sie zu einem bestimmten Verhalten zwingen. Er konkretisierte in dem Programm, das als Leitfaden für die Integration der Juden als vollwertige Bürger dienen sollte, dass sie bei gleichzeitiger Einbindung in alle Berufssparten „sittlicher Bildung“ durch den Staat zugeführt werden sollten. Durch staatliche Einflussnahme auf das Schul- und Erziehungswesen sollte man versuchen, die Ziele der Aufklärungsbewegung den Juden zu vermitteln. Dohm sprach sich aber auch für die Beibehaltung des Ausschlusses aus öffentlichen Ämtern aus. Er sah die Umsetzung dieser Punkte als einen langsamen aber konstanten Erziehungsprozess, der mehrerer Generationen bedürfe, um abgeschlossen zu werden. Während er die Autonomie der jüdischen Gemeinden und ihre rabbinische Gerichtsbarkeit erhalten wissen wollte, sah Mendelssohn keinen Grund dafür.¹⁹⁵

Gleichzeitig mit der Schrift Dohms wurden in Österreich die ersten staatlichen Schritte in Richtung Emanzipation unternommen. Joseph II. erließ nach dem Tod seiner judenfeindlichen Mutter Kaiserin Maria Theresia zwischen 1781 - 1789 mehrere Toleranzpatente in den verschiedenen Erblanden. Einerseits blieb es Juden weiterhin untersagt, eine Gemeinde zu gründen und einen öffentlichen Gottesdienst abzuhalten, und andererseits gewährte ihnen Josef II. Zugang zu christlichen Grund- und Realschulen, sowie zu Mittel- und Hochschulen. Darüber hinaus durften sie auch eigene Schulen einrichten und die stigmatisierenden Kleidungsstücke ablegen. Leibzoll und Zunftverbot wurden abgeschafft, um Juden aus dem Handel abziehen und gezielt dem Handwerk

¹⁹⁴ Battenberg 1990, Bd. 2, S. 88 f.

¹⁹⁵ Jersch-Wenzel 2000, Bd. 2, S. 19 ff.

zuführen zu können. Ebenso fiel die Wohnbeschränkung auf bestimmte Judenhäuser. Hebräisch und Jiddisch wurden als Verkehrssprachen des öffentlichen Lebens verboten. Obwohl Juden in Österreich aufgrund der staatlichen „Toleranz“ nun generell den Landesgesetzen unterworfen wurden, mussten sie weiterhin Sondersteuern zahlen und blieben in einem Schutzverhältnis.¹⁹⁶ Die Bedeutung dieser vorbildhaft wirkenden Edikte für die jüdische Gemeinschaft in Mitteleuropa äußerte sich in künstlerischen Verherrlichungen Josephs II. Moritz Daniel Oppenheim schuf beispielsweise eine solche für den Frankfurter Römer.¹⁹⁷ Mit den französischen Eroberungen Mitteleuropas fand die revolutionäre Judenemanzipation im Heiligen Römischen Reich Verbreitung. Die sofortige Gleichberechtigung trat in den eroberten Gebieten in Kraft, verlor jedoch durch das Scheitern Napoleons mit dem Wiener Kongress 1814/15 ihre Gültigkeit.

Parallel zu den historischen Ereignissen, die die jüdische Welt nachhaltig geprägt haben, gab es eine für die Entwicklung der jüdischen Genrekunst bedeutende Erscheinung: Die neuerliche Blüte der Buchmalerei in den deutschen Ländern im 18. Jahrhundert. Die Renaissance der hohen Kunst der Illustrierung hebräischer Handschriften, die in der europäischen Kunstgeschichte kein Pendant hat, ist nur vor dem Hintergrund der Zeitumstände zu verstehen. Von zentraler Bedeutung der wiederentdeckten Buchkunst ist der kometenhafte Aufstieg von sogenannten Hofjuden am Hofe des Kaisers und verschiedener Fürsten, der nur unter bestimmten Bedingungen möglich war. Das altdeutsche Reich ging im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern geschwächt aus dem Dreißigjährigen Krieg hervor. Den Weg aus der politischen und wirtschaftlichen Misere wiesen Absolutismus bzw. Merkantilismus. Die Zerstückelung des Reiches aufgrund des Westfälischen Friedens von 1648 in 250 Klein- und Kleinststaaten veränderte die Situation. Der Absolutismus förderte die Autonomie des Wirtschaftslebens und die Umwandlung der dem Heiligen Römischen Reich angehörenden Territorialstaaten zu eigenständigen Staaten. Die omnipotente Staatsräson demonstrierte ihre Macht in der Anhäufung von Prunk und im Führen von Kriegen – beides Betätigungen, für deren Durchführung man viel Geld benötigte. Die Steigerung des nationalen Reichtums und der politischen Absicherung erforderte Geldmittel, die nur durch wachsende Einwohnerzahlen, die Förderung von Handel und Industrie und den Schutz der heimischen Pro-

¹⁹⁶ Die in Galizien ansässige jüdische Gemeinschaft, die in ihrer Mehrheit noch traditionsverbundener lebte als jene in Böhmen, Wien und Niederösterreich, nahm die Toleranzbestimmungen von Joseph II. weniger begeistert auf. Sie empfand die staatlichen Verordnungen als einen massiven Eingriff in ihre Autonomie und befürchtete durch die vorgeschriebene Verwendung der deutschen Sprache in den Schulen das Verschwinden des traditionellen jüdischen Lernens auf Jiddisch und Hebräisch. Jersch-Wenzel 2000, Bd. 2, S. 25.

¹⁹⁷ Jersch-Wenzel 2000, Bd. 2, S. 23 ff. Zur Entstehung des Porträts Josephs II. von Moritz Daniel Oppenheim, siehe Merk 1999, S. 45.

duktion von Importgütern aufzubringen waren. Der Merkantilismus als Vorstufe des Kapitalismus erklärte den Gelderwerb zur Staatsmaxime. Er brachte das Phänomen des Hofjudentums hervor, das im 17. Jahrhundert seinen Anfang nahm und dessen letzte Vertreter zu Beginn des 19. Jahrhunderts tätig waren.¹⁹⁸ Die gezielte Ansiedlung von wohlhabenden Juden, wie man sie in Amsterdam und Hamburg-Altona vorgenommen hatte, sicherte einen Teil der Steuereinnahmen des Herrschers. Diese waren ihm wiederum bei der Durchsetzung der Geld- und Kreditwirtschaft gegen die konservativen Kräfte in seinem Land behilflich. Da sich Juden außerhalb jeder kirchlichen oder korporativen Bindung befanden und durch den individuellen Schutz direkt dem Herrscher und seiner Willkür unterstanden, waren sie für die Umsetzung der neuen Ideen am geeignetsten. Hofjuden fungierten als geheime Agenten, Konsule, diplomatische Kuriere und Berichtserstatter.¹⁹⁹ Während sefardische Juden in den nordeuropäischen Handelszentren vorrangig im See- und Kolonialhandel tätig waren, lag das Betätigungsfeld der aschkenasischen Hofjuden verstärkt im Binnenhandel. In Europa entwickelte sich in Verbindung mit den Kolonien ein lebendiges Wirtschaftsleben, vor allem auf dem Gebiet des Fernhandels. Um den finanziellen Mehrbedarf international leisten und abwickeln zu können, etablierten sich große Handelsgesellschaften. Sie wirtschafteten mit Aktien- bzw. Gesellschaftskapital. Darüber hinaus etablierten sich öffentliche Banken wie beispielsweise 1609 die Exchange Bank in Amsterdam und 1619 die Bank von Hamburg.

Hoffaktoren konnten jetzt vor allem in jenen Staaten Fuß fassen, in denen das Wirtschaftssystem noch relativ unterentwickelt war und die Höfe aus eigener Kraft heraus den Kreditbedarf nicht decken konnten.²⁰⁰ Sie etablierten sich an fast allen Höfen und in fast allen Ländern Europas als unentbehrliche Stütze des Absolutismus bzw. Merkantilismus. Die wirtschaftlichen und politischen Veränderungen zwangen förmlich einige für Juden verschlossene Städte oder Staaten wie Braunschweig, Wien und Sachsen, Hofjuden und ihren Familien ein Ansiedlungsrecht zu verleihen. Für ihren Erfolg waren auch ihre internationalen Beziehungen verantwortlich. Instabile Ansiedlungsbestimmungen und Vertreibungen hatten Juden in verschiedene Länder und Kontinente verstreut. Wo es die Umstände erlaubten, ließen sie sich nieder und versuchten, sich wirtschaftlich zu etablieren. Wo der Zugang zum Handwerk erschwert oder gar verboten war, wurden sie im Binnen- und Fernhandel tätig. Die Beherrschung mehrerer Sprachen war ihnen hierbei von großem Nutzen.²⁰¹

¹⁹⁸ Graetz 1996, S. 41.

¹⁹⁹ Stern 2001, S. 10 ff.

²⁰⁰ Graetz 1996, S. 27 ff.

²⁰¹ Kaplan 1996, S. 19.

Vor dem Hintergrund der allgemeinen und jüdischen Aufklärungsbestrebungen erscheint die Person und Funktion des Hofjuden in einem anderen Licht.

„In wirtschaftlicher wie auch in persönlicher Hinsicht unterhielten die Hofjuden ständige enge Kontakte mit der nichtjüdischen Gesellschaft, und man kann wohl sagen, dass ihre Lebensweise den Übergang der Juden aus der Abgeschlossenheit des Ghettos in den Raum der europäischen Gesellschaft vorbereitete.(...) Solange die Hofjuden als „Fürsprecher“ wirkten, sich weigerten, am Sabbat für ihren Fürsten Geschäfte zu machen, und solange sich in der Bibliothek eines Wiener Hofjuden kein einziges nicht-hebräisches Buch befand, sondern nur rabbinische und andere traditionell-jüdische Literatur -, solange konnte bei ihnen von Assimilationsbestrebungen nicht die Rede sein. Freilich änderte sich das Bild nach und nach im Zeitalter der Aufklärung. Die Verbundenheit mit der Tradition, die den typischen Hofjuden kennzeichnete, lockerte sich in den nachfolgenden Generationen.“²⁰²

Ihre Annäherung an die aristokratische nichtjüdische Gesellschaft, ihre teils sehr riskanten steilen Karrieren als unentbehrliche Wirtschaftsfachleute des Hofes und ihre graduell unterschiedliche Abwendung vom traditionellen Judentum sind Auswirkungen dieser geistigen Entwicklung in Europa. Dem kometenhaften Aufstieg einiger Hofjuden folgten oftmals Armut, Gefängnis oder Todesstrafe. Denn sobald sie nicht mehr gebraucht wurden oder in Ungnade fielen, waren sie schutz- und rechtlos.²⁰³

Wenn man von einem Länder und Kontinente übergreifenden Netzwerk von Hoffaktoren spricht, ist dies nur möglich, weil sie eine gezielte Heiratspolitik betrieben.²⁰⁴ Sie nutzten ihre Positionen und Vernetzungen verschiedentlich für politisches Engagement für ihre Glaubensgenossen. Ihre stete Verbundenheit mit der Religion fand nicht nur im häuslichen Bereich Ausdruck²⁰⁵, sondern sie führte auch dazu, dass sie ihre einflussreiche Sonderstellung nutzten, um ihrer Gemeinschaft

²⁰² Breuer 2000, S. 123.

²⁰³ Beispielsweise kam es in Braunschweig nach der Vertreibung der Juden im Jahre 1590/91 erst wieder 1707 durch den Hofjuden Alexander David zur Niederlassung eines Juden in der Stadt. Durch geschicktes Agieren erreichte er auch die Ansiedlung von Familienmitgliedern, die die jüdische Gemeinde in Braunschweig neu begründeten. Ebeling 1987, S. 118 ff. Die steile Karriere eines Hoffaktors konnte aber einen tiefen Fall nach sich ziehen, was die Ereignisse um Joseph Süß Oppenheimer, dem vom Privatbankier zum Finanzrat des Württembergischen Herzogs aufgestiegenen Hofjuden belegen. Nach dem plötzlichen Tod des Herrschers wurde Oppenheimer Opfer der Auseinandersetzungen zwischen konservativen Ständen und Befürwortern des zentralistischen Absolutismus. Er wurde inhaftiert und vom Landtag zum Tode verurteilt. Graetz 1996, S. 29 ff.

²⁰⁴ Leffman Behrens, am Hofe zu Hannover tätig, konnte durch Vermählungen Familienbande mit Oppenheimers, Wertheimers und Gomperz' herstellen. Graetz 1996, S. 38 f.

²⁰⁵ Ihre Verbundenheit mit der Religion ist auf verschiedenen Gebieten nachzuweisen. Die meisten Hofjuden verfügten in ihren Häusern über einen privaten Betraum, sie hatten Rabbiner und Lehrer bei sich angestellt, besaßen jüdische Ritualgegenstände aus wertvollen Materialien und ließen illuminierte Handschriften religiösen Inhalts anfertigen. Heimann-Jelinek 1991, S. 43.

in Notsituationen zu helfen. Hoffaktoren verschiedener Länder versuchten die 1744 - 45 von Kaiserin Maria Theresia geforderte Vertreibung der Juden aus Böhmen und Mähren zu verhindern. Ebenso vehement traten sie gegen die zutiefst verleumderische antijüdische Publikation des Heidelberger Orientalistikprofessors Johann Andreas Eisenmenger *Entdecktes Judenthum* aus dem Jahre 1700 auf.²⁰⁶ Stern bezeichnet die Hofjuden, obwohl sie Produkte ihrer Zeit waren, als „erste erkennbare Persönlichkeit der neueren jüdischen Geschichte“.²⁰⁷ In Auftreten, Sprache und Kleidung versuchten sie sich ihren aristokratischen Vorbildern zu nähern, ebenso wie sich der Adel an der Etikette bei Hofe orientierte. Akkulturationsbestrebungen, wie sie eine große Gruppe von Juden im 19. Jahrhundert verinnerlichte, kamen hier erstmals in der jüdischen Geschichte sichtbar zum Zug. Hoffaktoren kamen in ihrer prunkvollen nichtjüdischen Umgebung mit den damals aufkommenden herrschaftlichen Kunstsammlungen in Berührung, die sie ebenfalls nachzuahmen suchten. Joseph Süß Oppenheimer besaß in Stuttgart eine hundert Gemälde umfassende Kunstsammlung, während Alexander David in Braunschweig eine Sammlung mit wertvollen Judaica anlegte.²⁰⁸ Ihre privilegierte Stellung verlangte aber auch nach einer adäquaten Form der Selbstdarstellung, die sich an Repräsentationsformen der adeligen Gesellschaft orientierte. Das Einzel- und Familienporträt etablierte sich zu jener Zeit in der jüdischen Oberschicht. Es zeigt die Personen à la mode in einer repräsentativen Umgebung in kostbaren Kleidern und Perücken; Männer meistens ohne Kopfbedeckung und glatt rasiert (Abb. 58).²⁰⁹

Die ersten Tafelbilder der jüdischen Kunst, die die Privathäuser der Hofjuden schmückten, waren neben Familien- und Rabbinerporträts biblische Darstellungen. Das jüdische Genre als eigenständiges Tafelbild war noch nicht erfunden. Kupferstiche wurden Ölgemälden aufgrund ihrer kostengünstigen Reproduzierbarkeit vorgezogen, als es in Mode kam, sich ein Porträt des verehrten Rabbiners im Eigenheim aufzuhängen.²¹⁰

In diesem Jahrhundert traten in liberaleren Städten, wie zum Beispiel Amsterdam, erste jüdische Künstler auf, die sich nichtjüdischen Themen widmeten und für nichtjüdische Auftraggeber tätig waren. Sie rekrutierten sich aus jüdischen Handwerkern, die ihr Betätigungsfeld erweiterten. So wurden aus Siegelmachern Medailleure, aus Messinggraveuren Kupferstecher, aus Kopisten Miniaturmaler und aus Keramikern, die Tongefäße bemalten, Maler, die nun auf Elfenbein und

²⁰⁶ Graetz 1996, S. 39.

²⁰⁷ Stern 2001, S. 13.

²⁰⁸ Schubert 1983, 2. Teil, S. 83 und EJ 1997, Schlagwort: Ceremonial Objects, Collectors.

²⁰⁹ Neben zahlreichen Porträts existiert auch ein Reisebericht eines Juden namens Abraham Levi aus Lippe-Detmold, der berichtete, dass der Wiener Hoffaktor Emanuel Oppenheimer keinen Bart trug. Mandl 1896, S. 412.

²¹⁰ Cohen 1998, S. 117.

Leinwand malten.²¹¹ In der sefardischen Gemeinde von Amsterdam entwickelte sich parallel dazu im 17. Jahrhundert das jüdische Gelehrten- und Rabbinerporträt. Salomo d'Italia, der nach seiner Auswanderung aus Mantua, wo sein Vater eine hebräische Druckerei besessen hatte, in Amsterdam tätig war, gilt als der erste jüdische Künstler, von dem Porträts bekannt sind.²¹² Der Selbstdarstellungsdrang der Hofjuden der deutschen Staaten schlug sich aber nicht nur wie in den Niederlanden in einer für die jüdische Gesellschaft neuartigen Porträtkultur nieder, sondern tat den Rückgriff auf illustrierte Handschriften, die nun eine Renaissance erlebten. Jüdische Künstler, die in der nichtjüdischen Welt der restriktiven deutschen Länder nur schwer ein Auskommen fanden und andere, die ihr ursprünglich erlerntes Handwerk des Schreibers wegen des hebräischen Buchdrucks nicht mehr ausreichend ausüben konnten, fanden in der wiederentdeckten Miniaturmalerei ihre künstlerische Entfaltung und ihr Auskommen. Illustriert wurden aber im Gegensatz zum Mittelalter ausschließlich Gebetbücher, also Haggadot, Megillot, Siddurim, Machsorim, Sammlungen der „Hundert Segenssprüche“, Beschneidungsprotokollbücher, Birkat haMason-Bücher und Psalter, von denen einige hundert überliefert sind. Die Mehrheit der Miniaturmaler stammte aus Böhmen und Mähren. Eine große Anzahl von ihnen war in Wien tätig, während andere bis ins Rheinland, nach Berlin, Ansbach, Breslau, Hamburg-Altona oder Kopenhagen zogen. Unter den Illustratoren gab es sowohl professionell ausgebildete Künstler als auch Hobbymaler.²¹³ Auftraggeber, sofern der Künstler nicht auf Vorrat gearbeitet hat, sind allerdings nur selten bekannt und waren gewissen Indizien zufolge nicht ausschließlich Hofjuden.²¹⁴ Vorbildfunktion für die bebilderten Haggadot hatten vor allem die gedruckten Ausgaben aus Venedig und Amsterdam, die 1609 bzw. 1695 und 1712 entstanden waren. Ob die Haggada-Illustratoren auf den reichen Bilderschatz ihrer mittelalterlichen Vorgänger zurückgegriffen haben, kann nur vermutet werden, ist aber nicht nachweisbar. Belegt ist hingegen, dass die damalige Amsterdamer Ausgabe weit verbreitet war und aufgrund ihrer innovativen Verwendung von Kupferstichen und ihrer neuartigen Gestaltung des Bildprogramms von den Künstlern herangezogen wurde.²¹⁵ Repräsentativ konnten die Handschriften bloß wirken, wenn sie dem Geschmack und der Mode der Zeit entsprachen. Sie mussten stilistisch und gestalterisch im Trend liegen. Die (idealisierte) Selbst-

²¹¹ Roth 1964, Bd. 2, S. 13 ff.

²¹² Dazu gehört das Porträt des Talmudisten Jakob Jehuda Leone, der ebenfalls in Amsterdam ansässig war. Künzl 1999, S. 34.

²¹³ Schubert geht davon aus, dass alle Miniaturmaler des 18. Jahrhunderts ursprünglich arbeitslose Toraschreiber waren, während Roth nicht näher darauf eingeht, wer die Künstler waren. Schubert 1983, 2. Teil, S. 83 und Roth 1963, Bd. I, S. 211.

²¹⁴ Cohen/Mann 1996, S. 115 f.

²¹⁵ Schubert 1983, 2. Teil, S. 84.

darstellung der Hofjuden und der oftmals unbekanntenen jüdischen Käuferschaft zeigt sich am deutlichsten in den häuslichen Szenen. Zu diesen sind auch Darstellungen der Fünf Weisen von Bnei Brak zu zählen, bei denen im Gegensatz zu mittelalterlichen Illustrationen nicht mehr das Studieren im Vordergrund steht, sondern das gemeinsame Mahl. Abbildungen jüdischer Haggada-Illustratoren belegen dies (Abb. 59, 60).²¹⁶ Diese Darstellungen haben weder in der Venezianischen noch in der Amsterdamer Ausgabe Vorbilder, so dass ungeklärt ist, ob sie Bilderfindungen der Künstler waren, oder ob sie sich auf ein uns unbekanntes Vorbild bezogen, das auch der christlichen Buchkunst entstammen könnte – man denke nur an Abbildungen des „Letzten Abendmahls“. Für Natan ben Schimschon aus Meseritz diente die Darstellung der Tischrunde in der Seder-Ordnung der Venezianischen Haggada als Vorbild für seine Seder-Gesellschaft (Abb. 61, 62). Genredarstellungen dieser Art befinden sich in fast allen Haggadot der Epoche, ohne in ihrer Ausführung stark zu variieren. Wie die motivgeschichtliche Untersuchung der Seder-Szene von Moritz Daniel Oppenheim zeigen wird, gibt es gerade für dieses Motiv eine nachweisbare Bildtradition.²¹⁷

Zu den am häufigsten in jüdischen Haushalten anzutreffenden religiösen Büchern gehörten neben der Pessach-Haggada Birkat haMason-Bücher, die sowohl den Tischsegen als auch das Abendgebet, Gesänge für Schabbat, den Ausgang von Schabbat, hebr. Hawdala, Feiertage wie Chanukka und Purim, sowie Texte zur Beschneidung und andere Segenssprüche enthalten. Die erste gedruckte und illustrierte Ausgabe stammt von 1514 aus Prag. Sie enthält drei Holzschnitte, die an mehreren Stellen wiederholt eingefügt sind. Zwei Abbildungen zeigen eine Tischgesellschaft und die dritte eine Hasenjagd (Abb. 63).²¹⁸ Der farbige Holzschnitt oberhalb der Eröffnungsverse der Segensformel über den Wein nimmt fast die halbe Seite ein. Er zeigt vier Personen um einen gedeckten Tisch, auf dem sich Speisen, ein Weinkelch und Besteck befinden. Sowohl die Kleidung der Figuren als auch das Interieur weisen darauf hin, dass die Szene in einem mittelständischen Milieu spielt.

Nachfolgende Editionen enthielten auch Genreszenen zu anderen Textteilen, wie zum Beispiel zum Abendgebet, zur Hawdala-Zeremonie, zur Beschneidung, zur Hochzeitszeremonie und zum Entzünden der Chanukka-Lichter. Da der Bedarf an solchen Birkat haMason-Büchlein sehr groß war, erschienen laufend Neuauflagen mit einem stetig wachsenden Text- und Bildteil. Als Bildvorlagen dienten die Illustrationen der Minhag-Bücher mit ihrem verschiftlichten Brauchtum, die vorrangig in Italien, Deutschland und Holland publiziert worden

²¹⁶ Eine ausführliche Analyse der Bilder, siehe Kap. 8.9.

²¹⁷ Schubert 1983, 2. Teil, S. 84. Und siehe Kap. 8.9.

²¹⁸ Zum Motiv der Hasenjagd, siehe Schubert 1983, 1. Teil, S. 143 und Kap. 3.

waren. Die beiden Sorten von literarischen bebilderten Anleitungen zur Religionspraxis, Birkat haMason- und Minhag-Bücher, scheinen die gleiche Aufgabe gehabt zu haben. Die Durchführung ritueller jüdischer Handlungen sollte stärker im Alltag jüdischer Familien verankert werden. Anders als bei den gedruckten Haggadot und Machsorim, deren sorgfältige künstlerische Gestaltung vor allem repräsentativen Charakter hatte, steht bei dieser Art von Literatur die lebensnahe, identitätsstiftende Aufgabe im Vordergrund; es waren sozusagen ansprechende Bücher für den Hausgebrauch und somit vorrangig für Frauen bestimmt.

Die Druckstöcke der Amsterdamer Haggada-Ausgabe von 1712, die ursprünglich aus der Venezianischen Haggada von 1609 stammten, wurden auch für das Birkat haMason-Buch des Schlomo ben Josef Proops im Jahre 1722 in Amsterdam verwendet. Die Illustrationen stammten zum Teil aus dem 1707 dort erschienenen Minhag-Buch. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, was an anderer Stelle nur vermutet werden kann, und zwar, dass es innerhalb der hebräischen Buchkunst einen internationalen Austausch von Protobildern und Drucktypen gab.²¹⁹ Vertreibung, Auswanderung, Handelsreisen und über die Welt verstreute Familienbeziehungen trugen zu einem regen Austausch von Bildern und Schrifttypen bei, die u. a. das Vorhandensein europaweit einheitlich gestalteter Genreszenen in hebräischen Büchern erklären. Auf diesem Wege könnten auch spätantike bzw. frühmittelalterliche Ikonographien aus Musterbüchern erhalten und verbreitet worden sein. An anderer Stelle dieser Arbeit werde ich zeigen, dass die Bilder von Moritz Daniel Oppenheim eine eben solche Vorbildwirkung wie die Illustrationen der Minhag-Bücher seit dem späten 16. Jahrhundert hatten.²²⁰

Für die wohlhabende jüdische Käuferschaft des 18. Jahrhunderts schufen Illustratoren fein bemalte Birkat haMason-Büchlein. Da diese im Gegensatz zur Haggada keinem festgefügt Kanon unterlagen oder auf eine gedruckte Version als Vorbild zurückgreifen konnten, oblag es dem Auftraggeber und der künstlerischen Freiheit des Gestalters, welches Aussehen die Büchlein bekamen. Lediglich der Text- und Illustrationsteil zu Chanukka und Purim ist in allen Ausgaben des 18. Jahrhunderts identisch, was darauf hinweist, dass man sich für diese Passagen entweder auf eine einheitliche Form geeinigt hatte oder ein bestimmtes Vorbild heranzog. Eine der wichtigsten Vorlagequellen war laut Fishof das mit Holzschnitten illustrierte und 1658 in Nürnberg gedruckte Buch *Orbis sursualium pictus* des Johann Amos Posen. Die Darstellung der Weinlese von Posen diente beispielsweise als Vorbild für die rechte Bildhälfte der Illustration für den Segen über den Wein in der Kopenhagener Handschrift, die

²¹⁹ Schubert 1983, 2. Teil, S. 143 ff.

²²⁰ Siehe in dieser Arbeit, Kap. 8.9., 9.

1728 in Nikolsburg angefertigt worden war.²²¹ In den Birkat haMason-Handschriften finden sich oftmals drei Illustrationen zur *Ordnung der drei Gebote für Frauen*, was solche Büchlein zu einem beliebten Geschenk für Frauen machte. Zu diesen zählen Challa, Nidda und Lehadlik Nerot – rituelle Handlungen, die Frauen vorbehalten sind und ihre Frömmigkeit ausdrücken. Das Gebot der Challa besagt, dass von den Festtagsbroten für Schabbat, die Frauen traditionellerweise zu Hause gebacken haben, ein kleines Stück weggenommen und verbrannt werden muss. Dies geschieht zur Erinnerung an die Speise- und Trankopfer, die im Jerusalemer Tempel Gott dargebracht wurden.²²² Nidda bezieht sich auf das rituelle Reinigungsbad nach der Menstruation. Abbildungen zu diesen beiden Geboten – teigknetende oder in einem Bottich badende Frauen - sind in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu finden. Dies hängt damit zusammen, dass die Herstellung von Challot mit Beginn der Industrialisierung maschinell erfolgte und das Thema der Menstruation als zu intim empfunden wurde. Hingegen sind Darstellungen zum Gebot des Kerzenzündens an Schabbat, Lehadlik Nerot, für die Entwicklung der jüdischen Genremalerei von besonderem Interesse. Gezeigt wird entweder eine Frau alleine beim Anzünden der Schabbat-Kerzen oder zusammen mit anderen Frauen bzw. ihren Kindern (Abb. 64, 65).

Im Rahmen des Abschnitts zum Abendgebet kamen je nach Zielpublikum einer solchen illustrierten Handschrift verschiedene Gebetsszenen zur Umsetzung. Der Text des Abendgebets ist sowohl für Männer als auch für Frauen identisch, während die ihm vorangestellten Genrebildchen geschlechtsspezifisch ausgeführt wurden. War die Birkat haMason-Ausgabe für einen Mann gedacht, wurde an der Stelle des Abendgebets ein Mann in Nachtkleidung mit einem offenen Gebetbuch in seinem Bett sitzend dargestellt. War das Buch jedoch für eine Frau oder ein Kind bestimmt, wurde ein Mädchen mit einem offenen Gebetbuch am Bettrand sitzend oder eine Mutter mit ihren Kindern in einer ähnlichen Pose abgebildet.²²³ Da den Birkat haMason-Handschriften oftmals Mohel-Bücher beigelegt sind, bilden Illustrationen zum Beschneidungsritual einen weiteren Themenkomplex der Genreszenen, die sich in derlei Büchern befinden. Das Übergeben des Säuglings an den Paten, der ihn während des Aktes hält, wird hier ebenso abgebildet, wie die darauffolgende Zeremonie, bei der sich der Mohel, der Beschneider, über den Knaben beugt und an der ausschließlich Männer teilnehmen. Das Seg-

²²¹ Schubert 1992, 2. Teil, S. 145. Fishof, Iris: *Grace after Meals and Other Benedictions*, Facsimile of Cod. Hebr. XXXII in the Royal Library Copenhagen. Kopenhagen 1983, fol. 7v. Warum Schubert die gedruckten Birkat haMason-Bücher als Vorlagen für die illuminierten Ausgaben ausschließt, ist unklar.

²²² Siehe dazu in der Tora beispielsweise Ex. 29,23-25 und Lev. 8, 26-28.

²²³ Schubert 1992, 2. Teil, S. 147 f.

nen des Jungen und die Rückgabe an die Mutter runden den Bilderkanon der Brit Mila, der Beschneidung, ab.

4.1.4. Jüdische Genreszenen nichtjüdischer Künstler im 18. Jahrhundert

Darstellungen von Juden und jüdischen Ritualen existieren innerhalb der christlichen Kunst seit dem Mittelalter. Diese dienten der bildhaften Unterscheidung zwischen Juden und Christen, indem man erstere als Personifikationen des Bösen und des Verrats abbildete. Auch nach Erfindung des Buchdrucks und Aufkommen des Protestantismus hielt sich diese pejorative Darstellungsweise von Juden hartnäckig. Eine Errungenschaft des Humanismus lag im allgemeinen Interesse an objektiven Beschreibungen, die sich im Europa des 17. Jahrhunderts etablierten. Die Abbildungsweise jüdischen Zeremoniells wandelte sich im Zuge dieser Entwicklung von einer feindselig symbolträchtigen zu einer kritisch realistischen. In den Niederlanden, Italien, Deutschland und England etablierten sich mit Beginn des 17. Jahrhunderts Darstellungen jüdischer Rituale, die weder religiös noch ideologisch tendenziös waren.²²⁴ Bis Mitte des 18. Jahrhunderts sind sie gehäuft vorzufinden. Selbstredend wurden weiterhin auch abwertende Bilder von Juden angefertigt, die sich in bestimmten christlichen Kreisen großer Beliebtheit erfreuten. Nach den im Spätmittelalter verbreiteten Vertreibungen aus den europäischen Städten kehrten Juden in diese im 17. Jahrhundert zurück. Sie ließen sich wieder dort nieder und integrierten sich als fester Bestandteil in das Wirtschaftsleben und die Sozialstruktur der mittel- und westeuropäischen Städte. Ein zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzender Individualisierungsprozess innerhalb der jüdischen Gemeinschaft hatte eine Öffnung zur Mehrheitsgesellschaft zur Folge.²²⁵ Diese auf der Aufklärung basierende Wandlung innerhalb der jüdischen Gesellschaft strahlte auch auf das in der Kunst zum Ausdruck kommende neue Selbstbewusstsein aus. Juden waren nun darauf bedacht, ein positives Bild der eigenen Welt zu geben, um soziale Anerkennung zu erfahren. Sie führten mancherorts bestimmte Regeln für das Verhalten in der Synagoge ein, um christlichen Besuchern einen „ordentlichen“ Eindruck zu vermitteln, und forderten christliche Reisende auf, über sie in ihren Beschreibungen zu berichten. Das Verlangen nach gesellschaftlicher Öffnung und Anerkennung ging von der

²²⁴ Unter anderem erschien 1680 in Paris *Cérémonies nuptiales de toutes les nations* von Louis de Gaya, das auch eine Beschreibung der jüdischen Hochzeitszeremonie enthält.

²²⁵ Cohen 1998, S. 14, 24 ff. Cohen führt an, dass Azriel Shohet diesen gesellschaftlichen Wandel innerhalb der deutschen Judenheit eingehend untersucht hat. Vgl. Shohet, Azriel: *Beginning of the Haskalah among German Jewry* (auf Hebräisch). Jerusalem 1960 (Bialik Institut).

wohlhabenden jüdischen Oberschicht aus, die verstärkt in nichtjüdischen Kreisen verkehrte, der jedoch die wenigsten Juden angehörten. Waren es in Deutschland und Österreich die Hofaktoren, so waren es in den Niederlanden, in Italien und im Ottomanischen Reich Großhändler und Bankiers, die ihr Selbstbewusstsein als Juden in Genreszenen eindrücklich dokumentieren ließen. Ein repräsentatives Beispiel stammt aus dem Jahr 1668 von Romeyn de Hooghe. Es handelt sich um eine Federzeichnung mit dem Titel „Beschneidung in einer sefardischen Familie“ (Abb.66).²²⁶ In einem mit Teppichen und Stofftapeten ausgeschmückten Salon haben sich mehrere Personen um den zu beschneidenden Knaben versammelt. Sowohl das Interieur als auch die Kleidung und die Perücken verweisen auf die vornehme Stellung, die ausschließlich sefardischen Juden innehatten, weil die Aschkenasen im Holland des 17. Jahrhunderts ausnahmslos zur Unterschicht gehörten. Die Zeichnung legt Zeugnis ab von einer gelungenen Verschränkung von äußerlicher Anpassung, wirtschaftlichem Erfolg und dadurch gesellschaftlicher Anerkennung mit Beibehaltung und Zurschaustellung des Judentums. Das durch den Humanismus aufgekommene Interesse für vermeintlich fremde und exotische Völker sollte durch ethnographische Publikationen, von denen eine ganze Reihe Ende des 17. und während des 18. Jahrhunderts erschienen, gestillt werden. Im Jahre 1683 erschien die holländische Ausgabe des *De riti hebraici* von Leon da Modena mit Illustrationen von Jan Luyken, die nicht ohne Einfluss auf spätere jüdische Genrebilder wirken sollten.²²⁷ Sein Stich einer Chuppa, einer Hochzeitszeremonie, zeigt nicht nur Ähnlichkeiten zu mittelalterlichen Miniaturen, sondern scheint auch Oppenheims Darstellungsweise beeinflusst zu haben (Abb. 67).²²⁸

Von nachhaltiger Bedeutung war Bernard Picarts (1673 - 1733) *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, das zum ersten Mal 1723 in Amsterdam erschien. Das umfangreiche Werk enthält Hunderte von Kupferstichen zu Zeremonien und Bräuchen verschiedener Völker. Die mit mehr als zwanzig Stichen illustrierte Deskription jüdischer Feiertage und Bräuche stellt ein Kapitel neben anderen Beschreibungen dar. Seine Illustrationen sind gekennzeichnet von einer lebendigen, detailreichen, objektiven Schilderung der einzelnen Riten. Obwohl einige seiner Figuren als typisch jüdisch geltende Physiognomien haben, sind diese nicht übertrieben dargestellt und vermitteln keinen pejorativen Eindruck. Sie dienen vielmehr der Vermeidung einer starren Stereotypie.²²⁹ Die zahlreichen Neuauflagen von

²²⁶ Cohen 1998, S. 26f, 35 ff.

²²⁷ Cohen 1998, S. 38 ff. Zu anderen Publikationen dieser Art, siehe ebenfalls Cohen 1998, S. 41.

²²⁸ Eine detaillierte Beschreibung, siehe Kap. 8.5.

²²⁹ Zur Person des Künstlers, Cohen 1998, S. 43. Eine detaillierte Beschreibung der jüdischen Szenen, Cohen

Picarts Werk bis ins 19. Jahrhundert hinein scheinen den Blick auf jüdische Religionspraxis geprägt und eine kollektive Sehgewohnheit geschaffen zu haben (Abb. 68). „Cérémonies et coutumes (...) became a reliable source for visually depicting Jewish life for the next two centuries.“²³⁰

Das Interesse an fremden Völkern und vergangenen Lebensweisen führte auch in Deutschland zu einer Reihe von illustrierten literarischen Beschreibungen im 18. Jahrhundert. Bereits im Jahre 1705 erschien ein *Kurzer Bericht von dem Alterthum und Freyheiten des freyen Hof-Markts Fürth* von Johannes Alexander Böner (1647 - 1720). Das Büchlein enthält einige Stiche zu jüdischem Leben, die jedoch ikonographisch keine Wirkung auf nachfolgende jüdische Genrebilder zeigten. Von ähnlicher Wirkungslosigkeit dürfte jener Kupferstich mit drei Szenen gewesen sein, den Peter Fehr für Johann Jakob Schudts *Jüdische Merckwürdigkeiten* anfertigte.²³¹

Von weitaus größerem Einfluss war das von dem zum Christentum konvertierten Juden Paul Christian Kirchner speziell zum Judentum herausgegebene *Jüdisches Ceremoniel* von 1724. Seine Texte verfolgten das Ziel, seine christlichen Brüder und Schwestern über das fehlgeleitete jüdische Brauchtum zu informieren und seine Konversionsgründe zu erläutern. Das mit 27 Illustrationen verschiedener Künstler versehene Werk erfuhr drei weitere Auflagen, kennzeichnet sich aber vor allem durch seine nachhaltige Wirkung auf die jüdische Genremalerei aus. Kirchners Illustrationen galten für die deutsche Öffentlichkeit wie Picarts Bilder für das holländische Publikum als verlässliche, objektive Quelle jüdischen Brauchtums. Die exakte bildhafte Schilderung einzelner Riten ohne Lebendigkeit im Ausdruck bestimmt die Gestaltung dieser Kupferstiche, was sie grundlegend von Picarts Darstellungen unterscheidet (Abb. 69).²³² Der protestantische Geistliche Johann Christoph Bodenschatz folgte Kirchners Beispiel und brachte ein Buch über zeitgenössische Riten der Juden heraus. In *Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden* von 1748/49 stammen sowohl der Text als auch die Illustrationen von dem evangelischen Geistlichen selbst. Seine 30 Kupferstiche kopierten aber

1998, S. 46 ff.

²³⁰ Cohen 1998, S. 50.

²³¹ Cohen 1998, S. 53 ff. Der vollständige Titel des Werkes lautet: Jüdische Merckwürdigkeiten. Vorstellende Was sich Curieuses und denckwürdiges in den neuern Zeiten bey einigen Jahrhunderten mit denen in alle IV.Theile der Welt/ sonderlich durch Deutschland/ zerstreuten Juden zugetragen. Samt einer vollstaendigen Franckfurter Juden-Chronik etc. Frankfurt und Leipzig 1714. Der Ergänzungsband erschien 1718.

²³² Cohen 1998, S. 58 ff. Der vollständige Titel lautet: Jüdisches Ceremoniel, oder Beschreibung derjenigen Gebräuche, welche die Juden sowohl inn- als ausser dem Tempel, bey allen und jeden Fest-Tagen, im Gebet, bey der Beschneidung, bey Hochzeiten etc. pflegen. Nürnberg 1724.

nicht einfach Bilder von Picart, Kirchner oder Luyken. Sie sind Eigenkompositionen, die mehrere rituelle Handlungen in einem Stich vereinen und einen lebhaften Eindruck jüdischen Lebens seiner Zeit vermitteln. Sie gewährten dem christlichen Betrachter einen Einblick in jüdisches Leben und fungierten als beliebte Vorbilder für spätere jüdische Genrebilder.²³³ Diese illustrierten Werke über das Judentum appellierten im Sinne der Aufklärung an die Ratio der Menschen. Die Halacha, das jüdische Religionsgesetz, und ihre praktische Umsetzung im Alltag sollte der Mehrheitsgesellschaft durch rationale Erklärungen und anschauliche Illustrationen verständlich gemacht werden. Das vermeintlich Fremde des Ghettojudentums sollte durch Beschreibungen und Erklärungen in Bild und Text entmystifiziert werden. Ängste und antijüdische Vorurteile versuchte man auszuräumen. Rezeptionsästhetisch erfuhr diese Zielsetzung ihre Umsetzung in der Abbildung von nichtjüdischen Beobachtern in den Illustrationen. In einigen der rituellen Szenen sind Beobachter des Geschehens dargestellt, die entweder durch ihre äußere Erscheinung oder durch ihre Abseitsposition als außenstehende Christen zu erkennen sind. Diese Figuren fungieren identitätsstiftend für die nichtjüdischen Betrachter und nehmen den dargestellten Ritualen das angsterregende Fremde. Sie bezeugen die Offenheit der jüdischen Gemeinschaft, zu der man auch als Nichtjude Zugang bekommt und an deren Ritualen man teilnehmen darf. Stellvertretend sei hier eine Hochzeitsdarstellung von Bodenschatz erwähnt (Abb. 70). Im Mittelgrund hat sich die Hochzeitsgesellschaft mit den Brautleuten unter dem Traubaldachin versammelt. Die jüdischen Männer und Frauen sind an ihrer für die damalige Zeit charakteristischen Kleidung - Frauen mit viereckigem Schleier und Männer mit flachem Barett und sogenanntem „Jüdenkragen“ - zu erkennen. Am rechten Bildrand im Vordergrund stehen drei Männer mit Dreispitzhüten und knielangen Gehröcken. Der eine trägt sowohl einen Degen als auch einen Gehstock. Neben ihm sitzt ein Hund auf dem Boden und blickt aus dem Bild zum Betrachter. Bei diesen drei Figuren handelt es sich um Nichtjuden, die an ihrer Kleidung, dem Tragen von Waffen und dem Beisein des Hundes²³⁴ zu erkennen sind. Sie wohnen der Zeremonie bei, ohne involviert zu sein. Die rechte Hand des einen Mannes, der mit dem zweiten zu reden scheint, deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die jüdische Hochzeitsgesellschaft. Die Geste wirkt hinweisend, verstärkt

²³³ Cohen 1998, S. 61 ff. Der vollständige Titel des Werkes lautet: Johann Christoph Georg Bodenschatzens Kirchliche Verfassung der heutigen Juden sonderlich derer in Deutschland. In 4 Haupt-Theile abgefasst, aus ihren eigenen und andern Schriften umständlich dargethan und mit 30 sauberen Kupfern erläutert. Nebst einer Vorrede Sr. Hochwürden Herrn Caspar Jacob Huth. Frankfurt und Leipzig 1748.

²³⁴ Hunde gelten im Judentum als unreine Tiere.

aber auch die Distanz zwischen jüdischen und nichtjüdischen Bildprotagonisten und Betrachtern.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass jüdische Genrekunst zwischen dem 13. und 18. Jahrhundert ausschließlich in illustrierten Handschriften bzw. Drucken zu finden ist. Mittelalterliche Genreszenen aus Haggadot und Machsorim lieferten einen ersten Themenkanon, der sich u. a. von Seder-Gesellschaften, über Lernszenen, Betende in der Synagoge, Brautpaare und Männer mit Sukkot-Feststräuben erstreckte. Die im 16. Jahrhundert aufgekommenen Minhag-Bücher fassen all diese Darstellungen zusammen und illustrieren darüber hinaus jeden Feiertag und jede rituelle Handlung. Ihnen darf eine essentielle Vorbildfunktion für alle nachfolgenden illustrierten hebräischen Publikationen zugeschrieben werden. Die Aufklärung hatte dazu geführt, dass Juden ihr Judentum im deutschsprachigen Raum nicht mehr als minderwertig empfanden. Dies drückte sich u. a. in einer beginnenden Sammlertätigkeit von Judaica, der Verbreitung von Büchern zu jüdischem Brauchtum, Minhag-Bücher, die für ein nichtjüdisches Publikum manchmal auch von Nichtjuden angefertigt wurden und dem Wiederaufleben der Buchmalerei in diesem Jahrhundert aus. Innerhalb der jüdischen Käuferschaft bestand aber noch kein Bedarf an Tafelbildern jüdischen Inhalts. Denn noch war man in die jüdische Welt integriert, und der Akkulturationsdrang von Juden hatte sich noch nicht zu einer eigenständigen Strömung innerhalb der jüdischen Gemeinschaft ausgeweitet. Die französische Revolution hatte noch nicht die Gleichheit aller Menschen proklamiert, so dass der aufklärenden jüdischen Welt vor 1789 die politische Deckung fehlte.

4.2. *Von der Buchillustration zum Tafelbild. Die jüdische Genremalerei im 19. Jahrhundert*

4.2.1. Veränderungsmerkmale der jüdischen Gesellschaft durch die Aufklärung und die Emanzipation

Die jüdische Geschichte des 19. Jahrhunderts steht im Zeichen des Emanzipationskampfes, der von Höhen und Tiefen durchzogen ist. Das Ringen um bürgerliche Rechte und gesellschaftliche Anerkennung bilden die Eckpfeiler einer Entwicklung, die das Judentum in West- und Mitteleuropa nötigte, sich zu reformieren und neu zu positionieren. Das alle Lebensbereiche beherrschende Religionsgesetz und die Priorität der Gemeinschaft vor dem Einzelnen mussten dem Prinzip „Religion ist Privatsache“ und einer teils von außen aufoktroierten teils selbst gewählten Gemeindeformstrukturierung und Individualisierung weichen. Basierend auf

den Gedanken der Aufklärung und den ersten wegweisenden emanzipatorischen Gesetzgebungen der Jahre 1781 und 1789 brach die europäische Judenheit in eine neue Ära auf. Ihre Angehörigen gestalteten nicht nur ihr jahrhundertealtes überkommenes Judentum um oder legten es gänzlich ab, sondern sie brachten vor allem neue Identitätsmodelle hervor, die bis heute wirksam sind. Die aus der jüdischen Aufklärungsbewegung erwachsene Reformströmung stand nun mit Akkulturation und Neo-Orthodoxie als neue Identitätsmöglichkeit neben der Taufe. Zum ersten Mal in der Geschichte hatten Juden die Wahl, wie sie als Juden leben wollten.²³⁵ Die einheitliche Gemeinde, die alle Lebensbereiche bestimmt und überwacht hatte, existierte nicht mehr. Bereits wenige Jahre nach 1800 konnten Juden wählen, ob sie in einen orthodoxen oder in einen reformierten Gottesdienst gehen wollten; ob sie überhaupt noch regelmäßig eine Synagoge besuchen möchten oder nicht; ob ihre Kinder eine jüdische oder eine allgemeine Schule aufsuchen; ob sie die nichtjüdische Gesellschaft suchen oder eher meiden; ob sie einen jüdischen Partner oder einen christlichen heiraten wollen. Obschon sich einige der bekanntesten jüdischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts haben taufen lassen, man denke nur an Heinrich Heine, Ludwig Börne und Rahel Varnhagen, blieb die Konversion zum Christentum eine Ausnahme.²³⁶ Die Mehrzahl der Juden haftete ihrer Religion an.

Durch die Einführung einer neuen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung mit Ende des 18. Jahrhunderts etablierte sich das Bürgertum zur gesellschaftstragenden Kraft in Politik, Kultur und Wirtschaft. Eine der Hauptgruppen des deutschen Bürgertums bildeten Juden. Im Jahr 1876 zählten 27,7 % der jüdischen Haushaltsvorstände zur oberen Mittelschicht und 8,1 % zur Oberschicht.²³⁷ Zählt man alle Vertreter der unteren Mittelschicht dazu, wie Lehrer und selbständige Handwerker, die etwa 25 % ausmachten, gehörten insgesamt etwa 60 % der jüdischen Bevölkerung in Deutschland dem weiten Spektrum des Bürgertums an.²³⁸ Im 18. Jahrhundert verarmten noch zahlreiche Juden, so dass um 1750 fast drei Fünftel zur unbemittelten Klasse zählten.²³⁹ Sobald jedoch die beruflichen Beschränkungen fielen, nutzten Juden die Chance zur existenziellen Verbesserung, zu einer Zeit, als bei Nichtjuden die Unterschichten zunahmen.

²³⁵ Meyer 2000, Bd. 2, S. 136 ff.

²³⁶ Nipperdey 1983, S. 396.

²³⁷ van Rahden 2000, S. 67 ff.

²³⁸ Nipperdey 1983, S. 398.

²³⁹ Breuer 2000, Bd. 1, S. 233.

Nichtsdestotrotz blieb die Mehrheit der deutschen Juden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der religiösen Tradition verhaftet. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte begannen die verschiedenen neuen Identitätsmodelle breitere Schichten der jüdischen Gemeinschaft zu erfassen.²⁴⁰ Der Emanzipationskampf lief auf mehreren Ebenen parallel: 1. Der explizite Wunsch der Judenheit bürgerliche Rechte zu erlangen 2. Der Wunsch der staatlichen Obrigkeit, Juden bürgerliche Rechte zu verleihen 3. Verschiedene Wege von Juden, gesellschaftliche Anerkennung zu bekommen 4. Unterschiedliche Reaktionen der nichtjüdischen Bürger auf die Emanzipation. Diese vier Punkte wirkten auf das wirtschaftliche Fortkommen, die schulische und berufliche Ausbildung, den Lebensstil, die politische Einstellung und die religiöse Ausrichtung der Juden in Europa. Denn auch nachdem staatsbürgerliche Rechte verliehen worden waren, blieben oftmals in der vom Bürgertum getragenen Gesellschaft Ressentiments bestehen. Das Bürgertum war jedoch keine homogene Gruppe, es setzte sich vielmehr aus Angehörigen verschiedener Religionen zusammen. Die unterschiedlichen Konfessionen bestimmten maßgeblich den Alltag und entschieden über Partei- und Vereinszugehörigkeiten. Aber im Gegensatz zu jüdischen Bürgern waren in Relation katholische kaum in führenden Positionen in Kultur, Wirtschaft, Politik und Militär zu finden. Sie wurden entweder von den das Bürgertum dominierenden Protestanten am sozialen Aufstieg gehindert, denn Animositäten gab es nicht nur gegen Juden, oder sie lehnten aus einer antikapitalistischen und bildungsfeindlichen Haltung heraus eine soziale Besserstellung ab. In gewissen Anschauungsbereichen stehen sich der Protestantismus und das Judentum näher. In beiden Konfessionen ist eine starke Bindung an ihre „heiligen Bücher“ verankert, wohingegen die Katholiken Tradition, Riten und Bilder stärker betonen. Ebenso ist die Funktion des evangelischen Pastors der eines Rabbiners ähnlicher, während der katholische Pfarrer eine Mittlerrolle zwischen Gläubigen und Gott einnimmt.²⁴¹ Darüber hinaus verband jüdische und protestantische Bürger ihre ethische Grundhaltung, die auf der Aufklärung fußte.

„Die von den Autoritäten in Kirche und Staat, Dogma und Gesetz wahrgenommene Gestaltung der menschlichen Lebenswelt zu übernehmen. Das gibt der ethischen Grundorientierung der Aufklärung einen pädagogischen Zug, der in der Selbstbildung des Menschen als Bürger und darin als ethisches Subjekt seine vornehmste Aufgabe findet.“²⁴²

Mit der moralischen Bildung des Bürgers, die mehr als nur die Stärkung der individuellen Autonomie bedeutete, ging die „Verantwortung für das Ganze der religiösen, politischen und

²⁴⁰ Meyer 2000, Bd. 2, S. 96.

²⁴¹ van Rahden 2001, S. 14f. Blaschke 2001, S. 52 ff.

²⁴² Theologische Realenzyklopädie 1982, Bd. 10, S. 498.

ökonomischen Lebensverhältnisse und ihrer Ordnung“ einher.²⁴³ Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war eine vielfältige geworden, deren einzelne Gruppen unterschiedlichen Anteil an der gemeinsamen deutschen Kultur hatten.

„In der Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts gab es keine universale, alles dominierende Mehrheitskultur, sondern nur eine Vielzahl von sich ständig verändernden partikularen Identitäten, die sich wechselseitig beeinflussten. Jenseits dieser partikularen Entwürfe bildete sich ein öffentlicher Raum der gemeinsamen Kultur.“²⁴⁴

Das Zitat, das den aktuellsten Stand der Bürgertumsforschung wiedergibt, macht deutlich, dass Juden als integrative Angehörige des deutschen Bürgertums in den Bereichen Kultur, Politik und Wirtschaft mitgewirkt haben. Ihr Mitwirken in der deutschen Kultur ist daher nicht als außenstehende Draufgabe zu betrachten.²⁴⁵ Sie bildeten vielmehr als Kollektiv einen integrativen Bestandteil der deutschen Gesellschaft. Auch wenn die Beziehungen zwischen Juden und Nichtjuden von Spannungen durchzogen waren, schufen sie gemeinsam das, was wir heute bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts nennen. Juden beteiligten sich als Schauspieler, Regisseure, Schriftsteller, Journalisten, Komponisten, Sänger und Maler. Reputation innerhalb der bürgerlichen Welt erhielt man allerdings vor allem durch einen Professorentitel. Das im 19. Jahrhundert umgesetzte Bildungsideal der Aufklärung schuf neue Idole und Vorbilder. Zu diesen zählten jetzt Akademiker und unter ihnen vorrangig Professoren. Ihr politisches Urteil und ihre historischen Interpretationen hatten Gewicht und wurden gehört. Das Bildungsideal führte sogar soweit, dass auf dem jüdischen „Heiratsmarkt“ graduierte Akademiker vor erfolgreichen Geschäftsmännern rangierten.²⁴⁶ Die erfolgreichste Zeit jüdischer Geisteswissenschaftler fiel in das Jahrzehnt der Reichsgründung. Als Folge des siegreichen Liberalismus und dem raschen Ausbau der Hochschulen wurden zahlreiche jüdische Akademiker zu Professoren ernannt. Als berühmtestes Beispiel darf an dieser Stelle der jüdische Philosoph Hermann Cohen genannt werden, der 1876 Inhaber des Marburger Philosophie-Lehrstuhls wurde. Die Stimmung kippte, als durch die Wirtschaftskrise von 1878/79 antisemitische Stimmen laut wurden, die den Juden die Schuld an der ökonomischen Misere gaben. Ab diesem Zeitpunkt hatten jüdische Akademiker mit Schwierigkeiten zu rechnen, wenn sie eine Universitätslaufbahn einschlagen wollten. Auf den jüdischen Akademikern lastete der Taufdruck massiv. Im Jahre 1909/10 waren 70 % der jüdischen Lehrstuhlinhaber getauft.²⁴⁷

²⁴³ Theologische Realenzyklopädie 1982, Bd. 10, S. 499.

²⁴⁴ van Rahden 2001, S. 27.

²⁴⁵ van Rahden 2001, S. 27.

²⁴⁶ Sieg 2001, S. 67 f. Richarz 2000, S. 67.

²⁴⁷ Sieg 2001, S. 72 ff. Statistisches Zahlenmaterial zu jüdischen Akademikern in Kampe 1987, S. 185-211.

Außerhalb des Universitätsbetriebs wurde in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die sogenannte Wissenschaft des Judentums entwickelt, mit der Namen wie Leopold Zunz und Moritz Steinschneider verbunden sind. Unter dem Einfluss der Aufklärung, der Philosophie Immanuel Kants und der Geschichtsphilosophie des deutschen Idealismus fand das Traditionsbewusstsein gebildeter Juden in einer Wissenschaft seinen Ausdruck, die deutlich machen sollte, „wie die konkrete Gemeinschaft, deren Geist in seinen Hervorbringungen aufzufinden sei, zugleich einen Beitrag zur Geschichte der Menschheit leiste.“²⁴⁸ Die wissenschaftliche Untersuchung der eigenen Geschichte und Religion bedeutete für die jüdischen Pioniere, ihren akademischen Beitrag zum Emanzipationskampf zu leisten. Ebenso wie die Wahrnehmung der Wehrpflicht und der Berufsfreiheit Möglichkeiten zur Gleichstellung boten, sollte die Wissenschaft des Judentums beweisen, dass es Juden weder an Bildung noch an normativem Denkvermögen fehlte, um die eigene untersuchungswürdige Kultur systematisch zu erforschen.²⁴⁹ Zu einer ersten Institutionalisierung der Wissenschaft des Judentums kam es 1819 mit der Gründung des *Vereins für Cultur und Wissenschaft der Juden* durch den Gelehrten Leopold Zunz. Hier fanden sich junge, gebildete Juden zusammen (u. a. Heinrich Heine) und strebten einerseits danach „ihre Glaubensgenossen aufnahmebereit und –fähig für das politisch-kulturelle Leben ihrer Umwelt“ zu machen und andererseits „jüdisches Erbe zu bewahren und den Erfordernissen der Moderne anzupassen.“ Mangelnde Unterstützung brachte das Vereinsleben jedoch 1824 zum Erliegen.²⁵⁰ Da die neue Disziplin während des gesamten Jahrhunderts (und noch lange darüber hinaus) keine Aufnahme in den Institutskanon der Universitäten fand, kam es zur Einrichtung eigener Hochschulen. In Einklang mit dem Bedürfnis von jüdischer Seite nach modernen Bildungseinrichtungen forderten auch staatliche Behörden, Rabbinern und Lehrern eine wissenschaftliche Vorbildung angedeihen zu lassen. Im österreichischen Kaiserreich führte dies im Jahre 1829 zur Gründung des Rabbinerseminars in Padua durch die Regierung. Dem Gelehrten Zacharias Frankel gelang als erstem in Deutschland die Einrichtung einer jüdischen Lehrstätte in Breslau, die ausschließlich privat finanziert wurde. Im Jahre 1854 eröffnete er zunächst ein Rabbinerseminar, dem zwei Jahre später ein Lehrerseminar angeschlossen wurde. Als zweite ebenfalls rein privat finanzierte Akademie in Deutschland wurde 1872 die Hochschule für die Wissenschaft des Judentums in Berlin gegründet. An der Hochschule herrschte nach universitärem Vorbild Lern- und Lehrfreiheit. Im

²⁴⁸ Schaeffler 1992, S. 113.

²⁴⁹ Schaeffler 1992, S. 125.

²⁵⁰ Suchy 1992, S. 182.

Gegensatz zu Breslau waren in Berlin Frauen und nichtjüdische Studenten zugelassen.²⁵¹ In diesen Institutionen kam es noch zu keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit (jüdischer) Kunst, sie waren dem Schriftstudium vorbehalten.

Der Emanzipationswille brachte nicht nur die Wissenschaft des Judentums hervor, sondern er beförderte auch eine eingehende Auseinandersetzung mit seinem Wesen. Reformbereite jüdische Denker hielten das Judentum nur dann für integrationsfähig, wenn es seine nationalen Anteile negierte und lediglich die Religion betonte. Um dieser gesellschaftlichen Maxime entsprechen zu können, musste das Judentum auf eine Konfession reduziert werden. Die jährlichen Rabbinerkonferenzen zwischen 1844 und 1846 dienten sowohl der Konsolidierung als auch der gesellschaftlichen Etablierung der jungen Reformbewegung, indem sie Fragen der jüdischen Nationalität thematisierte. Die Abschaffung oder Beibehaltung des Hebräischen in der Liturgie und die eschatologische Hoffnung auf einen jüdischen Staat wurden in jenem Forum heftig diskutiert.²⁵² Der Grad des Reformwillens entschied letztendlich über das Maß, wie viel von der hebräischen Liturgie beibehalten bzw. aufgegeben wurde und inwieweit sich die jüdische Religionspraxis nicht auch in anderen Belangen ihrer Umwelt anpassen sollte. Zu den strittigen Punkten gehörte die Einführung einer Predigt auf Deutsch. Der Einzug der deutschen Sprache in die Synagoge bedeutete ein Novum in der jüdischen Geschichte. Über die Predigt errang sie eine paritätische Stellung neben der als heilig betrachteten hebräischen Sprache. Ihre Einführung im jüdischen Gottesdienst stand zur Disposition, als es um die Frage ging, eine angemessene Form für die Begehung patriotischer Anlässe zu finden. Moses Mendelssohn hielt es anlässlich der Siege der preußischen Armee im Siebenjährigen Krieg für angemessen, Dankespredigten für die Berliner Synagoge auf Deutsch zu verfassen. Seinem Beispiel folgte unter anderen der aufgeklärte Erzieher Joseph Wolf, der ab 1808 regelmäßig deutsche Predigten in Dessau hielt. Das Aufgreifen der Konfirmation für Jungen und Mädchen im ersten Jahrzehnt nach 1800 anstelle der den Jungen vorbehaltenen Bar Mizwa sollte der frühen Vermittlung jüdischer Glaubensartikel nach christlichem Vorbild dienen. Sie beförderte das Anliegen der Reformer, Frauen und Mädchen stärker in das religiös synagogale Leben mit einzubeziehen.²⁵³ Während vehemente Reformer wie Israel Jacobson und Abraham Geiger sowohl im Erziehungswesen als auch in der Liturgie Veränderungen vornahmen, rührte die Neo-Orthodoxie nicht am liturgischen Inhalt, sondern ausschließlich an Äußerlichkei-

²⁵¹ Strauss 1992, S. 38. Eliav 1992, S. 60 f.

²⁵² Gotzmann 2001, S. 246 ff.

²⁵³ Meyer 2000, Bd. 2, S. 127 ff.

ten.²⁵⁴ Die nachemanzipatorische Orthodoxie unterschied sich wesentlich von jener des Ghettojudentums in Erziehung, Bildung und Sprache. Um einen positiven Beitrag zu den modernen Identitätsmodellen leisten zu können, sah sich die Neo-Orthodoxie zwischen Emanzipationsdruck und Reformbewegung gezwungen, eigene Neuerungen durchzuführen. Während die alte Orthodoxie auf einer durch Religion und Zusammengehörigkeit basierenden Gemeinschaft beruhte, stützte sich die neue auf Vernunftsreflexionen und dementsprechende Darstellungen. Ihr Wegbereiter war Samson Raphael Hirsch, der einen Ausgleich zwischen Tradition und moderner Gesellschaft suchte. Sein Leitspruch „Tora im derech erez“ drückte die Verbindung zwischen Befolgung der Religionsgesetze auf der einen Seite und Teilnahme an der Kultur und Wirtschaft der Mehrheitsgesellschaft auf der anderen Seite aus.²⁵⁵ Hauptvertreter der alten Orthodoxie, der die Emanzipation als Bedrohung für die Tradition rigoros ablehnte, war Rabbiner Moses Sofer, genannt Chatam Sofer, 1762 - 1839. Er wirkte viele Jahre in Deutschland, bevor er 1806 Rabbiner von Pressburg wurde. In der wichtigsten jüdischen Gemeinde Ungarns verbrachte er den Rest seines Lebens und gründete eine traditionelle Talmudhochschule. Die angesehene Jeschiwa avancierte zum Zentrum der „alten“ Orthodoxie im Kampf gegen die Reformbewegung.²⁵⁶ Obwohl sich Hirsch und andere Neo-Orthodoxe um den Erhalt des Judentums in angepasster Form bemühten, nahm auch in ihrem Leben und Wirken die Religion nur mehr einen von vielen Lebensbereichen ein. Auch hier fand eine Säkularisierung der Religion statt. Das staatliche Verbot der Batei Din, der jüdischen Gerichtsbarkeit, wurde akzeptiert und die jüdische Bildung um einige deutsche Ideale ergänzt. Die hochdeutsche Sprache und die Lektüre von Schiller, Goethe u. a. wurden hier ebenso gepflegt wie in säkularisierten jüdischen Kreisen. Man versuchte traditionelles Tora-Studium und bürgerliche Kultur gleichzeitig zu leben, was den Begriff der „Orthodoxie in Glacéhandschuhen“ hervorbrachte. So heißt es, dass fromme Juden in Frack und Zylinder zum Tora-Lernen kamen und anschließend in die Oper gingen.²⁵⁷ Der Gottesdienst wurde einer formalen Reform unterzogen. Orthodoxe Rabbiner, Kantoren und Synagogendiener trugen Talare, die denen der protestantischen Pastoren ähnelten. Der Ablauf des Gottesdienstes wurde bis ins kleinste Detail

²⁵⁴ Eine detaillierte Schilderung der Reformansätze von Geiger und Jacobson in Meyer 2000, Bd. 2, S. 125-134.

²⁵⁵ Der 1808 in Hamburg geborene Hirsch war Rabbiner der Israelitischen Religionsgesellschaft in Frankfurt, wo er 1888 starb. Seine neo-orthodoxen Ansichten sind in den *19 Briefe über das Judentum* nachzulesen. Seine während des Studiums in Bonn geknüpfte Freundschaft mit Abraham Geiger endete, als dieser eine respektvolle aber scharfe Kritik zu den *19 Briefen...* publizierte. EJ 1997, Schlagwort: Hirsch, Samson (Ben) Raphael. Allgemein zur Neo-Orthodoxie in Breuer 1986, S. 29 ff.

²⁵⁶ EJ 1997, Stichwort: Sofer, Moses.

²⁵⁷ Breuer 1986, S. 35 f.

geregelt. Nichts wurde dem Zufall überlassen. Es hatten Ruhe und Disziplin zu herrschen. Predigten wurden auf Hochdeutsch gehalten. In vielen Synagogen wurden Männer- und Knabenchöre eingeführt. In manchen neo-orthodoxen Synagogen wurden in bestimmten Zeitabständen Gebete öffentlich auf Deutsch gesprochen. Mancherorts wurde die Bat Mizwa für Mädchen eingeführt, das Äquivalent zur Bar Mizwa für Jungen, die die religiöse Mündigkeit meint und in einem Samstags-Gottesdienst gefeiert wird. Die Synagoge mit ihrer zeitgemäßen Organisation begann eine zentrale Stellung innerhalb der jüdischen Gesellschaft einzunehmen, da sie das Zentrum jüdischen Lebens wurde und die einst gelebte Totalität der Tora sich jetzt auf die Synagoge beschränkte. Außerhalb des Gottesdienstes war man viel zu sehr mit der Anpassung an die Umgebung beschäftigt, als dass man sich in Ruhe einer halachischen Lebensweise hätte widmen können.²⁵⁸

Die Reformbewegung strebte im Gegensatz zur Neo-Orthodoxie keine Parallelität zwischen gelebter Frömmigkeit und deutscher Bildung an, sondern eine Symbiose und Verschmelzung mit der deutschen Kultur. Da sich die Werte des Judentums mit denen des Bürgertums deckten, glaubten reformwillige Juden, dass sich der göttliche Auftrag des Judentums, am Entstehen einer gleichberechtigten bürgerlichen Gesellschaft mitzuwirken, erfüllte. In einer solchen Gesellschaft findet der humanistische Gedanke, der sowohl dem Judentum als auch der christlich geprägten Aufklärung eigen ist, seine Umsetzung, indem er zur „Verschmelzung der Menschheit in brüderlicher Liebe“ führt. Extreme Reformer betonten die ethischen Werte des Judentums und wollten alles Trennende wie die Speisevorschriften und die Schabbat-Gesetze abschaffen.²⁵⁹

Um jedoch wahrhaftig akzeptiert zu werden, betonten sowohl die Neo-Orthodoxen als auch die Akkulturierten und die Reformer ihren deutschen Patriotismus, was wiederum die Konfessionalisierung des Judentums voraussetzte. Denn die Halacha, die das ganze Leben eines Juden regelt und bestimmt, erschien für Nichtjuden von ihrer alle Lebensbereiche umfassenden Konstitution her als eigene staatliche Ordnung, die den Gesetzen und Pflichten des deutschen Staates entgegensteht. Die ethischen Bereiche des Judentums wie Sittlichkeit, Moralität und Bildung wurden daher betont, da sie in keinem Widerspruch zur deutschen Vaterlandsliebe standen. Ein Teilnehmer der erste Rabbinerkonferenz 1844 brachte es auf den Punkt: „Wir lieben als Menschen alle Menschen, aber als Deutsche die Deutschen als Kinder des Vater-

²⁵⁸ Neben den Hauptsynagogen existierten weiterhin kleine Bethäuser und Lernstuben, in denen regelmäßig Gottesdienste abgehalten wurden. Breuer 1986, S. 42 und 52 f.

²⁵⁹ Gotzmann 2001, S. 252 ff. Zitat, S. 252.

landes. Wir sind und sollen *Patrioten* und nicht bloß *Kosmopoliten* sein.“²⁶⁰ Der Patriotismus der deutschen Juden äußerte sich u. a. in der Einführung von Gebeten für den Kaiser und eine überproportional hohe Beteiligung von Juden an Feiern für Schiller und Fichte.²⁶¹ In der Bildenden Kunst schlug sich ihre Heimatverbundenheit in der Darstellung jüdischer Soldaten nieder und in der Verwendung des Reichsadlers bei Toraschmuck.²⁶²

Der fortschreitende Emanzipationskampf brachte innerhalb der jüdischen Gemeinschaft das Phänomen einer internationalen Politisierung hervor. Bereits in den Jahrhunderten davor versuchten Einzelpersonen wie Hofjuden oder Gemeindevorstände, Vertreibungsankündigungen und ähnliche Bedrohungen von ihren eigenen oder ihren Nachbargemeinden abzuwenden. Ihr Engagement galt jedoch nur singulären Aktionen und war auf die mitteleuropäischen Gemeinden beschränkt. So wie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts politische Parteien konstituierten, mussten auch die Juden eine zeitgemäße Form der Solidarität und politischen Agitation finden, denn mittlerweile waren Juden in Frankreich und England auch in politischen Ämtern der Regierung zu finden. Ihre Stellung erlaubte ihnen ein anderes Vorgehen, da sie nicht von der Duldung eines Herrschers abhängig waren, sondern sich auf ein anerkanntes Wahlmandat stützen konnten.

Erstmalig erprobte sich diese neue Solidaritätsform im Jahre 1840. Im Februar jenen Jahres verschwand in Damaskus ein Kapuzinerpater. Die Mönche aus seinem Kloster streuten das Gerücht, dass er von Juden für Ritualzwecke ermordet worden wäre. Der französische Konsul unterstützte aus politischem Eigennutz die Mönche und die schnelle Verhaftung von Juden. Unter schweren Folterungen „gestand“ einer der Juden und beschuldigte sieben führende Gemeindeglieder, das Verbrechen geplant zu haben. Daraufhin wurden mehrere Gemeindeglieder inhaftiert und ebenfalls gefoltert, was zu weiteren „Geständnissen“, einem Todesfall und einer Konversion führte. Als sich die französische Regierung hinter ihre Vertreter im ägyptischen Reich stellte, intervenierte Crémieux erfolglos beim Ministerpräsidenten. Staatsmänner aus England und Österreich versuchten den inhaftierten Juden zu helfen, indem sie auf den Pascha Druck ausübten. Doch der Einfluss des französischen Generalkonsuls war

²⁶⁰ Protocolle der ersten Rabbiner-Versammlung abgehalten zu Braunschweig vom 12. bis zum 19. Juni 1844. Braunschweig 1844, S. 75. Zitiert nach Gotzmann 2001, S. 253.

²⁶¹ Lindner 2001, S. 171-192.

²⁶² Der Reichsadler ist vor allem auf Objekten aus dem Gebiet der österreichisch-ungarischen Monarchie zu finden. Beispielhaft sind eine Tora-Krone von 1835 und ein Tora-Schild von 1806, die sich heute im Jüdischen Museum der Stadt Wien befinden. Historisches Museum der Stadt Wien 1987, S. 115 f., 123.

stärker. Als deutlich wurde, dass es in Damaskus keine Bemühungen gab, die wahren Gründe des Verschwindens des Paters aufzuklären und die inhaftierten Juden freizulassen, begab sich eine jüdische Delegation bestehend aus Adolphe Crémieux, Moses Montefiore und dem Orientalisten Salomon Munk nach Ägypten. Die Delegation appellierte an den Pascha, und die europäischen Staatsmänner protestierten weiterhin gegen die Verhaftung der Juden, so dass sich dieser am Ende gezwungen sah, diese freizulassen. Die sogenannte Damaskus-Affäre markiert einen Wendepunkt in der jüdischen Geschichte, weil sie eine neue Form der internationalen jüdischen Solidarität auf den Plan rief. Die jüdische Delegation bestand aus zwei jüdischen Politikern, die in ihren Ländern kulturell und gesellschaftlich verwurzelt waren und an deren Patriotismus kein Zweifel bestand. All ihre persönlichen, staatlichen Bindungen ließen sie jedoch hinter sich, als es um die „jüdische Sache“ ging. Erstmals in der Geschichte wurde deutlich, dass es eine sich Gehör verschaffende öffentliche Meinung des europäischen Judentums gab, die sich dazu ermächtigt sah, in Bedrängnis geratenen Juden auf der ganzen Welt zu helfen.²⁶³ Von weniger Erfolg war ein sich achtzehn Jahre später ereignender Vorfall gezeitigt. Es begab sich 1858 im unter päpstlicher Herrschaft stehenden Bologna, dass eine christliche Magd die Entführung eines sechsjährigen jüdischen Knaben namens Edgardo Mortara beichtete. Sie hatte das damals kranke Kind zur Rettung seiner Seele der Taufe zugeführt und anschließend zu seinen Eltern zurückgebracht. Als dies bekannt wurde, entfernten päpstliche Gendarmen das Kind aus seinem jüdischen Elternhaus, um es katholisch erziehen zu lassen. Moses Montefiore, Napoleon III. von Frankreich und der österreichische Kaiser Franz Joseph intervenierten bei Papst Pius IX. und scheiterten ebenso wie andere Proteststeller. Der verschleppte Mortara wurde ein hoher Geistlicher der Kurie. 1859 ging Bologna an das Königreich Piemont über, das den Juden gleiche Rechte gab und die Wiederholung eines ähnlichen Falles verhinderte.²⁶⁴ Der Fehlschlag dieser Hilfsaktion machte deutlich, dass eine ständige jüdische Hilfsorganisation vonnöten war, um wirkungsvoll und spontan agieren zu können.

Die Erstarkung des jüdischen Selbstbewusstseins spiegelt sich auch in einer vielgestaltigen Pressetätigkeit wider. Das Publizieren von Texten ermöglichte der Judenheit, zu Emanzipation, Reform und Antisemitismus Stellung zu nehmen. Die Möglichkeit, dieses Massenmedium für die eigene Sache zu nutzen, ist (zumindest in Deutschland) in allen jüdischen Gruppierungen zu finden und zeigt sich auch in den unterschiedlichen Arten von Zeitungen und Zeit-

²⁶³ Ettinger 1980, S. 154.

²⁶⁴ Battenberg 1990, Bd. 2, S. 166.

schriften. In seiner 1882 in Wien publizierten Broschüre *Presse und Judentum* konnte Isidor Singer 103 jüdische Zeitungen und Zeitschriften auflisten, von denen dreißig auf Deutsch, neunzehn in Hebräisch, fünfzehn in Englisch, vierzehn auf Jiddisch, sechs in Ladino, fünf auf Französisch und acht in anderen Sprachen verfasst waren.²⁶⁵

1819 gründeten Alois und Ignaz Jeitteles in Wien eine Zeitschrift namens *Siona, encyclopädisches Wochenblatt für Israeliten*. Leopold Zunz rief 1822/23 in Berlin die *Zeitschrift für die Wissenschaft des Judentums* ins Leben. 1832 begründete Gabriel Riesser in Altona die Zeitschrift *Der Jude*. Reformbejahende Juden gehörten zu den Haupteditoren solcher Organe, zu denen die 1834 in Frankfurt von Abraham Geiger gegründete *Wissenschaftliche Zeitschrift für jüdische Theologie* und die 1837 von Ludwig Philippson initiierte *Allgemeine Zeitung des Judentums* zählen. Als explizit religiös reformerisches Blatt darf das 1806 in Dessau gegründete *Sulamith* bezeichnet werden. 1854 publizierte Samson Raphael Hirsch das neo-orthodoxe Organ *Jeschurun*. In den Zeitschriften *Der Israelit*, seit 1860, und *Die Laubhütte*, seit 1866, verliehen die die Emanzipation ablehnenden Orthodoxen ihrer Stimme Ausdruck.²⁶⁶

Wichtigstes Merkmal der Veränderungen der jüdischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert ist, dass sie sich von einer homogenen, durch die Halacha alle Lebensbereiche und alle Angehörigen gleichermaßen bestimmende, Struktur entfernte und zu einer Heterogenität fand. Was nun für die einen die Befreiung durch die Emanzipationsgesetzgebung und die religiöse Reformbewegung war, entpuppte sich für die anderen als grundlegende Bedrohung der jüdischen Existenz. Das mit dem Begriff des Ghettojudentums gebrandmarkte voremanzipatorische Judentum musste zeitgemäßerer Formen jüdischen Lebens weichen. Zum erstenmal in der jüdischen Geschichte konnten Juden jetzt zwischen verschiedenen jüdischen Identitäten wählen. Auch wenn man sich gegen die Religionsausübung entschied, blieb man trotzdem Jude und konnte sich politisch oder künstlerisch für seine Glaubensgenossen engagieren. Von nun an gab es Juden, die aufgrund ihrer hohen Allgemeinbildung geschätzt und verehrt wurden. Der Grad der Frömmigkeit entschied nicht mehr über das Ansehen innerhalb der jüdischen Gemeinschaft, weil es diese in der althergebrachten Gemeindeform nicht mehr gab. Bald nach Beginn der Emanzipation spaltete sich die Judenheit in extreme und gemäßigte Befürworter und vehemente und gemäßigte Gegner. Für manche schien nur die Konversion zum Christentum die einzige Lösung zu sein. Vor diesem Hintergrund der religiösen Divergierung entfalten Juden in Mittel- und Westeuropa ein reges politisches, wirtschaftliches, kulturelles und

²⁶⁵ EJ 1997, Stichwort: Press.

²⁶⁶ Suchy 1992, S. 180 ff. Meyer 2000, Bd. 2, S. 161 ff. und 340 ff.

soziales Schaffen. Sie nutzten die Aufhebung der Berufsbeschränkungen und die Energie des Emanzipationskampfes, um sozial aufzusteigen und an der deutschen Kultur mitzuwirken.

4.2.2. Die Entwicklung und Etablierung der Gattung jüdische Genremalerei im 19. Jahrhundert

Die jüdische Genremalerei war bis zum 19. Jahrhundert ausnahmslos in religiösem Kontext zu finden. Darstellungen zu den Feiertagen und zu den Riten des Lebenszyklus hatten sich seit dem 13. Jahrhundert v. a. in Haggadot, Machsorim und Minhag-Büchern zu einem beständigen Themenkanon entwickelt, der bestimmten ikonographischen Vorgaben folgte. In diesem Kanon bildeten Seder-Gesellschaften, Lernszenen, Gebetsszenen in und außerhalb der Synagoge, Beschneidung und Hochzeit die häufigsten Motive. Zu den wichtigsten Feiertagsdarstellungen gehören Pessach, Schabbat und das Laubhüttenfest, Sukkot. Die jüdische Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit wandte sich ausschließlich an ein jüdisches Publikum, das die mit Genrebildern illustrierten Bücher und Megillot, Schriftrollen, für den Eigengebrauch im religiösen Alltag nutzte. Dementsprechend entstammten Sender und Adressat der Illustrationen demselben kulturellen Umfeld. Es war vorrangiges Anliegen des Künstlers, seine jüdische Umgebung und deren religiöse Praktiken würdevoll und selbstbewusst abzubilden, so dass sich seine jüdische Käuferschaft darin wiederfinden konnte.

Zur Loslösung der jüdischen Genremalerei aus dem Illustrationsbereich und dem religiösen Kontext und zu ihrer Entwicklung als autonome Bildgattung in Tafelbildern kam es erst im 19. Jahrhundert. Mit dieser Verselbständigung änderten sich Zweck und Adressat der Malerei. Die große Anzahl von jüdischen Künstlern im 19. Jahrhundert stellt eine neuartige Erscheinung innerhalb der jüdischen und der allgemeinen Kunst dar. Der Ausschluss aus öffentlichen Ämtern vor Einführung der vollständigen Emanzipation betraf auch jüdische Künstler, die eine Anstellung an den Akademien anstrebten, die die Taufe voraussetzte. Unter der ersten Generation jüdischer Maler im 19. Jahrhundert entschlossen sich einige zu diesem Schritt.²⁶⁷ Zu den bekanntesten gehören Philipp Veit und Eduard Bendemann. Beide gehörten dem Kreis der Nazarener an, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die christliche Kunst von Rom aus

²⁶⁷ Ob Karrierestreben oder innere Überzeugung zur Konversion geführt haben, ist selbstverständlich von Maler zu Maler unterschiedlich, kann aber aus Gründen der Themenbeschränkung dieser Arbeit nicht näher beleuchtet werden. Vielmehr sollen an späterer Stelle die Beweggründe einzelner Maler untersucht werden, die sich jüdischen Genrethemen zugewandt haben.

neu zu beleben.²⁶⁸ Veit, ein Enkel Moses Mendelssohns, avancierte zum Direktor des Städel-
schen Kunstinstituts in Frankfurt, bevor er Galeriedirektor in Mainz wurde. Bendemann trat
die Nachfolge Wilhelm Schadows als Direktor der Akademie in Düsseldorf an, nachdem er
als Lehrer an der Akademie in Dresden gelehrt hatte. Neben ihnen wirkte bei den Nazarenern
in Rom und später in Frankfurt einer der ersten jüdischen Maler Europas, der sich dem Kon-
versionsdruck nicht beugte: Moritz Daniel Oppenheim.²⁶⁹ Erst der Zugang zu den Kunsthoch-
schulen und die Akzeptanz von nichtjüdischen Auftraggebern ermöglichte Juden, in der Kunst
Fuß zu fassen und als freie Künstler ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Wie im vorigen Kapitel bereits erörtert wurde, wandten sich viele Juden freien Berufen zu. Im
Zuge dieser Entwicklung stieg auch die Anzahl der jüdischen akademisch ausgebildeten Ma-
ler. Der Großteil von ihnen widmete sich der Porträt-, der Historien- und der Landschaftsma-
lerei. Mit diesen Gattungen, die ein nichtjüdisches Publikum ebenso ansprachen wie ein jüdi-
sches, konnte sich ein freischaffender Künstler sein Einkommen sichern. Mit Porträts und
Landschaften erreichte er Privatleute, während er mit Historienbildern an der Akademie oder
bei öffentlichen Geldgebern Chancen auf einen Auftrag hatte.

Die jüdische Genremalerei des 19. Jahrhunderts ist von ihrem Ursprung her politisch moti-
viert und diente dem Emanzipationskampf. Aufklärung und Haskala des 18. Jahrhunderts öff-
neten nicht nur das Judentum für nichtjüdische Einflüsse aus den Bereichen Bildung und Kul-
tur, sondern sie legten auch den Grundstein für das Interesse des christlichen Umfeldes an der
jüdischen Kultur. Dazu trugen Illustrationen jüdischer Feste und Riten nichtjüdischer Künst-
lern wie Bernard Picart und Johann Bodenschatz bei, die sich angeregt durch die Aufklärung
für ihre jüdischen Nachbarn und deren Lebensweise interessierten. An genau diesem Punkt
hakte die jüdische Genremalerei des 19. Jahrhunderts ein. Mit künstlerischen Mitteln, die
stärker als die Ratio das Gefühl des Betrachters ansprechen und jenes des Künstlers ausdrü-
cken, wollte man nun, ausgehend von der eigenen Erfahrung als Jude, jüdische Kultur für ein
breites Publikum visualisieren. Die populären jüdischen Genrebilder des 19. Jahrhunderts sind
in ihrer Darstellungsweise ebenso wie ihre Schwesterwerke der allgemeinen Genremalerei
beschönigend und romantisierend. Religiöse Themen sind auch hier zu finden. In vielen die-
ser Genrebilder mit christlichem Inhalt steht auf idealisierte Weise die Freude der Menschen,
vor allem der Familie, an den Ritualen im Vordergrund, während der religiöse Gehalt der

²⁶⁸ Details zu den Nazarenern, siehe das Kapitel 6.3.1. „Einflüsse aus der allgemeinen Kunst“, S. 105 ff.

²⁶⁹ Amishai-Maisels 1997, S. 326 f. Zur Person Oppenheims und seinem künstlerischen Schaffen, siehe Kapitel
6 „Zur Person des Malers Moritz Daniel Oppenheim“.

Fest- und Feiertage eher in den Hintergrund rückt. Nicht der religiöse Akt selbst, sondern die zwischenmenschliche Interaktion ist in den Bildern von Ferdinand Georg Waldmüller bestimmend.²⁷⁰ Religiöse Sujets sind vereinzelt unter anderem auch bei Peter Schwingen, Adolf von Menzel und Peter Fendi zu finden.²⁷¹

Die durch das Biedermeier evozierte Bildwürdigkeit des Alltags strahlte auch auf jüdische Künstler aus, denen die Etablierung von jüdischen Alltagsszenen in der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geeignet erschien für die Darstellung ihres neuen gesellschaftlichen Selbstverständnisses.

„So entwickelte sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, als es das erklärte Ziel der „Aufgeklärten“ war, sich einen „respektablen“ Anstrich zu geben, kein jüdischer Künstler, der sich ausschließlich mit jüdischen Themen befasst hätte; als jedoch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts diese einseitige Orientierung schwächer zu werden begann, traten mehrere solcher Künstler in verschiedenen Ländern auf den Plan.“²⁷²

Neben Moritz Daniel Oppenheim in Deutschland, der als „Erfinder“ der selbständigen Gattung bezeichnet werden kann, wirkten in der ersten Generation der jüdischen Genremalerei Salomon Alexander Hart und Simeon Solomon in England, Joseph Israels und Maurits Leon in Holland, Edouard Moyses und Edouard Brandon in Frankreich, Jozef Buchbinder in Polen und Leopold Horowitz in Österreich. Sie alle wandten sich zwischen 1840 und 1870 an verschiedenen Orten in Europa verstärkt Motiven aus dem jüdischen Alltag zu.²⁷³ Ihnen sollten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Reihe von jüdischen Genremalern folgen, zu deren bekanntesten Vertretern Geskel Salomon aus Dänemark, Isidor Kaufmann aus Österreich-Ungarn, Eduard Frankfort aus Holland und Mauricy Gottlieb aus Polen zählen.²⁷⁴ Jüdische Genremaler versuchten nicht nur eine in Auflösung begriffene Welt im Bild festzuhalten, sondern es galt, den jüdischen Betrachtern mit diesen Bildern ein neues Selbstbewusstsein zu geben, indem jüdische Riten und Gebräuche durch ihre Darstellung für bildwürdig befunden wurden. Juden sollten sich auf ihrem Weg der Integration in die nichtjüdische Gesellschaft ihrer kulturellen Eigentümlichkeiten nicht schämen müssen. Der Mehrheitsgesellschaft wollte

²⁷⁰ Vgl. dazu vor allem seine Bilder „Niederösterreichische Bauernhochzeit“ von 1843, „Christtagmorgen“ von 1844 und „Am Fronleichnamsmorgen“ von 1857.

²⁷¹ Zu ihren bekanntesten Genrewerken religiösen Inhalts gehören Schwingens „Der Martinsabend“ von 1837, Menzels „Predigt in der alten Klosterkirche zu Berlin“ von 1847 und Fendis „Das Adventgebet“ von 1839.

²⁷² Cohen 1995, S. 54.

²⁷³ Cohen 1995, S. 54. Roth 1964, Bd. 2, S. 30 ff.

²⁷⁴ Die Auflistung ließe sich noch erweitern. Maler, die bedeutende jüdische Genrewerke geschaffen haben und hier keine Erwähnung finden, werden in dem folgenden Abschnitt zu den fünf Funktionstypen der jüdischen Genremalerei genannt. Siehe Kap. 5.

man demonstrieren, dass jüdisches Brauchtum kein „Hexenwerk“ ist und durchaus in das zeitgenössische Sozialgefüge passt. Alle Genremaler, die dem Beispiel Oppenheims folgten und jüdische Themen zur Darstellung brachten, entschieden individuell nach nationaler Prägung über Stil und Motiv. Ihre Bildthemen entstammten zum Großteil dem authentischen jüdischen Umfeld der Vergangenheit oder Gegenwart und waren keine sinnentleerte Wiedergabe des deutsch-jüdischen Lebens von Oppenheims Bildern, dessen Einfluss nichtsdestotrotz sehr groß war.

Obschon die Gattung im 19. Jahrhundert in ihren Anfängen eng mit der Emanzipation verknüpft war, entwickelte sie sich sehr rasch weiter und wurde in ihren Funktionen vielfältiger. Gemäß den Ikonographen gehe ich von der Prämisse aus, dass Kunst immer Bedeutungsträger ist.²⁷⁵ Überträgt man diese Annahme auf die jüdische Genremalerei, bedeutet dies, dass gleichgültig welche Motivation einen jüdischen Maler zur jüdischen Genremalerei brachte, sie in jedem Fall auf die eine oder andere Weise mit jüdischer Identität persönlicher oder gemeinschaftlicher Art zu tun hat. So wie die Judenheit in voremanzipatorischer Zeit in ihren Gemeinden organisiert war und ein einheitliches orthopraktisches Leben führte, so waren auch die jüdischen Genredarstellungen jener Zeit mehr oder weniger einheitlich und eindeutig in ihrem Zweck und ihrer Funktion. Sobald sich die jüdische Gesellschaft durch die Aufklärung und durch die Emanzipation individualisiert und verschiedene Identitätsmodelle hervorgebracht und gefördert hatte, musste sich die jüdische Genremalerei unwillkürlich verändern. Künstler und Publikum entstammten nun nicht mehr zwangsläufig dem selben kulturellen Milieu. Die neuartigen Identitätsmodelle strahlten auf die jüdische Genrekunst aus und bewirkten die Aufspaltung in mehrere von ihrer Hauptintention her divergierende Genretypen.

²⁷⁵ Diese kunsthistorische Herangehensweise finden wir erstmals in Giovanni Pietro Belloris *Vita die pittori, scultori et architetti moderni* von 1672. Aby Warburg und Erwin Panofsky haben die Ikonographie bzw. die Ikonologie zu jener modernen Untersuchungsmethode entwickelt, der wir uns heute noch bedienen, auch wenn diese wie beispielsweise von Ernst Gombrich nicht unwidersprochen zur Disposition steht. van Straten ²1997, S. 32 ff.

5. Die jüdische Genremalerei und ihre unterschiedlichen Funktionen

Um das Phänomen der jüdischen Genremalerei im 19. Jahrhundert als eigenständige Gattung mit all ihren zeithistorischen und traditionellen Einflüssen profund erfassen zu können, scheint mir eine Einteilung in fünf Funktionstypen hilfreich, die im Anschluss einzeln aufgeführt und erörtert werden. Die Einwirkung der Identitätsmodelle auf die Kunst betraf Maler und Betrachter gleichermaßen. Sie evozierte einen Motivbedarf, der auf die veränderte soziale Ordnung reagierte. Die emanzipierte jüdische Gemeinschaft wollte sich ebenso wie die sie umgebende Mehrheitsgesellschaft in der Kunst widerspiegeln. Ihre Heterogenität schlägt sich in den verschiedenen Funktionstypen nieder. Die Zuordnung der einzelnen Künstler und ihrer Genredarstellungen zu den Kategorien erfolgt aufgrund der Aussagekraft der Bilder. Die Motivation der Käuferschaft zu untersuchen, scheint wegen der dürftigen Quellenlage unmöglich. Man darf jedoch davon ausgehen, dass politisch engagierte Juden auf andere Genreszenen angesprochen haben als akkulturierte Juden, die am jüdisch religiösen Leben nicht mehr teilnahmen. Die Genrebilder erscheinen dem heutigen Betrachter vordergründig kitschig und überzeichnet dramatisch. Erst eine nähere Auseinandersetzung mit Einzelwerken und ihren Schöpfern vermag es, tiefere Bedeutungsschichten freizulegen.

5.1. Jüdische Genremalerei im Dienste des Emanzipationskampfes

Die Ursprünge der jüdischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts liegen in der Absicht, den Emanzipationsprozess mit künstlerischen Mitteln zu thematisieren und zu fördern. Jüdische Genremalerei hatte sich in ihren Anfängen somit dem Zweck verschrieben, den Kampf um Gleichberechtigung zu unterstützen. Sie versuchte, sowohl auf die jüdische als auch auf die nichtjüdische Gesellschaft einzuwirken, Selbstbewusstsein auf der einen Seite zu schaffen und Aufklärung auf der anderen Seite zu betreiben. Inwieweit überhaupt ein nichtjüdisches Publikum erreicht werden sollte, soll eingehend im Kapitel zu Oppenheims Bildern betrachtet werden. Im Ringen um gleiche Rechte spielte die Betonung des Patriotismus der Juden eine wichtige Rolle. Die Verbildlichung der Vaterlandsliebe bot die Möglichkeit, Juden als staatsstreue, nationalbewusste Bürger zu zeigen, die sich in diesem wichtigen Punkt nicht von ihren nichtjüdischen Mitbürgern unterschieden. Der Wille, derart gelebte Akkulturation darstellen zu wollen, bewirkte die Einführung eines neuen Bildthemas in die jüdische Genremalerei, das unter dem Sammelbegriff „Juden und Militärdienst“ zu fassen ist. Auch wenn die jüdische Genremalerei des 19. Jahrhunderts bei den Darstellungen von Feiertagen und Riten des Le-

benszyklus eine geschickte Akzentverschiebung in die eine oder andere Richtung vorgenommen hat, um für ihr Publikum gefälliger zu sein, standen v. a. jene Bilder, die deutschen Patriotismus von Juden darstellten, im Dienste der Emanzipation. Sie setzten sich mit einem der heikelsten Punkte der Integrationsfähigkeit der Juden auseinander. Das Thema der Beteiligung von Juden am Wehrdienst und an Kriegen bot einen idealen Rahmen, um eine mögliche gesellschaftliche „Normalität“ zu demonstrieren. Die Erfüllung gleicher staatsbürgerlicher Pflichten sollte als selbstverständlich angesehen werden. Integrationswillige Juden sehnten sich nach Anerkennung ihrer nichtjüdischen Umwelt, ohne ihre jüdische Identität aufgeben zu müssen. Trotz dieses für die Genremalerei des 19. Jahrhunderts neuen und wichtigen Themas darf es nicht darüber hinweg täuschen, dass dieses Bildthema nur von wenigen jüdischen Genremalern aufgegriffen wurde. Hauptmotive blieben Juden in ihrer religiösen Praxis. Dieser erste Funktionstyp, auf dem die Entwicklung aller anderen Typen fußt, wurde nur von Moritz Daniel Oppenheim betrieben. Da er als Erfinder der autonomen Bildgattung jüdische Genremalerei im nächsten Kapitel ausführlich behandelt wird, soll es an dieser Stelle lediglich bei der Erwähnung seines Namens und seines Bildes „Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen“ von 1833/34 bleiben.²⁷⁶

5.2. Jüdische Genremalerei als Ausdruck bürgerlichen Selbstverständnisses

Nachdem Oppenheim die jüdische Genremalerei als eigenständige Gattung etabliert und ihre Marktfähigkeit erprobt hatte, konnten Maler aktiv werden, die nicht mehr um gleiche Rechte kämpfen mussten. Ihre Genremalerei hatte sich von den politischen Ursprüngen befreit und sollte nur noch Ausdruck eines bestimmten Selbstbewusstseins sein. Im Zentrum dieses Funktionstyps steht eine positive, tiefe Verbundenheit des Künstlers zum Judentum, der er in seinen Bildern Gestalt gibt, ohne beschönigend oder deprimierend zu wirken. Er ist um Authentizität bemüht, und seine Werke sollen jenes Selbstverständnis darstellen, das seine Identität als jüdischer Staatsbürger ausmacht. Zu ihren Vertretern zählen der Holländer Josef Israels und der Engländer Solomon Joseph Solomon.

Josef Israels (1824 - 1911) lebte bis etwa 1855 von der Historienmalerei, in der er Begebenheiten aus der niederländischen Geschichte in Szene setzte. Seine Leidenschaft galt danach aber ausschließlich der Darstellung von Landschaften und einfachen Menschen seiner Umgebung. Er setzte sich u. a. intensiv mit dem Kolorismus der Schule von Barbizon und der Hell-Dunkel-Technik Rembrandts auseinander und wandte sie auf seine Genrebilder an. Zeit seines

²⁷⁶ Siehe Abb. 26.

Lebens blieb Israels dem Judentum verbunden. Seine motivische Hinwendung zur Lebenswelt der einfachen jüdischen und nichtjüdischen Menschen sieht Roth darin, dass Israels „sich mit seiner ganzen Kraft jenem jüdischen Humanismus, der im Mitleid eine gesellschaftliche Pflicht erblickt“ verschrieb.²⁷⁷ Sein Selbstverständnis und Stolz als Jude bestimmen die Aussagekraft seiner jüdischen Genrebilder (Abb. 71). Max Liebermann, der mit Israels befreundet war, wurde von diesem gebeten, ihm anlässlich seines achtundachtzigsten Geburtstages im Jahre 1901 einen Aufsatz zu widmen. In diesem bringt Liebermann nicht nur seine tiefe Verehrung für Israels zum Ausdruck, sondern er beschreibt treffend die Fähigkeit des holländischen Kollegen, sein Herzblut in jede Darstellung zu legen.

„Israels malt noch – Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken.“²⁷⁸

Auch wenn nicht mit Gewissheit gesagt werden kann, dass Liebermann seine Aussage auf Israels jüdische Genrebilder bezog, trifft seine Eloge genau auf die Aussagekraft der jüdischen Alltagsszenen des holländischen Malers zu.

Der vielseitige Solomon Joseph Solomon (1860 - 1927) machte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als renommierter Porträtist in England einen Namen. Er schuf aber auch jüdische Genrebilder, deren Ausdruck von seiner gleichzeitigen tiefen Verwurzelung im Judentum und in der britischen Tradition geprägt ist. Die Genreszene „High Tea in the Sukkah“ von 1906 verdeutlicht dies (Abb. 72).²⁷⁹ Sein fotorealistischer Stil vermittelt einen wahrhaftigen Eindruck der Stimmung in einer Sukka in England. Solomon zeigt eine Gesellschaft, für die eine Verbindung zwischen englischen Sitten und jüdischer Religionspraxis keinen Widerspruch darstellt. Auf die britische Gepflogenheit des Nachmittagstees müssen die jüdischen Bürger des Landes während des Laubhüttenfestes ebenso wenig verzichten wie die Begehung des Feiertags der Fortführung dieser Sitte im Wege steht. Der Maler verlieh in diesem Bild einem vom Bürgertum geprägten jüdischen Selbstverständnis Ausdruck, als wolle er seinen Betrachtern sagen: „Wir fühlen und verhalten uns gleichzeitig britisch und jüdisch, und es ist kein Widerspruch.“

²⁷⁷ Roth 1964, Bd. 2, S. 42.

²⁷⁸ Liebermann 1978, S. 85.

²⁷⁹ Roth 1964, Bd. 2, S. 54 f.

5.3. Jüdische Genremalerei im Dienste der Nostalgie

Nostalgie bezeichnet laut Duden:

„1. von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu früheren, in der Erinnerung sich verklärenden Zeiten, Erlebnissen, Erscheinungen in Kunst, Musik, Mode u.a. äußert. 2. (veraltend) [krankmachendes] Heimweh (Med.).“²⁸⁰

Vordergründig lässt sich behaupten, dass die jüdische Genremalerei des 19. Jahrhunderts großteils nostalgisch ist, gleichgültig welche anderen Intentionen sie noch in sich trägt. Das bedeutet, dass Oppenheims Bilder neben ihrem politischen Anspruch auch einen sentimental-emotionalen Ansatz vertreten. Gleiches kann für Bilder des vierten (im Dienste der Selbstdefinition) und fünften (als Träger kollektiv jüdischer Erinnerung) Funktionstyps zutreffen. Ob Nostalgie mittransportiert wird oder nicht, liegt allein beim Künstler und der Wahl seiner Ausdrucksmittel. An dieser Stelle ist allerdings eine Form der jüdischen Genremalerei gemeint, die in erster Linie die Nostalgie des Betrachters zu bedienen sucht. Motivisch handelt es sich hier vor allem um Bilder einer jüdischen Welt, die außerhalb des Erlebnisbereiches des Malers und des Käufers steht. Die ostjüdische Orthodoxie in ihrer archaischen Erscheinung bot hierbei einen reichen Motivfundus. Ein solche Bilder bevorzugendes, nostalgieheischendes jüdisches Publikum gehörte vorrangig dem akkulturierten jüdischen Bürgertum an. Dessen Beziehung zum Judentum beschränkte sich auf das Begehen einzelner Feiertage und Gebräuche. In seinem Bildungs- und Prestigestreben orientierte es sich jedoch vorrangig an der nichtjüdischen Welt. Dem jüdischen Anteil ihrer Persönlichkeit verliehen akkulturierte jüdische Bürger nur mehr zu Hause oder in der Synagoge Ausdruck. Ihre äußere Erscheinung und ihr Auftreten im Alltag waren frei von offensichtlichen „Andersartigkeiten“, wie spezifische Kleidung und Barttracht. Aber auch das Halten der Schabbat-Ruhe und das Lernen jüdisch-religiöser Literatur hatten bei vielen bürgerlichen Juden keinen Stellenwert mehr, sei es, dass einige der jüdischen Käufer solcher Nostalgiebilder vom Nichtgelingen der vollständigen Integration enttäuscht waren und in den Bildern eine Anbindung und Rückbesinnung an ihre vermeintlichen Vorfahren suchten, sei es, dass einige der jüdischen Käufer das Fremdartige, Exotische der Darstellungen schätzten, die eine Welt jüdischen Selbstverständnisses und gemeinschaftlicher Harmonie vorgaukelten, die man aufgrund der persönlichen Akkulturation hoch schätzte und respektierte. Nichtjüdische Käufer mochten sich bei jüdischen Genrebildern dieser Art durch den damals modischen Exotismus angesprochen gefühlt haben. Neben den unterschiedlichen Beweggründen jüdischer und nichtjüdischer Käufer, die, wenn nicht durch Quellen verifiziert, spekulativ bleiben, ist auch die Motivation der jüdischen Maler von Inte-

²⁸⁰ Duden ⁵1990, S. 538.

resse, die nostalgische jüdische Genrebilder geschaffen haben. Einige der jüdischen Künstler empfanden die gleiche Hochachtung für die traditionsbewahrende archaische jüdische Welt wie ihre Käufer. Es gab aber auch solche Schöpfer von Nostalgiebildern jüdischen Inhalts, bei denen Marktorientiertheit und Popularität motivierend gewirkt haben. Sie bedienten die Sentimentalität der Menschen, ohne selbst Anteil an diesen Gefühlen zu haben. Als Hauptrepräsentant dieses Funktionstyps darf Isidor Kaufmann (1854 - 1921) genannt werden. Er fand seine Bildthemen ausschließlich im orthodox-jüdischen Milieu der Kleinstädte Polens, der Ukraine und Galiziens (Abb. 73). In einer kärglich eingerichteten Wohnstube sitzen zwei bärtige Männer an einem rechteckigen Tisch und widmen all ihre Aufmerksamkeit einem kleinen Jungen, der vor ihnen steht. Alle drei Personen tragen typische ostjüdische Kleidung. Der jüngere Mann, der die Hand des Jungen hält, scheint sein Vater zu sein. Er versucht seinen Sohn ermuntern zu wollen, die Fragen des Rabbi – der ältere, bärtige Mann mit einem Streimil auf dem Kopf - zu beantworten. Der Junge scheint nachdenklich und verlegen. Gedanken versunken steckt er seinen linken Zeigefinger in den Mund. Die Physiognomie und die Kleidung der drei Bildprotagonisten charakterisiert diese auf den ersten Blick als „typisch jüdisch“. Bei den Dargestellten scheint es sich weniger um reale Individuen zu handeln als vielmehr um Stereotypen. Die Szene wirkt hell, freundlich und einladend. „Hier ist die Welt noch in Ordnung“, gaukelt der Maler seinem Publikum vor und blendet den tätlichen Antisemitismus, die Enge und die Armut des Shtetl-Lebens gänzlich aus.

Kaufmann lebte selbst als akkultrierter Jude in Wien, wo er sich in den gut bürgerlichen Kreisen seiner Käuferschaft bewegte. Seine Briefe offenbaren, dass er sich menschlich nicht für seine in Armut und Bedrohung lebenden Modelle im Shtetl interessierte. Lediglich sein verklärter Blick auf ihre nach außen scheinende heile Welt, der ihm Anerkennung und Wohlstand garantierte, war für ihn von Interesse.²⁸¹

5.4. Jüdische Genremalerei als Träger persönlicher Erinnerung

Bildende Kunst bietet ihren Schaffenden seit der Renaissance eine Plattform für die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, den eigenen Ängsten und Nöten. „In der die Würde der Eigenpersönlichkeit betonenden Weltanschauung des Humanismus“²⁸² nahm die Selbstdarstellung von Künstlern ihren Anfang und etablierte sich Jahrhunderte später auch in der jüdischen Kunst. Erst die Emanzipation schuf innerhalb des jüdischen Sozialgefüges Platz für den künstlerischen Ausdruck individueller Positionen einzelner Künstler. Bei diesem Funkti-

²⁸¹ Natter 1995, S. 302-323.

²⁸² Held/Schneider 1993, S. 51.

onstyp der jüdischen Genremalerei stehen die Identitätsfindung und -verankerung des Malers im Zentrum seiner Genrebilder. Sie dienen der Standpunktmanifestation vor sich selbst und der Außenwelt. Wenn sich ein jüdischer Künstler in einem jüdischen Kontext darstellt und diese Bilder ausgestellt werden, stellt der Maler seine Position öffentlich zur Schau. Ein Genrebild, in dem reale Personen erkennbar wiedergegeben sind, legen die Assoziation mit Selbstporträts mit Attributen nahe. Genrebilder dieser Art dienen dem Maler zur Verabreichung persönlicher Erlebnisse.

Hauptvertreter dieses Genretyps ist Mauricy Gottlieb (1856 - 1879). Er prägte nachhaltig die jüdische Genremalerei Osteuropas und gilt neben Oppenheim als maßgeblicher Wegbereiter der Gattung. Ein Jahr vor seinem Tod schuf er das Gemälde „Betende Juden in der Synagoge an Jom Kippur“ (Abb. 74). Im Innenraum einer Synagoge blickt man auf mehrere Männer im Tallit, im Gebetsmantel, und auf die etwas erhöhte Frauenempore im Hintergrund. Unter den zahlreichen Betenden sind es vor allem zwei Frauen, ein bärtiger sitzender Mann mit einer Tora-Rolle auf dem Schoß, ein junger, stehender Mann und ein Knabe in festlicher Kleidung, die die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen. Als habe der Maler eine Ahnung seines bevorstehenden Todes gehabt, trägt die Stickerei auf dem Tora-Mantel die Worte: „Gestiftet in Erinnerung an den spät geehrten Lehrer und Rabbiner Mosche Gottlieb in geseigneter Erinnerung 1878.“ Die junge Frau im linken Bildhintergrund lässt sich als seine ehemalige Verlobte Laura Rosenfeld identifizieren. Sie löste nach einigen Monaten die Verbindung und heiratete einen anderen Mann. Sowohl bei dem Knaben als auch bei dem jungen, stehenden Mann, der seinen Kopf auf seinen rechten Arm stützt, handelt es sich um den Künstler selbst. Er trägt im Gegensatz zu den anderen Männern in der Synagoge einen bunten Gebetsmantel und eine Kette mit einem Davidstern um den Hals. Der Junge im Vordergrund scheint erneut hinter dem stehenden Mann zusammen mit seinem Vater abgebildet zu sein. Das Bild gibt bis heute Rätsel auf und trägt zur Mythenbildung bei, die sich um das Leben des Künstlers rankt.²⁸³

Genrebilder dieses Funktionstyps verarbeiten oftmals auf malerische Weise Kindheitserinnerungen. Sie spiegeln die Reflektion des Künstlers über sein eigenes Leben wider und offenbaren dem Betrachter, welche außerordentliche Prägekraft Erlebnisse in der Kindheit auf das ganze Leben haben. Ein Vertreter dieser Kategorie, der sich in seinem Spätwerk intensiv seinen jüdischen Kindheitserinnerungen gewidmet hat, ist der Däne Geskel Saloman (1821 - 1902). Saloman avancierte als Absolvent der Kopenhagener Akademie zu einem der beliebtesten Porträtisten des (jüdischen) Bürgertums in Dänemark und Schweden. Erinnerungen an

²⁸³ Guralnik 1991, S. 39 ff.

sein orthodoxes Elternhaus animierten ihn zu der Bildschöpfung „Talmuddebatte“ von 1902 (Abb. 75). Um einen Tisch, auf dem sich aufgeschlagene Bücher befinden, sitzen und stehen mehrere ältere Männer. Sie sind einem jüngeren, bärtigen Mann am linken Tischende zugewandt. Dieser erklärt gestikulierend etwas, während ihm die anderen aufmerksam zuhören. Der Mann in osteuropäischer Kleidung, auf den alle Aufmerksamkeit gerichtet ist, stellt den streng orthodoxen Rabbiner Salomon Abraham Gedalia dar, der sich tatsächlich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts für einige Zeit in Kopenhagen aufhielt. Das realistisch ausgeführte Bild wirkt durch die vielfältige Gestik und Mimik der Männer sehr dynamisch. Im Hintergrund des Bildes sieht man den Kopf und den Arm eines Jungen, der gerade dabei ist, ein Buch aus einem hohen Bücherregal zu nehmen. In dem Knaben hat sich der Maler selbst verewigt. Da er zum Zeitpunkt des Besuchs des orthodoxen Rabbiners bereits über zwanzig Jahre alt war, ist auszuschließen, dass die Szene in dieser Form wirklich stattgefunden hat. Es scheint dem Künstler viel eher ein Anliegen gewesen zu sein, zu zeigen, dass er seine religiöse jüdische Erziehung sehr schätzte. Sein frommes Elternhaus hat ihn und sein Alterswerk tief geprägt. Er malte dieses Bild, ebenso wie Gottlieb, kurz vor seinem Tod, der ihn allerdings nach einem langen und erfüllten Leben erst mit einundachtzig Jahren ereilte.²⁸⁴

5.5. Jüdische Genremalerei als Träger kollektiv-jüdischer Erinnerung

Während der vorige Bildtyp die Seelenzustände eines Individuums, des Künstlers, im Rahmen seiner kulturellen Bindung in den Blick nimmt, steht hier das Schicksal der jüdischen Gemeinschaft im Mittelpunkt. Die Identifizierung des jüdischen Malers mit der Judenheit seiner Umgebung oder einer anderen Region findet in Bildern Ausdruck, die Pogrome und ihre Folgen wiedergeben. Sich selbst als Teil einer Schicksalsgemeinschaft zu verstehen, ist Kern dieser Motive. Zwar appellieren auch Darstellungen von Feiertagen und Riten des Lebenszyklus im Dienste der Emanzipation oder der Nostalgie an das Gemeinschaftsgefühl. Sie eignen sich aber nur bedingt als Träger kollektiv jüdischer Erinnerung. Das Begehen von Feiertagen zu Hause oder in der Synagoge ist zwar auch ein gemeinschaftlicher Akt, er beschränkt sich jedoch auf die Familie und die Gemeinde. So wie der erste Schritt der europäischen Judenheit in Richtung Politisierung eine internationale vereinsmäßige Vernetzung im Kampf gegen Judenfeindlichkeit bedeutete, so fand auch in der jüdischen Genremalerei ein Wandel statt, indem sie sich nun auch als kollektives, global denkendes Erinnerungsmedium verstand. Da gegen Ende des 19. Jahrhunderts vornehmlich Juden in Osteuropa verfolgt und vertrieben wurden, scheint es plausibel, dass dieser Genretyp vor allem von jüdischen Malern jener Re-

²⁸⁴ Svanholm 1999, S. 499 ff.

gion betrieben wurde. In Polen schufen Samuel Hirszenberg (1865 - 1908), Leopold Pili-chowski (1864 - 1934) und Maurice Minkowskij (1881 - 1930) Genrebilder dieser Kategorie. Der taubstumme Minkowskij, der als Hauptvertreter des Realismus in Polen vor und nach dem Ersten Weltkrieg gilt, verschrieb sich dem Thema Pogrom und Vertreibung. Dass er im Jahre 1905 selbst davon heimgesucht wurde, dürfte sein künstlerisches Interesse an dem Sujet verstärkt haben (Abb. 76).²⁸⁵ Vier Erwachsene verschiedener Lebensalter, unter ihnen eine junge Frau, sitzen an eine Mauer gelehnt. Ihre Blicke gehen ins Leere. Sie wirken stumpf und müde. Sowohl auf dem Arm der jungen Frau als auch auf dem Schoß des einen Mannes, der einen Verband um den Kopf trägt, schläft ein Kind. Neben der Frau steht ein kleines Mädchen und blickt gedankenversunken vor sich hin. Auch wenn man den Titel des Bildes nicht kennen würde, bliebe die aussagekräftige Darstellung des Malers. Minkowskij verstand es durch die Farbgebung, die Anordnung und die Mimik der Bildprotagonisten, Leid, Bedrückung und Angst zu vermitteln. Die schlafenden Kinder weisen zwar daraufhin, dass die abgebildeten Personen noch einmal davon gekommen sind, die Kopfverletzung des Mannes zeugt aber von der Gewalt, der sie ausgesetzt waren. Ihre verzweifelten, müden Blicke spiegeln ihr Gefühl der Heimatlosigkeit wider. Die Art der Darstellung der Personen, die zwischen Individualisierung und Stereotypisierung steht, ermöglicht dem (jüdischen) Betrachter eine sofortige Identifizierung. Unterstützt durch eine offene Komposition - die meisten Personen im Bild sind dem Betrachter zugewandt - wird das dargestellte Leid zur Betroffenheit des Bildbetrachters. Er identifiziert sich mit der jüdischen Schicksalsgemeinschaft und wird auf diese Weise zu einem Träger ihrer kollektiven Erinnerung.

Der Versuch einer Einteilung der jüdischen Genremalerei in fünf Funktionstypen macht deutlich, in welchem Ausmaß die Gattung Befindlichkeiten der jüdischen Gesellschaft widerspiegelt. Die Heterogenität der europäischen Judenheit im 19. Jahrhundert strahlte auf die Kunst aus und erweiterte innerhalb der Genremalerei das Themenrepertoire. Losgelöst aus einem religiösen, textuellen Rahmen, kamen neben Feiertagen und Bräuchen nun auch jüdische Soldaten, kollektive und individuelle Erinnerungen zur Abbildung.

²⁸⁵ Roth 1964, Bd. 2, S. 51 f.

6. Zur Person des Malers Moritz Daniel Oppenheim

6.1. Kurzbiographie von Moritz Daniel Oppenheim²⁸⁶

Moritz Daniel Oppenheim wurde am 7. oder 8. Januar im Jahr 1800 in Hanau als jüngstes von sechs Kindern geboren.²⁸⁷ Sein Vater Daniel Simon Oppenheim war zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfolgreich als Kaufmann tätig.²⁸⁸ Als die Geschäfte über die Jahre schlechter gingen und der Wohlstand abnahm, hatte er jedoch Mühe, seinen Kindern eine gute Ausbildung zu finanzieren. Ebenso achtete er auf eine gute religiöse Erziehung seiner Kinder.

Moritz kam nach dem Besuch des Cheder, der jüdischen Elementarschule, und der Talmud-Tora-Schule in der Judengasse im Jahre 1809 auf das städtische Gymnasium. Im darauffolgenden Jahr begann er parallel zur Schule gemeinsam mit seinem weniger begabten Bruder Hirsch die ortsansässige Zeichenakademie zu besuchen, deren Schüler er bis 1817 war.²⁸⁹

Im Rahmen seiner künstlerischen Ausbildung erhielt Oppenheim als Lieblingsschüler des Leiters der Akademie, Professor Conrad Westermeyr, als Vierzehnjähriger die Gelegenheit, auf dem Gut des ehemaligen Frankfurter Staats- und Finanzministers Karl Christian Ernst von Benzel-Sternau Gemälde von Raffael, Correggio u. a. zu kopieren. Diese „Originale“ sollten sich allerdings später als Kopien entpuppen. Auf dem Gut lernte Moritz den Hofmeister des Grafen, Professor Weber kennen, der ihm einige Jahre später den Kontakt zu Goethe vermittelte.²⁹⁰

Von 1817 bis 1820 hielt sich Oppenheim in München auf, wo er seine künstlerischen Fähigkeiten an der dortigen Akademie zu vervollkommen suchte. Von dieser Zeit an bis zur Er-

²⁸⁶ Alle biographischen Angaben entstammen den *Erinnerungen* des Künstlers und der tabellarischen Biographie von Berankova/Riedel 1999, S. 341-346.

²⁸⁷ Das exakte Datum seiner Geburt steht nicht fest. In seinen *Erinnerungen* schreibt Oppenheim: „Damals gab es für Israeliten noch keine Standesbuchführung; darum kann ich meinen Geburtstag nach christlicher Zeitrechnung nicht genau angeben; doch habe ich mitgeteilt bekommen, dass meine gute, fromme, selige Mutter am zehnten Tage des Monats Tebeth, welcher ein jüdischer Fasttag ist, den ganzen Tag noch fastete, und in der darauffolgenden Nacht mich geboren hat.“ Oppenheim 1999, S. 5. Tewet ist der zehnte Monat des jüdischen Kalenders. Der zehnte Tevet ist ein Fasttag, der an den Beginn der Belagerung Jerusalems durch Nebukadnezar erinnert.

²⁸⁸ Oppenheim 1999, S. 5.

²⁸⁹ Berankova/Riedel 1999, S. 341.

²⁹⁰ Oppenheim 1999, S. 15 ff.

langung größerer Aufträge in Rom unterstützte ihn finanziell sein Bruder Simon Daniel.²⁹¹ Da er aber auch selbst zu seinem Unterhalt beitragen wollte, nahm er Porträtaufträge an. Seinen ersten, größeren Porträtauftrag erhielt er 1818 von Fürst Oettingen-Wallerstein. Oppenheim wandte zu diesem Zweck die noch junge Technik der Lithographie an.²⁹² Im Anschluss erteilte ihm der Fürst weitere Aufträge, die zu einem längeren Aufenthalt Oppenheims in Wallerstein führten. Als Oppenheim nach Erledigung der Aufträge kein Geld erhielt und er die Zahlungsanweisung auf die Kasse des Fürsten nur mit Verlust an einen anderen Juden verkaufen konnte, reiste er zurück nach Hanau, wo er einige Porträts von Frankfurter Persönlichkeiten anfertigte. Im September 1820 fuhr er nach Paris und wurde Schüler des Klassizisten Jean Baptiste Regnault.²⁹³ Nach einem knappen Jahr in Paris reiste der junge jüdische Maler mit einem Kurier der Rothschilds nach Rom, wo er sich beinahe vier Jahre lang aufhielt und eine ausgedehnte Reise durch Italien unternahm, die ihn unter anderem nach Livorno, Pisa, Assisi und Florenz führte. Ein Jahr nach seiner Ankunft in Italien trat Oppenheim erstmalig mit der Familie Rothschild in Neapel in Kontakt. Eine Begegnung, die weitreichende Folgen für seinen Werdegang haben sollte.

Einen großen Einschnitt in Oppenheims Leben bedeutete der Tod seiner Mutter im Dezember 1823. Sein Schmerz über den Verlust schlug sich auch auf seine künstlerische Produktivität nieder.

„Ich liebte meine gute, fromme Mutter im wahren Sinne des Wortes unendlich; (...) Da sie tot war, kam mir Rom und die Welt öde vor. Ich wollte die liebevollen Züge der Seligen festhalten, sie als innig liebende Mutter (in dem Bilde „Abschied des jungen Tobias“) vorstellen; allein ich jammerte so sehr bei dem Malen, daß mir die Ausführung des Entwurfs mißlang.“²⁹⁴

Während eines erneuten Aufenthalts in Neapel, der der Entspannung nach dem Trauerfall dienen sollte, verkaufte der Maler seine ersten drei in Rom angefertigten Bilder an Baron Carl Meyer von Rothschild.²⁹⁵

²⁹¹ Berankova/Riedel 1999, S. 341.

²⁹² Dieses älteste Flachdruckverfahren wurde 1798 erfunden und seit etwa 1803 für künstlerische Zwecke verwendet. Kunstbrockhaus ²1987, Bd. 6, S. 100 ff. Oppenheim 1999, S. 23 f.

²⁹³ Baron Jean Baptiste Regnault, 1754-1829, war ein Zeitgenosse Jacques Louis Davids. Er schuf im Stile der klassizistischen Historienmalerei allegorisch-mythologische Bilder. Kunstbrockhaus ²1987, Bd. 8, S. 157. Berankova/Riedel 1999, S. 341.

²⁹⁴ Oppenheim 1999, S. 42 f.

²⁹⁵ Oppenheim 1999, S. 30, 41 ff. Zu diesen drei Bildern scheint die 1824 vollendete „Susanne im Bade“ gehört zu haben. Berankova/Riedel 1999, S. 342.

In Rom pflegte Moritz Oppenheim vor allem Kontakt zu dem Maler Joseph Anton Koch und dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen, die zahlreiche junge Künstler aus Deutschland und Dänemark um sich scharten. Darüber hinaus stand er mit den Mitgliedern der Künstlergruppe der Nazarener in Verbindung. Nach fast vierjährigem Aufenthalt in Italien zog es ihn im März 1825 zurück nach Deutschland, wo er sich in Frankfurt niederließ. Sein Renommé war in der Mainmetropole bereits derart groß, dass Oppenheim zahlreiche Porträtaufträge der Rothschilds und anderer wohlhabender, jüdischer Familien erhielt. Im November desselben Jahres wurde ihm als ersten Juden die Ehrenmitgliedschaft der Frankfurter Museumsgesellschaft verliehen.²⁹⁶

Im Frühsommer 1827 reiste Oppenheim über Weimar nach Kassel, wo er vergeblich einen Auftrag des Kurfürsten zu erlangen versuchte. Sein Besuch in Weimar bei Goethe, dem ein längerer Briefwechsel mit dem literarischen Altmeister vorausgegangen war, verlief hingegen sehr erfolgreich. Goethe, der zu jener Zeit der anerkannteste Literaturkritiker und Kunstfachmann in Deutschland war, war nicht nur von Oppenheims Bildern angetan, er sorgte obendrein für die Verleihung eines Professorentitels durch den Großherzog von Sachsen-Weimar. Als Moritz sich bei ihm für die Vermittlung bedankte, bemerkte Goethe: „Titel und Orden halten manchen Puff ab im Gedränge.“ Nachhaltig beeindruckt von dem Besuch bei Goethe, vollendete er 1828 eine Serie von zehn Illustrationen zu dessen Epos „Hermann und Dorothea“.²⁹⁷

In den folgenden Jahren nahm Oppenheim seine Tätigkeit als Kunstagent für die Rothschilds auf und nutzte seine Reisen innerhalb Deutschlands, in die Schweiz, nach England, Italien, Holland, Belgien, Paris, Schlesien und Wien für Kunsterwerbungen. Sowohl seine gesicherte Anstellung bei den Rothschilds als auch sein künstlerischer Erfolg ermöglichten dem Achtundzwanzigjährigen die Eheschließung mit seiner Kindheitsfreundin Adelheid Cleve, mit der er drei Söhne hatte. Die Ehe währte allerdings nicht lange, da Adelheid nach acht Jahren verstarb.²⁹⁸ Im Jahre 1839 kam Moritz Oppenheim empfindlich mit den Heiratsbestimmungen der Frankfurter „Judenstätigkeit“ in Konflikt, als er seine zweite Ehe mit der Frankfurter Jüdin Fanny Goldschmidt schließen wollte. Das für die in Frankfurt ansässigen Juden geltende Heiratsrecht erlaubte nur fünfzehn Eheschließungen im Jahr, von denen wiederum nur zwei mit Partnern von außerhalb sein durften. Da Fanny ihr Frankfurter Bürgerrecht nicht aufgeben wollte, kam es vorerst zu keiner Hochzeit. Als jedoch zwei Jahre später noch immer keine

²⁹⁶ Berankova/Riedel 1999, S. 342 f.

²⁹⁷ Oppenheim 1999, S. 80 ff. Zitat, S. 82.

²⁹⁸ Oppenheim 1999, S. 79 ff., 85. Berankova/Riedel 1999, S. 344.

Genehmigung für ihre Eheschließung mit Moritz vorlag, heirateten die beiden in Bockenheim bei Hanau, und Fanny verlor ihr Frankfurter Bürgerrecht. Moritz und Fanny lebten anschließend in Frankfurt, allerdings ohne Bürgerrecht.²⁹⁹

Moritz Oppenheims Genrebilder sprechen dafür, dass er die politischen Entwicklungen in Bezug auf die Emanzipation der Juden in Deutschland mitverfolgt hat. Selbst noch im Ghetto aufgewachsen und Diskriminierungen ausgesetzt, mag er rechtliche Fortschritte zutiefst begrüßt haben. Anfang der dreißiger Jahre befreundete er sich mit einem der Hauptvorkämpfer der Judenemanzipation, Gabriel Riesser. Riesser und der von ihm aktiv vorangetriebene Emanzipationskampf inspirierten Oppenheim 1833/34 zu seiner ersten jüdischen Genreszene „Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen“. Im Jahre 1835 schenkten die badischen Juden Gabriel Riesser dieses Bild als Dank für seinen Kampf um Gleichberechtigung.³⁰⁰

Anlässlich der Revolution 1848 widmete sich der Künstler verstärkt der Karikatur. Daneben schuf er weiterhin zahlreiche Porträts und vermehrt jüdische Genreszenen. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens war Moritz Oppenheim in mehreren Bildgattungen zu Hause: Er schuf neben Porträts und Historienbildern mit biblischen und zeitgenössischen Sujets auch Karikaturen, Buchillustrationen und vor allem jüdische Genreszenen.³⁰¹ Diese jüdischen Genreszenen fanden durch den Frankfurter Verleger Heinrich Keller internationale Verbreitung. 1866 brachte Keller die erste Ausgabe des Zyklus *Bilder aus dem altjüdischen Familienleben* mit sechs Bildern von Moritz Daniel Oppenheim als Album in zwei Größen heraus. Der Erfolg von Oppenheims Zyklus führte zu mehreren Neuauflagen und zahlreichen neuen Genreszenen. Im Februar 1882, sechs Jahre nach dem Ableben seiner zweiten Frau erlag Moritz Daniel Oppenheim einem Schlaganfall. Das Erscheinen der endgültigen Fassung des Zyklus mit zwanzig Blättern erlebte der Pionier der jüdischen Genremalerei nicht mehr.³⁰²

²⁹⁹ Merk 1999, S. 45.

³⁰⁰ Merk 1999, S. 42.

³⁰¹ Eine vollständige Werkliste Oppenheims siehe Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 348-405.

³⁰² Merk 1999, S. 58 ff.

6.2. Oppenheims Positionierung im Judentum

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, entwickelten sich als Folge der jüdischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts neue religiöse Strömungen innerhalb des Judentums. Samson Raphael Hirsch begründete als Reaktion auf die aufkommende Reformbewegung von Abraham Geiger die Neo-Orthodoxie, die mit dem Anspruch der Traditionswahrung eigene Austrittsgemeinden gründete. Auf das Bestreben nach bürgerlicher Gleichstellung und Integration in die Mehrheitsgesellschaft gab es im 19. Jahrhundert in der jüdischen Gemeinschaft unterschiedliche Reaktionen. Die Positionen bewegten sich zu jener Zeit zwischen den zwei Polen, in die nichtjüdische Gesellschaft integriert zu werden bei gleichzeitiger Einhaltung der religiösen Gebote, oder zum Christentum zu konvertieren, um sich vollständig an die Mehrheitsgesellschaft zu assimilieren. Dazwischen entwickelte sich eine ganze Bandbreite an Möglichkeiten mit der jüdischen Religion umzugehen.³⁰³

Moritz Daniel Oppenheim wuchs in einer religiösen Familie auf, in der die Einhaltung der Mizwot, der religiösen Gebote, noch zum selbstverständlichen Alltag gehörte. Gemäß den Schilderungen in seinen *Erinnerungen* sind seine Eltern der Neo-Orthodoxie im Sinne Samson Raphael Hirschs zuzuordnen. Sein Motto lautete: „Tora im derech erez“. Sinngemäß heißt das zu Deutsch: Einhaltung der religiösen Gebote bei gleichzeitiger Integration in die nichtjüdische Gesellschaft. Hirsch machte in Bezug auf die Religionsausübung im Gegensatz zu dem Reformler Abraham Geiger keine Zugeständnisse an die christliche Mehrheitsgesellschaft. Er plädierte für eine gute Allgemeinbildung und die Wahrnehmung der bürgerlichen Pflichten, ohne jedoch Schabbat und die Speisevorschriften aufzugeben. Hirschs Motto sieht man in Oppenheims Familie im praktischen Leben umgesetzt. Der Vater Daniel Simon Oppenheim, 1748 - 1838, gehörte dem Gemeindevorstand in Hanau an. Das Amt erhielt er aufgrund seiner wirtschaftlichen Stellung als Schutzjude, der es sich leisten konnte, Schutzgeld zu entrichten und somit sowohl für die Obrigkeit als auch für die gewöhnlichen, weniger bemittelten Gemeindeglieder eine wichtige Position einzunehmen. In den Gottesdiensten war er als Chasan, Vorbeter, tätig. Die Inschrift seines Grabsteins weist ihn als frommen und gelehrten Mann aus, der Wert auf die religiöse Unterweisung seiner Kinder legte.³⁰⁴ Obwohl der Text

³⁰³ Breuer 1986, S. 30 ff.

³⁰⁴ Die komplette Grabinschrift lautet: „Dieses ist die Ruhestätte und der Rastplatz eines frommen und vollkommenen Mannes, der ehrwürdige Rabbiner Gedalja, Sohn von R'Schimschon Oppenheim seligen Angedenkens, er ließ seine Füße nicht vom Pfad der Geradheit abweichen, seine Kinder in den Wegen der Thora und der Ethik zu unterweisen, er unterstützte die Lehre und die Thora-Lehrenden. Aufrichtigkeit und Glaube leiteten ihn in seinen

einer zeitüblichen Standardisierung und Idealisierung entspricht, spiegelt er auch all jene Eigenschaften wider, die Oppenheim seinem Vater in seinen *Erinnerungen* zuschreibt. Aus diesen Schilderungen geht hervor, dass die Familie das Gebot der Wohltätigkeit und die Speisevorschriften beachtete. Sie hielt den Schabbat, ging in die Synagoge und bewegte sich vornehmlich in jüdischen Kreisen. Gleichzeitig pflegte der Vater in seiner Eigenschaft als Kaufmann gute Kontakte zu Nichtjuden.³⁰⁵ Die Mutter stand der deutschen Kulturgeschlossen gegenüber.

„Meine gute Mutter, so jüdisch fromm sie auch war, las doch gerne deutsche, gute Bücher, beispielsweise ‚Hermann und Dorothea‘ und gönnte sich auch zuweilen das Vergnügen eines Theaterbesuches, mich dann auch mitnehmend.“³⁰⁶

Goethes epische Dichtung *Hermann und Dorothea* aus dem Jahre 1797, die Oppenheim erwähnt, war zu seinen Lebzeiten neben dem *Werther* und dem *Götz von Berlichingen* das populärste Werk, was sich an den zahlreichen Auflagen in kurzer Folge ablesen lässt. Neben dieser allgemeinen Popularität des Werkes dürfte auch die Vorliebe seiner Mutter für das Epos dafür verantwortlich sein, dass Oppenheim 1828 eine Illustrationsreihe zu „Hermann und Dorothea“ schuf.³⁰⁷ Für aufgeklärte Juden war Goethe eine Ikone, die mit dem humanistischen Ideal ebenso in Verbindung gebracht wurde wie mit der Aufklärung und dem Begriff der Bildung. Ein Freund des Schriftstellers, Friedrich Wilhelm Riemer, beobachtete bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine herausragende Affinität jüdischer Frauen zu Goethes Werk.³⁰⁸ Oppenheims Mutter erscheint hernach als Vertreterin eines spezifisch jüdischen Phänomens.

Moritz' Eltern legten sowohl auf eine traditionelle jüdische Erziehung als auch auf eine zeitgemäße säkulare Schulbildung ihrer Kinder wert. Der Maler und seine Geschwister besuchten zunächst einen Cheder, eine jüdische Grundschule, und anschließend eine Talmud-Tora-Schule in Hanau, wo sie ausschließlich die hebräische Sprache zum Verständnis der Heiligen

Geschäften. Dienstag zweiter Tag des Neumondes Tewet 599, als erfüllt war das Maß seiner Tage, stieg er hinauf zum ewigen Leben, am Tag darauf wurde er in Frieden zu Grabe getragen und mit großer Ehrenbezeugung beweint von seinen Kindern.“ Die Übersetzung stammt von Bar Giora Bamberger im Auftrag der Stadt Hanau (Stadtarchiv Hanau).

³⁰⁵ Wohlhabende, nichtjüdische Kunden seines Vaters ermöglichten ihm, altniederländische Porträts aus ihrem Besitz zu kopieren, welche Oppenheim noch fünfzig Jahre später verkaufen konnte. Oppenheim 1999, S. 18 f.

³⁰⁶ Oppenheim 1999, S. 6 f. Zitat, S. 11. Die Frömmigkeit seiner Eltern beschreibt Oppenheim auf den Seiten 6 f.

³⁰⁷ Weissberg/Heuberger 1999, S. 136 f und Anmerkung 38, S. 151.

³⁰⁸ Mosse 1985, S. 13 f. Katz 1985, S. 87 f.

Texte lernten und aus der Bibel und dem Talmud lasen. Parallel zu dieser jüdischen, öffentlichen Schulbildung unterhielt der Vater trotz seiner beschränkten Mittel einen Hauslehrer für seine Kinder. Darüber hinaus erhielt Moritz einmal wöchentlich Schönschreibunterricht in der Stadt, außerhalb der Judengasse.³⁰⁹

Die Eltern des Malers verfolgten offensichtlich das Ziel, ihre Kinder durch eine umfassende jüdische und säkulare Bildung zu gesellschaftsfähigen und geschäftstüchtigen Bürgern zu erziehen und ihnen auf diese Weise die Integration in die nichtjüdische Mehrheitsgesellschaft als bewusste Juden zu erleichtern.³¹⁰ Oppenheim hielt als Jugendlicher und Erwachsener weiterhin die religiösen Gebote, stieß hierbei allerdings in der nichtjüdischen Umwelt wiederholt auf Schwierigkeiten. Zu den Hauptproblemen zählte die Einhaltung der Kaschrut, der Speisegesetze. Im Alter von vierzehn Jahren hielt er sich für längere Zeit auf dem Gut des Grafen Benzel-Sternau auf, um dessen Bilder zu kopieren, als er einmal in folgende Situation kam:

„Eines Tages ging die Gräfin während der Tafel hinaus, und der Graf sagte zu mir: ‚Heute werden Sie überrascht.‘ Die gute Gräfin brachte in eigener Person einen Teller mit Fleisch und versicherte mir dabei, dass es ganz nach jüdischem Ritus zubereitet sei, und zwar von einem Juden, den ich doch im Schlosshofe gesehen hätte. Trotz solcher Versicherung dieser edlen Frau, trotz Zuredens des Grafen und der Gäste, welche sich an meiner Verlegenheit zu weiden schienen, konnte ich mich nicht soweit überwinden, davon zu kosten, obzwar ich heimlich empfand, wie sehr mein ablehnendes Verhalten die hochherzige Gräfin verletzen musste. Als ich Freitag abends nach Hause kam, lobten mich weniger meine frommen Eltern als der noch frömmere Bruder Isaac wegen meiner Standhaftigkeit, mein älterer, bereits freisinnigeren Ideen huldigender Bruder Simon aber, dem ich kurz darauf dieses Erlebnis erzählte, gab mir eine Ohrfeige.“³¹¹

Während seiner Studienaufenthalte in München und Paris bezog Oppenheim jeweils bei Juden Logis, um weiterhin der Erfüllung der Mizwot nachkommen zu können. In Rom erschwerte ihm die gedrückte Lage der dort ansässigen Juden im Ghetto die Aufnahme in ihre Gesellschaft.³¹² Dort wurde der junge Maler aus Hanau erstmals mit Konversionsbestrebungen seitens der Nazarener und Zwangstaufen der katholischen Kirche konfrontiert. Wiederholt versuchten seine christlichen Malerkollegen ihn zur Abkehr vom Judentum zu bewegen.

„Es fehlte keineswegs an Bekehrungsversuchen auch an mir; sie blieben natürlich erfolglos; sie machten mich im Gegenteil eher zu einem frömmeren Juden, indem sie mich veranlassten, Vergleiche anzustellen, welche zugunsten meines angestammten Glaubens ausfielen. Wenn bei anderen meiner deutschen Kunstgenossen, Protestanten, der sinnbestrickende Reichtum,

³⁰⁹ Oppenheim 1999, S. 8 ff. Leider beschreibt Oppenheim in seinem schmalen Bändchen nicht, worin sie der Hauslehrer unterrichtete.

³¹⁰ Zur Bedeutung von Bildung im jüdischen Bürgertum, siehe Hopp 1997, S. 82 ff.

³¹¹ Oppenheim 1999, S. 16.

³¹² Oppenheim 1999, S. 15 ff, 39 ff.

der in der katholischen Kirche entfaltet wird, viel zur Bekehrung beigetragen haben mag, bei mir war gerade das Entgegengesetzte der Fall.“³¹³

Oppenheim blieb seiner Religion treu, was nicht zuletzt von seinem aufgeklärt religiösen Elternhaus herrühren mag. Obwohl seine autobiographischen Aufzeichnungen keinen Hinweis darauf geben, dass er sich mit der jüdischen Aufklärung auseinandergesetzt hat, legen seine jüdischen Genrebilder eine Kenntnis der Schriften von Mendelssohn und Wessely nahe. Sein Engagement für die „jüdische Sache“ konnte er nach der Anfertigung des Bildes mit dem heimkehrenden Soldaten für Riesser erneut im Jahr 1840 unter Beweis stellen, als er von der jüdischen Gemeinde in Frankfurt den Auftrag erhielt, zwei Pokale für Adolphe Crémieux und Moses Montefiore zu entwerfen, die ihnen als Zeichen der Dankbarkeit und Verbundenheit anlässlich ihrer Intervention in der Damaskus-Affäre überreicht werden sollten. Dieses eindeutige politische Bekenntnis zum Judentum und seine Anteilnahme am Geschick seiner Glaubensgenossen auf der ganzen Welt standen in krassem Gegensatz zum Werdegang seines Malerkollegen und Freundes Philipp Veit, einem Enkel Moses Mendelssohns, der zum Christentum konvertiert war. Oppenheim, der öfters bei Veit, dem neuen Direktor des Städelschen Kunstinstituts, zu Gast war, machte dort folgende, für ihn schmerzhaft beobachtete:

„Seine Mutter, Dorothea von Schlegel, wohnte bei ihm; wenn ihre Enkelchen, vor dem Schlafengehen, ihr eine gute Nacht wünschten, gab sie ihnen den Segen und machte das Zeichen des Kreuzes dazu; dieses Zeichen bei der Tochter Moses Mendelssohns machte mir immer einen wehmütigen Eindruck. So auffällig fromm diese Mutter ihren katholischen Glauben zur Schau trug, so wenig geschah dies von seiten der gewiss nicht minder frommen Kinder.“³¹⁴

Der jüdische Maler hätte aus Karrierestreben allen Grund gehabt, zum Christentum zu konvertieren. Es hätte ihm in den Jahrzehnten vor der endgültigen rechtlichen Gleichstellung so mancherlei Türe geöffnet und diskriminierende Erfahrung erspart. Obwohl viele seiner Erfahrungen mit der nichtjüdischen Gesellschaft positiver Natur waren, war er von Kindes Beinen an auch Angriffen aufgrund seiner Religion ausgesetzt.³¹⁵ Derlei Erfahrungen machte Oppenheim vor allem in Rom. Er wäre bereit gewesen, sich für seinen Glauben mit einem juden-

³¹³ Oppenheim 1999, S.55. Auf den Seiten 40 und 66 f beschreibt er den Konversionsdruck, der speziell von den Jesuiten auf die Juden in Rom ausgeübt wurde.

³¹⁴ Oppenheim 1999, S. 89. Die Taufschale der Familie Mendelssohn befindet sich heute im Besitz des Jüdischen Museums Berlin.

³¹⁵ Während er in seinen *Erinnerungen* u. a. auf den Seiten 15 f und 58 f das Wohlwollen des Grafenpaares von Benzel-Sternau und seiner Wirtin in Rom beschreibt, schildert er auf den Seiten 10 und 54, wie er im Schönschreibunterricht von seinen christlichen Schulkameraden gehänselt wurde und sich die Familie des Malers Overbeck negativ über den Kontakt zu dem Juden Oppenheim äußerte.

feindlichen Künstler zu duellieren, was jedoch zwei seiner Kollegen rechtzeitig zu verhindern wussten.³¹⁶

Am schlimmsten aber muss ihn die offene antijüdische Haltung der Jury-Mitglieder der Academia di San Lucca getroffen haben, die ihn um den ersten Preis eines Wettbewerbs brachte. Im Jahr 1824 nahm Oppenheim an einem Wettbewerb dieser Akademie teil. Es galt, das Thema „Christus und die Samaritanerin am Brunnen“ innerhalb von ein bis zwei Stunden zu zeichnen. Seine Zeichnung wurde als die beste aller Wettbewerbsteilnehmer ausgewählt. Als man jedoch am Namen sah, dass es sich bei dem vermeintlichen Sieger um einen deutschen Juden handelt, wollte man nicht ihm, sondern einem Italiener den ersten Preis zuerkennen. In der Jury saß Bertel Thorvaldsen, der dänische Bildhauer und spätere Freund Oppenheims, der sich massiv für ihn verwendete. Allerdings konnte er die Juroren nicht dazu bewegen, ihm den Preis zu verleihen. Er bewirkte lediglich, dass der erste Preis gar nicht verliehen wurde.³¹⁷

Im Jahre 1825 kehrte Oppenheim nach Deutschland zurück und ließ sich in Frankfurt am Main nieder. Er etablierte sich in der Mainmetropole als Porträtmaler des jüdischen Großbürgertums. Zu seinen Kunden zählte unter anderen die Familie Rothschild.

Viele Frankfurter Vereine und Gesellschaften blieben Juden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts verschlossen, so dass sie gezwungen waren, eigene interkonfessionelle oder rein jüdische Vereine ins Leben zu rufen. Oppenheims Aufnahme als erster Jude in die Museums-gesellschaft 1825 darf daher als Vorstoß in Richtung Gleichbehandlung im Frankfurter Vereinswesen gewertet werden, obwohl diese Gesellschaft laut Hopp jüdische Mitglieder regulär erst ab 1830 aufnahm.³¹⁸ Darüber hinaus war der Maler aus Hanau auch Mitglied in der Künstlerrunde „Hanswurstika“ und in der Freimaurer Loge „Zur aufgehenden Morgenröte“, deren Mitglieder größtenteils Juden waren.³¹⁹ In den Jahrzehnten vor der rechtlichen Gleichstellung, als Juden noch keine politischen Ämter bekleiden durften, erfüllte die Mitgliedschaft in Vereinen eine wichtige integrale Funktion, die Andrea Hopp so beschreibt:

³¹⁶ Oppenheim 1999, S. 68 f.

³¹⁷ Thorvaldsen vermittelte Oppenheim wertvolle Kontakte, unter anderem zu dem preußischen Gesandten Staatsrat Niebuhr und zu dem Grafen Ingenheim, dem Bruder des Königs von Preußen. Oppenheim 1999, S. 48 f.

³¹⁸ Merk 1999, S. 33. Hopp 1997, S. 137. Die Aufnahme von Juden in die Museums-gesellschaft zog allerdings das Fernbleiben christlicher Mitglieder nach sich, was auf eine allzeit gespannte Haltung zwischen Christen und Juden schließen lässt. De Bary 1937, S. 31 f.

³¹⁹ Zur Mitgliedschaft Oppenheims in der Freimaurerloge und der Künstlerrunde „Hanswurstika“ siehe Riedel 1999, S. 153 ff. Allgemein zur Mitgliedschaft von Juden in Frankfurter Vereinen siehe Hopp 1997, S. 123 ff.

„Sie [die jüdische Minderheit, Anm. d. A.] wollte dafür sorgen, mehr Wertschätzung und Achtung in ihrer Umgebung zu erringen. Ihre Vereine hatten daher die Aufgabe, die ethnische Minderheit gewissermaßen zu rehabilitieren und wurden so zu Institutionen einer gesellschaftlichen Gruppe, zu deren Lebenswelt der permanente Kampf um Vollwertigkeit gehörte.“³²⁰

Oppenheim fand aber nicht nur im Vereinswesen Bestätigung sondern erfuhr auch prominente Unterstützung. Er erwirkte eine Begegnung mit Goethe in Weimar. Dieser zählte damals zu den anerkanntesten Literatur- und Kunstkritikern im deutschen Raum, so dass der junge Maler ebenso wie seine Kollegen von dessen Urteil sein weiteres Fortkommen abhängig machte. Goethe, dessen Blick auf die Kunst noch ein klassisch geprägter war, fand Gefallen an einer Ölskizze zu „Abschied des jungen Tobias“ und verhalf dem Maler 1827 zur Erlangung eines Professorentitels durch den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach.³²¹ Diesen durch Goethe erworbenen Titel trug Oppenheim stets mit Stolz als Zeichen der Anerkennung. Ihm wurde aber auch von Seiten der Stadt, die den Juden bis 1864 die vollständige Gleichberechtigung verweigerte, Wertschätzung entgegengebracht. Anfang der vierziger Jahre wurde er zusammen mit ausgewählten christlichen Künstlern für die Neugestaltung des Kaisersaales im Frankfurter Römer verpflichtet. Gemäß seinem Auftrag fertigte er ganzfigurige Standbildnisse der Kaiser Otto IV. und Joseph II. an. Sein langjähriger Freund, der jüdische Komponist und seit 1850 Direktor des Kölner Konservatoriums, Ferdinand Hiller, schrieb darüber in seinen 1884 erschienenen *Erinnerungsblättern*:

„ Und dass ihm bei der Anfertigung der Kaiserbilder für den Römer dasjenige Joseph’s des Zweiten zufiel, war sicherlich kein Zufall. Schwerlich stand irgend einer der anderen Maler irgend einem der andern Kaiser mit so warmer Verehrung gegenüber, als Oppenheim diesem, zwar nicht größten, aber humansten der langen Reihe.“³²²

Hiller spielt in seiner Äußerung auf das 1781 veröffentlichte Toleranzpatent von Joseph II. an, das acht Jahre vor dem Ausbruch der Französischen Revolution den ersten Schritt in Richtung bürgerlicher Gleichstellung für Juden in Mitteleuropa bedeutete. Dieser politische Akt des aufgeklärten Absolutisten ließ Oppenheim offenbar „warme Verehrung“ empfinden.

Zu Beginn der dreißiger Jahre lernte Oppenheim einen der Hauptvorkämpfer der Judenemanzipation kennen, Gabriel Riesser, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Riesser und der mit ihm assoziierte Emanzipationskampf scheinen Oppenheim 1833/34 zu seiner ers-

³²⁰ Hopp 1997, S. 140.

³²¹ Merk 1999, S. 36 ff.

³²² Hiller 1884, S. 122.

ten jüdischen Genreszene „Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen“ inspiriert zu haben. Im Jahre 1835 schenkte die Vertretung der badischen Juden Gabriel Riesser dieses Bild als Dank für seinen Kampf um Gleichberechtigung. Ob die Vertretung der badischen Juden das Bild bei Oppenheim in Auftrag gegeben hatte, es ihm abkaufte und Riesser schenkte, oder ob die Darstellung eine Idee des Malers war und er es kostenlos als Geschenk überließ, ist nicht bekannt.³²³ Ebenso wenig weiß man, wo Riesser das Bild aufgehängt hat. Ein Brief von ihm an Oppenheim aus dem Jahr 1844 gibt lediglich darüber Aufschluss, dass er es in Berlin einer Kunstfirma namens Luderitz zur Anfertigung eines Druckes überlassen hatte.³²⁴ Nach Riessers Tod ging das Bild in den Besitz seines Sohnes über.³²⁵ Ausgehend von diesem Werk entwickelte Oppenheim die Gattung der jüdischen Genremalerei, indem er zahlreiche Szenen aus dem jüdisch-religiösen Alltag schuf. Riessers Anteil an dieser Entwicklung kann nur vermutet werden.

Elisheva Cohen bezeichnet Moritz Daniel Oppenheim als den ersten jüdischen Maler³²⁶ - eine Bezeichnung, die ihm bis heute anhaftet, aber nicht kommentarlos gebührt. Als jüdische Maler gleichen Ranges, die sich auch jüdischer Themen angenommen haben, dürfen die namentlich bekannten Manuskript-Illustratoren seit dem Mittelalter und die Rabbinerporträtisten des 17. Jahrhunderts angeführt werden. An Israel ben Meir aus Heidelberg, Illustrator und Schreiber der Darmstädter Haggada aus dem 15. Jahrhundert und Salomo d'Italia, erster bekannter jüdischer Porträtist des 17. Jahrhunderts, sei hier beispielhaft erinnert. Oppenheims künstlerisches Verdienst liegt in der Etablierung der jüdischen Genremalerei als eigenständige Gattung in der Tafelmalerei. Allein in diesem Zusammenhang Gebührt ihm die Bezeichnung „Erfinder der jüdischen Genremalerei“. In seiner Zeit unterschied er sich von anderen jüdischen Malern, weil er sich bewusst für seine Religion entschied, während viele seiner Malerkollegen aus Gründen der gesellschaftlichen Anpassung und der Karriere die Konversion zum Christentum wählten. Oppenheim blieb dem orthopraktischen Lebensweg seines Elternhauses zu einer Zeit treu, als das Nichterfüllen der Religionsgesetze bereits zum Alltag vieler Juden in Deutschland gehörte. Darüber hinaus verfolgte er den Emanzipationskampf der Juden in Deutschland genau mit und thematisierte ihn in seiner Kunst. Als künstlerisches Ausdrucksmittel für die

³²³ Merk 1999, S. 42.

³²⁴ Der Brief ist in englischer und hebräischer Übersetzung abgedruckt im Katalog des Israel Museums von 1983, S. 72.

³²⁵ Zur weiteren Provenienzzgeschichte, siehe Berankova/Riedel 1999, S. 373.

³²⁶ Cohen 1983, S. 7.

beobachteten Ungerechtigkeiten an Juden und die positive Transvaluierung jüdischen Brauchtums in der Öffentlichkeit wählte Oppenheim die Karikatur und das Genrebild. Es existieren keine Selbstzeugnisse des Malers, die seine Einstellung zum Emanzipationskampf der Juden oder seine Motivation, jüdische Genrebilder zu malen, explizit artikulieren. Seine von ihm beschriebenen positiven wie judenfeindlichen Erfahrungen in der christlichen Mehrheitsgesellschaft, seine Freundschaft mit Gabriel Riesser, seine Schilderungen der vergeblichen Bekehrungsversuche christlicher Kollegen und seine Bilder selbst, dienen als Indizien bzw. real existierende Beweise für ein bewusst gewähltes Engagement seinerseits. Oppenheims Zusammenarbeit mit dem gemäßigten Reformrabbiner Leopold Stein belegt, dass er einem gewissen Modernisierungswillen bestimmter jüdischer Persönlichkeiten offen gegenüber stand. Auch wenn er selbst traditionell lebte, war es nicht sein Ansinnen, dass es ihm alle gleichtun müssten. Er war imstande, andere, zeitgemäße Formen der jüdischen Religionsausübung und deren Vertreter zu akzeptieren, solange sie der „jüdischen Sache“ dienten. In dem Anspruch, ihre jüdischen Zeitgenossen an das Judentum binden zu wollen, scheinen sich der Maler und der Rabbiner einig gewesen zu sein, was die fruchtbare Basis für ihre Kooperation bildete. Oppenheims jüdische Genrewerke atmen das Motto von Samson Raphael Hirschs „Tora im derech erez“, das auch seine persönliche Einstellung zum Judentum gewesen sein mag. Die Bilder machen die Innensicht des Künstlers für den Betrachter spürbar und erfahrbar. Den Stolz, den er für seine Religion empfand, wollte er gerne an sein jüdisches Publikum weitergeben. Die enge Verknüpfung zwischen persönlicher Einstellung und emanzipatorischer Botschaft im Bildausdruck zeichnen den Frankfurter Maler vor anderen aus. Das, was er spürt und was ihm politisch ein Anliegen ist, stellt er in seinen Bildern dar.

6.3. Künstlerische Einflüsse auf den Maler

Oppenheims jüdisches Genrewerk, dessen Schöpfung größtenteils in seine zweite Lebenshälfte fällt, unterstand stilistisch und motivisch verschiedenen künstlerischen Einflüssen. Nazarener, Klassizisten, Düsseldorfer Malerschule und Illustratoren aufklärerischer Werke des 18. Jahrhunderts haben in seinen jüdischen Alltagsidyllen ihre Spuren hinterlassen.³²⁷ Während die allgemeine Kunst vor allem seinen Stil und seinen Duktus beeinflusst hat, scheinen die Illustratoren aus dem Wirkungsfeld der jüdischen Kunst eher motivisch vorbildhaft gewirkt zu haben. Sowohl diese als auch jene Einflüsse trugen zu dem bei, was man heute charakteristisch an Oppenheims Genrebildern findet.

³²⁷ Karl Ude verwendet den Begriff „Alltagsidylle“ statt „Genremalerei“. Er bezeichnet damit idealisierte Alltagsdarstellungen. Der Begriff lässt sich auch auf die Genrebilder Oppenheims anwenden. Ude 1978, S. 7.

6.3.1. Einflüsse aus der allgemeinen Kunst

Moritz Daniel Oppenheim aus Paris kommend, wo er unter spätklassizistischem Einfluss stand, sah sich 1821 in Rom mit zwei divergierenden Kunstströmungen konfrontiert. Dem Klassizismus, repräsentiert durch Joseph Anton Koch und Berthel Thorvaldsen, der seine Hochphase zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits überschritten hatte, stand die romantische, religiös motivierte Malerei der Nazarener gegenüber. Oppenheim entschied sich weder für die eine noch für die andere Strömung. Er holte sich vielmehr aus beiden vielfältige Anregungen. Der Klassizismus orientierte sich an der Antike und suchte eine ästhetische und moralische Erneuerung nach ihrem Vorbild. Kochs heroische Landschaften und Thorvaldsens glatte harmonische Skulpturen spiegeln diesen Anspruch deutlich wider.³²⁸ Die Nazarener, wie die Mitglieder des Lukasbundes genannt wurden, erstrebten hingegen eine neue Einheit von Religion und Kunst. In Wien hatte Johann Friedrich Overbeck im Jahre 1809 den Lukasbund in Opposition zum Lehrbetrieb der Akademie gegründet, mit dessen klassizistischer Kunstauffassung er und seine Malerkollegen Franz Pforr, Joseph Sutter, Johann Conrad Hottinger, Ludwig Vogel und Joseph Wintergerst unzufrieden waren. Eine Darstellung des heiligen Lukas, der als Maler der Madonna galt und Schutzpatron der altdeutschen Maler war, diente ihnen als Gruppensignet. Zwischen 1810 und 1816 kamen prominente Mitglieder hinzu. Peter Cornelius – Direktor der Akademie in München von 1824 bis 1845, Wilhelm Schadow - Direktor der Düsseldorfer Akademie von 1826 bis 1859, sowie Johann und Philipp Veit - letzterer war Direktor des Städel'schen Kunstinstituts von 1830 bis 1843, schlossen sich dem Künstlerbund an. In ihrer Ablehnung der erstarrten klassizistischen Akademiemalerei wandten sie sich Raffael, Perugino und Dürer zu, um die Kunst im Dienste der christlichen Malerei zu erneuern. Ein Jahr nach ihrer Gründung übersiedelte die Künstlergruppe nach Rom, wo sie mit ihren Anhängern, zu denen auch Oppenheim zählte, zusammenlebte. Während einige protestantische Maler bei ihrem Eintritt in den Bund zum Katholizismus konvertierten, blieb der einzige jüdische Anhänger der Nazarener seiner Religion treu.³²⁹

Der künstlerische Einfluss der Nazarener, mit denen er durchgehend während seines Aufenthalts in Italien von 1821 bis 1825 in engem Kontakt stand, erstreckte sich anfänglich sowohl auf seine Bildinhalte als auch auf seinen Malstil. Oppenheim konzentrierte sich in jenen Jahren auf biblische Motive und eine lineare, mittelalterliche Malweise, wie sie für die Nazarener charakteristisch ist. Von den Mitgliedern des Lukasbundes verehrte er laut Elisheva Cohen

³²⁸ Vogt 1993, S. 11.

³²⁹ Künstlerleben in Rom. Ausst.kat. 1991, S. 427 f. Kunstbrockhaus²1987, S. 114.

Friedrich Overbeck am meisten.³³⁰ Befragt man zu diesem Thema Oppenheims *Erinnerungen*, scheint die Bekanntschaft mit Overbeck zwiespältig gewesen zu sein.

„Aber sein [Joseph Ritter von Hempel Anm. d.A.]³³¹ Umgang mit der Familie Overbeck, welche ihm bemerkt haben soll, es sei nicht begreiflich, wie man mit einem Juden unter einem Dache wohnen könne, mag endlich doch auch dazu beigetragen haben, dass wir auseinander zogen. [...] Echte Kunsttheroen, welche die Periode meines Aufenthaltes in Rom zu einer glänzenden gestalteten, und in deren Umgang ich mich glücklich fühlte, waren: der große Thorwaldsen, der raffaelische Overbeck [...]“³³²

Die Nazarener und die Klassizisten übten maßgeblichen Einfluss auf Oppenheims Stil aus. Eine harmonische und zurückhaltende Farbgebung in Verbindung mit der Anwendung der Umrisslinie sind in einigen seiner Genrebilder zu finden. Darüber hinaus gab der Lukasbund Oppenheim das mit, was seine lebenslange Haltung zur Kunst bestimmen sollte: Bilder in einer klaren, leicht verständlichen Malweise zu schaffen, die im Dienste einer höheren Funktion stehen. Sei es im Dienste der Religion, der Aufklärung oder der politischen Emanzipation. Es scheint durchaus möglich, dass die romantische Suche der Nazarener nach einer „wahren und nationalen Kunst“ auch Oppenheim anregte, eine eigenständige jüdisch-nationale Kunst zu schaffen, die sich zwar nicht im Stil, aber sehr wohl im Inhalt von christlichen und säkularen Bildschöpfungen unterschied.³³³ In seinen *Erinnerungen* fand er Jahrzehnte später allerdings nur mehr abfällige Worte für die Kollegen und Vorbilder seiner Jugend.

„Als ich zuerst von Paris ankam, fand ich noch viele, die einer dem vorigen Jahrhundert angehörigen, falschen Genialität huldigten; sie verachteten ein anständiges Aussehen, waren nachlässig gekleidet, oft ungekämmt; [...] Auch fand ich damals noch Epigonen der in Flor gewesenen Glaubenshelden: ehemalige Protestanten, zu eifrigen Katholiken geworden; sie erschienen im Café greco in altdeutschem Rocke, mit frommer Miene und gekreuzten Händen; zu Hause malten sie steife, ungeschlachte, harte, hölzerne Heiligenbilder, schlecht auch in der Zeichnung; und darin glaubten sie dann Gefühl gezeigt und damit eine Renaissance der Kunst bewirkt zu haben. Diese Kumpane waren die sogenannten Nazarener.

³³⁰ Cohen 1983, S. 15. Johann Friedrich Overbeck, 1789 in Lübeck geboren und 1869 in Rom gestorben, war von 1806 bis 1810 Schüler an der Kunstakademie in Wien. 1813 trat Overbeck zum Katholizismus über. Künstlerisch schulte er sich an Werken Raffaels und anderen Renaissance-Malern und strebte gleichzeitig in seinem Werk eine Neubelebung altdeutscher Kunsttraditionen an. 1816 - 17 beteiligte er sich an der Ausmalung der Casa Bartholdy und 1817 - 27 an den Fresken der Villa Massimo. Overbeck lebte und arbeitete bis zu seinem Tod in Rom. Zeitler 1990, S. 202.

³³¹ Joseph Ritter von Hempel, Historienmaler aus Wien, teilte sich zu jener Zeit in Rom ein Zimmer mit Moritz Daniel Oppenheim oberhalb des Café Greco.

³³² Oppenheim 1999, S. 54, 66.

³³³ Schindler 1982, S. 14.

Die Franzosen in der Villa Medici waren [...] wohl mehr Maler, aber doch meistens nur schwache Nachkömmlinge Davids und seiner leeren Zeit.³³⁴

Auch wenn er sich in seinen Memoiren polemisch über die Klassizisten und die Nazarener in Rom äußerte, sind seine freundschaftlichen Kontakte zu Vertretern beider Richtungen unbestritten und seine Bewunderung für Thorvaldsen und Overbeck von ihm selbst an anderer Stelle in seinen *Erinnerungen* bekundet. Da es keine schriftlichen Äußerungen von Oppenheim aus den zwanziger Jahren gibt, sind seine Beschreibungen von Rom in seinen *Erinnerungen* mit Vorsicht zu behandeln, da er diese erst mehr als fünfzig Jahre später aufschrieb. Er lebte zu dem Zeitpunkt bereits in einer Epoche der Kunst, die die Romantik in ihren verschiedensten Ausformungen überwunden hatte, den Realismus als wegweisende Strömung ansah und kurz vor dem Durchbruch des Impressionismus stand.

Neben den oben erwähnten künstlerischen Strömungen, die Oppenheim in Rom vorfand, lernte er bereits dort das Fach der Genremalerei kennen. Der deutsche Maler Franz Ludwig Catel, mit dem Oppenheim in Rom nachweislich bekannt war, schuf zwischen 1820 und 1825 u. a. das Genrebild „Römische Pifferari“ und 1824 das genrehafte Historienbild „Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke zu Rom“.³³⁵ Oppenheim selbst malte während seines Aufenthalts in Italien ebenfalls seine ersten Genrebilder, die allerdings noch keine jüdischen Themen zum Inhalt hatten. Gemäß dem Werkverzeichnis von Berankova, Riedel und Weber schuf er dort vier Genrestücke, von denen allerdings nur noch drei erhalten sind. Müßiggang und Weingenuss bilden die Themen dieser Werke, die weder in ihrer Ausführung noch durch ihre Sujets prägende Vorläufer seiner jüdischen Genrebilder darstellen.³³⁶

Zurück in Deutschland ließ Oppenheim die Genremalerei anfangs ruhen, um sie zu Beginn der dreißiger Jahre wieder aufzugreifen und bis in die sechziger Jahre hinein im Bereich der jüdischen Themen, zu intensivieren.³³⁷ Seine jüdischen Genrebilder sind ideologisch maßgeblich von der Düsseldorfer Malerschule geprägt. Im engeren Sinne umfasst der Begriff die Blütezeit der Düsseldorfer Kunstakademie unter der Leitung Wilhelm von Schadows von 1826 bis 1859. Als Synonym für die „Schadowschule“ wurde seit den dreißiger Jahren des 19.

³³⁴ Oppenheim 1999, S. 65.

³³⁵ Merk 1999, S. 23. Künstlerleben in Rom. Ausst.kat. 1991, S. 165, 457.

³³⁶ Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 370.

³³⁷ Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 370 ff.

Jahrhunderts der Begriff „Düsseldorfer Malerschule“ verwendet.³³⁸ Ausgehend von Schadows Vorgabe, Naturalismus mit Idealismus zu verknüpfen, entwickelte sich in Düsseldorf eine detailreiche, idealistische Weise der Genremalerei. Sie spiegelt eine romantisch-poetische Gesinnung wieder, die von einer Auseinandersetzung der Künstler mit der romantischen Literatur herrührte. Obwohl Schadows Kunstbegriff noch von einer strengen Gattungshierarchie³³⁹ bestimmt war, richtete er 1834 eine Landschaftsklasse ein und ließ die Genremalerei zu. Da diese einer idealistischen und poetischen Prämisse folgte, stand sie nicht in Opposition zur akademischen Lehrauffassung. Bereits 1833 präsentierten Theodor Hildebrandt, Karl Ferdinand Sohn und Carl Friedrich Lessing auf der Berliner Kunstausstellung Genrebilder im für die Düsseldorfer Schule charakteristischen Stil. Die Bilder fanden aufgrund der visualisierten Seelenzustände Anklang beim Publikum.³⁴⁰ Die Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule darf in ihrer romantischen Ausformung, um es mit Hütts Worten auszudrücken, als „Kunst des Übergangs“ bezeichnet werden. Sie stellt eine Annäherung an die gesellschaftliche Wirklichkeit dar und ist als Vorstufe des Realismus anzusehen. Die Vertreter des romantischen Genres, dem unter anderem auch Wilhelm Heine, Jakob Becker von Worms und Adolf Schrödter zuzurechnen sind, wählten für ihre Darstellungen noch keine Themen der Gegenwart. Sie zogen es vor, Motive aus der fernen Vergangenheit in Szene zu setzen. Diese Haltung basiert auf dem Akademismus jener Genremaler, die sich inhaltlich noch an der Historienmalerei orientierten. Ihre Alltagsidyllen haben oftmals ethnographische Züge, die den romantischen Hang des Publikums zu „Fernem, Fremdartigem und Unbekanntem“ bedienen.³⁴¹ Die Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule zeichnet sich neben ihrer eigentümlichen Grundmotivation, poetisch-romantisch zu sein, die Verbindung von Natur und Ideal zu suchen und ihrer historisierenden Themenwahl auch durch eine eigenwillige malerische Komposition aus. Wilhelm von Schadow, dessen Bildauffassung von den Nazarenern geprägt war, die in ihren Werken die Linie und hierbei vor allem die klare Umrisslinie benutzten, ersetzte diesen Linearismus mehr und mehr durch einen von Frankreich angeregten Kolorismus. Geschickte Farbkompositionen, geschult an der Natur, setzten sich an der Akademie in Düs-

³³⁸ Markowitz 1969, S. 7.

³³⁹ Wilhelm von Schadows Gattungshierarchie stellte das religiöse Historienbild an erste Stelle, gefolgt von der profanen Historie, dem Porträt, Genre- und Landschaftsmalerei, um an letzte Stelle das Stilleben und die Tiermalerei zu setzen. Schadow 1984, S. 293 ff.

³⁴⁰ Bei den auf der Berliner Kunstausstellung gezeigten Bildern handelt es sich um „Das trauernde Königspaar“ von Lessing, „Der Krieger und sein Kind“ von Hildebrandt und „Der Raub des Hylas“ von Sohn. Hütt 1964, S. 26 f, 59.

³⁴¹ Hütt 1964, S. 30, 67.

seldorf im Laufe der vierziger Jahre durch.³⁴² Johann Peter Hasenclever etablierte eine für die spätere Düsseldorfer Interieurmalerie charakteristische Lichtführung, die in einem geschlossenen Innenraum die Protagonisten des Bildes durch einen einseitig geführten Lichteinfall akzentuiert.³⁴³ Darüber hinaus übte das Theater einen großen Einfluss auf die Bildkompositionen der Düsseldorfer Genremaler aus. Der in jener Stadt tätige Schriftsteller Karl Leberecht Immermann verwendete in seinen Inszenierungen sogenannte „lebende Bilder“. Sobald die Bühne für eine bewegte Handlung zu klein war, setzte er stattdessen starre, szenische Bilder mit lebenden Personen ein und ließ nur die Vorderbühne bespielen. Die Genremaler der Akademie übertrugen dieses Setting auf ihren Bildaufbau.³⁴⁴

Die oben aufgeführten Spezifika sind ebenso im Genrewerk Oppenheims zu finden wie stilistische Eigentümlichkeiten der Nazarener und Klassizisten. Am hervorstechendsten ist seine Übernahme der romantisch-idealistischen Darstellungsweise in Verbindung mit der historisierenden Wiedergabe seiner Figuren. Er verankert seine Szenen zeitlich im 18. Jahrhundert, was an der Verortung im Ghetto, der Kleidung und der Wohnungseinrichtung abzulesen ist. In einigen farbigen Versionen seiner Genrebilder zieht der Künstler auch einen zarten Kolorismus einer strengen Linienführung vor. Hierfür sind „Der Segen des Rabbi“ von etwa 1843 und „Die Hochzeit“ von 1861 beispielhaft.³⁴⁵ Kompositionen zugunsten der Umrisslinie schuf Oppenheim mit „Die Laubhütte“ von vor 1838 und „Sabbath-Nachmittag“ von 1860.

Spätestens Anfang der vierziger Jahre kam Oppenheim mit der Kunstauffassung der Düsseldorfer Malerschule in Frankfurt in Berührung. Bis zu jenen Jahren beherrschten die Nazarener um Philipp Veit, der Lehrer für Historienmalerei an der Städelschule war, die stilistische Ausrichtung des Frankfurter Kunstinstituts. Reising-Pohl beschreibt die Gründe für die Abkehr von den Nazarenern wie folgt:

„Angesichts des Erfolges der Düsseldorfer Malerschule, die bereits 1833 mit einer spektakulären Ausstellung in Berlin die Überwindung der nazarenischen Kunstauffassungen angezeigt hatte, geriet zunehmend die Position der Frankfurter Künstler um Philipp Veit in Legitimationsschwierigkeiten, vor allem was ihre künstlerischen Leistungen für die Allgemeinheit betraf. Zeitgenössische Kritiker urteilten, dass statt der religiös-blassen und intellektuellen Historienmalerei der Nazarener, die nur einem kleinen gebildeten Kreis verständlich sei, die Maler der Düsseldorfer Schule eine lebensnahe, realistische Darstellung großer, bekannter Ereignisse der vaterländischen Geschichte bieten würden. Was die weitgehend historisch-literarischen Themen der Düsseldorfer betraf, so setzten sie mindestens ein ebenso gebildetes

³⁴² Markowitz 1969, S. 10.

³⁴³ Bodsch 1992, S. 20.

³⁴⁴ Hütt 1964, S. 26.

³⁴⁵ Siehe die Abbildungen mit Bildbeschreibungen in Kap. 8.3. und 8.5.

Publikum voraus, aber ihre Malweise unterschied sich wesentlich von der der Nazarener. Orientiert an der bürgerlich belgischen und der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts arbeiteten die Düsseldorfer mit mehr malerischen als zeichnerischen Mitteln und verhalfen vor allem zwei anderen Gattungen zum Durchbruch. Mit der Landschafts- und Genremalerei, die die überall in Deutschland entstehenden Kunstvereine dem kunstinteressierten Publikum nahe brachten, hielten kleinformatige, kunstideologisch „wertfreie“ Bilder Einzug in die Bürgerstuben. Solchem ästhetischem Privatgebrauch von Kunst hatten sich die Nazarener mit ihren großen Historienbildern und ehrwürdigen Madonnendarstellungen stets widersetzt.³⁴⁶

Oppenheim, der selbst keine enge Bindung an die Städelschule hatte, mag diese Entwicklungen als freier Künstler in Frankfurt jedoch genau verfolgt haben. Äußerungen seinerseits sind aber nicht überliefert. Eine mögliche Auseinandersetzung mit der Düsseldorfer Malerschule könnte bereits in den dreißiger Jahren stattgefunden haben. Merk setzt dies als gegeben voraus, indem er behauptet, dass Oppenheims erstes jüdisches Genrebild „Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen“ von 1833/34 „in Kenntnis der Düsseldorfer Malerschule“ entstanden ist. Er erörtert allerdings in keinsten Weise wie er zu dieser Behauptung kommt.³⁴⁷

Als Jakob Becker von Worms, ein Schüler der Schadowschule, im Jahre 1841 an das Städel als Lehrer für Landschafts- und Genremalerei berufen wurde, war dies ein erstes deutliches Signal an Philipp Veit und seinen Kreis. Seine Kollegen und er waren mit ihrer nazarenischen Kunstauffassung nicht mehr erwünscht, weil diese als überholt galt und den Zeitgeist nicht mehr traf. Das 1837 von der Administration des Städel angeforderte und 1842 gelieferte Gemälde Carl Friedrich Lessings „Hus vor dem Konzil in Konstanz“ führte zum offiziellen Bruch zwischen Veit und dem Städel. Er gab die Leitung ab und gründete mit seinen Schülern eine Art Secession.³⁴⁸ Oppenheim scheint für keine der beiden Künstlergruppen Partei ergriffen zu haben. Anhand seines Gesamtwerkes ist lediglich festzustellen, dass er sich seit den vierziger Jahren verstärkt der Genremalerei widmete, um sie in den darauf folgenden Jahrzehnten zu einer Hauptgattung seines Schaffens zu machen.³⁴⁹

Mit der Einrichtung des Genrefaches an der Städelschule ließen sich auch Genremaler in der Stadt am Main nieder. Der gebürtige Frankfurter Maler und Lithograph Jacob Fürchtegott Dielmann war Schüler des Städel und der Düsseldorfer Akademie. Im Jahre 1842 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, wo er vorrangig Bilder des ländlichen Lebens der Umgebung schuf. Laut Hütt geht auf ihn die Etablierung der malerischen Eigenarten der Düsseldorfer

³⁴⁶ Reising-Pohl 1982, S. 32.

³⁴⁷ Merk 1999, S. 47.

³⁴⁸ Merk 1999, S. 46 f.

³⁴⁹ Siehe das Werkverzeichnis von Berankova/Riedel 1999, S. 348-405.

Volksmalerei in Frankfurt zurück. Dielmanns Einfluss auf die Frankfurter Künstler scheint mindestens ebenso groß gewesen zu sein wie der von Jacob Becker. Der bedeutende Düsseldorfer Schüler Adolph Schrödter lebte von etwa 1848 bis 1854 in der Mainmetropole. Er zählt zu den wichtigsten Wegbereitern einer realistischen Genremalerei in Düsseldorf, die er auch nach Frankfurt brachte.³⁵⁰

6.3.2. Einflüsse aus der jüdischen Kunst

Im Falle Oppenheims stellt sich die Frage, ob sein eigenes Leben, ältere Darstellungen oder literarische Quellen als Vorbild für seine jüdischen Genrebilder gedient haben. Schorsch meint, dass der Maler sich weniger am Geschmack des 19. Jahrhunderts orientiert hat als vielmehr aus dem Erfahrungsschatz seiner Kindheit geschöpft hat.³⁵¹ Gotzmann gibt als Motivquelle die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr populäre Ghettoliteratur an.³⁵² Beide werden aber in keinster Weise konkret. Detailuntersuchungen, die Quelle und Bild gegenüberstellen, werden nicht gegeben, so dass letztendlich jeder nachvollziehbare Anhaltspunkt ausbleibt. Ich schließe Ghettoliteratur und eigene Lebenserfahrung als Motivquellen Oppenheims nicht aus, messe ihnen aber einen geringeren Stellenwert bei und ordne sie den Vorbildern aus der (jüdischen) Genrekunst unter. Die künstlerischen Einflüsse aus dem Bereich der jüdischen Kunst betreffen Komposition und Bildthemen in seinem jüdischen Genrewerk. Seine Bilder lassen sich in eine über Jahrhunderte gepflegte Bildtradition einreihen, die in den illustrierten Haggadot und Machsorim des Mittelalters ihren Anfang nahm. Von dem Frankfurter Maler sind keine Äußerungen überliefert, die darauf schließen ließen, welche Bilder aus der jüdischen Kunst er im Laufe seines Lebens gesehen hat. Weder ist bekannt, welche Bilder oder illustrierten Bücher seine Eltern besaßen, noch welche er für sich oder die Rothschilds erwarb. Fest steht lediglich, dass er in seiner Eigenschaft als Kunstagent und -lehrer der Familie Rothschild zahlreiche wertvolle Judaika gesehen bzw. erworben haben muss. Als er Baroin Charlotte bei der künstlerischen Gestaltung einer Pessach-Haggada behilflich war, ließ sie sich Vorbilder aus Paris kommen.

„Die Blütezeit meines Unterrichtes aber war, als sie für ihren Onkel Amschel die Hagada illustrierte. Ich entwarf die Sujets dazu, die sie im Geschmacke der alten Missalen ausführte, wozu sie sich nicht ohne beträchtlichen Kostenaufwand mit Miniaturen versehene Manuskripte aus der Pariser Bibliothek verschaffte.“³⁵³

³⁵⁰ Hütt 1964, S. 169, 179.

³⁵¹ Schorsch 1983, S. 36.

³⁵² Gotzmann 1999, S. 235.

³⁵³ Oppenheim 1999, S. 75.

Bei dieser Gelegenheit könnte Oppenheim einige illustrierte Exemplare der vorigen Jahrhunderte gesehen haben, die sein späteres jüdisches Genrewerk beeinflussten. Ob er bei seinem Freund Heinrich Heine die nach dessen Urgroßvater Lazarus von Geldern benannte und von ihm in Auftrag gegebene Von Geldern-Haggada gesehen hat, ist fraglich, da der Nachweis fehlt, dass sie tatsächlich im Besitz des Dichters war.³⁵⁴ Heines eindrückliche Schilderungen von Pessach und der Anfertigung einer Haggada in seinem Romanfragment *Der Rabbi von Bacharach* dienen als einzige Indizien. Oppenheims Darstellung des Seder-Abends und seine Komposition in „Das Laubhütten-Fest“ weisen Ähnlichkeiten mit jener in der Von Geldern-Haggada auf und stellen somit ein weiteres, wenn auch schwaches Indiz dafür dar, dass sie im Besitz Heines war.

Als gesichert darf die Vorbildfunktion der nichtjüdischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts angenommen werden. In der gesamten Fachliteratur zu Oppenheims Genrewerk gibt es nur einen Wissenschaftler, der außer mir eine augenfällige kompositorische und ideologische Übereinstimmung zwischen seinen Genrebildern und den Abbildungen der nichtjüdischen Künstler der Aufklärung feststellt. Cohen widmet diesem Umstand jedoch nur einen Satz.³⁵⁵ Da die von Luyken, Picart, Bodenschatz und Kirchner illustrierten Ethnographien auch noch im 19. Jahrhundert bekannt waren und Neuauflagen erfuhren, liegt die Vermutung nahe, dass sich Oppenheim bewusst kollektiver Sehgewohnheiten bedient hat, um das nichtjüdische Publikum erfolgreich ansprechen zu können.

Moritz Daniel Oppenheims jüdisches Genrewerk stand unter dem Einfluss verschiedener Kunsttraditionen und –richtungen. Von den Nazarenern und den Klassizisten übernahm er die Umrisslinie und die harmonische Farbgebung. Die Düsseldorfer Malerschule wirkte auf seine Kunstauffassung. Die Verbindung von Naturalismus und Idealismus als Vorstufe zum Realismus prägte sein Verständnis der Genremalerei. Eine zarte Kolorierung im Wechsel mit einer strengen Linienführung kennzeichnen seine Genrebilder jüdischen Inhalts. Für Bildaufbau und Sujets wirkten illuminierte hebräische Handschriften und illustrierte Druckwerke der jüdischen Kunst vorbildlich und trugen zur Tradierung einer etablierten Bildsprache bei.

³⁵⁴ Wiesemann 1997, S. 22 ff. Die Von Geldern-Haggada wurde 1723 angefertigt und ist heute in Privatbesitz. Im Jahre 1997 wurde sie von Emile Schrijver und Falk Wiesemann als Faksimile in Wien herausgegeben.

³⁵⁵ Cohen 1998, S. 167.

7. Wiederkehrende Elemente in Oppenheims Bildern des altjüdischen Familienlebens

Oppenheim verwendete in seinem Zyklus mehrfach dasselbe Interieur, identische Motive, Symbole und Physiognomien. Er bediente sich damit eines künstlerischen Mittels, das im Rahmen der Bilderreihe für eine gewisse Vereinheitlichung sorgt und dem Betrachter die Möglichkeit der Wiedererkennung gibt. Dieses Mittel wurde bereits in der mittelalterlichen Buchmalerei angewandt. In illuminierten Haggadot erfüllten die Textillustrationen den Zweck, Kindern, die noch nicht lesen können, die Pessach-Geschichte durch Bilder zu vermitteln. Einheitlichkeit des Interieurs und der Farbe der Kleidung der Figuren trugen zu einem leichteren Verständnis der Geschichte bei.

Oppenheim setzte verschiedene Elemente ein, die er unterschiedlichen Einflussbereichen entnahm. Das Ambiente der Judengasse entstammt seinem eigenen kindlichen Erfahrungsbereich, während die Katze als Symbol der Häuslichkeit ein motivisches Relikt der Nazarener ist.³⁵⁶ Alle Motive und Symbole, die hier erörtert werden, finden in den Einzelbildanalysen nur noch Erwähnung, wenn sie die Gestaltung oder Aussage des Bildes augenfällig befördern.

7.1. Die Kleidung der Bildprotagonisten

Die für Juden charakteristische Kleidung des 18. Jahrhunderts, zu der das flache Barett für junge Männer, der sogenannte Jüdenkragen und der viereckige Schleier für Frauen gehörten, wurde bewusst von Oppenheim vermieden. Lediglich in seinem Bild „Das Schultragen“ von 1869 tragen die jungen Männer um die Bima jenes Barett, das im Volksmund bei Juden und Nichtjuden als Schabbes Deckel bekannt war (Abb. 77).³⁵⁷ Er zog es vor, seine Figuren in modische Gewänder jener Zeit zu kleiden, um auf diese Weise ihre Aufgeklärtheit und ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht erkennbar zum Ausdruck zu bringen. Die bürgerliche Kleidung eines Mannes im 18. Jahrhundert bestand aus einem Frack mit engen Röhrenärmeln, hohem Kragen und Aufschlägen, deren Schöße schräg nach hinten laufend bis zur Wade reichten. Die Krawatten wurden kunstvoll um den Hals geschlungen. Dazu trug man enge Kniehosen, eine als Gilet bezeichnete kurze Weste, dunkle Strümpfe und flache Schnallenschuhe. Zu den variantenreicheren Kopfbedeckungen zählten neben dem Dreispitz nun auch der Zweispitz, runde Filzhüte und die aus Amerika stammenden steifen Zylinder.

³⁵⁶ Merk 1999, S. 39.

³⁵⁷ Rubens³1981, S. 115 ff.

Anhänger der Aufklärung hatten Perücke und Zopf abgelegt und trugen ihr Haar offen.³⁵⁸ Die bürgerliche Frauenkleidung des 18. Jahrhunderts zeichnete sich durch schmalere und weicher fallende Röcke aus, die den Reifrock durch Gesäßpolster und Raffungen ersetzten. Als Ober- teil diente der sogenannte Caraco, der aus einer ausgeschnittenen, kurzen Jacke mit Rücken- schößchen bestand und in dessen Ausschnitt man ein Brusttuch legte. Dazu trugen die bürger- lichen Frauen mit Rüschen verzierte Schürzen. Neben großen Männerhüten galten auch Hüte in Haubenform als modisch. Die Damenschuhe wurden ebenfalls niedriger und absatzlos. Bürgerinnen jener Zeit trugen einfache Lockenfrisuren, die das Haar im Nacken zusammen- hielten. Accessoires wie Filethandschuhe und Seidenschals waren sehr beliebt.³⁵⁹

Rubens meint jedoch in Oppenheims Bildern eine neue jüdische Tracht zu erkennen:

„This costume (the traditional Jewish costume of the seventeenth and eighteenth centuries) gradu- ally fell into disuse and a new tradition – a three cornered-hat, knee breeches and buckled shoes – is seen in the Oppenheim pictures of the 1860’s showing Jewish life in Frankfurt-am-Main.“³⁶⁰

Seine Annahme muss zurückgewiesen werden, denn im 19. Jahrhundert entsprach die Klei- dung der akkulturierten Juden ebenso der Mode der Zeit wie bereits in den Jahrhunderten da- vor. Durch die Ausstattung seiner Figuren mit Kleidung des 18. Jahrhunderts stellt Oppen- heim einen engen Bezug zur Aufklärung und Haskala her und entrückt das Geschehen in eine fernere Zeit. Darüber hinaus siedelte er ein neues Traditionsbewusstsein zeitlich dort an, wo es tatsächlich seinen Anfang nahm – in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts.

Seinen Protagonisten in bürgerlicher Kleidung jener Epoche stellt er in einigen seiner Bilder einen in osteuropäischer Tracht gewandeten Betrachter gegenüber. Zu erkennen sind diese an einem langen Kaftan und einem Hut mit Pelzbesatz. Bei seinen dargestellten Rabbinern han- delt es sich jedoch nicht zwangsläufig um Ostjuden. Denn die Tracht der polnischen Rabbiner – pelzbesetzte Robe und Hut - etablierte sich Mitte des 18. Jahrhunderts als typisches aschke- nasisches Rabbinergewand (Abb. 78).³⁶¹

7.2. Der Beutel an der Wand, Spiegel, Besamim-Turm und Misrach-Tafel

Ein weiteres Charakteristikum von Oppenheims Genrebildern ist, dass er durch die Abbildung ausdrucksstarker, symbolträchtiger Ritualobjekte mit seinen jüdischen Betrachtern in Kontakt

³⁵⁸ Fehlig ⁵1988, S. 106.

³⁵⁹ Fehlig ⁵1988, S. 107 ff.

³⁶⁰ Rubens ³1981, S. 122.

³⁶¹ Rubens ³1981, S. 160.

zu treten versucht. Er wählt Gegenstände mit einer in weiten jüdischen Kreisen bekannten traditionellen Konnotation. Auf diesem Wege baut Oppenheim Codes in seine Bilder ein, die nur von „Insidern“ dechiffriert werden können. Sein politisches Anliegen bestand gleichzeitig darin, seinem nichtjüdischen Publikum den Akkulturationswillen des jüdischen Bürgertums zu demonstrieren und seine Glaubensgenossen am Festhalten an ihrer Religion zu bestärken.

Der Tefillin-Beutel mit den Gebetsriemen, der in vielen Bildern Oppenheims gut sichtbar an einem Haken an der Wand hängt, steht für das täglich zu verrichtende Gebet und die Verbundenheit des Judentums mit der Tora. Die Verse 1 - 16 aus Exodus 13 und 4 - 9 aus Deuteronomium 6 heben die Bedeutung und Funktion der Tefillin als Zeichen des Glaubens hervor. In Deuteronomium heißt es: „Du sollst sie als Zeichen um das Handgelenk binden. Sie sollen zum Schmuck auf deiner Stirn werden.“³⁶² Der Frankfurter Maler versuchte diese biblische Weisung in seinen Bildern kryptisch sichtbar zu machen. Warum er sich für die Darstellung des Tefillin-Beutels und gegen die deutliche Abbildung von Mesusot³⁶³, Türsegen, entschieden hat, mag sowohl mit seinem Anspruch, versteckte Botschaften vermitteln zu wollen als auch mit der freieren Platzierungsmöglichkeit des Beutels zu tun haben. In den meisten Genreszenen hat er den Bildausschnitt derart gewählt, dass die Türen des Raumes entweder gar nicht zu sehen sind oder die Türstöcke mit den kaum merklichen Mesusot lediglich als architektonisches Element fungieren wie beispielsweise in der Szene „Die Laubhütte“ von 1838. In der Darstellung „Das Verhören“ von 1868 ist sie gar nicht zu sehen (Abb. 79). Ein einziges seiner Bilder setzt eine Mesusa in das Zentrum der Darstellung bzw. in den Mittelpunkt der Handlung. „Der Dorfgeher“ von 1873 zeigt einen jüdischen Händler, der beim Verlassen des Hauses den Türsegen, die Mesusa, zum Gruße mit seiner Hand berührt (Abb. 80). Durch ihren fest vorgeschriebenen Platz am rechten Türpfosten³⁶⁴ steht sie der künstlerischen Freiheit eines Malers entgegen, der es aus religiösem Respekt nicht wagt, sie dort anzubringen, wo sie der Komposition nützlich wäre.

Zur Inneneinrichtung einer „guten Stube“ gehörte im Biedermeier ein Spiegel. Er war wegen seines guten seitlichen Lichteinfalls oftmals an der Wand zwischen den Fenstern angebracht und setzte scheinbar die Reihe der Fenster fort. Befand sich unterhalb des Spiegels ein Konsoltisch oder eine Kommode, konnte man am Abend eine Lampe vor den Spiegel stellen und

³⁶² Deuteronomium 6, 8.

³⁶³ Ebenso wie die Gebetsriemen beinhalten auch die Türsegen, hebr. Mesusot, dieselben Verse aus Deuteronomium 6, 4-9.

³⁶⁴ Deuteronomium 6, 9. BT, Traktat Menachot III,iv, 33a.

ihn als Reflektor nutzen. Da die Herstellung von Spiegeln zu jener Zeit noch sehr aufwändig war, stellte er mit Abstand das teuerste Objekt einer Raumausstattung dar.³⁶⁵ Künstler haben sich diesen Einrichtungsgegenstand zu eigen gemacht und setzen ihn als metaphorisches Sinnbild ein. In den Interieurs von Georg Friedrich Kersting und Moritz von Schwind sind Fenster und Spiegel kombiniert zu finden. Während ein abgebildetes Fenster eine Öffnung zur Außenwelt darstellt, dient der Spiegel als Reflexionsorgan, in dem die Bildbewohner sich selbst begegnen. Er symbolisiert die Öffnung nach innen.³⁶⁶

In zahlreichen Interieur-Szenen Oppenheims sind Spiegel zu finden, die aber nie ein Spiegelbild von den im Raum befindlichen Personen werfen. Am augenfälligsten scheint dies in „Die Jahrzeit (Minian)“ von 1870 (Abb. 81). Ein Soldat mit einem Gebetbuch und einem Tallit um den Hals steht vor dem Spiegel, diesem mit dem Gesicht zugewandt. Er neigt seinen Kopf zum Buch, sodass im Spiegel nur die Spitze seines Helms reflektiert wird. In einzelnen Fällen reflektiert der Spiegel den Schein einer Kerze wie in „Der Oster-Abend“ von 1867.³⁶⁷ Auf dem von der Decke hängenden Kandelaber brennen aufgrund des Feiertags alle Flammen. Eine von ihnen spiegelt sich wider.

Die Rabbinen lehren, dass zur Prophetie auch das „Starren“ in einen Spiegel gehört, um spirituelle Einsicht zu erlangen. Moses habe durch einen klaren Spiegel gestarrt, während die anderen Propheten in einen blinden Spiegel blickten. In diesem Zusammenhang wird ein Spiegel als Schranke zwischen menschlicher und göttlicher Sicht verstanden. Im Volksglauben werden Spiegel mit dem Lebenshauch assoziiert, weshalb während der Trauerzeit im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel verhüllt werden.³⁶⁸ Das bedeutet im Umkehrschluss, dass Spiegeln eine übernatürliche Kraft zugesprochen wird. Die Menschen sind im Ebenbild Gottes geschaffen. Wenn sie sich in einem Spiegel betrachten, sehen sie immer auch etwas von Gott. Oppenheim scheint mit dem Spiegelmotiv ein Objekt des Volksglaubens aufgegriffen zu haben, das bereits in mittelalterlichen Haggadot zur Abbildung kam. In der Pessach-Erzählung wurde es mit folgender Textstelle verknüpft:

„In jedem Zeitalter ist der Mensch verpflichtet, sich vorzustellen, er sei selbst mit aus Ägypten gezogen; denn es heißt: Du sollst deinem Sohne an diesem Tage sagen: Darum geschieht dieses, weil Gott mir wohlgetan, als er mich aus Mizrajim führte. Nicht unsere Vorfahren allein hat der hochgelobte Heilige erlöst, sondern er hat auch uns mit ihnen erlöst; daher heisst es: Auch uns hat

³⁶⁵ Ottomeyer/Schlapka 1991, S. 154.

³⁶⁶ Roters 1998, Bd. 1, S. 314.

³⁶⁷ Siehe Abb. 129.

³⁶⁸ BT 1931, 4. Bd., Traktat Jebamot 49b. Frankel/Teutsch 1995, S. 112.

er von dort hinweggeführt, um uns in das Land zu bringen, welches er unseren Urvätern geschworen hat.“³⁶⁹

Diese mahnenden Zeilen sollen an das Fortführen der Tradition die Haggada seinen Kindern vorzulesen gemahnen. Denn diese Tradition ist jener Spiegel, den sich jede Generation von Juden vorhalten soll, um die Geschichte ihrer Vorfahren zu verinnerlichen und die Freiheit, in der sie leben, zu schätzen (Abb. 82). Der Frankfurter Maler scheint sich als ein Träger der jüdischen Tradition gefühlt zu haben, dem es im weiteren Sinne obliegt, seinen Glaubensgenossen einen Spiegel vorzuhalten. Es verwundert daher nicht, dass Oppenheim in seiner Beschneidungs-Szene „Der Gevatter erwartet das Kind“ von 1867, die im Vorraum einer Synagoge spielt, auch einen Spiegel an der Säule angebracht hat. Denn auch wenn man sich als Jude in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von so manchen Mizwot losgesagt hatte, blieb die Verpflichtung zur Beschneidung im Sinne eines Generationenvertrags, den kein Jude aufkündigen soll. Da die Symbolhaftigkeit des Spiegels dem jüdischen Volksglauben entstammt und nicht wie die Mesusa, der Türsegen, der Tora, appelliert der Maler mit diesem Element an die spirituelle Verbundenheit der Juden mit ihrer Religion und nicht an ihre orthopraktische Gesetzestreue.

Oppenheim hat im Bildhintergrund seiner Wohnstuben wiederholt einen Gewürzturm, einen sogenannten Besamim-Turm platziert, der für die Zeremonie des Schabbat-Ausgangs (hebr. Hawdala) benutzt wird. Er ist in vier der fünf Schabbat-Szenen und in der „Rückkehr des Freiwilligen“ deutlich zu erkennen (Abb. 83). In „Sabbatruhe auf der Gasse“ fehlt er, weil sich die Protagonisten auf der Straße und nicht im Haus befinden. Als unverzichtbarer Gegenstand der Hawdala-Zeremonie, der einem die Wohlgerüche des Schabbat mit in die Arbeitswoche gibt und einen auf den nächsten Schabbat freuen lässt, steht der Besamim-Turm als Symbol für die Bedeutung und Einhaltung desselben. Seine Abbildung in den drei Schabbat-Szenen, die nicht den Ausklang des Ruhetages zum Thema haben, wirft die Frage nach dem Gehalt der Platzierung in diesen Bildern auf. Für jene akkulturierten Juden, die den Schabbat nicht mehr als Ruhetag einhielten, könnte der Turm als Erinnerungszeichen an die jüdische Wochentageinteilung gedient haben. Der Maler wollte an die Wichtigkeit des Schabbat gemahnen, dem die gesamte Erschaffung der Welt vorausging und deren Schlusspunkt er darstellt. Ebenso bildet für Juden der Schabbat den Abschluss und den Höhepunkt jeder Arbeitswoche. Der Besamim-Turm symbolisiert die vergängliche Süße des Ruhetages

³⁶⁹ Haggada 1990, S. 43.

und drückt zugleich die Freude auf den nächsten Schabbat aus. Wie beim Spiegel mag es Oppenheim auch bei der Darstellung des Besamim-Turms weniger um die konkrete Einhaltung des Schabbat gegangen sein als vielmehr darum, seinen Glaubensgenossen bildhaft zu zeigen, dass es möglich ist eine spirituelle Verbundenheit zum Judentum zu bewahren.

Identitätsstiftend sollte demnach auch die in einigen Genreszenen zu findende Misrach-Tafel wirken. Ihre Aufgabe ist es die Gebetsrichtung nach Jerusalem anzuzeigen, weshalb in Europa die Tafeln immer an der Ostwand eines Raumes angebracht sind. Für mich stellen die Misrach-Tafeln in Oppenheims Bildern eine weitere Chiffre dar, die zwar von jedermann mit nötiger Bildung entschlüsselt, aber nur von jüdischen Betrachtern in ihrer tiefen Bedeutung erfasst werden konnte. Die Haltung gen Osten bedeutet Jerusalem, der heiligen Stadt, in der einst der Tempel stand, zugewandt zu sein und sich seiner religiösen Wurzeln gewahr zu werden. In einer Umwelt, die nationale Zugehörigkeit als Prüfstein für das Gelingen der jüdischen Emanzipation sah, wäre ein deutliches Bekenntnis zu Jerusalem nicht verstanden, geschweige denn akzeptiert, worden. In seinem Bild „Das Verhören“ von 1868 hat Oppenheim die Misrach-Tafel unmerklich am linken Bildrand im Hintergrund platziert. In seiner Zyklus-Version des Sukkot-Motivs „Das Laubhüttenfest“ von 1867 hat er die Tafel augenfällig für den Betrachter an der Rückwand der Sukka angebracht.³⁷⁰

7.3. Das Fenstermotiv

Unter diesem Begriff subsumiert die Kunstgeschichte ins Bild gesetzte (geöffnete) Türen und Fenster. Sie sind ein seit der Antike zu findendes Motiv in der europäischen Kunst, dessen ursprüngliche transitorische Bedeutung von dem Sinnbild des Durchgangs zwischen Leben und Tod herrührt. Das Fenstermotiv kann zweierlei Funktionen im Bild erfüllen. Entweder blickt der Betrachter von außen auf ein Fenster, das ihm einen Blick in das Innere gewährt, oder Betrachter und Bildbewohner nehmen beide die Innenperspektive ein, die einen Ausblick in die hinter dem Fenster gelegene Welt ermöglicht.³⁷¹

In den jüdischen Genrebildern Oppenheims sind beide Motivvarianten zu finden. Zur ersten Gruppe zählt die ursprüngliche Fassung von „Die Hochzeit“ von 1861 und „Sabbath-Ruhe auf der Gasse“ von 1866. In beiden Bildern werden die Hochzeitsgesellschaft bzw. die vor ihrem Haus sitzenden Bildbewohner von einem Torbogen umrahmt, durch den der Betrachter das

³⁷⁰ Siehe Kap. 8.10.

³⁷¹ Roters 1998, Bd. 1, S. 313. Schmoll, gen. Eisenwerth 1970, S. 13 ff.

Geschehen beobachtet (Abb. 84). Seine Außenposition wird durch die architektonische Umrahmung versinnbildlicht. Das Torbogen-Motiv war ein beliebtes illusionistisches Mittel der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Zu Gerard Dous (1610 - 1680) bevorzugten Bildtypen gehörte das sogenannte *nisstuk* (Nischenstück), in dem ein rundbogiger Fensterahmen, der als Trennwand zwischen Bildgeschehen und Betrachter dient, in den Vordergrund des Bildes gesetzt wird. Durch Dou, der sein frühestes Nischenstück, „Krämerladen“, im Jahre 1647 schuf, fand dieses illusionistische Detail weite Verbreitung in der Kunst. Es avancierte zu einem der Standardmerkmale der Genremalerei bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.³⁷² Oppenheim griff hier ein Jahrhunderte altes Motiv auf und machte aus ihm ein Kommunikationsorgan zwischen jüdischen Bildbewohnern und nichtjüdischen Betrachtern. Da es ihm jedoch das Trennende zu stark zu betonen schien, ließ er für seine Zyklusversionen den Torbogen weg.

Zur zweiten Gruppe gehören „Sabbath-Nachmittag“ von 1860/1866, beide Bildversionen zu Sukkot von 1838 und 1867 und „Das Purim-Fest“ von 1872. In der Darstellung der Schabbat-Ruhe verwendete Oppenheim das „klassische“ Fenstermotiv der Innen-nach-Außen-Perspektive, das wahrscheinlich der niederländischen Malerei entsprang (Abb. 85).³⁷³ Der Betrachter blickt in eine Stube, an deren Tisch sich die Familienmitglieder versammelt haben und verschiedenen Tätigkeiten nachgehen. Im Hintergrund befindet sich die Fensterfront des Raumes, in der ein Fenster geöffnet ist und einen Blick auf die gegenüberliegenden Häuser gewährt. Roters bezeichnet das Fenster als „Kommunikationsorgan des Zimmers“, denn im „Inneren findet der Bewohner Schutz vor der Außenwelt – hier ist er ganz bei sich selbst, hier ist er daheim. (...) Durch das Fenster steht der Bewohner in Verbindung mit der Außenwelt.“³⁷⁴ Die Welt vor dem Fenster, die sich dem Betrachter und dem Bildbewohner der Oppenheimschen Stube darbietet, lässt kein schmutziges, zu enges Ghetto vermuten. Der perspektivische Ausschnitt führt den Blick durch eine mit Pflanzen bewachsene Fensteröffnung auf zwei neutral gehaltene hohe, schmale Häuser. Suggestiert wird eine Außenwelt, für die sich Juden nicht zu schämen brauchen und die Nichtjuden keinen Anlass zur Häre gibt. Bei den Bildern zu Purim und zu Sukkot ist der Sachverhalt etwas anders gelagert. In den beiden Bildversionen des Laubhüttenfestes steht die Türe der Sukka weit geöffnet und ermuntert den (nichtjüdischen) Betrachter dazu, sich die Szene genau anzusehen (Abb. 86, 87). Er

³⁷² Von Frans Hals bis Vermeer. Ausst.kat. 1984, S. 36.

³⁷³ Schmoll gen. Eisenwerth 1970, S. 38.

³⁷⁴ Roters 1998, Bd. 1, S. 314.

findet in den kleinen Jungen, die neugierig in die Laubhütte lugen, seine motivische Entsprechung. Das Bild, das selbst ein Fenster darstellt, das „einen Einblick in die Bewusstseins- und Empfindungswelt seines Schöpfers gibt“³⁷⁵, wendet sich in diesem Fall gezielt an ein nichtjüdisches Publikum. Dieses kann sich mit einem bzw. zwei der Bildbewohner identifizieren, indem es dieselbe neugierige Position einnimmt. Fraglich ist hier allerdings, was ist Außen- und was ist Innenwelt? Der nichtjüdische Betrachter als Teil der bestimmenden Mehrheitsgesellschaft könnte mittels seiner malerischen Entsprechung der neugierigen Knaben im Bild den Standpunkt des Bewohners der Innenwelt einnehmen, in der er sich heimisch fühlt. Das Interieur der Sukka würde auf diese Weise zur fremden Außenwelt, die sich außerhalb des eigenen Lebensbereichs befindet. Stimmiger scheint mir allerdings die Perspektive des jüdischen Malers, der ein jüdisches Thema in einem Interieur, einer Sukka, darstellt, vor welcher die als christlich zu identifizierenden Jungen und die nichtjüdischen Betrachter eine Außenposition einnehmen. Er visualisiert die Innenwelt des Judentums.

Im Bild „Das Purim-Fest“ ist im Vordergrund die Familie zu sehen, wie sie gerade dabei ist, einem Purim-Spiel von Kindern beizuwohnen (Abb. 88). Der Betrachter meint, durch die vom Maler gewählte Perspektive mitten im Zimmer zu stehen und ebenfalls ein Zuschauer der Aufführung zu sein. Im Hintergrund der linken Bildhälfte lugt durch die geöffnete Türe ein christliches Dienstmädchen herein. Hier stellt sich sogleich dieselbe Frage wie bei den Sukkot-Bildern. Wer verkörpert in der Szene welche Welt? Stellt die Tür, an der das Dienstmädchen steht, das „Fenster in die Außenwelt“ dar, die sie gemeinsam mit dem Betrachter beobachtet?, oder Sind diese Angehörige der Außenwelt, denen sich eine unbekannte Innenwelt öffnet und darbietet? Wie bei den Laubhütten-Szenen ist man auch in diesem Fall geneigt, letzteres zu bevorzugen, weil der Künstler Jude mit einem jüdisch-politischen Anspruch war. Er wollte die Innenwelt seiner Religion darstellen und seiner Umwelt auf diesem Wege näher bringen. Er verwendete dafür ein Motiv, das sich in Deutschland ausgehend von der Dresdner Romantik im Biedermeier großer Beliebtheit erfreute. Oppenheim wählte somit ein in der nichtjüdischen Kunstwelt weit verbreitetes und bekanntes Motiv, das seinem nichtjüdischen Publikum als Guckloch in die jüdische Welt dient.

³⁷⁵ Roters 1998, Bd. 1, S. 313.

8. Ausgewählte Werke aus Oppenheims Zyklus und ihre Motivgeschichte

8.1. Vorbemerkung

Das Gesamtwerk Moritz Daniel Oppenheims erfuhr seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts verstärkte Aufmerksamkeit in Amerika. Oppenheims Malerei war Thema mehrerer Fachartikel³⁷⁶, und in einem Zeitraum von nur sieben Jahren wurden ihm in den Vereinigten Staaten drei Ausstellungen gewidmet.³⁷⁷ 1983 folgte eine Schau im Israel Museum in Jerusalem, zu der auch ein kleiner Katalog erschien.³⁷⁸ Es folgte eine länger als zehn Jahre währende Pause, bevor sich Wissenschaftler und Kuratoren Mitte der neunziger Jahre wieder Oppenheim und seinem Werk zuwandten. Diesmal erfolgte die Zuwendung in Deutschland in den Lebenszentren des Künstlers. Hanau und Frankfurt bedachten „ihren“ jüdischen Maler mit zwei umfassenden Werkschauen seiner jüdischen Genrekunst bzw. seines Gesamtschaffens.³⁷⁹ Die Ausstellungskataloge konzentrieren sich auf eine kulturhistorische Einbettung des Malers, bieten aber nur knappe Bildbeschreibungen ohne jede motivgeschichtliche Einordnung. Einer dieser Ausstellungskataloge ist die neueste Publikation aus dem Jahr 1999 zur Ausstellung im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main. Sie versucht, jeder der von Oppenheim betriebenen Bildgattungen in einem umfangreichen Kapitel gerecht zu werden und wagt sogar im Falle der Darstellung des „Heimkehrenden Kriegsfreiwilligen“ von 1833/34 eine motivgeschichtliche Analyse, die jedoch eine Einzelunternehmung bleibt.³⁸⁰ Der Katalog vermag die Fragestellungen und Aspekte, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, nur zu streifen. Diese und andere Publikationen über Moritz Daniel Oppenheim fragen nach konkreten

³⁷⁶ Siehe dazu in der Bibliographie: Heilbrunn 1966. Cohen 1977/78. Kleeblatt 1990/91. In Deutschland erschienen Beiträge in der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland* und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Ein früher Artikel erschien bereits in den fünfziger Jahren in der *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland* 1955/56, S. 11. Es folgten Beiträge von Heym 1962, S. 51. Heilbrunn 1977, S. 9. Davidovitsch 1977, S. 9.

³⁷⁷ Siehe dazu die publizierten Ausstellungskataloge in der Bibliographie von Hoelterhoff 1974. *Families and Feasts* 1977. Kleeblatt 1981.

³⁷⁸ Moritz Oppenheim. *The First Jewish Painter*. The Israel Museum, Jerusalem 1983.

³⁷⁹ Siehe dazu die Ausstellungskataloge von Museum Hanau, Schloss Philippsruhe 1996 und dem Jüdischen Museum Frankfurt am Main 1999.

³⁸⁰ Kleeblatt 1999, S. 113-130.

ikonographischen oder formal gestalterischen Vorbildern. Als Quelle der Inspiration für den Maler führt der Frankfurter Katalog lediglich Ghettoerzählungen ins Feld, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Ebenso wenig steht seine eigentümliche Auffassung eines Bildthemas jemals im Vergleich mit Darstellungen anderer jüdischer Maler. An erster Stelle für einen künstlerischen Vergleich wäre hier Simeon Solomon heranzuziehen, dessen Bilder zu jüdischen Festen und Gebräuchen im Jahre 1863 in englischen Zeitschriften publiziert wurde.³⁸¹ Diese wurden erstmalig in den Magazinen *Once A Week* und *Leisure Hour* abgedruckt. Seine zehn Stiche umfassen die Themen: Anzünden der Schabbat-Kerzen, Schiwa (Trauerzeit bei Todesfall), Beschneidung, Hochzeit, Jom Kippur (Versöhnungstag), Simchat Tora (Tora-Freudenfest), Laubhüttenfest, Chanukka, Pessach und den Trauertag Neunter Aw. Sein Bildprogramm weicht erkennbar von jenem Oppenheims ab. Während dieser bewusst bestimmte Feiertage nicht darstellte, scheint es bei jenem gerade der gegenteilige Ansatz gewesen zu sein. Solomon widmete sich gleich in mehreren Illustrationen ernsten und traurigen Themen – Schiwa, Jom Kippur und Neunter Aw. Aber auch seine Illustrationen von Simchat Tora und Pessach lassen keine Freude der Beteiligten erkennen. Für alle seine Darstellungen gilt, dass sie in keinem erkennbaren Interieur angesiedelt sind. Der Bildausschnitt ist auf die jeweilige religiöse Handlung fokussiert, deren statische und freudlose Darstellungen nichts Feierliches und Dynamisches besitzen. Im Gegensatz zu Oppenheims jüdischen Genrebildern des Zyklus, die aufgrund ihres deutlich erkennbaren Settings eine Identifikationsebene jenseits des jüdischen Bildinhalts schaffen, bieten Solomons Werke nichtjüdischen und assimilierten jüdischen Betrachtern keine Identifikationsmöglichkeit abseits der religiösen Handlung. Ihre Zielsetzung scheint demnach keine kulturpolitische, aufklärerische gewesen zu sein, sondern lediglich die Illustration jüdischer Religion. Ich schließe mich Cohen an, wenn er dem englischen Genremaler eine größere Nähe zu dem nichtjüdischen Illustrator des 18. Jahrhunderts Johann Christof Bodenschatz bescheinigt als zu jüdischen Genrekünstlern seiner Zeit.³⁸² Der Gegensatz ist vor allem zu Oppenheim deutlich sicht- und spürbar. Während die Bilder des Frankfurter Malers eine innerjüdische Sicht vermitteln, bleibt Solomon der außenstehende Illustrator jüdischer Religion. Die Einzelbildanalysen werden zeigen, dass es

³⁸¹ Der englische jüdische Autodidakt Simeon Solomon, 1834 - 1905, schloss sich der Künstlergruppe der Prä-raffaeliten an. Er lehnte die akademische Malerei der viktorianischen Zeit ab und orientierte sich ebenso wie seine Gesinnungsgenossen an der naiven Kunst und dem Rationalismus des Cinquecento. Er schuf sowohl historische Bilder mit biblischen Themen als auch jüdische Genrebilder. Roth 1964, Bd. 2, S. 33. Einen ersten oberflächlichen Vergleich zwischen Solomon und Oppenheim, siehe Cohen 1995, S. 54 ff.

³⁸² Cohen 1995, S. 56.

einige formale Übereinstimmungen zwischen den Genrebildern der beiden Maler gibt, ihre Aussage jedoch sehr unterschiedlich ist. Bleibt die Frage, ob Oppenheim trotz bildformaler Übereinstimmungen den Zyklus' von Simeon Solomon überhaupt kannte. Weder seine *Erinnerungen* noch andere schriftliche Quellen geben darüber Aufschluss. Ich halte es jedoch für wahrscheinlich, dass er im Zuge seiner Bildrecherchen, die ich ihm als Vorbereitung auf die Anfertigung seines Zyklus' unterstelle, auch die Illustrationen des Engländers gesehen hat. Seine Tätigkeit als Kunsthändler für die Rothschilds spricht dafür, dass er auch zu dem Teil der Familie Kontakt hatte, der in London lebte.

Eine motivgeschichtliche Untersuchung der jüdischen Genremalerei im Allgemeinen und Oppenheims Genrebildern im Speziellen ermöglicht es, der illustrierten Religionspraxis in ihrer motivischen Entwicklung seit dem 13. Jahrhundert nachzuspüren. Ausgangspunkt der hier vorgenommenen Analyse sind ausgewählte Bilder aus Oppenheims Zyklus zum altjüdischen Familienleben. Die Auswahl der Bilder erfolgte aufgrund zweierlei Überlegungen:

Erstens sollen nur jene Werke untersucht werden, die eine Verknüpfung von bewusster jüdischer Traditionspflege mit dem aufklärerischen, emanzipationsfördernden Anliegen des Malers deutlich zur Schau stellen. Das jüdische Ritual und dessen Darstellung stehen merklich im Vordergrund dieser Bilder und überlagern ihre politische Botschaft. „Die Rückkehr des Freiwilligen“ wird daher in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt, weil in diesem Bild das Politische im Mittelpunkt steht und eine Einbettung in ein Schabbat-Ambiente erfährt. Das religiöse Moment ist in diesem Bild nachrangig.

Zweitens spielte bei der Auswahl der hier untersuchten Werke ihre künstlerische Kraft und Innovation eine entscheidende Rolle. Oppenheims beste jüdischen Genrebilder entstanden zwischen 1830 und 1870. Alle Werke, die er nach 1870 für den Zyklus geschaffen hat, stellen in ihrer Ausführung eine Wiederholung seiner früheren Genrebilder dar. Der politische, aufklärerische Anspruch tritt vollends hinter einer gefälligen Darstellung jüdischer Bräuche zurück. Aus einer inhaltlich durchdachten, ausdrucksstarken Kunst wird oberflächliche Folklore. Der Erfolg des Zyklus scheint Oppenheim zum Weitermalen solcher Bilder animiert zu haben. In seinem „Licht- oder Weihefest“ von 1880 steht das Spielen von Gesellschaftsspielen im Vordergrund, was eine motivische Verbindung zu Kirchners „Die Fasnacht oder das Spiel-Fest“ nahe legt (Abb. 89, 90). Die historische Dimension des Feiertags, die den Sieg der Makkabäer über die Seleukiden beinhaltet, wird aufgrund ihres jüdisch-nationalen Charakters beiseite gelassen - ein Vorgehen des Malers, das in früheren Bildern intendiert war und in diesem Bild zur oberflächlichen Pose erstarrt. Die räumliche Aufteilung des Bildes in zwei

Zimmer, eines im Vorder- und eines im Hintergrund, hatte Oppenheim bereits in der Beschneidungsszene „Der Gevatter erwartet das Kind“ angewandt.³⁸³ In seinem Werk „Das Wochen- oder Pfingst-Fest“, ebenfalls von 1880, scheint er nur mehr Versatzstücke früherer Bilder zu kombinieren. Die über die ganze Breite des Bildes gemalte Blumengirlande, die bereits aus seinem Werk „Das Laubhütten-Fest“ bekannt ist³⁸⁴, hängt unmotiviert vor dem Aron Kodesch und verdeckt den Blick auf die Kapitelle und den Kaporet, den Querbehang vor dem Tora-Schrein. Im Hintergrund der rechten Figurengruppe steht ein Mann mit einem Kleinkind auf dem Arm, dessen Pose und Blick dem 1869 entstandenen „Schultragen“ entnommen sind (Abb. 91, 92).

Basierend auf den oben genannten inhaltlichen Kriterien und Beobachtungen fiel die Wahl für die motivischen Bilduntersuchungen auf „Der Gevatter erwartet das Kind“, „Der Segen des Rabbi“, „Bar Mizwa Vortrag“, „Die Hochzeit“, „Sabbath-Anfang“, „Freitag Abend“, „Sabbat Ruhe auf der Gasse“, „Der Oster-Abend“ und „Das Laubhütten-Fest“. Existieren von einem Werk mehrere Bildversionen, werden diese miteinander verglichen, bevor eine weiterführende motivhistorische Untersuchung erfolgt. Fragen nach Oppenheims Intention, seiner direkten Bezogenheit auf Genrewerke vor seiner Zeit, nach einer möglichen formalen Übernahme von Bildaufbau und Farbgebung und nach zeitgemäßen Modifizierungen eines Bildthemas durch den Künstler, stehen im Mittelpunkt der nachstehenden Analysen. Desweiteren werden sowohl in den Bildbeschreibungen als auch in den Interpretationen die Genrewerke im Licht der Rezeptionsästhetik betrachtet. Auf diese Weise wird einem aktuellen Untersuchungsansatz der Kunstwissenschaft Rechnung getragen, der die Funktion des Betrachters zum Inhalt hat. Was sich in der Literaturwissenschaft vor mehr als dreißig Jahren zu etablieren begann, erfuhr in der Bildenden Kunst erst vor knapp zehn Jahren verstärkte Aufmerksamkeit.³⁸⁵ Hierbei galt es, eine vor mehr als vierhundert Jahren begonnene Systematik über die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter neu zu beleben und in die wissenschaftliche kunsthistorische Werkuntersuchung zu integrieren. Der italienische Kunsttheoretiker Gabriele Paleotti veröffentlichte im Jahre 1582 im Zuge der Gegenreformation eine Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch von Kunst. In seinem *Discorso intorno alle imagini* widmet er dem Verhältnis zwischen Publikum und Kunst zwei Kapitel. Er sieht die Aufgabe von Malerei darin, verschiedene Menschentypen anzusprechen und ihrem jeweiligen Geschmack zu genügen. Er legte vier

³⁸³ Siehe Kap. 8.2.

³⁸⁴ Vgl. Abb. 145.

³⁸⁵ Für die Literaturwissenschaft waren vor allem die Schriften von H. R. Jauß, W. Iser und H. Link aus den siebziger Jahren wegweisend. Kemp²1992, S. 7 ff. und Anmerkung 2, S. 25.

Betrachterkategorien fest. Maler, Gebildete, Ungebildete und Geistliche (gemeint waren alle Gläubigen). Kemp übersetzt Paleotti auf folgende freie Weise:

„Jede Gruppe müsse in der Malerei ‚ihren Teil‘ wiederfinden: die Maler die kunstgemäße Darstellung, die Gebildeten die adäquate Auffassung des Inhalts, die Ungebildeten die Schönheit, die Geistlichen den ‚anagogischen‘, d.h. fromme Gedanken und zu Taten stimulierende Charakter der Malerei.“³⁸⁶

Ebenso wie Paleotti geht auch Wolfgang Kemp fünfhundert Jahre später davon aus, dass „das Kunstwerk (...) als intentionales Gebilde für Betrachter konzipiert [ist], das gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen.“ Damit unterstellt er jedem Bild eine Betrachterfunktion, da dieses ja erst durch diesen lebte. Erst die Be(tr)achtung macht Kunstwerke zu dem was sie sein wollen.³⁸⁷ Vor diesem Hintergrund definiert er drei Aufgaben der Rezeptionsästhetik. „(1) Sie muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt; sie muß sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentlich ästhetische Aussage.“³⁸⁸

Überträgt man dies nun auf die jüdischen Genrebilder Oppenheims, ergeben sich zunächst zwei Fragen, die sich an den Titel von Wolfgang Kemps Buch *Der Betrachter ist im Bild* anlehnen. 1. Welcher Betrachter ist bei Oppenheim im Bild? Der jüdische oder der nichtjüdische? 2. Bringt der Maler ein allgemein jüdisches Anliegen seiner Zeit zum Ausdruck, oder verarbeitet er vorrangig persönliche Erfahrungen?

Paleottis Kategorisierung mutet modern an und lässt sich exakt auf Oppenheims jüdische Genrebilder anwenden. Malerkollegen konnten sich an seinem Sinn für Raumaufteilung und Proportionen delectieren; seine neuartige Bildauffassung jüdischer Themen wirkte vorbildhaft auf sie; die Gebildeten waren angeregt durch die zu entschlüsselnde bildhafte Umsetzung religiöser Riten und Gebräuche; die Ungebildeten ergötzen sich an dem freundlichen Ausdruck der Figuren und ihren mit Anmut verrichteten religiösen Handlungen; die Geistlichen fanden in den Bildern eine tiefe selbstbewusste Traditionsverbundenheit, die auch die Position des Künstlers wiedergibt. Innerhalb der jüdischen Gesellschaft bietet Oppenheim allen vier Betrachtergruppen etwas Ansprechendes. Bei den nichtjüdischen Betrachtern scheint es etwas komplexer gelagert. Denn es mag sowohl die Gebildeten als auch die Ungebildeten und die Geistlichen betroffen haben, dass sie ohne erläuternden Text keinen inhaltlichen Zugang zu den Bildern fanden, sondern sich lediglich an deren lieblichem und harmonischem Ausdruck

³⁸⁶ Kemp ²1992, S. 10.

³⁸⁷ Kemp ²1992, S. 20 ff.

³⁸⁸ Kemp ²1992, S. 22.

erfreuen konnten. Der Maler präsentiert eine helle, freundliche, saubere Familienidylle, wie sie Nichtjuden aus ihrem Zuhause und ihren Genrebildern kannten. Die durch das protestantische Bürgertum hochgehaltenen Werte wie Familiensinn und Verbundenheit mit der Aufklärung finden in Oppenheims Szenen ihren bildhaften Ausdruck. Auch wenn dieses Publikum den jüdischen Inhalt der Bilder ohne schriftliche Erklärung nicht verstehen konnte, die vom Maler eingesetzten Symbole der Bürgerlichkeit erschlossen sich ihnen problemlos. Sie verankerten auf diese Weise Juden bildhaft in jener Gesellschaftsschicht, der auch nichtjüdische Betrachter angehörten. Die Darstellung symbolträchtiger bürgerlicher Elemente könnten mehr zur Toleranz beigetragen haben als die abgebildeten religiösen Inhalte.

Wie stark Oppenheim seine Betrachter mitgedacht hat, belegen seine aus den Bildern und seiner Biographie herauszulesende Intention und ideologische Zielsetzung. Vergleicht man die von ihm ausgewählten Bildthemen mit jenen aus dem Themenkanon der jüdischen Genremalerei der Zeit bis 1800, fällt auf, dass das Sujet der Talmud-Debatte und des Tora-Freudenfestes, Simchat Tora, nicht in seinem Zyklus enthalten sind. Wie bereits im vorigen Kapitel zu den fünf Funktionstypen der Genremalerei erwähnt, stellte Oppenheim seine Genrekunst in den Dienst des Emanzipationskampfes. Erzogen im Geist der Haskala, der jüdischen Aufklärung, reihen sich seine Genrewerke ein in eine Linie mit aufklärerischen Illustrationen zu jüdischem Ritus, wie sie im 18. Jahrhundert bei Bodenschatz, Kirchner und Picart zu finden sind. Seine Intention, die sich mit jener seiner nichtjüdischen Malerkollegen der vorigen Generationen deckt, ist um einen weiteren Aspekt ergänzt: Oppenheim war selbst Jude und lebte bewusst in seiner Religion. Die christlichen Illustratoren des 18. Jahrhunderts sind Fürsprecher im besten humanistischen Sinne, sie bleiben aber außenstehende Schilderer einer ihnen fremden Welt. Moritz Daniel Oppenheim wuchs jedoch in der jüdischen Welt auf. Das Ghetto war die „natürliche“ Umgebung seiner Kindheit; jüdische Feiertage und Riten Teil seines Lebens. Die aus seinen Bildern sprechende Innensicht steht in spürbarem Gegensatz zur Außenperspektive der Illustratoren der Aufklärung.

Indem sich Oppenheim den Themen des Studiums der Heiligen Schriften, sprich der jüdischen Gelehrsamkeit und der Tora-Freude³⁸⁹ verweigerte, demonstrierte er seinen Integrationswillen und den seiner aufgeklärten jüdischen Zeitgenossen. Bildhaft in Szene setzte er nur das, was nicht das ernsthafte Erstreben von Allgemeinbildung und Anerkennung der staatlichen Obrigkeit in Frage stellte. Die Wertschätzung der Tora und der Halacha, des jüdischen

³⁸⁹ Am Ende der jahreszyklischen Lesung der Tora, der Fünf Bücher Moses, steht gemäß der jüdischen Tradition das Fest der Tora-Freude, hebr. Simchat Tora. Die Freude äußert sich in einem feierlichen Umzug mit den Tora-Rollen in der Synagoge.

Religionsgesetzes, und die starke Bindung der Judenheit an sie wurden von Emanzipationsgegnern und –kritikern als Hindernis im Emanzipationsprozess gesehen. Das alle Lebensbereiche umspannende Religionsgesetz weist nach damaligem Verständnis die jüdische Gemeinschaft als Nation aus. Am stärksten findet der jüdische Nationalgedanke Ausdruck in der Verwendung der hebräischen Sprache und in der erklärten Hoffnung auf Rückkehr nach Jerusalem. Eine solche Bindung an Tora und Talmud stand einer von den Juden abverlangten Staatstreue im Wege. Denn man könne unmöglich zwei Nationen gegenüber loyal sein, lautete der Vorwurf der Emanzipationsgegner und –kritiker. Ich bin daher der Überzeugung, dass Oppenheim wohlweislich die Bildthemen Gelehrsamkeit und Tora-Freude aufgrund ihrer tiefen jüdischen Immanenz ausgespart hat, wofür seine zwei Bildversionen zu Sukkot, dem Laubhüttenfest, einen Beleg liefern. Nichtsdestotrotz lassen sich in Oppenheims Genrebildern jüdisch-nationale und messianische Symbole finden, die sich nur einem religiös gebildeten jüdischen Publikum erschließen und wohlweislich einen unauffälligen Platz in den Darstellungen einnehmen.³⁹⁰ Sie belegen zusätzlich seine tiefe Verbundenheit mit dem Judentum, zu dessen Kern die Verbindung zum Ursprungsland des Volkes und die messianische Hoffnung auf Rückkehr dorthin gehören. Indem er Gegenstände, die diese Verbindung ausdrücken, in seine Bilder setzt, versucht er seine Glaubensgenossen anzusprechen und ihnen mitzuteilen, dass Emanzipation und Anpassung eine Bindung an ureigenste jüdische Vorstellungen nicht ausschließen.

Seine ausgewählten jüdischen Bildthemen atmen den Geist des bürgerlichen Emanzipationswillens. Die Auslassung der beiden Themen Tora-Freude und Gelehrsamkeit steht zwar nicht stilistisch aber inhaltlich im Widerspruch zu Gotzmanns Annahme, dass es sich bei Oppenheims Genrewerken um typische Vertreter der biedermeierlichen Genremalerei handelt. Die Darstellung des Rückzugs ins Private und die „Ausgrenzung der Außenwelt zugunsten einer verklärten idealistischen Sichtweise der Innenwelt“³⁹¹, die auf dem Ausschluss aus dem politischen Leben basiert, trifft nicht auf Oppenheims Bilder zu. Denn eine offene und die gesamte Religion umfassende Rückbesinnung auf die ureigensten Werte hätte die Abbildung von Talmudstudium und Simchat Tora befördert. Oppenheims Blick auf das Ghettojudentum ist in der Tat verklärt. Hinter dieser Verklärung steckt jedoch die Absicht, seinen Zeitgenossen ein neues Selbstbewusstsein zu geben. Reiseberichten von Nichtjuden, die ein Ghetto besucht haben, ist zu entnehmen, dass vor allem der Gestank und der Schmutz in den engen Straßen

³⁹⁰ Siehe dazu die Einzelbildanalysen 8.2. und 8.6.

³⁹¹ Gotzmann 1999, S. 237.

einen starken Eindruck hinterließen.³⁹² Emanzipationswillige Juden scheinen sich dafür geschämt zu haben, in solch einer Umgebung aufgewachsen zu sein. Auf dem Weg in die bürgerliche Gesellschaft galt es, den „Ghettogeruch“ abzulegen. Oppenheim wollte auf seine Weise mit seinen Bildern dabei behilflich sein. Der Maler blieb aber nicht in der Verklärung stecken und sein Blick war auch nicht „zunehmend von Nostalgie, dem Sehnen nach der verlorenen und nicht mehr erreichbaren heilen Welt geprägt ...“³⁹³. Ich folge der Meinung Ismar Schorsch, dass er sich vielmehr seiner Gegenwart zuwandte und versuchte, seinen Zeitgenossen eine zukunftsweisende Botschaft mit auf den Weg zu geben. Er demonstriert in seinen Bildern, dass die Verbindung von bürgerlichem Leben und jüdischer Religiosität real umsetzbar ist; dass die Beibehaltung der jüdischen Tradition einer sprachlichen und bildungsmäßigen Integration nicht im Wege steht.³⁹⁴ Unterstützt wurde Oppenheims Bildbotschaft durch die von dem gemäßigten Reformrabbiner Leopold Stein³⁹⁵, 1810 - 1882, verfassten Bilderklärungen. Er widmete in dem als Mappe erschienenen Zyklus jeder Illustration ein bis zwei Seiten. Seine von einer blumigen Sprache getragenen Erläuterungen bewegen sich zwischen den Polen emotional behaftete Erklärung der religiösen Rituale, Benennen und In-Beziehung-Setzen von Personen im Bild und Schilderung der im Bild intendierten Stimmung. Steins Texte darf man als die in Worte gefassten Bilder Oppenheims bezeichnen. Sie suchen dieselbe Atmosphäre und politisch gesellschaftliche Ambition zu vermitteln. Dies gelingt Stein nicht auf-

³⁹² Siehe beispielsweise: Anonyme Reisebeschreibung: Durch Thüringen, Ober- und Niederrheinischer Kreis, Teil 1, o. O. 1795.

³⁹³ Gotzmann 1999, S. 237.

³⁹⁴ Schorsch 1983, S. 56. Cohen 1998, S. 163.

³⁹⁵ Leopold Stein gilt als einer der Führer der gemäßigten Reform. Im Jahre 1843 wurde er von der jüdischen Gemeinde in Frankfurt zum stellvertretenden Rabbiner von dem orthodoxen Solomon Trier gewählt, um im Vorfeld die anarchistischen Tendenzen der extremen Reform abzuwehren. Bei der zweiten Rabbinerkonferenz 1845 unterstützte er Zacharias Fränkel bei seinem Plädoyer für die Beibehaltung des Hebräischen im Gottesdienst und fügte andererseits der Liturgie in Frankfurt Gebete auf Deutsch für die Gemeinde und die Regierung hinzu. Zu seinen Reformmaßnahmen, die gangbar für Orthodoxe und Reformers sein sollte, gehörte u.a. die Einführung eines Chores und die Abschaffung des Mizwot-Kaufs, der es wohlhabenden Gemeindemitgliedern vorbehielt mit ehrenhaften Tätigkeiten im Gottesdienst bedacht zu werden. Da die Autoritäts- und Zuständigkeitsbefugnisse mit der Rabbinerkonferenz nicht zufriedenstellend geklärt werden konnten, trat er 1861 von seinem Rabbineramt zurück. Neben seiner Tätigkeit als Rabbiner widmete sich Stein der Dichtkunst. Er verfasste Geschichten, die dem Genre der Ghettoliteratur zuzuordnen sind. Liberles 1985, S. 52, 64, 87, 182 f. Gotzmann 1999, S. 235. Als Grundlage der Untersuchung des Verhältnisses von Steins Text zu Oppenheims Bildern dient eine mit zwanzig Blättern vollständige Ausgabe des Zyklus „Bilder aus dem altjüdischen Familienleben“ aus dem Jahre 1882.

grund genauer und detaillierter Bildbeschreibungen, sondern durch eine punktuelle Hervorhebung ausgewählter Bildaspekte.

Die Frage nach der Art der Zusammenarbeit zwischen dem Rabbiner und dem Maler kann nur aufgrund von Indizien zu beantworten versucht werden. Gotzmann mutmaßt, dass Erzählungen von Stein, die der Ghettoliteratur zuzuordnen sind, zusammen mit anderen Texten dieser literarischen Gattung vorbildhaft auf das Bildschaffen Oppenheims gewirkt haben. Eine eingehende Untersuchung der Beziehung zwischen Text und Bild hält er allerdings nicht für notwendig, „da weder die Ghettoliteratur noch Oppenheims *Bilder* mit ihren weitgehend stereotypen Schilderungen zur Klärung dieser Frage beitragen.“³⁹⁶ Ich kann mich dieser Behauptung nicht anschließen, weil Oppenheims Bilder keineswegs einer banalen Stereotypie folgen und ich eine detaillierte Einzelbilduntersuchung für lohnenswert und erhellend halte. In der Tat bedient sich der Maler stereotypischer Elemente wie sie sowohl in der Ghettoliteratur als auch in älteren jüdischen Genreszenen zu finden sind. Er weicht in entscheidenden Punkten aber ganz bewusst vom Stereotyp ab zugunsten einer neuartigen politisch motivierten Bildaussage. Während Gotzmann vermutet, dass Oppenheim Steins Erzählungen als Vorbild für seine Bilder genommen hat, gehe ich davon aus, dass Stein seine Bilderläuterungen aufgrund der von dem Maler vorgelegten Skizzen verfasst hat. Es ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass zwischen Künstler und Bildkommentator ein intensiver Austausch stattfand über die Darstellbarkeit religiöser Bräuche und einer aufklärerischen Botschaft. Als Indiz darf hierbei der Zyklus selbst genannt werden. Sowohl in den Bildern als auch in den Erläuterungen wurde nichts dem Zufall überlassen. Text und Bild sind dermaßen gut aufeinander abgestimmt, dass der Zyklus als wohl durchdachtes Produkt konzipiert und umgesetzt wurde. Steins Einleitung zum Zyklus schließt mit einer Bemerkung zu seiner Aufgabe „das Amt des Cicerone zu übernehmen, um namentlich die mit Brauch und Sitte der altjüdischen Welt nicht vertrauten Beschauer in dieser fremden Welt heimisch zu machen“.³⁹⁷ Auch wenn der Rabbiner sich auf diese Position zurückziehen mag und seine wahre Beteiligung an der Entstehung des Zyklus verschleierte, sprechen gerade seine Texte in Wortwahl und Tonfall für eine intensive Involvierung.³⁹⁸

³⁹⁶ Gotzmann 1999, S. 235.

³⁹⁷ Zitat von Rabbiner Stein 1882, o. S. Stein bezieht sich mit dem Ausdruck „das Amt des Cicerone“ auf Jakob Burckhardt. Dessen 1855 erschienenes Buch *Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* war in gebildeten, kunstinteressierten Kreisen weit verbreitet. Es machte den Begriff eines beredten Fremdenführers, der sich scherzhaft auf Cicero bezieht, populär. Kultermann 1996, S. 97. Kunstbrockhaus ³1987, Bd. 2, S. 245.

³⁹⁸ Ich danke Frau Dr. Annette Weber vom Jüdischen Museum Frankfurt am Main für ihre Informationen zum

Ismar Schorsch hat sich im Katalog des Israel Museums von 1983 als erster mit der Frage nach Oppenheims Zielgruppe und Intention befasst. In seiner Eigenschaft als Sozialhistoriker nähert er sich der Fragestellung ausschließlich über Texte. Dass der Künstler sich jedoch auch ganz bewusst einer bestimmten Bildsprache bediente und kenntnisreich kollektive Sehgewohnheiten aufgriff, lässt er außer Acht. Trotz dieser Auslassung der kunstwissenschaftlichen Sichtweise ist der Artikel reich an aufschlussreichen Erklärungen. In Bezug auf die Rezeptionsästhetik von Oppenheims Bildern meint Schorsch:

„For what can one say with any degree of reliability about the values, beliefs, attitudes, and expectations of the inarticulate masses prior to the age of the scientific opinion poll? (...) This essay represents such an effort, based on the conviction that the Oppenheim phenomenon reveals a collective state of mind. It tells us something of the manner in which German Jewry conceived of emancipation, because it refracted a religious nostalgia fraught with political significance. Through his art Oppenheim delivered a political message that caught the consensus of German Jewry.“³⁹⁹

Cohen folgt zwar Schorsch's rezeptionsästhetischem Ansatz, gelangt aber durch die Einbeziehung kunsthistorischer Prämissen dorthin. Er sieht die Bilder des Frankfurter Malers in einer Bildtradition, zu deren Vorbildern auch die nichtjüdischen Illustratoren jüdischen Lebens der Aufklärung zählen. Darüber hinaus spricht er den Genrebildern eine symbolische Funktion für die bürgerlichen Juden Mittel- und Westeuropas zu.⁴⁰⁰

„Indeed, the series became a common commodity and performed a symbolic function for middle-class Jews in Central and Western Europe, by then fully emancipated: it allowed them to identify passively with their vanishing past, feel a sense of pride with their recent ancestors, and envision the ghetto as the authentic place of their nostalgic memories.“⁴⁰¹

Die Einzelbildanalysen werden zeigen, welche konkreten rezeptionsästhetischen Mittel Oppenheim verwendet hat, um sowohl jüdische als auch nichtjüdische Betrachter anzusprechen. Er verstand es nicht nur seine verschiedenen Zielgruppen motivisch-assoziativ zu bedienen, sondern auch unterschiedliche Inhalte zu vermitteln. Während er durch die Darstellung bürgerlicher Kleidung und heller Interieurs, sowie fröhlicher Familienverbände die Emanzipationsfähigkeit der Juden demonstrieren will, soll die Abbildung zahlreicher Ritualgegenstände und der unverkrampfte Umgang mit ihnen dazu beitragen, Juden religiöses Selbstbewusstsein zu geben. Darüber hinaus demonstriert der selbstverständliche Umgang der Bildprotagonisten

Verhältnis Moritz Daniel Oppenheim zu Rabbiner Leopold Stein.

³⁹⁹ Schorsch 1983, S. 31 f. Der Aufsatz ist unter dem Aspekt der Rezeptionsästhetik lohnenswert, S. 31-61.

⁴⁰⁰ Cohen 1998, S. 167 ff.

⁴⁰¹ Cohen 1998, S. 168 f.

mit den Ritualobjekten einem nichtjüdischen Publikum die Integrierbarkeit des Judentums in die bürgerliche Kultur.

8.2. Der Gevatter erwartet das Kind

1867, Öl/Leinwand (Grisaille), 55,9 x 68 cm, sig.u.dat.

The Jewish Museum, New York⁴⁰² (Abb. 93)

„Und Gott sprach zu Abraham: Du aber halte meinen Bund, du und deine Nachkommen, Generation um Generation. Das ist mein Bund zwischen mir und euch samt deinen Nachkommen, den ihr halten sollt: Alles, was männlich ist unter euch, muß beschnitten werden. Am Fleisch eurer Vorhaut müsst ihr euch beschneiden lassen. Das soll geschehen zum Zeichen des Bundes zwischen mir und euch. Alle männlichen Kinder bei euch müssen, sobald sie acht Tage alt sind, beschnitten werden in jeder eurer Generationen, seien sie im Haus geboren oder um Geld von irgendeinem Fremden erworben, der nicht von dir abstammt. Beschnitten muß sein der in deinem Haus Geborene und der um Geld Erworbene. So soll mein Bund, dessen Zeichen ihr an eurem Fleisch tragt, ein ewiger Bund sein.“

Die Tora berichtet von Gottes Bund mit Abraham in Genesis 17, 9 - 13. Das Ritual der Beschneidung, hebr. Brit Mila, geht auf die zitierte Weisung Gottes zurück und wurde im Laufe der Jahrhunderte in ein besonderes Zeremoniell eingebunden. Gemäß dem Talmud, dem religionsgesetzlichen Kompendium aus der Zeit 100 - 500 n. d. Z., obliegt es dem Vater, seinen Sohn beschneiden zu lassen.⁴⁰³ Die Beschneidung selbst soll am achten Tag nach der Geburt an jedem beliebigen Ort von einem ausgebildeten Beschneider, einem Mohel durchgeführt werden. Üblicherweise findet die Zeremonie in der Synagoge oder in einem ihrer Nebenräume statt. Der Sandak, der Pate, der im Deutschen auch Gevatter genannt wird, bezeichnet jene Person, die das Kind während des Aktes auf dem Schoß hält. Die Knie des Sandaks bilden symbolisch den Altar, auf dem der Knabe durch die heilige Handlung der Beschneidung in den Bund mit Gott aufgenommen wird. Oftmals wird einer der Großväter für dieses Amt herangezogen. Ursprünglich waren Gevatter und Sandak nicht ein und dieselbe Person. Dem Gevatter oblag es, das Kind am Eingang des Zimmers (oder der Synagoge), in dem die Beschneidung statt finden sollte, entgegen zu nehmen und es dem Mohel zu übergeben. Dieser legte den Säugling für einen Moment auf den Stuhl des Elias, der üblicherweise rechts neben

⁴⁰² Ebenso wie den meisten anderen Werken seines Zyklus farbige Ölgemälde vorausgingen, existierte auch zu dieser Grisaille eine Vorlage in Farbe, deren Verbleib heute unbekannt ist. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 373. Hansert 1999, S. 304-325.

⁴⁰³ BT1932, Bd. 6, Traktat Kidduschin 29a.

dem Stuhl des Paten steht.⁴⁰⁴ Anschließend bettete er das Kind auf den Schoß des Sandak, wo die Beschneidung vollzogen wurde. Im Laufe der Zeit erachtete man die Aufgabe des Gevatters als unnötig, sodass seine Rolle mit der des Sandak zusammengelegt wurde. Als Gevatterin wurde jene Frau bezeichnet, die dem Gevatter das Kind überreichte.⁴⁰⁵

Oppenheim wählte für seine Beschneidungsszene den Vorraum einer Synagoge, die lediglich aufgrund einer Inschrift im Bild als jene von Hanau identifiziert werden kann, weil Innenaufnahmen des Gotteshauses fehlen. Monica Kingreen entziffert die unterhalb der sitzenden männlichen Figur am rechten Bildrand befindliche Inschrift eines Gedenksteins mit: „Die heilige Gemeinde Hanau 5570“.⁴⁰⁶

Er stellt jenen Moment der Zeremonie dar, in dem die Gevatterin im Bildhintergrund den Knaben dem Vater übergibt, um ihn dem Gevatter im Bildvordergrund zu bringen. Wie Rabbiner Stein richtig bemerkte: „Hier hat unser Künstler, als Verehrer des Schönen, die Fülle alles Lichtes concentrirt, welches sieben wundervoll geordnete weibliche Figuren, nebst dem achttägigen, süß schlummernden Ankömmling (...) glorreich umfließt.“⁴⁰⁷ Oppenheim bringt hier eine niedergeschriebene religiöse Vorschrift zur Abbildung. Er findet mit dieser Art der Darstellung eine dezente, chiffrierte Form, um auf die Wichtigkeit des Zeitpunkts der Beschneidung am achten Tag nach der Geburt hinzuweisen.

Der Säugling wird von seinem Vater mit ausgestreckten Armen empfangen. Der Sandak oder Gevatter, der in Oppenheims Bild ein und dieselbe Person ist, erwartet das Kind. Seine Füße ruhen auf einem Schemel, wodurch gewährleistet wird, dass sein Schoß, der symbolische Altar, eine ebene Fläche bildet. Der in einen Tallit, einen Gebetsschal, gehüllte Mohel steht neben ihm und prüft gedankenverloren die Klinge des Beschneidungsmessers. Er ist ein ernster, junger Mann mit kurz gestutztem Bart. Seine jugendliche Erscheinung versinnbildlicht die Aktualität des Brit, eines umstrittenen Rituals, dessen Beibehaltung, wie an späterer Stelle erläutert, öffentlich diskutiert wurde. Hinter dem Mohel befindet sich der Stuhl des Propheten Elias. Dieser steht nicht wie gewöhnlich rechts vom Sandak, sondern links von ihm, was mit dem Bildaufbau zu tun haben mag. Die Köpfe aller Personen, die zwischen Eingang und sitzendem Paten abgebildet sind, sind auf gleicher Höhe wie der des Sandak. Der gestikulieren-

⁴⁰⁴ Der Stuhl des Elias ist nach jenem Propheten benannt, der in Maleachi 3,1 auch „Engel des Bundes“ genannt wird, weil er die Nichteinhaltung der Beschneidung beklagte. EJ 1997, Stichwort: Elijah, Chair of.

⁴⁰⁵ De Vries 1990, S. 200 f.

⁴⁰⁶ Kingreen 1996, S. 98.

⁴⁰⁷ Kingreen 1996, S. 98.

de Mann – vielleicht der Gabbai, der Synagogendiener, der den Jungen rechts neben sich zur Ruhe gemahnt, ist gebeugt dargestellt, um den sitzenden Sandak nicht zu überragen. Seine gebeugte Haltung und seine Physiognomie erinnern an Moses Mendelssohn, dessen Anliegen es war, aufgeklärt und integriert in der Mehrheitsgesellschaft unter Beibehaltung der Religion zu leben. Der auf der Sitzbank im linken Bildvordergrund stehende Junge steht auf gleicher Höhe mit dem gebeugten Mann und dem sitzenden Paten. Er schließt durch seine Positionierung jene Form, die ihren Anfang in der sitzenden Figur des Sandak nimmt. Der Mohel steht vor einer gewaltigen Säule, die die beiden Handlungsteile, Übergabe des Kindes an den Vater und Warten des Sandak auf das Kind, räumlich voneinander trennt, ohne sie vollständig voneinander abzuschließen. Der stehende Mohel wiederholt in seiner Haltung die Bildfunktion der Säule. Darüber hinaus fungiert er tatsächlich als Mittler zwischen Gevatter und Vater, der den Säugling von dem einen übernimmt, um ihn dem anderen zu übergeben. Wollte man die Positionen von Sandak und Mohel vertauschen, käme man zwar der korrekten Aufstellung des Stuhls des Elias nach, es diene aber in keinsten Weise der Komposition und dem damit verbundenen Ausdruck.

Der Vater des zu beschneidenden Knaben nimmt in dem Bild eine untergeordnete Rolle ein, da er nur mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt ist und er seinen Platz neben den Hauptakteuren des Brit noch nicht eingenommen hat. Während des Beschneidungsaktes sollte gemäß der religiösen Bestimmung der Vater neben dem Mohel stehen, um deutlich zu machen, dass er von ihm beauftragt wurde.⁴⁰⁸ Die beiden wartenden Protagonisten werden von allerlei sitzenden, stehenden und gestikulierenden Personen umgeben. Sie verleihen der Szene Lebendigkeit, während von Sandak und Mohel eine bedächtige Ruhe ausgeht. Links neben dem Sandak steht ein Junge mit einer brennenden Kerze in der Hand, einer sogenannten „Jidscherze“ oder „Jidsche“. Der jiddische Begriff, der von dem deutschen Wort „jüdisch“ herrührt, bezeichnet das Beleuchten des Beschneidungsaktes. Das Halten einer solchen Kerze gehörte ebenfalls zu den ehrenvollen Aufgaben einer Beschneidungszeremonie.⁴⁰⁹ Hinter dem Gevatter steht ein Junge mit einem Weinkelch in der Hand, der für den Segensspruch nach dem Beschneidungsakt bereit gehalten wird. Seine Mimik lässt darauf schließen, dass er gemäß dem Ritual den hereinzubringenden Knaben mit den Worten ankündigt: „Baruch haBa“, „Gesegnet sei, der da kommt.“ Am rechten Bildrand sitzt ein alter, bärtiger Mann mit Gebetsschal und -riemen, der in sein Gebetbuch vertieft ist. Unbeteiligt am Geschehen sitzt er in sich

⁴⁰⁸ Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, Kap. 163, S. 936.

⁴⁰⁹ Für das Ritual der „Jidschenkerzen“ wurden in der Regel zwei Personen mit je einer Kerze herangezogen, die sich rechts und links vom Sandak platzierten. De Vries 1990, S. 203.

zusammengesunken und konzentriert sich auf seine Lektüre. Seine ernste Mine und seine gebeugte Haltung stehen als Sinnbild aufgeklärter Religionsauffassung für die schwere Last der Religionsgesetze, die die jüdische Gemeinschaft bis zur Haskala zu tragen hatte. Seine Abseitsstellung wird durch die andersfarbigen Steinbodenplatten akzentuiert, die quer zur Längsseite des Bildes verlaufen. Sie dienen dem Betrachter als Blickführung zur hell erleuchteten Türöffnung und zur optischen Trennung der „alten“ Religion verkörpert durch den alten Mann im Betgewand von der modernen Religion, die den normativen Kern des Judentums zwar bewahrt, aber ohne äußere Zeichen und die als Ballast empfundene unzeitgemäße Tradition auskommt. Auf dem Podium, das sich hinter dem Sandak erhebt, stehen zwei Männer und ein Junge. In ihrer unterschiedlichen äußeren Erscheinung wiederholen sie die Aussage der zentralen Figuren des Bildes. Sie versinnbildlichen den „neuen“ und den „alten“ Glauben. Ihre eigentliche Aufgabe scheint jedoch darin zu bestehen, die Eintragung in das Beschneidungsbuch vorzunehmen. Bei den vor ihnen stehenden Objekten könnte es sich um Tintenfässer und Federhalter handeln.

Es ist augenfällig, dass nur bestimmte Personen im Bild einen Tallit, einen Gebetsschal, tragen. Neben an der Zeremonie beteiligten Männern wie Vater, Sandak und Mohel tragen auch der Junge mit dem Kiddusch-Becher, der Synagogendiener, der alte Mann am rechten Bildrand und ein bärtiger Mann auf dem Podium einen Gebetsschal. Welche Absicht verfolgt der Maler mit dieser Darstellungsweise? Zum einen macht er dem unwissenden Betrachter deutlich, dass für bestimmte rituelle Handlungen spezielle Kleidung, sprich ein Tallit, nötig ist. Zum andern suggeriert er, dass es neben den modernen Juden, die durch das Fehlen eines Tallit und eines Bartes erkennbar sind, aber nach wie vor an den religiösen Riten festhalten, auch weiterhin solche Vertreter gibt, die sowohl durch ihre äußere Erscheinung als auch durch ihre Lebensführung dem Religionsgesetz tief verbunden sind. Indem er sie nebeneinander zeigt, verdeutlicht er dem Betrachter, dass beide ihre Existenzberechtigung haben.

Die Hauptlichtquelle für den Synagogenraum kommt von links durch den rundbogigen Eingang des Gotteshauses. Sie wird zum Sinnträger für die erhellende Kraft der Aufklärung, die ihr Licht auf die Jungen und die im modernen Sinne traditionsverbundenen Sandak und Mohel wirft. Der alte, fromme Mann am rechten Bildrand sitzt in der Dunkelheit. Auf seine Form der Religiosität fällt kein Licht, und sie strahlt kein Licht mehr aus.

Ebenso wie in allen anderen Bildern des Zyklus könnte man dem aufgeklärten, bewussten Juden Oppenheim auch hier die Worte in den Mund legen: „Seht her! Jüdisch sein und modern leben ist kein Widerspruch.“ Zumal die jüdische Reformbewegung in ihren Anpassungs-

bestrebungen den Brit Mila als archaischen Akt in Frage stellte. In Oppenheims Wirkungsstätte Frankfurt am Main entfachte im Jahr 1843 die sogenannte Beschneidungskontroverse, an der das orthodox ausgerichtete Rabbinat, der liberale Gemeindevorstand und der Stadtsenat sowie die Presse beteiligt waren. Das städtische Sanitätsamt hatte eine Verordnung herausgegeben, die die Überprüfung der Beschneider und eine ärztliche Überwachung der Beschneidungen verlangte. Die Verordnung, die in ähnlicher Form auch in anderen deutschen Staaten bestand, basierte auf einer öffentlichen Debatte über Ursprung, Sinn, medizinische Praxis und Risiken des Brit Mila. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts stellte der Theologe und Orientalist Johann David Michaelis fest, dass die Beschneidung ursprünglich aus Ägypten stammte und somit nicht Gott gegebenes jüdisches Religionsgesetz sei. Michaelis fand mit dieser historischen Zuschreibung in der innerjüdischen Diskussion viel Anklang bei den Reformwilligen und untermauerte die Forderung von wortführenden Nichtjuden, den Brit als Zeichen des nationalen Bundes mit Gott zugunsten der Akkulturation in die deutsche Nation aufzugeben.⁴¹⁰ Solche Forderungen blieben jedoch ohne praktische Auswirkungen. Die Verordnung des Frankfurter Sanitätsamtes von 1843 mögen die traditionsgebundenen Juden daher eher als Anerkennung der Beschneidung empfunden haben. Zündstoff für eine öffentliche Kontroverse bot der dritte Paragraph des Erlasses, in dem es heißt: „...insofern sie [die jüdischen Eltern] ihre Kinder beschneiden lassen wollen“⁴¹¹. Die Presse kolportierte aufgrund dieser Formulierung, dass der Staat das Gebot der Beschneidung aufgehoben habe. Daraufhin schaltete sich das Frankfurter Rabbinat ein und forderte eine schriftliche Korrektur der Formulierung in Paragraph Drei dahingehend, dass der Brit zwingend sei. Der Stadtsenat versicherte dem Rabbinat, dass er in keinster Weise ein jüdisches Religionsgesetz aufheben wollte. Lediglich die Formulierung sei ungeschickt und die Interpretation der Presse falsch. Denn Religionslosigkeit existierte zu jener Zeit nach wie vor nicht. Es herrschte zwar mehr oder weniger Religionsfreiheit, aber jedermann musste sich für die eine oder andere Konfession entscheiden. Ließ ein Jude seinen Sohn nicht beschneiden, musste er ihn der Taufe zuführen, oder das Rabbinat war von Staats wegen befugt, eine Zwangsbeschneidung durchzuführen.⁴¹² Mit der Aufklärung änderte sich das Machtverständnis der Behörden. Während sie bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch aktiv in Religionsfragen eingriffen und Stellung bezogen, weigerten sie

⁴¹⁰ Gotzmann 1997, S. 255 f.

⁴¹¹ Die Verordnung nebst Kommentar wurde u.a. abgedruckt in der Zeitschrift *Orient* Nr. 13, 1843, S. 97.

⁴¹² Gotzmann 1997, S. 257 f. Die Halacha verpflichtet den Vater für die Beschneidung seines Sohnes Sorge zu tragen. Kommt er dieser fundamentalen religiösen Pflicht nicht nach, geht die Durchführungsgewalt auf das Rabbinat über.

sich im Laufe der Zeit verstärkt bei der Durchsetzung religiöser Zwangsmaßnahmen zu helfen.⁴¹³

Im Jahre 1839 wurde ein reformorientierter Gemeindevorstand gewählt, während das Rabbinat weiterhin orthodoxen Rabbinern unterstand. Der schwelende Konflikt zwischen Reformern und Orthodoxen, der sich vor allem um den Sakralcharakter der Tora, den Umgang mit der rabbinischen Tradition und die damit verbundene Einhaltung oder Modifizierung von Geboten, drehte, wurde durch die Gründung des Vereins „Freunde religiöser Reform im Judenthum“ im Jahr 1842 angeheizt. Obwohl der sogenannte Reformverein in seinem veröffentlichten Programm nicht gegen die Beibehaltung des Brit opponierte, gelangten gegenteilige Informationen an die Presse. Nachdem die Beschneidungskritik der Reformen öffentlich bekannt geworden war, sollten die Auswirkungen nicht lange auf sich warten lassen. Ein Frankfurter Jude namens Flersheim, dessen Nähe zum Reformverein nur vermutet werden kann, verweigerte die Beschneidung seines Sohnes, wollte aber gleichzeitig Gemeindevorstand bleiben. Als mehrere Anmahnungen des Rabbinats erfolglos blieben, wandte sich der damalige Oberrabbiner Salomon Trier an den Senat der Stadt mit der Bitte um Hilfe. Da sich der Senat nicht (mehr wie früher) zuständig fühlte und auf den Gemeindevorstand verwies, ließ Trier zahlreiche Gutachten auswärtiger Rabbiner einholen und veröffentlichte achtundzwanzig der vierundvierzig Gutachten. Sowohl orthodoxe als auch reformorientierte Rabbiner hatten Stellungnahmen abgegeben und waren aus verschiedenen Argumentationslinien heraus zu demselben Schluss gekommen: Die Beschneidung stelle als Zeichen des Bundes mit Gott ein fundamentales Religionsgesetz dar, auf dem das gesamte Judentum fuße. Ein Jude, der dieser Mizwa nicht nachkommen wolle, könne daher weder Mitglied der Gemeinde bleiben, weil er sich mit seiner Verweigerung der Gebotserfüllung deutlich gegen die ihm angestammte Religion stelle, noch dürfe er auf die Tora vereidigt oder als Zeuge benannt werden. Um die Normativität des Religionsgesetzes zu gewährleisten und zu bewahren, dürften persönliche religiöse Überzeugungen nicht anerkannt werden. Die rechtliche Norm müsse gegen „die fortschreitende Auflösung des religiösen Systems geschützt werden“.⁴¹⁴ Die Diskussion um die Abschaffung oder Beibehaltung der Beschneidung hatte für die Positionierung vieler Juden weitreichende Folgen. Gabriel Riesser, der dem Reformverein nahe stand, distanzierte sich von diesem aufgrund der Beschneidungsdebatte, weil man seinen Namen als vehementen Beschneidungsgegner nannte und mit seinem Emanzipationsanliegen in Verbindung brachte. Riesser lehnte nicht die Beschneidung an sich ab, er verwehrte sich jedoch als zutiefst frei-

⁴¹³ Gotzmann 1997, S. 253.

⁴¹⁴ Gotzmann 1997, S. 259 ff. Zitat, S. 277.

heitsliebender Mensch vor der Zwangsbestimmung des Brit. Im gleichen Atemzug verurteilte er aber auch den Reformverein, der die „Unterlassung der Beschneidung zu seinen Grundsätzen zählte“ und seine Verwurzelung im Judentum fraglich scheine.⁴¹⁵ Der Begründer der Neoorthodoxie Samson Raphael Hirsch sprach sich zusammen mit anderen Vertretern seiner Richtung wie Jakob Ettlinger und Isaak Bernays für den Ausschluss des Reformvereins als häretische Gruppe aus dem jüdischen Verband aus.⁴¹⁶ Der Forderung wurde nicht Folge geleistet. Sie verdeutlicht jedoch die Brisanz des Themas und die Existenz extrem unterschiedlicher Positionen im Judentum der Emanzipationszeit.

Vor dem Hintergrund dieser Debatte erscheint Oppenheims Bild in einem anderen Licht. Orthodoxie und Reform, die zwei großen oppositionellen Strömungen des Judentums der Moderne, waren sich ausnahmsweise in einem Punkt einig. Die Beschneidung dürfe zum Schutze der Normativität des Religionsgesetzes nicht aufgehoben werden. Diese Position spiegelt sich in der Person des Malers als Vertreter der reformwilligen Neoorthodoxie und in seiner Zusammenarbeit mit dem gemäßigten Reformrabbiner Leopold Stein wieder. Seine Beschneidungsszene zeigt daher nicht nur die Vollführung eines traditionellen Rituals. Sie konstatiert vielmehr bildhaft einen Status Quo des Judentums im 19. Jahrhundert, auf den sich etwa zwanzig Jahre vor Entstehung des Bildes die religiösen Strömungen verständigt hatten. Die unterschiedlichen Positionen innerhalb der Beschneidungsdebatte werden durch Personen in Oppenheims Bild personifiziert. Der Vater und der Pate stehen für die reformwilligen Juden, während der alte, lesende Mann am rechten Bildrand die unabänderliche Beibehaltung der Tradition verkörpert. Unterstützt wird das Bekenntnis des Malers zum Brit Mila, für das er allerdings eine nicht den Akt selbst zeigende Darstellungsweise wählt, durch die Bilderläuterung von Leopold Stein. Er gibt keine genaue Erklärung der Handlung, sondern weist lediglich darauf hin, dass sich der junge Mann neben dem Gevatter „zur feierlichen Handlung vorbereitet“ und dass die Beschneidung kein Sakrament im christlichen Sinne sei, geschweige denn vom Rabbiner selbst vollzogen werden müsse.⁴¹⁷

Oppenheim wählt allerdings eine von der Tradition abweichende Darstellungsweise. Die überwiegende Mehrheit der Bilder, die einen Brit Mila zum Thema haben, zeigen den Akt der Beschneidung selbst. Während die frühesten Abbildungen im Mittelalter als Bibelillustrationen angefertigt wurden, lassen sich seit dem 17. Jahrhundert autonome Bilder und Buchillust-

⁴¹⁵ *Allgemeine Zeitung des Judentums* Nr. 33, 1843, S. 484 f.

⁴¹⁶ Gotzmann 1997, S. 282 f.

⁴¹⁷ Stein 1882, zu Bild I, o. S.

rationen finden, die von nichtjüdischen Künstlern angefertigt wurden.⁴¹⁸ Die ältesten uns überkommenen Beschneidungsszenen jüdischer Künstler sind illustrierten, hebräischen Handschriften aus dem 13. bis 15. Jahrhundert zu entnehmen. Sie zeigen durchweg einen entblößten Säugling auf dem Schoß des Sandak. Die Beine des Kindes sind gespreizt, so dass sein Geschlechtsteil deutlich zu sehen ist. Vor ihm kniet der Mohel, der gerade dabei ist, das Beschneidungsmesser an den Penis anzulegen (Abb. 94, 95). Lediglich in einer Abbildung einer deutschen Bibel aus dem 13. Jahrhundert ist eine Frau mit abgebildet. Gemeinsam mit ihrem Mann und ihrem Sohn wartet sie, als nächstes beim Mohel an die Reihe zu kommen. Abweichend von dieser Darstellungsweise ist jene im Laud-Machsor, der zwischen 1260 und 70 in Süddeutschland entstand. Hier hält der Mohel selbst den nackten Knaben auf dem Schoß, und es sind keine weiteren Personen zu sehen. Wie alle in dem Machsor abgebildeten Figuren tragen auch diese beiden dem Bilderverbot der menschlichen Darstellung Folge leistend Tierköpfe. Da der Vater verpflichtet ist, dem Gebot der Beschneidung nachzukommen, könnten Mohel und Vater hier ein und dieselbe Figur sein.

Seit dem 17. Jahrhundert erfuhr das Brit-Motiv dahingehend eine Modifizierung, dass Frauen nun fester Bestandteil der Szene wurden und das Interieur, Wohnraum oder Synagoge, deutlich zu erkennen ist. Oppenheim reiht sich ein in die Motivtradition jener Maler, die die Beschneidungszeremonie in den Räumlichkeiten einer Synagoge darstellen. Obwohl all diese Bilder im Gegensatz zu Oppenheim den Akt selbst zeigen, weisen sie augenfällige Gemeinsamkeiten mit dem des Frankfurter Malers auf. Jan Luykens⁴¹⁹ Illustration von 1683, die der holländischen Ausgabe der *Historia de riti hebraici* von Leon da Modena⁴²⁰ entnommen ist,

⁴¹⁸ Dazu zählen Romeyn de Hooghes „Beschneidung in einer sefardischen Familie“ von 1668 und Paul Christian Kirchners Illustration in *Jüdisches Ceremoniel* von 1724. Cohen widmet der Darstellungsweise des Brit von nichtjüdischen Künstlern im 17. und 18. Jahrhundert eine eingehende Untersuchung. Cohen 1998, S. 34-50.

⁴¹⁹ Jan Luyken lebte von 1649 - 1712 in Holland. Er arbeitete als Zeichner, Dichter und Radierer. Neben Romeyn de Hooghe und Gerard de Lairese zählt er zu den wichtigsten holländischen Kupferstechern in der Nachfolge Rembrandts. Sein 3275 Blatt umfassendes Gesamtwerk besteht mit wenigen Ausnahmen aus Buchillustrationen zu Reisebeschreibungen, historischen Werken und zur Bibel. Neben den Illustrationen zu da Modena schuf er auch Stiche zu Cunaeus *De Republyk der Hebreen*, 1682/83 und Goerees *Mosaize Historie der Hebreeuwse Kerke* von 1700. Thieme/Becker 1992, Bd. 23/24, S. 488 f.

⁴²⁰ Leon Juda Arje da Modena lebte von 1571 - 1648. Er wirkte als Rabbiner, Gelehrter und Dichter in Italien. Sein enormes talmudisches und rabbinisches Wissen machte ihn zu einer Gelehrtenautorität. Darüber hinaus verfasste er die meisten Grabinschriften auf dem venezianischen Friedhof. Seine schriftstellerischen Werke verfasste er in Italienisch und Hebräisch. In seinem *Magen we Sina* kritisiert er systematisch die Sichtweisen Uriel da Costas und verteidigt die mündliche Lehre, den Talmud. Seine auf Hebräisch verfasste Autobiographie *Chajej Jehuda* gilt als Pionierwerk dieses Genres. EJ 1997, Stichwort: Modena, Leone.

scheint rein formal Vorbild für mehrere spätere Beschneidungsszenen gewesen zu sein, so auch für Oppenheims Werk (Abb. 96). Die erste Ähnlichkeit findet sich im Bildaufbau. Im Hintergrund der rechten Bildhälfte stehen mehrere Frauen in einer rundbogigen Türöffnung, die den Blick frei gibt in einen hell erleuchteten Raum. Den Frauen gegenüber steht ein Mann, der mit einer von ihnen ins Gespräch vertieft scheint. Der eigentlich bedeutsame Akt ist im Vordergrund dargestellt, wo der Sandak sitzt und seine Füße auf einem Hocker ruhen. Der weiß ausgeleuchtete Raum im Hintergrund zieht jedoch unmittelbar die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Der Stuhl des Elias steht auch bei Jan Luyken links vom Paten, dem Sandak. Auch hier dient die falsche Anordnung der Stühle dem harmonischen Bildaufbau. Denn der leere Stuhl öffnet den Blick zum Geschehen im Hintergrund. Lediglich einige Männer tragen in Luykens Szene einen Tallit. Der Sandak trägt ebenso wie jener bei Oppenheim keinen. An den rechten Bildrand hat der holländische Barockmaler ebenfalls eine männliche Figur platziert. Bei dieser handelt es sich aber nicht wie bei Oppenheim um einen Vertreter des „alten Glaubens“, sondern laut Cohen um einen Fremden, einen Nichtjuden, der das Geschehen als Unbeteiligter beobachtet.⁴²¹ Einen sehr ähnlichen formalen Aufbau zu Oppenheims Bild finden wir auch in Luykens Heiratsszene in da Modenas Werk (Abb. 97). Die Hochzeitsgesellschaft ist im Vordergrund unter dem von der Decke hängenden Baldachin versammelt ebenso wie die Hauptprotagonisten der Beschneidungszeremonie. Am linken Bildrand befindet sich im Hintergrund ein rechteckiges architektonisches Element, dessen Funktion nicht klar ist. Ihm gegenüber am rechten Bildrand steht ein rundbogiges Tor, durch das zwei Frauen den Synagogenraum betreten. Das durch den Rundbogen tretende helle Licht, das Tor selbst und die beiden Frauengestalten erinnern an Oppenheims sieben Frauen, die in der hell erleuchteten Türöffnung im Bildhintergrund stehen und dem Vater den Knaben überreichen. Aber auch der Junge mit den sogenannten Jidschenkerzen und der Mann mit dem Weinkelch in Händen scheint der Frankfurter Maler vom holländischen Illustrator übernommen zu haben.

Da Modenas Werk zu den Riten der Juden war ein Auftragswerk des englischen Botschafters in Venedig, der dieses 1637 für König James I. anforderte. Es erfuhr mehrere Auflagen in verschiedenen Sprachen. Jene Ausgabe mit den Illustrationen von Jan Luyken gehörte zu den meistverbreitetsten in Europa. Es ist daher durchaus anzunehmen, dass Oppenheim die Illustrationen kannte, zumal mehrere formale und motivische Entlehnungen in seiner Beschneidungsszene darauf hinweisen. Zwei Darstellungen aus dem 18. Jahrhundert dürften für ihren

⁴²¹ Cohen 1998, S. 39.

Bildaufbau ebenfalls Luyken als Vorbild genommen haben. Eine der beiden stammt von dem Titelblatt eines Beschneidungsbuches aus Wien aus dem Jahr 1728 (Abb. 98).⁴²² Im unteren Bilddrittel ist in einem Synagogenraum ein Brit zu sehen. Der Akt selbst, bei dem der Stuhl des Elias und der Fußschemel des Sandak fehlen, vollzieht sich rechts im Bild, während am linken Blattrand drei Frauen in einer rundbogigen Türöffnung stehen. Die andere Beschneidungsszene aus dem 18. Jahrhundert, die formale Übereinstimmungen mit Luykens Darstellungsweise aufweist, stammt aus Venedig. Es handelt sich um ein gerahmtes Gemälde, von dem weder Künstler noch Entstehungsdatum bekannt sind. (Abb. 99) Die Inschrift gibt Aufschluss über die Protagonisten des Brit Mila. Der Stuhl des Elias befindet sich wie bei dem holländischen Vorbild links vom Sandak, dessen Beine auf einem Schemel ruhen. In zwei Punkten weicht die venezianische Szene entschieden von der holländischen ab, was mit den unterschiedlichen örtlichen Gebräuchen zu tun haben mag. Alle an der Zeremonie Beteiligten tragen hier Tallitot, und die Frauen stehen neben den dem Brit beiwohnenden Männern. Diese Beschneidungsdarstellungen beginnend mit der von Jan Luyken bis zu jener von Moritz Daniel Oppenheim haben darüber hinaus die Gemeinsamkeit, dass sie die Personen in zeitgemäßer, modischer Kleidung zeigen. Ihre äußere Erscheinung bekundet ihre selbstgewählte Zugehörigkeit zu einem bestimmten gesellschaftlichen Stand bei gleichzeitiger Beibehaltung ihrer jüdischen Tradition.

Luyken scheint unter anderem auch auf Johann Christoph Bodenschatz, einen der wichtigsten nichtjüdischen Illustratoren jüdischen Lebens im 18. Jahrhundert, nachhaltig gewirkt zu haben. Am augenfälligsten ist dies an der sitzenden, lesenden männlichen Person nachzuvollziehen, die in zahlreichen Stichen Bodenschatz' zu finden ist.⁴²³

Die Beschneidungsszene aus Simeon Solomons Zyklus von 1863 zeigt sowohl jüngere, modern gekleidete Juden in zeitgenössischem Gehrock und Zylinder als auch ältere, bärtige Männer in traditionellen Gewändern, die aber keine symbolische Aussagekraft zu haben scheinen, sondern lediglich für sich selbst zu stehen. (Abb. 100) Das Bild besitzt einen stark gegliederten Aufbau, der jedoch aufgrund seiner fehlenden Geschlossenheit in drei Teile zu zerfallen scheint. Den mittleren Teil der Komposition bildet im Zentrum der Darstellung der alte, bärtige Mohel mit Pelzmütze und Kaftan. Er steht vor dem Stuhl des Sandak und hält die Beschneidungsutensilien in seinen Händen. Seine Haltung ist gebeugt. Sein Blick, der frontal

⁴²² Jüdisches Museum Prag, Ms. 243.

⁴²³ Unter anderem in dem Stich oben rechts zu „Von den Gelübden“, in der mittleren Kartusche zu „Das Versöhnungsfest“ und in dem Stich oben links zu „Kirchwey oder Chanuca Fest“. Bodenschatz 1714, Fig. III, VIII, X.

auf den Bildbetrachter trifft, wirkt trüb und gedankenverloren. In der rechten Bildhälfte findet die Übergabe des Säuglings von der Mutter zu einer männlichen Person statt, die entweder der Vater oder der Pate ist. Der Knabe blickt mit scheinbar hohlen Augen aus dem Bild, obwohl bei genauerer Betrachtung die Lider als geschlossen zu erkennen sind. Am linken Bildrand steht ein mit einem weißen Tuch gedeckter Tisch, auf dem zwei Kerzen anlässlich des feierlichen Ereignisses und eine Karaffe zu erkennen sind. Neben dem Tisch steht ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter. Seine rechte Hand hat er auf seinen Rücken gelegt. Seine Haltung ist ebenfalls gebeugt, was auf die Darstellung eines älteren Mannes schließen lässt. Weitere männliche Personen im Bild bilden Zweiergruppen oder stehen vereinzelt. Alle Dargestellten stehen jedoch in keiner Beziehung zueinander. Da sie einander nicht zugewandt, ihre Blicke nicht aufeinander gerichtet sind, befördern sie den Zerfall der Komposition. Oppenheims Beschneidungsszene zeichnet sich hingegen dadurch aus, dass sie mehrere Personengruppen im Bild – Vater, der das Kind empfängt, der wartende Mohel u.a.- geschickt miteinander zu einer Komposition verbindet. Eine solche verbindende Funktion hat beispielsweise der Junge mit dem Weinkelch in der Hand. Sein Gesicht ist der geöffneten Türe zugewandt, in der die Mutter mit dem Säugling auf dem Arm steht. Seine Fußhaltung und der Weinkelch zeigen jedoch in die Richtung des wartenden Mohel. Seine gedrehte Haltung schafft die Verbindung zwischen der Handlung in der rechten Bildhälfte und den Bildprotagonisten im Bildzentrum.

Eine Brit Mila-Szene ganz anderer Art schuf der jüdisch-französische Maler Edouard Moyses (1827 - 1908).⁴²⁴ Sie entstand drei Jahre vor Oppenheims *Grisaille*. (Abb. 101) Den Mittelpunkt des Werkes bildet ein nackter Säugling, der auf dem Schoß seines Sandak liegt. Er wird von mehreren Männern umringt, zu denen an der Handlung Beteiligte und neugierig Zusehende gehören. Zwischen dem Stuhl des Paten und einem Zuschauer versucht ein Junge, einen Blick auf die Zeremonie zu erhaschen, an der mit Ausnahme zweier Männer nur alte Juden teilnehmen. Zum Zeichen ihrer Frömmigkeit tragen sie alle lange Bärte. Während nur jene an dem Brit Mila Beteiligten einen Tallit tragen, tragen die beiden jüngeren Männer Mützen mit Pelzbesatz, einen sogenannten Streiml. Hier handelt es sich um die Wiedergabe

⁴²⁴ Moyses besuchte die *École des Beaux-Arts* in Paris. Nach seiner Ausbildung bei Martin Drolling wandte er sich zunächst der Porträtmalerei zu und schuf auch einige Bildnisse von Rabbinern. Moyses war mit seinen Historienbildern zu biblischen Themen ebenso erfolgreich. Seine Hinwendung zur Genremalerei machte ihn neben Edouard Brandon und Alphonse Lévy zu einem der ersten jüdischen Maler in Frankreich, der jüdische Genrebilder schuf. Goodman Tumarkin 2001, S. 178 f.

eines archaischen jüdischen Rituals, das von einer Gruppe orthopraktischer Männer vollzogen wird. Weder der Raum noch die Gewänder haben einen zeitgemäßen Bezug. Sie entziehen sich durch ihre Zeitlosigkeit jeder Form der Gegenwartsbezogenheit. Der Blick des französischen Malers auf das Judentum ist in diesem Bild offenkundig ein anderer als der von Moritz Daniel Oppenheim. Oppenheim offenbart in einem Detail, dass trotz des Bekennens zur deutschen Kultur und jeglicher in dem Bild angedeuteter Anpassungen eine tiefe Bindung der Juden an ihre biblische Heimatstatt besteht. Am linken Bildrand befindet sich im Mittelgrund neben dem Eingang eine Spendebüchse, deren hebräische Beschriftung „Jerusalajim“, zu Deutsch Jerusalem, auf ihren Zweck hinweist, sich aber nur einem des Hebräischen mächtigen Betrachters erschließt. Sie darf als identitätsstärkende Chiffre verstanden werden, die sich gezielt an ein jüdisches Publikum wendet und eine Mahnung an die ungebrochene Verbundenheit der Juden in der Diaspora zum Heiligen Land darstellt. Diese steht in Widerspruch zur Reformbewegung, die ihren Integrationswillen in die deutsche Gesellschaft auch dadurch bekundete, dass sie jegliche Verbindung zum Verheißenen Land sowohl aus der Liturgie als auch aus ihrer Lebensführung ausklammerte. Das Vorhandensein der Spendenbüchse im Bild unterstreicht Oppenheims Haltung. Sein Emanzipationsstreben stand nicht in Widerspruch zu seinem Bekenntnis zur jüdisch religiösen Tradition und zum Ursprungsland seines Volkes.

Die Grisaille-Technik setzte dem Maler einen engen gestalterischen Rahmen, der eine pointierte Verwendung von Graustufen und Lichteffekten erforderte. Obschon das bevorstehende Hauptereignis, der Beschneidungsakt selbst, im Vordergrund in bläulich-roten Grautönen dargestellt ist, liegt durch den Einsatz strahlender Weißtöne die Betonung auf der Übergabe des Säuglings an den Gevatter im rechten Bildteil im Hintergrund. Der Maler bezieht den Betrachter durch eine geschickte Komposition im Bildvordergrund mit in das Geschehen ein. Die Unmittelbarkeit der Teilnahme erfasst jeden Bildbeschauer. Der Betrachter scheint mitten im Synagogenraum gegenüber von Sandak und Mohel zu stehen. Sein vermeintlicher Standort wird akzentuiert von drei Jungen auf einer Bank am linken Bildrand, deren Sitzfläche in den Synagogenraum hineinragt.

8.3. Der Segen des Rabbi

Um 1843, Öl/Holz, 33,8 x 24,8 cm, sig.

Eva Sondheimer-Stroh und Oscar Stroh, USA (Abb. 102)

Im Inneren einer Synagoge sind vier Männer und ein kleiner Junge zu sehen. Ein Mann steht im Bildhintergrund mit dem Rücken zum Betrachter. Er trägt einen pelzbesetzten Hut, einen sogenannten Spodik und einen Gebetsschal um die Schultern. Seine Kopfbedeckung weist ihn als einen Anhänger des Chassidismus aus. Der Kopf eines zweiten Mannes, der in einen Tallit gehüllt ist, ist rechts neben dem stehenden Vater abgebildet. Er sitzt betend auf einer der Sitzbänke. Im Bildvordergrund stehen ein Vater und sein Sohn, der gerade von einem Rabbiner gesegnet wird. Der Rabbiner sitzt am äußeren Ende einer Sitzbank. Er trägt einen langen, weißen Bart, eine schwarze Kippa auf dem Kopf und einen langen schwarzen Kaftan. Vor ihm auf dem Pult liegt ein aufgeschlagenes Buch, das durch seine spezifischen Textspalten als Talmudfoliant zu identifizieren ist.⁴²⁵ Über der Armlehne der Sitzbank liegt sein Gebetsschal. Vater und Sohn tragen große Bücher in ihrer Rechten. Bei diesen könnte es sich ebenfalls um Talmudbände handeln, da Gebetbücher üblicherweise kleineren Formats sind. Das Äußere des Vaters gibt ihn als frommen Ostjuden zu erkennen. Er trägt ebenso wie der Mann im Hintergrund einen Spodik auf dem Kopf und einen langen, schwarzen Kaftan. Da er nicht mehr betet, trägt er auch keinen Tallit, sondern hat diesen wahrscheinlich in dem roten Beutel verstaut, den er zusammen mit dem großen Buch in seiner rechten Hand hält.

Kingreen vermutet, dass es sich bei dem abgebildeten alten Gelehrten um den berühmten Hanner Rabbiner Mosche Tuvia Sondheimer handelt und beruft sich auf die Aussage eines Hanner Juden, die allerdings aus dem Jahr 1931 stammt, also beinahe hundert Jahre nach Entstehung des Bildes.⁴²⁶

⁴²⁵ Charakteristisch für gedruckte Talmudausgaben ist die Anordnung der verschiedenen Textsorten. In der Mitte befindet sich der Gesetzestext, hebr. Mischna. Um diesen herum sind in gleichbleibender Reihenfolge Kommentare angeordnet.

⁴²⁶ Kingreen 1996, S. 98. Schwab 1931, S. 73.

Bereits im Jerusalem des Altertums existierte der Brauch, dass Knaben vor ihrer religiösen Mündigkeit mit dreizehn, der Bar Mizwa, im Alter von zwölf Jahren an Jom Kippur den ganzen Tag fasteten. Am Ende des Fasttages nahmen ihre Väter sie zu den Ältesten der Gemeinde und ließen sie von diesen segnen. Die Ältesten beteten für die Knaben, dass sie Gelehrte und Männer guter Taten werden.⁴²⁷ Dieser Brauch könnte bei Oppenheim seine bildliche Entsprechung gefunden haben. Sowohl in der Version von 1843 als auch in den nachfolgenden zwei Bildfassungen ist auf der Säule hinter dem Rabbiner deutlich eine gerahmte Tafel mit Schriftzeichen darauf zu erkennen. Rabbiner Stein erklärt, worum es sich bei der Tafel handelt: „... und links auf einer Tafel das „Hannosen-teschua“, das Gebet für die Obrigkeit, ...“⁴²⁸ Auf eine unprätentiöse Weise verleiht diese Erklärung Oppenheims Bild einen patriotischen Charakter. Stein suggeriert damit, dass es sich bei den abgebildeten Personen, obwohl sie sich in einer dem nichtjüdischen Publikum fremden Umgebung aufhalten, anders gekleidet sind und fremde religiöse Handlungen vollziehen, um deutsche Bürger handelt. Die Ausübung der jüdischen Religion steht, so seine Botschaft, der Anerkennung der staatlichen Autorität nicht im Wege.

Die Szene strahlt durch ihre dezente Farbigkeit, durch die behutsame Malweise Oppenheims und die Anordnung der Protagonisten im Bild, eine eindrucksvolle Ruhe aus. Man meint die Stille im Gotteshaus vernehmen zu können.

Oppenheim verwendet in diesem Bild unterschiedliche Blau-, Rot- und Gelbtöne, die miteinander harmonisch korrespondieren und kontrastieren. Den Hintergrund bildet die Ostwand der Synagoge, an der sich der Tora-Schrein und ein Rundbogenfenster befinden. Der Schrein wird von einem gesprengten Dreiecksgiebel mit den zwei Gebotstafeln in der Mitte bekrönt. Auf dem Architrav lässt sich eine hebräische Inschrift entziffern: „De’a lifnei mi ata omed“, zu Deutsch: „Wisse, vor wem du stehst“ Sie paraphrasiert einen Satz aus dem Talmud-Traktat *Sprüche der Väter*, wo es heißt: „Aqabja b. Mahalalél sagte: Betrachte drei Dinge, und du kommst nicht zu einer Sünde: Wisse, woher du kommst, wohin du gehst und vor wem du dereinst Rechenschaft und Rechnung ablegen wirst.“⁴²⁹ Die Türen des Schreins werden von einem Tora-Vorhang verdeckt, der in warmem Gelb und Braun gehalten ist. In einem Feld in der Mitte des Vorhangs malte Oppenheim Querstreifen, die eine Inschrift andeuten. Während das rote Gewand des Knaben die dunklen Gewänder der beiden erwachsenen Männer kontras-

⁴²⁷ Massechet Soferim 1937, Kap. 18. Bloch 1980, S. 20.

⁴²⁸ Stein 1882, zu Bild III, o. S.

⁴²⁹ BT 1934, Bd. 9, Aboth 3. Abschnitt, 1.

tiert, korrespondiert es farblich mit dem Gebetbuch und dem Beutel, die der Vater in seiner rechten Hand hält. Dasselbe warme Rot findet sich zart abgestuft auf dem Steinboden, der Säule am rechten Bildrand und den brennenden Kerzen im Hintergrund. Seine Kopfbedeckung, die in dem gleichen Schwarzblau gestaltet ist wie die Kaftane von Vater und Rabbiner, bildet eine optische Verbindungslinie zwischen dem stehenden und dem sitzenden Mann. Dieselbe Blickführung erreicht Oppenheim durch die Farbe weiß. Der Hemdkragen des Vaters, seines Sohnes und die Stirn des Rabbiners sind in diesem Ton gehalten. Die Verwendung von schwarz und weiß bei den drei Hauptfiguren im Bild unterstreicht die Komposition des Malers, indem sie Vater, Sohn und Rabbiner zu einem in sich geschlossenen Personengefüge vereint. Die Positionierung des sitzenden, betenden Mannes oberhalb des Knaben, dessen Kopf gebeugt ist, um den Segen des Rabbiners zu empfangen, bezieht diesen unauffällig in die Komposition mit ein. Zwischen ihren Häuptionen steht der Talmudfoliant auf dem Pult, der auch als Verbindungsglied zwischen den beiden gesehen werden kann. Denn nur der Segen des Rabbiners und das kontinuierliche Studium der rabbinischen Literatur und der Heiligen Schriften kann aus dem Knaben einen gelehrten und gläubigen, alten Mann machen, wie er hier abgebildet ist. Diese Darstellungsweise bezieht sich auf die oben erwähnte Segnungsformel, die die Ältesten einer Gemeinde für zwölfjährige Knaben, die an Jom Kippur gefastet hatten, sprachen. Insgesamt zeichnet die Szene ein sehr intimer Charakter aus, deren Farbgebung und Komposition Oppenheim mehr durchdacht hat als jedweden politischen Ausdruck. Das Bild scheint ausschließlich für ein jüdisches Publikum gemalt worden zu sein, um eine traditionsreiche Geste zu illustrieren. Gegenstände und Architektur sind nicht auf eine Weise arrangiert wie in der Grisaille, bei der die emanzipatorische Aussagekraft die gesamte Bildgestaltung dominiert.

Oppenheim hat mehr als zwanzig Jahre später zwei weitere Versionen angefertigt. Eine Grisaille stammt aus dem Jahr 1866 und diente als Reproduktionsvorlage für den Zyklus. Ein weiteres farbiges Ölgemälde schuf er fünf Jahre danach. Bis auf wenige Details ist es eine kolorierte Version der Grisaille und stellt keine eigenständige, andersgeartete Bildfassung dar. In der Farbfassung von 1843 steht das Festhalten eines Moments im Vordergrund, der den ruhigen Gebetsablauf der Männer in der Synagoge unterbricht. Ebenso wie die beiden anderen männlichen Figuren mit Gebetsschal war auch der Rabbiner in seine Lektüre vertieft, bis sich Vater und Sohn ihm näherten und er den Knaben segnete. Das Raumgefüge der Synagoge dominiert die Szene, und die Geste des Rabbiners ordnet sich ihm unter. Die Grisaille hingegen ist in ihrer Gesamtkomposition konzentrierter auf den Akt des Segnens und ordnet den

Raum der Handlung unter (Abb.103). Rabbiner Stein beschreibt in seinem Bildkommentar den Akt des Segnens nicht auf Jom Kippur, sondern auf einen Schabbat-Morgen, an dem der Rabbiner „nach Schul“, das heißt nach dem samstäglichem Studium der Schriften, den Knaben segnet.⁴³⁰ Der sitzende Mann mit Gebetbuch und Tallit erscheint als Beiwerk, um die Segnung zu unterstreichen; er ist aber jeder eigenständigen Funktion enthoben. Seine Positionierung direkt oberhalb des gebeugten Kopfes des Knaben transportiert dieselbe Aussage wie bereits bei dem Bild von 1843 erwähnt. Die Buntheit der ursprünglichen Fassung überträgt Oppenheim geschickt mittels Stoffmuster in die Grisaille. Der Mantel des Knaben ist in abgestuften Grautönen gestreift. Der Tallit ist am Rand mit breiten schwarzen Streifen verziert, die in der Farbversion von 1843 kaum zu sehen sind. Der den Tora-Schrein bekrönende Giebel ist hier bis auf den Architrav, der die gleiche Inschrift enthält, nicht zu sehen. Das Weglassen der Gebotstafeln scheint mir nicht ohne Absicht des Künstlers. Emanzipationskritiker warfen den Juden vor, dass sie nicht gleichzeitig sowohl dem jüdischen als auch dem deutschen Gesetz gegenüber loyal sein könnten. In seinem Emanzipationsstreben schien es Oppenheim daher sinnvoller, die Tafeln wegzulassen. Neu sind in diesem Bild ein Ner Tamid, hebr. Ewiges Licht, das vor dem Schrein in Form einer Hängelampe angebracht ist, ein siebenarmiger Leuchter, eine Menora, die am linken Bildrand nur zur Hälfte zu sehen ist, und eine Zedaka-Büchse für wohltätige Spenden, die auf der Säule hinter dem Rabbiner angebracht ist. Ner Tamid und Menora verweisen auf den Tempel in Jerusalem, der bis zu seiner Zerstörung durch die Römer 70 n. d. Z. das Hauptheiligtum der Judenheit darstellte und dessen erhoffte Wiedererrichtung Teil der messianischen Erwartung im Judentum ist. Es sind dies bedeutungsgeladene Gegenstände, die die jüdischen Betrachter ansprechen und ihnen eine für den Maler selbstverständliche und von ihm erwünschte Traditionsverbundenheit nahe bringen sollen. Neben dem Tora-Schrein an der Rückwand sind Leuchterspitzen aufgestellt, auf denen nur vereinzelt heruntergebrannte Kerzen stecken. Die Kerzen sind „Seelenlichter“, die man an Jom Kippur für verstorbene Familienmitglieder anzündet. Diesen zu Ehren wird auch die sogenannte Jiskor-Andacht im Rahmen des Jom Kippur-Gottesdienstes abgehalten. Stein erwähnt die Funktion der Kerzen, bezieht den Segnungsakt aber nicht auf Jom Kippur, sondern lediglich auf den Schabbat Morgen.⁴³¹

Der Tora-Vorhang und der dazugehörige Querbehang sind sehr stofflich gemalt. Auf dem Querbehang ist eine mit Edelsteinen besetzte Krone appliziert, die von den hebräischen Buchstaben Kaf und Taw flankiert wird. Diese stehen für den Begriff „Keter Tora“, die Krone der

⁴³⁰ Stein 1882, zu Bild III, o. S.

⁴³¹ Stein 1882, zu Bild III, o. S. Kolatch ³1997, S. 284.

Tora, die sich auf das Königtum Gottes und auf sein Gesetz bezieht, das in Form von Tora-Rollen im Schrein aufbewahrt wird.⁴³² In einem farblich abgesetzten Mittelfeld des Tora-Vorhangs stehen die hebräischen Worte des biblischen Verses: „Gedenke des Schabbat, ihn zu heiligen“.⁴³³ Auf Tora-Vorhängen ist ein solcher Spruch normalerweise nicht zu finden. Auf ihnen sind üblicherweise Stifterinschriften appliziert, die die Schenkung des Vorhangs an die Synagoge belegen. Ebenso wie das Ewige Licht und die Menora wendet sich auch der hebräische Text des Vorhangs an jüdische Betrachter, die der „heiligen Sprache“ noch mächtig sind, aber nicht mehr zwangsläufig religiös leben.

Im Gegensatz zu Oppenheims Pessach-Gesellschaft oder Sukkot-Darstellung handelt es sich bei diesem Genrebild ähnlich wie bei der Beschneidungsszene und der Hochzeitszeremonie um eine in sich geschlossene Komposition, die das nichtjüdische Publikum durch keinerlei malerische Gesten einlädt. Lediglich der gewählte Raumausschnitt mit dem angeschnittenen Treppenaufgang links und dem bis an den Bildrand reichenden Steinboden, weisen dem Betrachter eine in die Szene integrierte Position zu. Er befindet sich mit im Raum und wird der Segnung unmittelbar teilhaftig.

Oppenheim wählte für dieses Bild ein Thema, das in der jüdischen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte nicht zu finden ist. Diese kennt lediglich biblische Segnungsszenen von Söhnen, wie beispielsweise „Isaak segnet Jakob“ oder „Jakob segnet Efrajim und Menasse“, die als Vorbilder gedient haben könnten. Eine solche biblische Szene finden wir in dem reich illustrierten Buch mit dem Titel *Tze'edah u-re'edah*, das in Deutsch und Jiddisch abgefasst auch als „Weiberbibel“ bezeichnet wurde. Es enthält passend zu den samstäglichem Wochenabschnitten der Tora frei nacherzählte Bibeltexte, die mit rabbinischen Interpretationen vermengt sind. Es genoss wegen seines einfachen erzählerischen Stils und wegen seiner Bebilderung in den späteren Fassungen große Beliebtheit und durfte wahrscheinlich in keinem jüdischen Haushalt fehlen. Bis 1800 erschienen illustrierte Ausgaben in Frankfurt am Main, Sulzbach, Fürth und Amsterdam. Die Illustrationen basieren auf christlichen Vorbildern der Bibel, vor allem auf Matthäus Merians d. Ä. *Icones Biblicae*.⁴³⁴

Da das Werk auch in Frankfurt erschienen ist, kann man davon ausgehen, dass Oppenheim es (wahrscheinlich bereits aus seinem Elternhaus) kannte. Auf Folio 33 r stellt ein Holzschnitt

⁴³² BT1934, Bd. 9, Traktat Awot 4, 17.

⁴³³ Exodus 20, 8.

⁴³⁴ Aptroot 2002, S. 35. Wiesemann 2002, S. 122.

die biblische Erzählung „Isaak segnet seinen Sohn Jakob“⁴³⁵ dar. (Abb. 104) Die jiddische Bildüberschrift lautet: „Wie Jizchak benschts sein Sohn Jaakow“. Die Szene ist in Innen- und Außenraum aufgeteilt. Im linken Drittel des Bildes sieht man Esau mit Pfeil und Bogen bei der Jagd, während einige Tiere im Hof an einem Brunnen stehen. Die restlichen Zweidrittel des Holzschnitts nimmt das Interieur von Isaaks und Rebekkas Haus ein. Als Abgrenzung zum Außenraum fungiert ein gedeckter Tisch und nicht wie in anderen Darstellungen mit dieser Bildaufteilung üblich eine geöffnete Türe oder ein Torbogen. Neben dem Tisch steht Rebekka, die ihren Zweitgeborenen zu dem Betrug um des Erstgeburtsrechts willen ermuntert hat, und beobachtet die Segnungsszene zwischen Vater und Sohn. Abraham sitzt in einem Alkoven und beugt sich vornüber. Seine linke Hand ruht auf Jakobs Kopf, seine Rechte ist erhoben. Jakob kniet vor ihm. Sein Haupt ist gebeugt. Seine Hände sind gefaltet und an die Stirn gehoben.

Oppenheims *Grisaille* weist mehrere Gemeinsamkeiten mit der historischen Darstellung auf. In beiden Bildern nimmt die Architektur und die Einrichtung des Innenraums viel Platz ein; als wäre es beiden Künstlern wichtig gewesen, die Szene örtlich, atmosphärisch und zeitlich zu verankern. Das Interieur bietet dem Betrachter eine zeitgemäße Identifikationsmöglichkeit und holt auf diese Weise das Geschehen in seine Gegenwart. Sowohl in der Illustration des 18. als auch in dem Ölbild des 19. Jahrhunderts sind drei Bildprotagonisten in das Geschehen involviert und nehmen identische Positionen ein. Gemäß der hebräischen Leserichtung sitzt die wichtigste Person - im einen Fall Isaak, im anderen der Rabbiner - am rechten Bildrand. Es handelt sich um bärtige, weise alte Männer. In der Mitte kniet bzw. steht der zu segnende Knabe und nimmt gebeugten Hauptes demütig die Geste entgegen. Die dritte Hauptperson hält sich links von dem Jungen etwas abseits. Sie nimmt eine beobachtende Rolle ein, obschon sie die Initiatorin des im Bild gezeigten Aktes ist. So wie Rebekka Jakob bei seiner Täuschung Isaaks hilft, so hat der Vater in Oppenheims Darstellung seinen Sohn zu einem frommen Jungen erzogen und führt ihn, dem Segen des Rabbiners zu. Darüber hinaus ist die Haltung von beiden fast identisch. Rebekka stützt sich mit der rechten Hand auf dem gedeckten Tisch auf, auf dem jene gekochten Speisen stehen, die Jakob vor Isaak als die seinen ausgibt. Die linke Hand des Vaters in der *Grisaille* umfasst die Ecke des Lesepultes, auf dem der Talmud-Foliant des Rabbiners liegt.

Obwohl hier keine Dreieckskomposition im üblichen Sinne vorliegt, lassen sowohl der Holzschnitt als auch das Genrebild des 19. Jahrhunderts an Darstellungen der Heiligen Familie aus Mittelalter und Renaissance denken.

⁴³⁵ Genesis 27, 23 und 27.

Auch wenn Oppenheim sich an biblischen Segnungsszenen motivisch orientiert haben mag, stellt sich für mich die Frage, warum er dieses Thema überhaupt in seinen Zyklus einbezogen hat, oder noch detaillierter gefragt: Warum hat er das Sujet vor anderen Feiertagsdarstellungen in die Serie aufgenommen? Die jüdische Tradition liefert dafür keine Begründung. Aufschluss könnte jedoch das Werk zu religiösem Zeremoniell von Bernard Picart geben, das neben anderen auch katholische Rituale beschreibt und illustriert. Dort stößt man auf Bilder, die den Ablauf der Firmung darstellen. Zwei dieser Bilder zeigen in einem Kirchenraum, der viel Platz in den Szenen einnimmt, wie ein Pfarrer im Ornat das Sakrament der Firmung spendet. In dem oberen der beiden Bilder, das weniger Ähnlichkeit zu Oppenheims Darstellung zeigt, steht der Junge zusammen mit seinem Vater und unter Anwesenheit mehrerer anderer Erwachsener und empfängt erhobenen Hauptes den Segen des Geistlichen, der seine Hand nicht auf den Kopf des Jungen legt. Der untere Stich könnte hingegen als konkrete Vorlage für den Genremaler des 19. Jahrhunderts gedient haben. (Abb. 105) Umgeben von jüngeren Priestern sitzt der Pfarrer in der Apsis auf einem Stuhl vor dem Altar. Vor ihm kniet ein Junge, dessen Haupt erhoben ist. Über diesem hält er seine rechte Hand und spendet den priesterlichen Segen.⁴³⁶ Hinter dem Knaben kniet der Vater und umfasst sanft mit der linken Hand seinen Sohn. Ebenso wie in Oppenheims Bild sind auch in Picarts Stich drei Personen an dem Akt beteiligt, ein Pfarrer, ein Knabe und dessen Vater. Die Dreieckskomposition wird allerdings nicht hervorgehoben, weil sie im Mittelgrund der Szene angesiedelt ist und sowohl im Vorder- als auch im Hintergrund zahlreiche andere Personen abgebildet sind. Oppenheim könnte sich eines christlichen Vorbildes bedient haben, um seinem nichtjüdischen Publikum und zum Katholizismus konvertierten Juden einen weiteren deutlichen Identifikationspunkt innerhalb seines Zyklus zu bieten. Als hätte er mit diesem Thema ein religiöses Motiv gefunden, das im Katholizismus noch fest verankert ist und somit auch in einem jüdischen Bild nicht fremd wirkt. Um es mit einem neudeutschen Begriff auszudrücken: Oppenheim hat auch in diesem Bild „vertrauensbildende Maßnahmen“ ergriffen, um das Zusammenleben von jüdischen und christlichen Bürgern im Sinne der Aufklärung zu fördern.

⁴³⁶ Der Akt des Firmens besteht aus Handauflegen, Rezitieren einer Spendeformel und Salbung mit Chrisam-Öl. Enzyklopädie der Religionen 1990, S. 98.

8.4. Bar-Mizwa-Vortrag

1869, Öl/Pappe, 15,5 x 20x 5
Collection of the Central Synagogue Museum (Abb. 106)

1869, Öl/Leinwand (Grisaille), 57,5 x 66,7 sig.u.dat.
The Jewish Museum, New York (Abb. 107)

Die kleinformatische Ölskizze diente Oppenheim offensichtlich als Vorlage für seine kurze Zeit später angefertigte Grisaille. Sie entbehrt aber noch vieler Details, die der Maler in die Grau in Grau-Version eingefügt hat.

Rabbiner Stein hat in seinem Textkommentar zu diesem Bild dem Titel den Untertitel „Confirmations-Rede“ in Klammern beigefügt.⁴³⁷ Durch diesen Zusatz ermöglichte er dem nichtjüdischen Publikum eine erste Assoziation und erleichterte den Einstieg in das Thema der religiösen Mündigkeit im Judentum.

Der aramäische Begriff *bar mizwa*, zu Deutsch: Sohn der religiösen Pflicht, bezeichnet das Erreichen der religiösen Mündigkeit im Alter von dreizehn Jahren. Der Brauch, eine bestimmte Zeremonie in der Synagoge zu feiern stammt aus dem 13. Jahrhundert. In talmudischer Zeit existierte noch kein spezielles Ritual, obwohl auch damals ein Kennzeichen der Volljährigkeit von Männern war, dass sie zur Tora-Lesung aufgerufen werden durften. Der Talmud setzt sich mit der Altersgrenze zwischen Kindern und Erwachsenen in Zusammenhang mit dem Fasten an Jom Kippur auseinander. Hier wird für Mädchen zwölf und für Jungen dreizehn Jahre als Beginn der Volljährigkeit angesehen.⁴³⁸

Der Ablauf einer Bar-Mizwa-Zeremonie hat sich seit dem 13. Jahrhundert im wesentlichen nicht geändert. Höhepunkt der Feier bildet der erstmalige Aufruf zur Tora während einer samstäglichen Tora-Lesung. Jedem Wochenabschnitt aus den Fünf Büchern Moses ist ein Prophetentext zugeordnet, die sogenannte Haftara. Dem Bar-Mizwa-Jungen kommt die Ehre zu, diesen Haftara-Text vor der gesamten Gemeinde in der Synagoge zu rezitieren.

Obwohl die ältesten Bar-Mizwa-Beschreibungen keine Festempfänge im Anschluss an den Gottesdienst erwähnen, kann man davon ausgehen, dass solche stattfanden, da es eine aus dem Altertum stammende jüdische Tradition ist, anlässlich freudiger Ereignisse, Getränke zu servieren. Rabbiner Salomon Luria, der im 16. Jahrhundert lebte und dessen religionsgesetzliche Entscheidungen autoritativ wirkten, betonte die Wichtigkeit eines Bar-Mizwa-Festessens,

⁴³⁷ Stein 1882, zu Bild V, o. S.

⁴³⁸ BT 1930, Bd. 3, Traktat Joma, 82a.

indem er es als religiöse Pflichtmahlzeit, hebr. se'udat mizwa, bezeichnete, sofern während dieser der Bar-Mizwa-Junge einen talmudischen Vortrag hält.⁴³⁹

Genau diesen Moment hat Oppenheim versucht, in seinem Bild einzufangen. Im Mittelpunkt der Darstellung steht ein dreizehnjähriger Knabe in festlicher Kleidung. Er steht in der Mitte einer Wohnstube, von deren Decke eine Schabbat-Lampe hängt. Die Rückwand des Raumes wird links und rechts durch zwei Türöffnungen durchbrochen. Die Tür des linken Türsturzes steht offen und gibt den Blick frei auf eine Treppe. Die rechte Maueröffnung wird von einem zur Seite gezogenen Vorhang umrahmt, hinter dem sich eine weitere geöffnete Türe befindet. Dies scheint der Zugang zur Küche zu sein, weil Dienstboten sich von dort aus auf den Tisch zu bewegen, um das Festessen aufzutragen. Hinter dem Bar-Mizwa-Jungen sitzen seine Eltern, ebenfalls in festlicher Kleidung, zusammen mit sechs weiteren männlichen Personen. Zwei von ihnen tragen ebenso wie der Vater dem im 18. Jahrhundert modischen Dreispitz. Die männliche Figur neben dem Vater hingegen trägt einen pelzbesetzten Spodik, wie er bei osteuropäischen Chassidim üblich war. Er erscheint im Gegensatz zu den Herren mit den Dreispitzen, die das aufgeklärte, moderne Judentum repräsentieren, als Vertreter des „alten Glaubens“. Die Präsenz der personifizierten unterschiedlichen jüdischen Standpunkte in Oppenheims Bild legt Zeugnis ab von seinem Verständnis von Toleranz und Gemeinschaftsgefühl. Der Zusammenhalt der Judenheit über verschiedene Lebensweisen hinweg war dem Maler ebenso wichtig wie das gemeinsame Bewahren der jüdischen Tradition und das Bekenntnis zur deutschen Nation. Neben der Darstellung des jüdischen Zusammengehörigkeitsgefühls ist es ihm ein Anliegen, das von ihm postulierte patriotische Selbstverständnis der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland in seinem Bild sichtbar zu machen. Als wolle er dem talmudischen Vortrag des Knaben eine weltliche Sache gegenüberstellen und erneut die Vereinbarkeit von Verankerung in der jüdischen Tradition und Heimatloyalität betonen, sieht man an der Wand am linken Bildrand sieht man das Bild eines Mannes zu Pferd, bei dem es sich um ein Herrscherporträt zu handeln scheint. Stein bestätigt dies mit den Worten: „Hoch oben im Zimmer links über dem Haupte des Rabbi, sehen wir eingerahmt den grossen Friedrich; denn die Juden hatten immer einen offenen Sinn für die Würdigung grosser politischer Charaktere.“⁴⁴⁰ Auffallend ist, dass das Bild in einer Höhe angebracht ist, in der man normalerweise keine Gemälde aufhängt. Oppenheim hat meiner Meinung nach diesen Platz aus zwei Gründen gewählt: Zum einen sollte das Herrscherporträt für den Betrachter gut sichtbar sein, ohne

⁴³⁹ Luria 1861, Baba Kama, Kap. 7. Bloch 1980, S. 19 ff.

⁴⁴⁰ Stein 1882, zu Bild V, o. S.

einen demonstrativen Ort wie beispielsweise die Stirnwand des Raumes einzunehmen, an der der Spiegel, zwei Kerzenhalter und eine Uhr angebracht sind. Dargestelltes Selbstverständnis äußert sich für den Frankfurter Genremaler immer darin, dass er die aussagekräftigsten Gegenstände in seinen Bildern an nichtprominenten, unauffälligen Plätzen anbringt. Zum andern wählte Oppenheim eine hohe Anbringung des Herrscherporträts, um seine „hohe“ Wertschätzung unter den Juden und ihren Respekt vor ihm kenntlich zu machen: Sie erkennen ihn als ihr Oberhaupt an.

Neben dem auf die Stuhllehne gestützten Ostjuden sitzt ein älterer, bärtiger Mann, wahrscheinlich der Großvater des Bar-Mizwa, in einem bequemen Ohrensessel. Er hält seinen Dreispitz auf seinem Schoß und lauscht aufmerksam den Worten des Jungen. Seine entspannte Haltung und den Sessel selbst finden wir erstmalig in Oppenheims „Sabbath-Nachmittag“ von 1860 bzw. 1866 (Abb. 108). Dies zeigt, dass sich der Maler nicht davor gescheut hat, Versatzstücke aus anderen Bildern wiederholt einzusetzen, so auch die Kanne auf dem Teller am rechten Bildrand. Sie steht für die Gepflogenheit des rituellen Händewaschens vor einer Mahlzeit. In seinem Bild „Der Oster-Abend“ von 1867 hat der Künstler sie zum ersten Mal dargestellt.⁴⁴¹

In dem Genrebild ist der Knabe gerade dabei, seinen talmudischen Vortrag zu halten. Er hält seinen rechten Zeigefinger erhoben, was auf seine lebendige Vortragsweise hinweist, während seine linke Hand auf dem aufgeschlagenen Talmudfolianten ruht. Diesen hat Oppenheim hier kleinformatischer gemalt als in anderen Bildern. Die charakteristische Seitenaufteilung mit Gesetzestext in der Mitte und Kommentaren um diesen herum ist jedoch auch hier zu erkennen. Im Vordergrund hat der Maler unauffällig zwei weitere Ritualgegenstände platziert, die auf die Religiosität der Bildprotagonisten hinweisen. Am rechten Bildrand sieht man die oben erwähnte Kanne auf einem Teller, und am linken Bildrand liegt ein Tallit, ein Gebetsschal, auf einem niedrigen Tischchen. Auf ihm liegt ein Buch, wahrscheinlich ein Gebetbuch. Ein Teil des Schals hängt über den Tischrand und ragt mit seinen Quasten bis auf den Boden. Dort sind zwei Katzen zu sehen, die als nazarenisches Symbol Häuslichkeit repräsentieren und das Hauptgeschehen rezipieren. Die kleine Katze spielt mit den Quasten des Tallit, und die große Katze sieht ihr dabei zu. Während das Kätzchen in Bewegung ist, im übertragenen Sinne wie der Bar-Mizwa-Junge gestikuliert, sitzt das erwachsene Tier still und aufmerksam wie die

⁴⁴¹ Siehe die Einzelbildanalyse, Kap. 9.9.. Auf dem *Jahrbuch der Israeliten* aus dem Jahr 1857/58 war Oppenheims Pessach-Gesellschaft als Stahlstich abgebildet. Das gibt den Hinweis darauf, dass eine frühere Fassung des Bildes existiert hat, dessen Verbleib heute unbekannt ist. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 375.

Erwachsenen, die dem Vortrag des Knaben lauschen. Rabbiner Stein geht in seinem Bildkommentar ausführlich auf die Katze ein:

„ In einer altjüdisch gemüthlichen Wohnstube darf die Katze nicht fehlen. (Hunde gab es in der Judengasse nicht; ihr allabendlich geschlossener Kerker schirmte so ziemlich vor Dieben, und für die bissigen Köter waren die Wohnungen auch zu enge. Für die stillere Katze aber gab es Arbeit in Haus und Keller, und etwas Lebendiges aus der übrigen Schöpfung hat der Mensch immer gerne als Hausgenossen neben sich.) – Auf unserem Bilde befinden sich von der erwähnten Hausgenossenschaft zwei Individuen, Mutter und Kind. Das Kätzchen spielt allerliebste mit den Schaufäden eines Gebetmantels, wobei ihm seine Mama mit all dem süßen Behagen einer glücklichen Mutter zuschaut. Denn der gütige Schöpfer – dies beabsichtigte wohl der fromme Künstler auf diesem Bilde der Mutterfreude anzudeuten – der Schöpfer wollte dieser beglückendsten aller Freuden alle empfindenden Wesen theilhaftig machen.“⁴⁴²

Die Betonung der Szene liegt auf dem Häuslich-Gemüthlichen, das durch den gemusterten Teppich unter dem Esstisch, den Vorhang und die Katzen hervorgerufen wird. Der geöffnete Vorhang und die offen stehende Türe in den Flur eröffnen dem Betrachter zwar den Blick in weitere Räume des Hauses und erhöhen die Tiefenwirkung des Bildes, sie betonen gleichzeitig aber auch die Intimität der Stube, in der sich die Szene ereignet. Die Möglichkeit des Blickes in den Hintergrund verstärkt die Konzentration auf die Darstellung im Vordergrund. Wie in anderen Bildern auch gelingt Oppenheim in diesem Bild die kompositorische Fokussierung auf das Geschehen.

Die jüdische Buchkunst des Mittelalters kennt Lernszenen mit Schüler(n) und Lehrer sowohl mehrfigurig als auch als Darstellungen mit Einzelfiguren. Sie kennt aber keine Miniaturen, die einen Knaben vor seiner Familie oder einer Privatgesellschaft vortragend zeigen. In der hebräischen Bibel gibt es keine Erzählung, die einen Jungen auf diese Weise in den Mittelpunkt von Erwachsenen stellt. Meine erste Assoziation lag deshalb beim zwölfjährigen Jesus im Tempel.

„ Und es begab sich nach drei Tagen, da fanden sie ihn im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte. Und alle, die ihm zuhörten, wunderten sich über seinen Verstand und seine Antworten.“⁴⁴³

Falls Oppenheim sich tatsächlich von dieser Jesus-Erzählung hat inspirieren lassen, war es allerdings nicht notwendig, nach malerischen Vorbildern in der christlichen Kunst zu suchen. Abbildungen mit diesem Thema oder einer daran orientierten Komposition sind auch in den Illustrationen zu jüdischem Leben im 18. Jahrhundert zu finden. Ein illustriertes Werk, das

⁴⁴² Stein 1882, zu Bild V, o. S.

⁴⁴³ Lukas 2, 46-47.

unser Maler gekannt haben könnte, stammt aus Frankfurt am Main aus dem Jahre 1704. Unter dem Titel *Birkat haSchem* erschien bei dem christlichen Verleger Johannes Wust eine Sammlung von Erklärungen von dem Frankfurter Rabbiner Naftali ben Isaak Kohen zu dem Talmud-Traktat Berachot, das sich ausschließlich mit Segenssprüchen beschäftigt. Der mit figürlichen Szenen ausgeschmückte Rahmen der Titelseite stammt wahrscheinlich von Jost Amman, einem herausragenden christlichen Buchillustrator des 16. Jahrhunderts.⁴⁴⁴ In der linken unteren Ecke dieser Titelseite befindet sich eine Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Abb. 109). Der Knabe steht frontal zum Betrachter erhöht auf einem Podest. In der linken Hand hält er einen Stab, mit dem er gestikulierend etwas zu erklären scheint. Seine erwachsene Zuhörerschaft, zu der Männer und Frauen gehören, steht mit dem Rücken zum Betrachter. Der Kopf einer Person am rechten Bildrand blickt aus der Szene heraus. Das architektonische Element eines Löwenkopfes oberhalb des Knaben unterstreicht seine zentrale Position im Bild und steht für die Herkunft Jesus' aus dem Hause Davids.⁴⁴⁵ König David gehörte dem Stamm Juda an, der bereits in der Tora durch einen Löwen symbolisiert wird.⁴⁴⁶

In Johann Christoph Bodenschatz' *Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden* von 1748 erinnern zwei Stiche an Oppenheims Bild. Der eine illustriert den 9. Aw, den Trauertag, der an die Zerstörung des Ersten und Zweiten Tempels zu Jerusalem 586 v. d. Z. bzw. 70 n. d. Z. erinnert. Sie nimmt Bezug auf den Vorabend des Neunten Aw, an dem die letzte Mahlzeit eingenommen wird, bevor das ganztägige Fasten beginnt (Abb. 110). Gemäß dem Brauch, als Zeichen der Trauer an diesem Tag auf Hockern zu sitzen und Eier zu essen⁴⁴⁷, erkennen wir in Bodenschatz' Darstellung sowohl einen Teller mit Eiern in der Mitte des Tisches als auch niedrige Hocker, auf denen zwei Männer und eine Frau sitzen. Im Bildvordergrund steht mit dem Rücken zum Betrachter ein kleiner Junge, der offensichtlich Näheres zu dem Fasttag wissen will. Er blickt in die Richtung des einen sitzenden Mannes, der ihm mit seiner erhobenen rechten Hand etwas zu erläutern scheint. Obschon der Junge in dieser Illustration nicht selbst aktiv ist, indem er nicht vorträgt, sondern lediglich zuhört, nimmt der Knabe eine zentrale Stellung im Bild ein. Die beiden Männer am linken Bildrand könnten Nichtjuden sein, die dem nichtjüdischen Betrachter als Identifikationsfiguren dienen. Einer der Männer zeigt mit seinem linken ausgestreckten Arm auf die Tischgesellschaft.

⁴⁴⁴ Wiesemann 2002, S. 95 f.

⁴⁴⁵ Matthäus 1, 1-17.

⁴⁴⁶ Genesis 49, 9.

⁴⁴⁷ De Vries 1990, S. 159.

Eine noch stärkere motivische Nähe weist Bodenschatz' Stich zu Oppenheims Grisaille „Das Verhören“ von 1868 auf, die, aufgrund ihrer im Vergleich zu den anderen von mir ausgewählten Bildern nur eine schwache aufklärerische Aussagekraft besitzt, in dieser Arbeit nicht einzeln untersucht wird (Abb. 111).

In dem zweiten Stich von Bodenschatz handelt es sich um eine Illustration zu Schabbat. Sie zeigt in der mittleren Kartusche eine junge Frau, vier Männer und einen Knaben (Abb. 112). Die Frau ist gerade dabei, die Schabbat-Lichter anzuzünden. Einer der Männer in traditioneller Kleidung mit Jüdenkragen sitzt neben der stehenden Frau auf einer Bank. Die drei anderen Männer gruppieren sich um einen gedeckten Tisch. Vor diesem Tisch steht im Bildvordergrund mit dem Rücken zum Betrachter ein gestikulierender Junge. Er scheint gerade dabei zu sein, den Erwachsenen etwas über den an diesem Schabbat in der Synagoge gelesenen Tora-Abschnitt vorzutragen. Die auffälligste Übereinstimmung mit Oppenheims Grisaille liegt darin, dass der Knabe im Zentrum steht. Bei ihm sehen wir ihn von vorne und bei Bodenschatz von hinten. Wir finden auch in beiden Illustrationen einen (oder mehrere) aufmerksame Zuhörer und einen männlichen Erwachsenen, der seinen Kopf zur Seite dreht. Die verblüffendste Ähnlichkeit liegt für mich jedoch in der Darstellung des Jungen selbst. Sowohl seine Körper- als auch seine Armhaltung sind in beiden Bildern identisch. Die Füße stehen fast parallel. Das eine Knie ist etwas mehr gebeugt als das andere. Der Oberkörper wirkt leicht gedreht und aufrecht. Die Arme bilden in beiden Fällen eine Diagonale, lediglich seitenverkehrt. In Bodenschatz' Stich ist die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, während der rechte Arm zum Boden gestreckt ist. In Oppenheims Ölbild stützt der Bar-Mizwa-Junge seine linke Hand auf dem Talmudfolianten auf, er streckt sie quasi nach unten. Sein rechter Arm ist im 90° Winkel zum Körper erhoben und der Zeigefinger ausgestreckt.

Diese motivischen Übereinstimmungen sind starke Indizien dafür, dass Oppenheim Kenntnis von früheren Illustrationen zu jüdischem Leben hatte und diese auf geschickte Weise in seinen Bildschöpfungen verarbeitete.

8.5. Die Hochzeit

1861, Öl/Leinwand, 37 x 27,5 cm, monogr. u. dat.

The Israel Museum, Jerusalem⁴⁴⁸ (Abb. 113)

„Dann sprach Gott, der Herr: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein bleibt. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht. (...) Da ließ Gott, der Herr, einen tiefen Schlaf auf den Menschen fallen, so dass er einschlief, nahm eine seiner Rippen und verschloß ihre Stelle mit Fleisch. Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu. (...) Darum verlässt der Mann Vater und Mutter und bindet sich an seine Frau, und sie werden *ein* Fleisch.“⁴⁴⁹

Das Judentum betrachtet die Ehe als Bestimmung des Menschen. Sie ist die Voraussetzung für die Erfüllung seiner von Gott gegebenen Berufung, ein erfülltes Leben zu führen, Kinder zu zeugen, und sie zu gesetzestreu, gottesfürchtigen Juden zu erziehen. Der Bund zweier Menschen bedeutet das Wiederherstellen einer Einheit, wie sie in der Schöpfungsgeschichte beschrieben ist. Auf dieser biblischen Sichtweise beruht der Stellenwert der Ehe im Judentum. Im Talmud wird ein Weiser zitiert, der soweit ging zu sagen, dass ein Mann ohne Lebensgefährtin schutzlos, ohne Tora lebe.⁴⁵⁰ Die Ehe als Voraussetzung für Familie und die Familie als Keimzelle der Erfüllung der göttlichen Gebote in der Gesellschaft stellen den Kern der Schöpfung und ihrer höchsten Entfaltung dar. Das Judentum kannte zur Zeit des Talmud drei Möglichkeiten der Eheschließung, sofern zwei Zeugen anwesend waren: Der Mann schenkte der Frau einen Wertgegenstand (hebr. Kessef); der Mann präsentierte der Frau ein schriftliches Dokument (einen Ehevertrag, hebr. Ketubba); Mann und Frau vollzogen den Beischlaf (unter Anwesenheit der zwei Zeugen vor der Tür). Obschon Juden in aller Welt Heiratsitten und -gebräuche ihrer Umwelt angenommen haben, die aufgrund nationaler und kontinentaler Divergenzen sehr unterschiedlich sind, bilden alle drei Trauformen einen festen Bestandteil jeder jüdischen Hochzeitszeremonie. Der Wertgegenstand, den der Bräutigam der Braut

⁴⁴⁸ Neben dieser ältesten Version malte Oppenheim noch zwei weitere Fassungen. Für seinen Zyklus verwendete er die 1866 angefertigte Grisaille, die sich heute im Jewish Museum, New York befindet. Die dritte und letzte Version des Bildes schuf er 1881, ebenfalls als Grisaille, die als die letzte Bildschöpfung seines Lebens gilt. Der Verbleib dieses Bildes ist unbekannt. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 374.

⁴⁴⁹ Genesis 2, 18, 21-22 und 24.

⁴⁵⁰ BT1931, Bd. 4, Traktat Jebamot 2b. Der Kizur Schulchan Aruch fasst im ersten Paragraphen zu den Vorschriften für die Eheschließung für einen Mann die Verpflichtung eine Frau zu nehmen, fruchtbar zu sein und mit dem achtzehnten Lebensjahr zu heiraten zusammen. Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 857.

gibt, war früher eine Goldmünze und ist seit etwa vierhundert Jahren üblicherweise ein Ring.⁴⁵¹

Der Heiratsvertrag regelt die zivilrechtlichen Vereinbarungen zwischen Mann und Frau. Die Bibel erwähnt einen solchen Vertrag nicht. Der älteste erhaltene Ketubba-Text stammt aus der Zeit um 440 v. d. Z aus Ägypten und belegt dessen Verwendung lange vor rabbinischer Zeit. Spätestens seit dem 1. Jahrhundert v. d. Z. diente der Heiratsvertrag vor allem dem Schutz der Frau. Da sich Männer jederzeit scheiden lassen konnten, erachtete es der Sanhedrin für notwendig, die betroffenen Frauen finanziell abzusichern.⁴⁵² Die Zeremonie selbst, zu der die Übergabe des Rings und der erste gemeinsame Kiddusch, Segnung des Weines, gehören, findet unter einem Baldachin (hebr. Chuppa) statt. Die Chuppa steht für die dritte Art der Eheschließung (Beischlaf), da, wie in der Bibel beschrieben, für den Vollzug des Geschlechtsverkehrs die Braut in das Zelt ihres Bräutigams gebracht wurde. Der Begriff für dieses Zelt ist in der Heiligen Schrift „Chuppa“.⁴⁵³ Die Zeremonie fand vor allem in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert vermehrt im Freien statt, was auf die große rabbinische Autorität jener Zeit, Rabbi Mosche Isserles aus Polen, zurückgeht. Seine Glossen in dem von dem sefardischen Gelehrten, Joseph Karo, kompilierten religionsgesetzlichen Werk *Schulchan Aruch* aus dem Jahr 1565 machten dieses auch im aschkenasischen Raum zu einer autoritativen Gesetzessammlung. Isserles spricht sich für die Hochzeitszeremonie unter freiem Himmel aus, weil sie auf diese Weise metaphorisch an Gottes Verheißung an Abraham anknüpft.⁴⁵⁴ Gott verheißt Abraham in Genesis 15, 5, seine Nachkommen so zahlreich wie die Sterne am Himmel zu machen. Das jüdische Brautpaar ist sowohl Teil dieser Verheißung Gottes als auch selbst dazu angehalten, dem Gebot der Fruchtbarkeit nachzukommen. Zu diesem Zweck benötigt man eine tragbare Chuppa, die von vier jungen Männern an Stäben gehalten wurde.⁴⁵⁵ Für die Trauung muss ebenso wie für das Gemeindegebet ein Minjan, das heißt zehn Männer, anwesend sein, was sich auf Vers zwei im vierten Kapitel im Buch Ruth bezieht. Neben den Eltern

⁴⁵¹ Routtenberg/Seldin 1967, S. 79 f.

⁴⁵² Routtenberg/Seldin 1967, S. 80 f.

⁴⁵³ Psalm 19, 6. Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 866. In Paragraph drei heißt es: „Die eigentliche Chuppa aber ist nachher das Alleinsein der Neuvermählten...“

⁴⁵⁴ Karo 1863, Ewen haEser, § 61, Abschnitt 2. Joseph ben Ephraim Karo lebte von 1488 - 1575. Der in Spanien geborene und in Safed verstorbene Rabbiner und Talmudist lebte für mehr als vierzig Jahre in der Türkei. Sein Hauptwerk „Bet Joseph“ orientierte sich an Jakob ben Aschers vollständigem Religionskodex „Arba'a Turim“. Die stark gekürzte Fassung avancierte als „Schulchan Aruch“ zu einem der autoritativen religionsgesetzlichen Standardwerke. EJ 1997, Stichwort: Caro, Joseph ben Ephraim.

⁴⁵⁵ Goodman 1965, S. 179 f.

der Brautleute, die das Paar unter die Chuppa führen, sind die zwei Zeugen die wichtigsten Personen der Zeremonie. Sie überwachen den Chatan, den Bräutigam, bei der Unterzeichnung des Ehevertrags, die kurz vor der Trauung vonstatten geht und unterschreiben diesen ebenfalls. Nachdem die Brautleute unter den Baldachin geführt wurden, geht die Braut zusammen mit den beiden Müttern sieben Mal um den Bräutigam herum, bevor sie rechts von ihm zu stehen kommt. Unter der Chuppa leitet der sogenannte Herr der heiligen Zeremonie, der Baal Kidduschin, im allgemeinen ein Rabbiner, die Zeremonie. Er steht nach Osten gewandt. Nach einleitenden Worten spricht er den Segensspruch über einen Becher Wein, den er Braut und Bräutigam weiterreicht. Sie nehmen einen Schluck aus demselben als Sinnbild dafür, dass sie von nun an gemeinsam den Kelch des Lebens leeren werden. Anschließend übergibt einer der Zeugen dem Chatan den Ring, den er seiner Kalla, seiner Braut, an den Zeigefinger der rechten Hand steckt. Er spricht dazu sinngemäß folgende Worte auf Hebräisch: „Mit diesem Ring bist du mir anvertraut nach dem Gesetz Mose und Israel.“⁴⁵⁶ Die Sitte den Ring an den Zeigefinger der rechten Hand der Braut zu stecken geht auf den deutschen Rabbiner Mosche Mintz des 15. Jahrhunderts zurück. Da der Zeigefinger für die Trauzeugen deutlich zu sehen ist, wird der Ring dort angesteckt. Nach der Zeremonie wird er traditionsgemäß am linken Ringfinger getragen, der einem alten Glauben nach durch eine Ader direkt mit dem Herzen verbunden ist.⁴⁵⁷ Es folgt die Verlesung der Ketubba durch den Baal Kidduschin. Dieses Ritual trennt die Erusin, die Anlobung, die aus den beiden Ritualen Ringanstecken und Ketubba-Vorlesen besteht, von der Nissuin, der Bestätigung der Eheschließung. Erst nach der Nissuin gelten Braut und Bräutigam als gesetzmäßig angetraut und dürfen gemeinsam leben. Dieser Teil der Zeremonie besteht ausschließlich aus Benediktionen, den Schewa Brachot, den Sieben Segenssprüchen. Danach zieht sich das frisch vermählte Ehepaar kurz zurück, um seine erste gemeinsame Mahlzeit zu essen. In früheren Zeiten vollzog das Paar zu diesem Zeitpunkt erstmals die Ehe.⁴⁵⁸

Oppenheims Hochzeitsszene findet im Innenhof einer Synagoge statt. Basierend auf einer Auskunft des Jüdischen Museums Frankfurt am Main und einer mündlichen Überlieferung in der Familie des berühmten Oberrabbiners von Frankfurt, Hirsch Zwi ben Pinchas Halevi Horowitz, identifiziert Kingreen sie als jenes Gotteshaus in der Judengasse in Frankfurt am Main. Oberhalb des Eingangsportals der Synagoge ist ein Teil einer hebräischen Inschrift zu erken-

⁴⁵⁶ Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 867. De Vries 1990, S. 236 ff. Zitat, S. 242.

⁴⁵⁷ Kolatch ³1997, S. 51 f.

⁴⁵⁸ Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 867. De Vries 1990, S. 241 f.

nen, deren Zahlenwert 1810 ergibt. Kingreen bezieht die Jahreszahl auf die abgebildete Gestalt des Rabbiners, in der sie den 1817 verstorbenen Zwi Horovitz wiederzuerkennen glaubt.⁴⁵⁹ Aufgrund fehlenden Bildmaterials vom Innenraum der Synagoge kann ich Kingreen nicht widerlegen, halte es aber durchaus für möglich, dass es sich bei dem in Oppenheims Szene abgebildeten Bau um die Synagoge von Hanau handelt, die im Jahre 1810 errichtet wurde und in dem Bild „Der Gevatter erwartet das Kind“ namentlich und mit Jahreszahl verewigt ist.

Im Vordergrund steht das Brautpaar mit dem Baal Kidduschin und der Mutter der Braut mit einem Mädchen, wahrscheinlich der jüngeren Tochter, am Arm. Die Zeugen des Brautpaares sind nicht zu identifizieren. Hinter den Hauptakteuren hat sich die Gemeinde versammelt und wohnt der Trauung bei. Während sich in der farbigen Urfassung des Bildes an der Wand eines Treppenaufgangs im Hintergrund eine Tafel mit einem roten Davidstern befindet, ist er in der Grisaille-Version mit hebräischer Schrift ergänzt. Die Abkürzung im Innenfeld des Magen David, die hebräischen Buchstaben Mem und Tet, stehen für „Masal Tov“, „alles Gute“. Gelegentlich besaßen mittelalterliche Hochzeitsringe eine Gravur mit diesem Wortlaut.⁴⁶⁰ Die Abkürzungen um das Schild herum verweisen auf den Ausspruch des Propheten Jeremia: „... hört man wieder Jubelruf und Freudeneruf, den Ruf des Bräutigams und den Ruf der Braut.“⁴⁶¹ Der Blick des Betrachters wird durch einen Torbogen in der Manier Gerard Dous auf das Geschehen gelenkt. Der Torbogen wird rechts und links von zwei Figuren flankiert und dadurch seine Wirkung als umrahmendes Element verstärkt. Er wirkt als Fensteröffnung für den Betrachter, durch die es ihm gestattet ist, an einem ihm fremden Ritual teilzunehmen. Der Bogen fungiert sowohl als integrierendes als auch als distanzhaltendes Element. Er bezieht den Betrachter mit ein, hält ihn aber gleichzeitig auch auf Distanz, indem der Torbogen als Abgrenzung dient und es dem Betrachter unmöglich scheint, die Schwelle zu überschreiten. Auf der linken Bildseite lehnt sich ein Junge an einen Brunnen. In seinen Händen hält er eine Stange und eine Flasche. Die Stange weist darauf hin, dass er der vierte Träger der Chuppa ist und eigentlich zu den drei Figuren in der Menschenmenge gehört, von welchen die Holzstäbe für den Traubaldachin in die Höhe ragen. Die Flasche in seiner Hand kann für den im Rahmen der Trauung stattfindenden Kiddusch oder für das anschließende Zerbrechen des Glases bestimmt sein. Die Grisaille-Ausführung der Szene aus dem Jahr 1866 zeigt den Jungen mit zwei Flaschen auf einem Tablett. Diese verweisen auf den Brauch, zwei getrennte Becher

⁴⁵⁹ Kingreen 1996, S. 99.

⁴⁶⁰ Bloch 1980, S. 31.

⁴⁶¹ Jeremia 33, 11.

Wein bei der Hochzeitszeremonie zu trinken, die die Freude und den Kummer symbolisieren. Der Ursprung dieses Brauchs ist allerdings in zwei getrennten Zeremonien (anlässlich der Verlobung und anlässlich der Trauung) zu finden, die erst später zu einem Ritus vereint wurden.⁴⁶² Rechts an der Mauer lehnt ein Mann mit einem Tallit um die Schultern. Er konzentriert sich auf seine hebräische Texttafel, die Segensformeln beinhaltet, die er dem Brautpaar mit auf seinen Lebensweg geben wird. Hierbei könnte es sich um den Brautvater handeln, da das bei der Brautmutter untergehakte Mädchen ihn anlächelt und ihn auf diese Weise zu den Hauptpersonen integriert. Links vom Baal Kidduschin am Hoftor stehen zwei Musikanten. Bereits in talmudischer Zeit war es Usus, dass die Braut mit Musik, Tanz und Gesang zur Trauung geleitet wurde. Die gestikulierende Figur im Bildhintergrund auf der Treppe trägt ein Harlekingewand und scheint in ihrer Funktion als Spaßmacher zu den Musikanten zu gehören.⁴⁶³

Die Kopfbedeckung des Rabbiners, ein Streiml, weist diesen als osteuropäischen, orthodoxen Juden aus. Er bildet zu der zeitgemäß gekleideten Hochzeitsgesellschaft, zu dem bartlosen Chatan, dem Bräutigam, und dem Brautvater einen sichtbaren Kontrast. Während er das orthodoxe, „alte“ Judentum verkörpert, stehen die Brautleute für ein modernes, aber traditionsverbundenes Judentum, das die Anbindung an die Gegenwart sucht. Die Brautleute tragen beide einen sogenannten Siwlonot-Gürtel. Unter deutschen Juden war es Sitte, dass sich Braut und Bräutigam am Vorabend ihrer Hochzeit gegenseitig mit breiten Silberketten beschenken, die sie während der Zeremonie um die Hüften trugen.⁴⁶⁴ Gemeinsam stehen sie unter einem Tallit, der die umrahmende Funktion des Torbogens wiederholt. Der Brauch, dass das Hochzeitspaar gemeinsam unter einem Tallit steht, war laut Kolatch in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert üblich. Dies lässt sich auf einen Vers in Ezechiel 16, 8 zurückführen:

„Da kam ich an dir vorüber und sah dich, und siehe, deine Zeit war gekommen, die Zeit der Liebe. Ich breitete meinen Mantel über dich und bedeckte deine Nacktheit. Ich leistete dir den Eid und ging mit dir einen Bund ein– Spruch Gottes des Herrn-, und du wurdest mein.“⁴⁶⁵

Mittelalterliche Illustrationen belegen allerdings, dass der Brauch bereits im 13. Jahrhundert gepflegt wurde. Der Wormser Machsor von 1272, dessen Entstehungsort wahrscheinlich Mainz war, darf hierfür als einer der ältesten Belege dienen (Abb. 114). Das Brautpaar steht links neben der hebr. Wortinitialen „iti“, zu Deutsch: mit mir. Der Baal Kidduschin ist mit ei-

⁴⁶² Kolatch ³1997, S. 51.

⁴⁶³ BT 1931, Bd. 5, Ketubbot 17a. De Vries 1990, S. 211.

⁴⁶⁴ Historisches Museum der Stadt Wien 1987, S. 177.

⁴⁶⁵ Kolatch ³1997, S. 44.

nem Kiddusch-Becher in der Hand rechts davon platziert. Der Bräutigam trägt den damals üblichen Judenhut. Die Braut steht neben ihm in einen Umhang gehüllt. Ihr Gesicht ist nicht zu erkennen.

Der Maler hat den Moment der Zeremonie festgehalten, in dem der Chatan, seiner Kalla den Ring anstecken möchte und der Baal Kidduschin ihm die Worte für die Ringübergabe vorpricht. In dieser Genreszene Oppenheims dominieren warme Gelbtöne. Sowohl die Tallitot, das Hemd und der Rock der Brautleute als auch das Kleid der Brautmutter und die Hausfassade im Hintergrund sind in zart abgestuften Gelbnuancen gehalten. Die blauschwarzen Gewänder und Hüte der Männer kontrastieren die Gelbtöne und verstärken ihre Wirkung. Ihr bläulicher Glanz ist im Ausschnitt des Himmels wiederzufinden. Der zartblaue Himmel weist auf den hereinbrechenden Abend hin, der die gesamte Szene in ein weiches Licht taucht. Jüdische Trauungen finden üblicherweise mittags oder abends statt. Gemäß einer mystischen Vorstellung im Judentum sollen Ehen bei Vollmond geschlossen werden, was ein Symbol für die Fülle des Lebens und die „volle Entfaltung des Glücks und der Göttlichkeit“ ist.⁴⁶⁶

Oppenheim hat die Szene fröhlich-feierlich gestaltet, ohne in jegliche Form von Pathos zu verfallen. Die Lebendigkeit des Geschehens wird durch die Geste des Bräutigams, das zur Seite lächelnde Mädchen und die gestikulierenden Personen auf der Treppe erzeugt. Die drei Stangen der Chuppa, die schräg aus der Menschenmenge herausragen, ohne dass man ihre Träger sieht, verstärken das Moment der Bewegung.

Einer seit dem Mittelalter gebräuchlichen Darstellungsweise folgend, setzte Oppenheim das Brautpaar, den Baal Kidduschin, die Brautmutter und die Musikanten ins Bildzentrum und zeigt den Moment des Ringansteckens (Abb. 115).

Während er die Szene in den Synagogenhof verlegte, zogen es die nichtjüdischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts vor, die Zeremonie auf einem Platz vor der Synagoge stattfinden zu lassen. Der Frankfurter Maler nimmt Bezug auf die reale Raumsituation der damaligen Zeit, in der sich die Synagoge im Ghetto befand und lediglich über einen eingezäunten Innenhof und nicht über einen frei zugänglichen Vorplatz verfügte. Den nichtjüdischen Vorläufern Oppenheims ging es nicht so sehr um die Wiedergabe eines zeitgenössischen Ambientes, als vielmehr um eine Beschreibung eines fremden religiösen Geschehens, das zum Zwecke ihres aufklärerischen Anliegens auf einem freien Platz dargestellt wurde.

⁴⁶⁶ De Vries 1990, S. 238.

Bernard Picart stellte für seine Darstellung von 1721 ähnlich wie Oppenheim das Brautpaar lediglich unter einen Tallit (Abb. 116). Ein Mann mit einer Stange in der Hand rechts im Bildhintergrund deutet auf das Vorhandensein einer Chuppa hin. Picarts Figuren verweisen in ihrer Haltung und Kleidung auf ihre gehobene gesellschaftliche und wirtschaftliche Stellung. Während Oppenheims Rabbiner durch seine äußere Erscheinung als Vertreter des „alten Glaubens“ zu identifizieren ist, trägt der Baal Kidduschin im Stich des holländischen Illustrators zwar einen Bart, aber zeitgemäße, modische Kleidung. Der Titel des gesamten Zyklus *Bilder aus dem altjüdischen Familienleben* ist in dieser Bildfassung des Frankfurter Malers von 1861 bzw. 1866 Programm. Sie entbehrt eines gewissen Zeitgeists. Auch wenn Rabbiner und Bräutigam das in Oppenheims Bildern oft verwendete Gegensatzpaar von veralteter Orthopraxie und moderner Traditionspflege bilden, bleibt die Hochzeitsszene stark in der Vergangenheit verhaftet und schafft den Brückenschlag zum 19. Jahrhundert kaum. Während er für das Thema der Beschneidung darauf bedacht war, eine neuartige Motivik zu entwickeln, verharret er mit seiner Chuppa-Szene in einer traditionellen Darstellungsweise, die ihren Anfang im Mittelalter nahm. Oppenheim und Picart verbindet, dass sie in fröhlicher Stimmung die Würde der Szene betonen und ihre Bildprotagonisten mit Bedacht einem wohl situierten Milieu entnommen haben. In dem Stich sehen wir zwei Figuren auf dem niedrigen Vordach der Synagoge sitzen, die die Zeremonie gestikulierend mitverfolgen. Sie könnten vorbildhaft auf Oppenheims Darstellung des Spaßmachers und der anderen Personen gewirkt haben, die im Bildhintergrund auf dem Treppenaufgang der Synagoge stehen.

Kirchners und Bodenschatz' Stiche sind hingegen sehr nüchtern gehalten. Ihre Darstellungen zeigen kein emotional aufgeladenes, bedeutendes Moment der Zeremonie, sondern wirken rein deskriptiv. Mittels distanzierter Schilderungen suchten sie ihre aufgeklärt politische Botschaft zu vermitteln, die die Integrationsfähigkeit der Juden bildhaft demonstriert. Kirchner stellt das Paar mit dem Tallit auf den Häuptern unter einen Baldachin - eine Variante, die Oppenheim für seine Grisaille-Fassung für den Zyklus ebenfalls gewählt hat (Abb. 117). Der Kopf von Kirchners Braut verbirgt sich unter ihrem Umhang.⁴⁶⁷ Am linken Bildrand hat er zwei männliche Figuren mit einem Knaben abgebildet, die sich durch ihre Kleidung von den anderen Bildprotagonisten unterscheiden und als Nichtjuden zu erkennen sind. Der Junge und

⁴⁶⁷ Der Brauch das Gesicht der Braut zu verhüllen geht auf Rebekkas Zusammentreffen mit Isaak zurück. In Genesis 24, Vers 64-65 heißt es: „Auch Rebekka blickte auf und sah Isaak. Sie ließ sich vom Kamel herunter und fragte den Knecht: Wer ist der Mann dort, der uns auf dem Feld entgegenkommt? Der Knecht erwiderte: Das ist mein Herr. Da nahm sie den Schleier und verhüllte sich.“ Oppenheim verzichtet zugunsten der Modernität seiner Szene auf diese Darstellungsweise der Braut.

einer der Männer deuten mit dem Finger auf das Paar unter der Chuppa. Kirchner setzt in dem Kupferstich durch diese Figuren die Spiegelung des Bildbetrachters künstlerisch um; der neugierige, vielleicht sogar spottende Nichtjude, der Zeuge eines fremden Rituals wird. In Oppenheims Genrebild hingegen sind keine nichtjüdischen Beobachter zu identifizieren. Bodenschatz zeigt in seinen Abbildungen ebenfalls außenstehende Beobachter, die sich durch ihre Kleidung und ihren Hund von der jüdischen Hochzeitsgesellschaft merklich unterscheiden. Sie tragen Dreispitzhüte und lange Gehröcke, während die männlichen Juden lange Umhänge, sogenannte Jüdenkragen und große Barett tragen. Sie erzeugen Nähe für den nichtjüdischen Betrachter, der sich mit den drei Figuren identifizieren kann. In seiner Darstellung der „Hochzeitsprozession“ scheint er mit den Musikanten im Vordergrund die Fröhlichkeit des Tages betonen zu wollen (Abb. 118). Seine Zeremonienszene ähnelt jener von Kirchner dergestalt, dass auch das Gesicht der Braut auf seinem Stich nicht zu sehen ist. Der Rabbiner hat ebenso wie die Brautleute einen Gebetsschal auf dem Kopf und ein Gebetbuch in Händen. Jan Luykens Stiche zu da Modenas *De riti hebraici* scheinen Oppenheims Genrebilder in vielfacher Hinsicht beeinflusst zu haben, nicht zuletzt seine Trauszene (Abb. 119). Obschon das Ambiente ein anderes ist - das Brautpaar steht unter einem an der Decke der Synagoge befestigten Baldachin, umgeben von mehreren Personen, Braut und Bräutigam tragen Tücher auf ihren Kopfbedeckungen - weisen andere Bildelemente eine starke Nähe zu Oppenheims Szene auf. Das Brautpaar trägt da wie dort modische, bürgerliche Kleidung. Der Chatan ist gerade dabei, seiner Kalla den Ring an den Finger zu stecken. Luykens Figuren sind einander zugewandt und stehen deshalb quer zum Publikum. Der Frankfurter Maler stellt die Brautleute Schulter an Schulter nebeneinander frontal zum Betrachter. Beide Künstler zeigen den Baal Kidduschin, der die Zeremonie vollzieht, mit einer Schriftrolle in Händen. Bei dieser handelt es sich um den Ehevertrag, die Ketubba, die bei Luyken deutlich länger ist als bei Oppenheim.

In der Grisaille-Version drehte Oppenheim den Treppenaufgang auf die linke Seite und platzierte auf ihm einen Geigenspieler und einen Harlekin, jene Spaßmacher, die in seiner Farbversion auf verschiedene Standorte verteilt sind (Abb. 120). Der Torbogen und die Hofmauer sind verschwunden, so dass kein architektonisches Element auf einen Synagogenhof als Schauplatz hindeutet. Die Inschrift oberhalb des Tores im Bildhintergrund rechts gibt lediglich einen Hinweis darauf, dass die Trauung vor einer Synagoge stattfindet. Der Maler wählte mit der veränderten Darstellung des Ortes für seinen Zyklus einen gängigen Schauplatz wie man ihn bereits bei Picart, Bodenschatz und Kirchner sieht. Er befreit das Geschehen aus der

Enge des Hofes und damit aus der Abgeschlossenheit und Verborgenheit der Judengasse. Darüber hinaus entfernte Oppenheim für die Zyklus-Version den die Szene einfassenden Torbogen, durch den der Betrachter auf das Geschehen blickte. Er gibt ihm dadurch die optische Illusion, unmittelbar an der Zeremonie teilzunehmen. Die Grisaille unterscheidet sich auch insofern von der farbigen Version, dass sie hinter dem Brautpaar, das unter dem Tallit steht, einen aufgebauten Baldachin zeigt, der von vier Jungen getragen wird.

Solomons Hochzeitsszene, die auch den Moment des bevorstehenden Ringansteckens illustriert, weist große Gegensätze und einige Übereinstimmungen mit Oppenheims Bild auf (Abb. 121). Sie lässt den Ort der Zeremonie nicht erkennen, weil die Chuppa das Geschehen nach oben und an den Seiten begrenzt. Am linken und rechten Bildrand steht jeweils ein junger Mann in Frack und Zylinder, der die bis zum Boden reichende Stange des Baldachins hält. Unter der Chuppa stehen links zwei bärtige Männer mit Gebetsschal. Einer von ihnen hält den Weinkelch für den späteren ersten gemeinsamen Kiddusch von Braut und Bräutigam bereit. Der andere gestikuliert und scheint der Baal Kidduschin zu sein. Seine religiöse, äußere Erscheinung erinnert an den Rabbiner in Oppenheims Bild. Gegenüber steht das Brautpaar, das zeitgemäße, modische Kleidung trägt. Der Bräutigam wendet sich seiner zukünftigen Gattin zu, so dass sein Gesicht nicht zu erkennen ist. Die Brautleute sind von mehreren Personen umgeben. Links neben dem Bräutigam steht ein kleines, blondes Mädchen mit einem Blumenstrauß in der Hand. Hinter ihm sieht man neben zwei jungen Frauen den Kopf eines älteren, modisch elegant gekleideten Mannes, der sein Vater oder der der Braut sein könnte. Neben dieser befindet sich eine ältere Frau – vielleicht die Mutter der Braut. All diese Personen finden wir ähnlich platziert in Oppenheims Bild wieder. Auch bei ihm steht die Brautmutter neben der Braut und einer der Väter mit geneigtem Kopf hinter dem Bräutigam. Die festlich gekleideten, ernstesten jungen Damen, die in Solomons Stich hinter dem Bräutigam stehen, könnte Oppenheim auf eine Person reduziert von dort übernommen haben. Hinter der Brautmutter steht eine junge Dame, die ihren Kopf lachend zur Seite dreht. Sie scheint einem jungen Mann zu zulächeln, dessen Profil kaum sichtbar am Bildrand zu erkennen ist. Sowohl ihre Positionierung als auch ihre äußere Erscheinung ist mit jener der jungen Frauen in der Illustration des englischen Malers identisch. Darüber hinaus findet sich auch bei beiden Künstlern ein junges Mädchen an prominenter Stelle. In Solomons Bild steht sie neben dem Bräutigam. Bei Oppenheim steht sie neben der Brautmutter. In beiden Fällen übernehmen sie die kompositionelle Funktion, die optische Verbindung zu den Personen am Bildrand und im Bildhintergrund herzustellen.

Die beiden Chuppa-Bilder unterscheiden sich jedoch gravierend im Ausdruck. Mehrere Personen in Oppenheims Darstellung gestikulieren und lachen, und die Grundstimmung ist eine heitere, leichte und festliche. Stein drückt es in seinem Bildkommentar mit den Worten aus: „Das Kind, sowie dessen hübsche Tante hinter ihm (damit meint er die lachende junge Frau hinter der Brautmutter, Anm. d. A.) und andere Persönlichkeiten in der Nähe, sind von munterem Scherze bewegt.“⁴⁶⁸ In Solomons Stich sind die Bildprotagonisten ernst. In vielen Fällen ist ihr Gesichtsausdruck leer und ohne jegliche (emotionale) Regung. Der englische Maler will im Gegensatz zu seinem Frankfurter Kollegen keine bestimmte Stimmung zum Zwecke der Aufklärung oder Identitätsstiftung vermitteln. Ihm geht es lediglich um eine nüchterne Darstellung einer jüdisch-religiösen Handlung.

⁴⁶⁸ Stein 1882, zu Bild VI, o. S.

8.6. Sabbath-Anfang

Öl/Leinwand (Grisaille), 1865, 46 x 35,9 cm, sig. u. dat.

The Jewish Museum New York (Abb. 122)

Jede Woche am Freitag Abend beginnt vor Sonnenuntergang der jüdische Ruhetag Schabbat, der sinnbildlich als Braut empfangen wird. Seine Bedeutung erhält er durch seinen direkten Bezug zur Schöpfung. Er gebietet dem Menschen, das Verhalten Gottes nachzuahmen. Denn nachdem Gott sechs Tage lang die Erde und die auf ihr wohnenden Lebewesen geschaffen hatte, ruhte er sich am siebten Tag von seiner Arbeit aus. Ebenso sollen es Juden jeden Freitag bis Samstag Abend halten.⁴⁶⁹ Die Rabbinen der talmudischen Zeit betonten die Besonderheit des Schabbat. „Der Sabbat wiegt alle Gebote auf. Wer den Sabbat vorschriftsgemäß hält, hat damit gleichsam die ganze Tora anerkannt.“⁴⁷⁰ Zu den wichtigsten Vorschriften des Schabbat gehört das Anzünden von Kerzen und das Unterlassen bestimmter Arbeiten. Das Anzünden der Schabbat-Lichter sollte spätestens eine halbe Stunde vor Sichtbarwerden der Sterne erfolgen. Dem bevorstehenden Ruhetag zu ehren soll man viele Lichter anzünden, die mindestens bis nach dem Festmahl brennen sollen. Die Sitte, Schabbat-Lichter anzuzünden, um den feierlichen Charakter des Tages zu betonen, stammt offenbar aus dem 1. Jahrhundert n. d. Z. Dass es eine Mindestanzahl von zwei Lichtern geben soll, die als Symbol für „sachor“ (gedenke) und „schamor“ (bewahre) stehen, wurde erst im 14. Jahrhundert eingeführt.⁴⁷¹ Die religiöse Verpflichtung des Lichteranzündens obliegt zwar Männern und Frauen gleichermaßen. An die Frauen richtet sich der Auftrag jedoch explizit, weil sie sich im Hause aufhalten und nicht wie die Männer dazu angehalten sind, zum Schabbat-Gottesdienst in die Synagoge zu gehen.⁴⁷²

Oppenheims „Sabbath-Anfang“ ist eine Interieurszene, die eine Frau und einen Mann mit einem Jungen an der Hand, zeigt wie sie in ihrer Stube vor dem gedeckten Schabbat-Tisch stehen und sich verschiedenen Tätigkeiten widmen. Die Hausfrau ist gerade dabei, die Schabbat-Lichter zu segnen. Sie hält ihre Hände erhoben, ihre Handflächen der Lampe zugewandt. Da die Lichter vor dem Sprechen der Bracha, der Segnung angezündet werden müssen, um

⁴⁶⁹ Vgl. Genesis 2,3; Exodus 20, 8-10 und Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 403 f.

⁴⁷⁰ Jer.Nedar. Ende III, zitiert aus Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S.404.

⁴⁷¹ Bloch 1980, S. 118 f. Den Hinweis auf die Mindestanzahl von zwei Lichtern und deren Ursprung im 14. Jahrhundert hat Bloch dem Codex Tur aus Warschau von 1863, Traktat Hilchot Schabbat 263 entnommen.

⁴⁷² Maimonides 1975, Ordnung: Smanim, Traktat Hilchot Schabbat 5:3.

das Verbot des Lichtanzündens am Ruhetag nicht zu übertreten, hält sich die Hausfrau gemäß der Tradition die Hände vor die Augen mit den Handflächen nach außen.⁴⁷³ Diese symbolische Geste des ersten Erblickens der Schabbat-Lichter nach dem Sprechen der Bracha hat der Maler des 19. Jahrhunderts nur abgeschwächt dargestellt. Weder sind die Hände der Hausfrau auf der Höhe der Lichter, noch direkt vor ihren Augen, die sie gemäß der Anordnung geschlossen halten sollte. Oppenheim wählte diese Form der Darstellung, weil sie in ihrer Andeutung einem akkulturierten jüdischen Publikum Genüge leistete und einem nichtjüdischen Betrachter kein geheimnisvolles, Argwohn erregendes Ritual vermittelte. Der Hausherr blickt auf seine Taschenuhr, um zu sehen, wann er das Haus verlassen muss, um pünktlich zur Synagoge zu kommen. Der Junge an seiner Hand hat ein Gebetbuch unter den linken Arm geklemmt und blickt gedankenverloren auf den Boden. Alle drei Figuren tragen festliche Kleidung, wie es der Talmud in Schabbat 113 a vorschreibt. Zu ihrem Festtagsgewand ist die Hausfrau mit einem sogenannten Schabbesgürtel umgürtet, an dem ein Schlüsselbund hängt.⁴⁷⁴ Der Hausherr steht mit dem Rücken zum festlich gedeckten Tisch, an dem sich die Familie nach dem Synagogenbesuch versammelt. Ein silberner Kiddusch-Becher für die Segnung des Weines steht neben den mit einer weißen Stoffserviette bedeckten Schabbat-Broten, die Challot. Ihre charakteristische geflochtene Form ist deutlich zu erkennen.⁴⁷⁵ Dezent hat Oppenheim noch weitere Schabbat-Attribute ins Bild gesetzt. Am linken Bildrand liegt auf einer Kommode ein Fisch auf einem Teller. Er deutet nicht nur das festliche Mahl an, zu dem spätestens seit talmudischer Zeit Fisch gehörte, sondern er ist auch Ausdruck von Fruchtbarkeit und messianischer Hoffnung.⁴⁷⁶ Oppenheim verwendet mit dem Fisch ein Symbol, das sich in seiner tieferen Bedeutung nur einem religiös gebildeten, jüdischen Betrachter

⁴⁷³ De Vries 1990, S. 66. Eine genaue Anweisung die Augen mit den Händen zu bedecken, während man die Bracha spricht, siehe Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 423.

⁴⁷⁴ Das Anlegen eines Schabbesgürtel an Schabbat hängt mit dem Verbot des Tragens an dem Ruhetag zusammen.

⁴⁷⁵ Es war etwa vom 1. Jahrhundert bis in die nachtalmudische Zeit Brauch, für Schabbat selbst Brot zu backen. BT 1930, Bd. 3, Taanit 24b. Nachdem die Hauptcodices des Mittelalters das Challa-Backen unerwähnt lassen, hat Rabbi Mosche Isserles aus Polen den Brauch im 16. Jahrhundert wiederbelebt. Bloch 1980, S. 126.

⁴⁷⁶ In Genesis 48, 16 segnet Jakob Josephs Söhne, Ephraim und Menasse mit den Worten: „Im Lande sollen sie sich tummeln, zahlreich wie die Fische im Wasser.“ Das hebräische Wort für „sich zahlreich tummeln“ ist „we-*jidgu*“, das sich vom Wort „*dagim*“ ableitet. Der Schabbat gilt als Vorempfinden der messianischen Zeit, an dessen Ankunft alle Gerechten von dem mystischen Fisch Leviathan genießen werden. In diesem Geiste etablierte sich die Fischmahlzeit am Freitagabend. Darüber hinaus hat das Wort „*dag*“ (dt. Fisch) den Zahlenwert Sieben, was einen numerischen Hinweis auf den siebten Tag der Woche, Schabbat, darstellt. BT 1929, Bd. 1, Bra-*chot* 20a. Frankel/Teutsch 1995, S. 55.

erschließt. Dadurch, dass der Maler es am Rande der großzügig angelegten Szene darstellt, weist er ihm eine vermeintlich untergeordnete Rolle zu. Die messianische Hoffnung auf Rückkehr nach Jerusalem hatte zu seiner Zeit nur noch eine nebensächliche Bedeutung für viele Juden. Auf dem Wege zur Akkulturation als gute deutsche Bürger konnte sie durch ihre nationale aufgeladene sogar hemmend wirken. Da sie aber wiederum auch einen essenziellen Bestandteil der jüdischen Heilserwartung darstellt und Fisch darüber hinaus eine traditionelle Schabbat-Speise ist, wollte der Maler auf ihre Abbildung nicht verzichten. Ebenso wie in der Beschneidungsszene „Der Gvatter erwartet das Kind“, in der Oppenheim eine Spendenbüchse mit der hebräischen Aufschrift „Jeruschalajim“ gemalt hat, verwendet er auch in diesem Bild den Fisch als Chiffre für eine tief empfundene ausgedrückte Religiosität, die aufgrund ihrer Verschlüsselung nur einem bestimmten Kreis von Betrachtern offenbar wird. Auch wenn im Emanzipationskampf wortführende Nichtjuden den nationalen Charakter des Judentums kritisierten und als Hemmschuh für eine erfolgreiche Emanzipation sahen, lebte Oppenheim das unmöglich geglaubte Gegenteil und verlieh ihm in diesem Bild Ausdruck. Offensichtlich hatte der Frankfurter Maler keine Probleme damit, eine „doppelte Loyalität“ einzugehen. Im Sinne Samson Raphael Hirschs verstand er sich als gottesfürchtiger, traditionsverbundener Jude, der gleichzeitig loyaler, deutscher Bürger war. Eine dem Judentum innewohnende Affinität zu Jerusalem und dem wieder zu errichtenden Tempel stand für ihn ebenso wenig, wie für zahlreiche andere Juden, auf einer Stufe der Nationalverbundenheit mit dem von ihnen geschätzten Deutschtum. Das eine war eine ferne, idealisierte Hoffnung, das andere war realer, gelebter Patriotismus.

Im Bildhintergrund auf einem Regal oberhalb des Türsturzes ist ein Besamim-Turm zu sehen. Er verweist auf das bevorstehende Ende des Schabbat und der damit verbundenen Hawdala-Zeremonie am folgenden Abend.⁴⁷⁷

Eine einseitige Lichtquelle, die vom linken Bildrand ausgeht, wo man ein Fenster erahnen kann, akzentuiert die Figuren der Darstellung dezent. Der in ein warmes Gelb getauchte Rock der Hausfrau erhält durch den Lichteinfall weiße Lichtpunkte. Die rechte Gesichtshälfte des Mannes und des Jungen sind durch das einfallende Licht fast ganz weiß. Ihre hellen Gesichtshälften stehen in starkem Kontrast zu ihrer dunklen Kleidung, die sich vom nicht ausgeleuchteten Teil des Raumes kaum abhebt. Eine gewisse Abschwächung erfährt dieser harte Schwarz-Weiß-Kontrast durch die weißen Hemdkrägen der beiden männlichen Protagonisten,

⁴⁷⁷ Oppenheim hat dem Schabbat-Ausgang und der damit verbundenen Hawdala-Zeremonie ein eigenes Bild im Zyklus gewidmet. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 375.

die mit dem Weiß ihrer Gesichter korrespondieren. Das warme Licht der Schabbat-Lampe erleuchtet das Gesicht der Hausfrau und die Tischdecke. Der gelbe, warme Farbton findet sich im Rock der Frau und an den Wänden wieder. Er steht in augenfälligem Kontrast zu den kalten Weißblau- und Schwarztönen. Es ist dem warmen Farb- und Lichteffekt zuzuschreiben, dass der Betrachter die Freude über den Schabbat und die Besonderheit des Ruhetages nachempfinden kann. Der expressive Effekt ist in der abgedruckten Schwarz-Weiß-Fassung des Zyklus leider merklich verloren gegangen.

Obwohl Oppenheim dem Beginn des Schabbat zwei Bilder gewidmet hat, zeigt er in keinem von beiden das familiäre Beisammensein um den festlich gedeckten Tisch. Darstellungen, die das gemeinsame Festmahl zum Thema haben, bilden innerhalb des Kanons der Schabbat-Motive generell eine Ausnahme. Beliebte Themen waren vielmehr das Anzünden der Schabbat-Kerzen und der Segen über den Wein. Der Maler konzentrierte sich in seinen Bildern auf das Anzünden der Lichter und das Segnen der Kinder.⁴⁷⁸ Er reiht sich damit ein in eine Bildtradition, die die besonderen rituellen Handlungen des Ruhetages in Szene setzt. Oppenheims Hausfrau folgt in ihrer Haltung einem spezifischen Typus von Schabbat-Darstellungen wie er bereits in den frühen jüdischen Druckwerken zu finden ist. Bodenschatz vereint in seiner Illustration „Vom Sabbat“ eine Kiddusch-Szene mit einer des Lichteranzündens in ein und derselben Kartusche (Abb. 123).

Eine gewisse bildformale Nähe lässt sich zwischen Oppenheims Grisaille und der Illustration von Paul Christian Kirchner feststellen (Abb. 124). Letzterer hat auf einem Blatt in zwei getrennten Stichen die Rituale des Freitagabends bzw. des Samstags dargestellt. Der eine ragt in die Darstellung des anderen in Form einer herunterhängenden Leinwand hinein. In einer Anordnung von rechts nach links fügt Kirchner eine rituelle Handlung neben die andere. Segnen der Schabbat-Kerzen, Kiddusch, Segnen der Kinder und Genießen der Schabbat-Mahlzeit. Neben dem Mann, der gerade dabei ist, den Wein zu segnen, steht ein kleiner Junge und blickt aus dem Stich heraus. Er nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf und lädt ihn zur eingehenden Betrachtung des Bildes ein. Die Anordnung der Figuren von der Kerzen segnenden Hausfrau und dem Mann mit dem kleinen Jungen, der dem Kiddusch beiwohnt in der Bildmitte, lässt an jene bei Oppenheim denken. Seitenverkehrt zwar, aber ebenso nebeneinander wie bezugslos zueinander, widmen sich die Personen in seiner Szene ihren Tätigkeiten. Während der Beziehungslosigkeit der Figuren in Kirchners Illustration eine Aneinanderreihung unterschiedlicher ritueller Handlungen zugrunde liegt, mutet die Teilnahmslosigkeit der Oppenheim'schen

⁴⁷⁸ Siehe Kap. 8.7.

männlichen Figuren am Ritual des Lichteranzündens komisch an. Denn üblicherweise wenden sich alle im Raum befindlichen Personen der Lichtersegnung der Hausfrau zu und nehmen still an der Zeremonie teil, um sich nach dieser gegenseitig „Schabbat Schalom“ zu wünschen. In seiner Grisaille mutet die Pose des von der Lampe abgewandten Mannes, der konzentriert auf seine Taschenuhr blickt, unhöflich an. Oppenheim nahm seiner Darstellung jegliche familiäre Atmosphäre. Verfolgte er ein bestimmtes Ziel, als er die Figuren derart vereinzelt abgebildet hat? Ich unterstelle dem Maler, dass er ein ganz genaues Ziel mit dieser Art der Darstellung verfolgt hat. Oppenheim arbeitete auch in diesem Bild wieder mit einem Gegensatzpaar. Die Frau vollführt ein spätestens seit dem Mittelalter gepflegtes Ritual des Lichteranzündens am Schabbat. Sie tut dies in derselben Form, wie es schon Frauen vor ihr getan haben. Der Mann verkörpert jene modernen Zeiten, die es ihm ermöglichen, mit Hilfe einer Taschenuhr den genauen Zeitpunkt des Schabbat-Anfangs festzustellen, ohne archaische Hilfsmittel wie die Betrachtung des Sonnenuntergangs und der Sterne zu Rate ziehen zu müssen. Taschenuhren stellten zu Oppenheims Zeit ein Prestigeobjekt des Bürgertums dar. Die Ende des 18. Jahrhunderts gemachte Erfindung war in ihrer Anschaffung kostspielig und deshalb nur für wohlhabende Bürger erschwinglich.

8.7. Freitag Abend

Öl/Leinwand (Grisaille), 68,7 x 55,9 cm, sig. u. dat.

Privatbesitz⁴⁷⁹ (Abb. 125)

Es ist üblich, dass Eltern ihre Kinder am Freitagabend segnen, bevor sie sich gemeinsam an den festlich gedeckten Schabbat-Tisch setzen. Der Usus entstammt der nicht religionsgesetzlichen, mystischen Lehre und etablierte sich rasch zu einem festen Bestandteil des Schabbat-Ritus am Freitagabend. Zu Knaben spricht man: „Gott lasse dich werden wie Efrajim und Menasche.“ Zu Mädchen spricht man: „Gott lasse dich werden wie Sara, Riwka, Rachel und Lea.“ Die Abschlussformel hat für Töchter und Söhne denselben Wortlaut: „Der Ewige segne und behüte dich. Der Ewige lasse dir Sein Angesicht leuchten und sei dir gnädig. Der Ewige wende dir Sein Angesicht zu und gebe dir Frieden.“⁴⁸⁰

Ebenso wie in seinem ersten Schabbat-Bild stellt Oppenheim auch hier ein Feiertagsritual dar und nicht den Familienverband versammelt um den gedeckten Tisch. Es entsteht der Eindruck, als wollte er eine Schabbat-Darstellung bewusst vermeiden, die die Familie zusammen beim Kiddusch oder dem Segen über die Challa, das Festtagsbrot, zeigt. Sah der Maler die Gefahr, dass ein solches Motiv zu separatistisch wirken und beim nichtjüdischen Betrachter Unverständnis hervorrufen könnte? Oder wollte er mit seiner Schabbat-Motivwahl vorrangig die akkulturierten jüdischen Betrachter ansprechen und sie darauf hinweisen, dass sie, auch wenn sie den Schabbat nicht mehr als strengen Ruhetag hielten, das Ritual des Lichteranzündens und des Kindersegnens beibehalten sollten?

Der Vater scheint zusammen mit einem seiner Söhne, der rechts von ihm steht und noch sein Gebetbuch in der Hand hält, soeben von der Synagoge nach Hause gekommen zu sein. Die Zimmertüre steht noch offen. Durch den Türspalt fällt zusätzliches Licht in die durch die Schabbat-Lampe erleuchtete Stube. Vor dem mit Kiddusch-Becher, zugedeckten Challot und Fisch gedeckten Tisch ist der Hausherr gerade dabei, seine zwei Töchter zu segnen. Hinter ihnen wartet ihr Bruder darauf, von seinem Vater gesegnet zu werden. In seiner linken Hand hält er einen Schabbat-Strauß. Dieser wird von Rabbiner Stein zwar erwähnt, aber nicht er-

⁴⁷⁹ Unter dem Titel „Freitag Abend“ existierte ein farbiges Ölgemälde, das vor 1864 entstanden ist und dessen Verbleib heute unbekannt ist. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 374.

⁴⁸⁰ Der spezielle Segen für die Knaben stammt aus Genesis 48, 20. Zitat aus Siddur 1996, S. 269. Zum Ritus die Kinder zu segnen, siehe Bloch 1980, S. 131. De Vries 1990, S. 67.

klärt. Der Brauch, an Schabbat Myrtensträußchen mit nach Hause zu bringen, beruht auf einer Erzählung im Talmud. Rav Schimon ben Jochaj verhöhnte den Kaiser, was dieser erfuhr und ben Jochaj hinrichten lassen wollte. Dieser verbarg sich daraufhin mit seinem Sohn im Lehrhaus und später in einer Höhle, in der sie mehrere Jahre blieben. Als ihnen berichtet wurde, dass der Kaiser gestorben und sein Hinrichtungsbefehl aufgehoben war, kamen sie aus ihrem Versteck und gingen zurück in die Stadt. Auf dem Weg begegneten sie einem alten Mann.

„Am Vorabend des Šabbaths sahen sie einen Greis, zwei Myrtensträuße haltend, bei Dämmerung laufen. Da sprachen sie zu ihm: Wozu brauchst du diese? Er erwiderte ihnen: zu Ehren des Šabbaths. – Du hast ja aber mit einem genug!?! – Einer ist für *gedenke* und einer ist für *beachte*.“⁴⁸¹

Ob der Junge in Oppenheims Bild zwei Sträuße in der Hand hält oder nur einen, ist nicht zu erkennen. Die Mutter verfolgt sanften Blickes mit einem Säugling auf ihrem Schoß die Handlung ihres Mannes. Die Zugewandtheit der Personen zueinander und ihr Blickkontakt untereinander verleihen der Szene einen sehr intimen Charakter. Die Intimität und Geschlossenheit der Szene erfährt jedoch durch eine unbeteiligte neunte Figur am rechten Bildrand eine gewisse Irritation. Wer ist dieser junge Mann? Und in welcher Beziehung steht er zu den anderen im Raum Anwesenden? Er unterscheidet sich deutlich durch seine Kleidung und seine Position. Offensichtlich gehört er nicht zum Familienverband, scheint aber Mitglied des Haushalts zu sein. Seit dem 18. Jahrhundert war es in aufgeklärten jüdischen Familien üblich, die Kinder auf allgemeine Schulen zu schicken, um ihnen eine solide Allgemeinbildung angedeihen zu lassen. Da durch die Aufklärung und das erstarkende Bürgertum Bildung allgemein an Bedeutung gewann, erfuhr in manchen jüdischen Kreisen auch die rabbinisch-jüdische Bildung eine Aufwertung. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte es sich bei den Juden in den deutschsprachigen Ländern allgemein durchgesetzt, ihre Kinder entweder auf jüdische Schulen zu schicken, wo sie auch in weltlichen Fächern unterrichtet wurden, oder sie nichtjüdische Schulen besuchen und ihnen auf anderem Wege eine jüdische Bildung zukommen zu lassen.⁴⁸² Jene Familien, die auch Wert auf eine fundierte jüdische Bildung legten und es sich finanziell leisten konnten, engagierten einen Privatlehrer für die Unterweisung ihrer Kinder. Die meisten dieser Lehrer kamen aus Polen. Manche Familien schickten ihre Söhne auch in bekannte Jeschiwot, Talmud-Hochschulen, nach Osteuropa, wo sie diese zu Gelehrten und

⁴⁸¹ BT 1929, Bd. 1, Traktat Schabbat 33b.

⁴⁸² Meyer 2000, S. 119.

Rabbinern ausbilden ließen.⁴⁸³ Bei dem abseits stehenden jungen Mann, der die für das osteuropäische Judentum typische Kleidung trägt, kann es sich um zweierlei handeln. Entweder er ist ein Fremder, den der Hausherr in der Synagoge getroffen hat und für das Schabbat-Mahl eingeladen hat, oder es handelt sich um den Hauslehrer der im Bild gezeigten Kinder.

„Sabbath-Anfang“ und „Freitag Abend“ gehören zu dem fünf Bilder umspannenden Bilderkomplex, der Schabbat thematisiert.⁴⁸⁴ Beide Werke stellen ein wichtiges Schabbat-Ritual dar und weisen formale Gemeinsamkeiten auf. Der gedeckte Tisch im Bildhintergrund gibt den Blick auf Kiddusch-Becher und Challot frei. Das jeweilige Schabbat-Ritual wird im Vordergrund vollzogen. Am linken Bildrand des ersten Bildes steht eine vom Rand abgeschnittene Kommode, auf der ein Fisch auf einem Teller liegt. Im zweiten Bild ersetzte Oppenheim die Kommode mit dem Fisch durch einen runden Beistelltisch, auf dem eine Kanne mit Wasser für das rituelle Händewaschen nach dem Kiddusch bereit steht.⁴⁸⁵

Große Unterschiede lassen sich allerdings im Aufbau der beiden Bilder feststellen und in ihrer Wirkung auf die emotionale Bildaussage. Im „Sabbath-Anfang“ setzt Oppenheim drei von einander unabhängige Personen nebeneinander, von denen jede in eine andere Handlung vertieft ist. Die familiäre Stimmung des Schabbat, an dem die Familie beisammen ist, sich für einander Zeit nimmt und von der Arbeit ruht, kommt hier in keinsten Weise zum Ausdruck. In seinem „Freitag Abend“ steht hingegen die Familie im Mittelpunkt. Die im Raum befindlichen Personen sind einander zugewandt oder blicken einander an, sodass sie auf die eine oder andere Art alle miteinander in Kontakt stehen. Die unterschiedliche Beziehung der Figuren zueinander in den beiden Bildern lässt sich auch anhand einer graphischen Darstellung der Figurenkomposition nachvollziehen. Zieht man zwischen den abgebildeten Personen eine Linie, ergibt sich im ersten Bild eine Gerade, während die Anordnung im zweiten Bild einen Kreis ergibt und sich weitere Kreise zwischen zwei oder drei Figuren ziehen lassen. Die Distanziertheit der Figuren untereinander im ersten Bild kontrastiert auffällig mit der Intimität der Familie im zweiten Werk. Während der Maler dem Betrachter im „Sabbath-Anfang“ die Position einer vierten wartenden Einzelfigur zuweist, gibt er ihm im „Freitag Abend“ das Gefühl, ein Eindringling zu sein. Er ist Zeuge einer intimen Familienszene.

⁴⁸³ Richarz 1974, S. 3 f.

⁴⁸⁴ Bei den drei anderen handelt es sich um „Sabbat-Nachmittag“, „Sabbatruhe auf der Gasse“ und „Sabbat-Ausgang“. Die verschiedenen Farb- und Grisaille-Versionen stammen von 1860 bzw. 1866. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 374 f.

⁴⁸⁵ De Vries 1990, S. 69.

Dass Oppenheim der rituellen Handlung des Kindersegnens ein eigenes Bild gewidmet hat, darf als innovativ innerhalb der jüdischen Genremalerei angesehen werden. Kein Künstler vor ihm widmete der Birkat haBanim, dem Segnen der Kinder, eine Einzeldarstellung. Sein Aufklärungsziel liegt auch dieser Motivwahl zugrunde. Schabbat als Familienfest, bei dem die Kinder im Mittelpunkt stehen und ihnen Gottes Segen zuteil wird, fand in dieser Form sicherlich bei akkulturierten Juden wie traditionsverbundenen Nichtjuden Gefallen. Die Beibehaltung der Tradition eingebettet in einen zeitgemäßen Rahmen findet auch in der Lichtführung ihre Entsprechung. Warmes Licht durchflutet den Raum und taucht das Interieur in ein zartes Spiel von Licht und Schatten. Am hellsten ruht das Licht auf den weißen Kleidern der Mädchen, den erleuchteten Gesichtern der Söhne und auf der Mutter mit dem Säugling auf dem Schoß. Kinder als Zeichen der Hoffnung, denen die vollständige rechtliche Gleichstellung zuteil werden mag; Kinder als Zeichen des unaufhaltsamen Fortschritts, der aufgeklärte Zeiten voller Toleranz bringen soll, ohne ihre „exotische“ Religion aufgeben zu müssen. Im Schatten stehen der eine Knabe mit dem Gebetbuch in der Hand hinter seinem Vater und der junge Mann aus Osteuropa. Sie verkörpern die überholte, alte Form der Religion, die sich von der Außenwelt abschottete und in sich gekehrt vor allem das Studium der Heiligen Schriften pflegte. Die Lichtführung des Malers wird hier ebenso wie in dem Bild „Der Gevatter erwartet das Kind“ zum Bedeutungsträger und unterstützt die Aussagekraft der verschiedenen Bildprotagonisten. Sobald Oppenheim mit dem Gegensatzpaar von modernem und konservativem Juden operiert, bringt er auch Licht und Schatten malerisch zum Einsatz.

Simeon Solomons Schabbat-Bild stellt zwar den Moment des Lichteanzündens dar, es steht aber im Gegensatz zu seinen anderen Illustrationen des Zyklus atmosphärisch Oppenheims Grisaille sehr nahe. Dem Betrachter eröffnet sich eine Wohnstube, in deren Mitte die Schabbat-Lampe über einem runden Tisch hängt (Abb. 126). Auf dem Tisch befinden sich eine Topfpflanze, zwei Gebetbücher, eine Karaffe und ein Glas. Es ist nicht für das Schabbat-Mahl gedeckt. Lediglich die Karaffe und das Glas stehen für den Kiddusch bereit. Vor dem Fenster frontal zum Betrachter sitzt eine junge Frau und neben ihr, dicht an sie gedrängt, ein kleines Mädchen. In einem bequemen Sessel mit gedrehten Beinen ruht ein alter, bärtiger Mann und hält ein kleines Mädchen auf seinem Schoß. An seine Beine schmiegt sich stehend ein Junge, und ein zweiter steht aufmerksam hinter ihm. Es scheint sich hier um die Hausfrau, die gerade dabei ist, die Schabbat-Lichter anzuzünden, ihre fünf Kinder und den Großvater zu handeln, die in heimeliger Atmosphäre gemeinsam ihren Ruhetag empfangen.

Sowohl in Solomons als auch in Oppenheims Bild spielen Kinder eine große Rolle und dominieren die Szene. Während sie jedoch bei ersterem nur Beiwerk und nicht aktiv an der religiösen Handlung beteiligt sind, sind sie bei dem Frankfurter Maler die Hauptakteure. Beiden gemein ist die heimelige, familiäre Atmosphäre und der Einsatz einzelner Bildprotagonisten. So finden wir beispielsweise da wie dort einen Sohn im Bar Mizwa-Alter, der sich eher im Hintergrund hält und das Geschehen ernst beobachtet. Der alte Mann mit dem kleinen Mädchen auf seinem Schoß aus Solomons Stich hat in Oppenheims Bild sein Äquivalent in der Mutter mit dem Säugling auf dem Schoß. In beiden Fällen versuchten die Künstler, die Bedeutung der Tradierung von Tradition von Generation zu Generation zu vermitteln, denn nur sie allein garantiert das Fortbestehen des Judentums in einer christlichen Mehrheitsgesellschaft.

8.8. Sabbath-Ruhe auf der Gasse

um 1866, Öl/Kupfer, 12,7 x 10,4 cm, monogr.
Privatbesitz⁴⁸⁶ (Abb. 127)

Der Schabbat als Ruhetag der Woche, an dem keine werktägliche Arbeit verrichtet wird, ist Thema dieses Bildes. Rabbiner de Vries' Worte über den Schabbat könnten als Beschreibung für Oppenheims Darstellung dienen:

„Verschwunden sind die Alltagsorgen. Ein Seufzer, ein tiefer Atemzug, und der Geist, von dem man sechs Tage lang beherrscht wurde, ist verschwunden. Die Seele erneuert sich. (...) Auch und vor allem durch das Verbot der Werkätigkeit bringt er seine heilige Botschaft. Denn der Sabbat ist nicht nur einfach ein Ruhetag. Das ist mit dem hebräischen Wort nicht einmal gemeint; es bedeutet vielmehr: innehalten, aufhören. Das ist denn auch der Kern des Wesens des jüdischen Sabbats: der Schöpfung Hände und Geist entziehen und dem Schöpfer alle sieben Tage einmal sein Werk wieder zu Füßen legen.“⁴⁸⁷

Vor einem einfachen niedrigen Haus sind drei Personen zu sehen. Ein Junge, sein Vater und dessen Mutter genießen, jeder auf seine Weise, die Ruhe des Schabbat. Der Knabe betrachtet einen Zweig mit Kirschen in seiner Hand. Rabbiner Stein kommentiert:

„Der Knabe lehnt sich mit halb geschlossenen Augen an den lieben Vater, unter seinem Arme das hebräische gelehrte Werk, mit dem Zeichen darin, wo er vom „Rabbi“ heute sein Wochenpensum „verhört“ wurde und dafür als Preis die Kirschen erhielt, welche er mit Befriedigung betrachtet.“⁴⁸⁸

Der Vater hat seinen rechten Arm um den Hals seines Sohnes gelegt und streichelt zärtlich seine Wange, während er durch die hohen Häuserschluchten des Ghettos träumend in den Himmel blickt. Die alte Frau sitzt mit einem Buch auf ihren Knien lesend daneben. Ihre Füße ruhen auf einem niedrigen Schemel. Eine jüngere Frau rechts im Bild sitzt auf der Schwelle des Hauses und schaut gedankenverloren vor sich hin. Durch die geöffnete Tür des Hauses erblickt man eine lesende, junge Frau hinter einem geöffneten Fenster.

Oppenheim hat versucht, das nicht Darstellbare des Schabbat - die Ruhe des wöchentlichen Festtages - bildnerisch einzufangen.⁴⁸⁹ Gemäß den religiösen Ruhebestimmungen an Schabbat, ergeht sich die dargestellte Familie im Müßiggang und in der Lektüre religiöser Schriften. Ein Schild über der Tür des Hauses informiert darüber, dass hier ein Warenhändler namens

⁴⁸⁶ Für den Zyklus fertigte Oppenheim im selben Jahr eine Grisaille mit den Maßen 51,1 x 59,7 cm an. Sie ist signiert und datiert und befindet sich heute im Jewish Museum New York. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 375.

⁴⁸⁷ De Vries 1990, S. 71.

⁴⁸⁸ Stein 1882, zu Bild X, o. S.

⁴⁸⁹ Siehe Genesis 2, 1-3 und Deuteronomium. 5, 12-15.

Löb Bär Fuchs wohnt, der gemäß seiner jüdischen Religion am Samstag sein Geschäft geschlossen hält. Mit der Aneinanderreihung der drei Tiernamen, die in dieser Form nicht vorkam, macht sich der Maler auf liebevolle Weise über die Namensgesetzgebung der Emanzipationszeit lustig, die in Deutschland in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgte. Joseph II. erließ 1787 als erster ein Dekret, in dem er den Juden in seinem Reich die Annahme eines „ordentlichen“ Vor- und Zunamens vorschrieb. Er verbot Namen nach Orten und solche in „jüdischer Sprache“. Auch die Vornamen sollten weder jüdische noch im Deutschen unbekannt sein. Ob in Galizien tatsächlich der günstige oder teure Erwerb eines Namens mit dessen pejorativer Bedeutung oder dessen Wohlklang zusammenhing, ist umstritten und gilt nur in den jüdischen Namenswitzen als ausgemachte Tatsache. Unter den Hardenberg'schen Emanzipationsgesetzen in Preußen von 1812 beispielsweise befand sich auch ein Namensgesetz, das lediglich alle Juden zur Annahme eines Familiennamens verpflichtete, die Wahl des Namens aber freistellte.⁴⁹⁰ Bei dem Geschäftsinhaber handelt es sich wahrscheinlich um jene männliche Figur, die tagträumend vor dem verriegelten Fensterladen zwischen Sohn und Mutter sitzt. Die enge Häuserzeile am linken Bildrand verweist auf die Ghettosituation, wie sie im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts noch in einigen deutschen Städten herrschte. Die engen Häuserzeilen waren werktags sicher stark belebt. An einem Schabbat wirkten sie allerdings wie leer gefegt, da alle Juden an diesem Tag nicht ihrem Tagewerk nachgingen, sondern sich entweder zu Hause oder in der Synagoge aufhielten.

In diesem Bild kontrastieren in der Kleidung der Protagonisten warmes Rot, dunkles Blau und Grün mit einem strahlenden Weiß. Das Weiß der Kopfbedeckungen, des Tuches der älteren Frau und des Kittels des Mannes kann mit seiner Leuchtkraft als Anspielung auf die „Braut Schabbat“ verstanden werden.⁴⁹¹ Dem strahlenden Weiß hat der Maler ein warmes Rot gegenübergestellt, das in der Kopfbedeckung des Jungen, den Früchten seines Zweigleins und im Rock der alten Frau zu finden ist. Auf diese Weise bringt er jene beiden Komponenten des Schabbat gleichzeitig zum Ausdruck, die den Ruhetag charakterisieren: die Reinheit des Festtags und seine warme, familiäre Stimmung.

Ebenso wie in dem Bild „Die Hochzeit“ blickt auch hier der Betrachter durch einen Torbogen. Oppenheim brachte hier ein malerisches Mittel des 17. Jahrhunderts erneut zum Einsatz, das

⁴⁹⁰ Bering 1987, S. 53.

⁴⁹¹ Zu Beginn des Schabbat-Tages am Freitagabend singt man in der Synagoge das Schabbat-Lied *Lecha Dodi*. Es stammt von Salomo al-Kabbez ha Levi, um 1540 und ist einem kabbalistischen Kontext entnommen. Elbogen 1995, S. 108.

durch Gerard Dou weite Verbreitung fand.⁴⁹² Das architektonische Element dient nicht nur als Umrahmung für das Geschehen im Zentrum des Bildes, sondern es lässt den Betrachter auch bewusst außerhalb der Szene. Er wird nicht in das Bild mit einbezogen. Der Betrachter wagt vielmehr einen neugierigen Blick durch die Arkade in eine fremde Welt. Oppenheim spricht auf diese Weise nichtjüdische Betrachter an, die sich für den jüdischen Alltag interessieren, aber keinen Zugang finden.

In der Grisaillefassung, die im selben Jahr entstand und für den Zyklus bestimmt war, hat der Frankfurter Maler wohlweislich den Distanz schaffenden Torbogen weggelassen (Abb. 128). Der Bildausschnitt erzeugt hier vielmehr eine Unmittelbarkeit zwischen Handlung und Betrachter, auch wenn die unterschiedliche Beschaffenheit des Steinbodens eine unmerkliche Trennung aufrechterhält. Er hat diese Bildversion nicht nur um zwei Figuren am linken Bildrand ergänzt und die lesende, junge Frau im Hintergrund rechts in eine hell erleuchtete Stube gesetzt, sondern sie ist in ihrer Gesamtheit auf mehreren Ebenen expressiver. Neben die atmosphärische Aussage, die den positiven Wert des Schabbat nicht zuletzt durch die eingerollte schlafende Katze zu vermitteln sucht, tritt stärker als in seinen anderen jüdischen Genrebildern eine politische Botschaft: Der Hinweis auf den Warenhändler befindet sich in der Grisaille in Form einer Schatten spendenden Markise über den Köpfen von Sohn, Vater und Großmutter. Die Markise ist oberhalb des verriegelten Flügelfensters angebracht, das in geöffnetem Zustand dem Straßenverkauf dient. Die Worte der Inschrift, deren eigenwillige Schreibweise auffällt, auf dem der Markise vorgeblendeten Balken lauten: „Waarenhandlung Abram Isaac Jacobsohn & co“. Sie ersetzen die Tiernamen der ersten Bildfassung und suggerieren auf humorvolle Weise die Zugehörigkeit des Bildprotagonisten zur jüdischen Gemeinschaft, deren biblische Stammväter Abraham, Isaak und Jakob sind. Die Verwendung der Namen der Stammväter steht für ein auf der Aufklärung basierendes neues jüdisches Selbstbewusstsein, das erst den Emanzipationskampf ermöglichte. Das Selbstwertgefühl suchte der Maler aber auch dadurch zu stärken, dass er das Ghettoambiente hell und freundlich darstellte. Die Unbekümmertheit der Personen, das einfallende Sonnenlicht und die sauberen Straßen sollten Juden und Nichtjuden gleichermaßen zeigen, dass das Leben im Ghetto nichts ist, für das man sich zu schämen braucht oder dass Anlass zur Häme gibt.

Einen Meilenstein in der Auseinandersetzung um bürgerliche Rechte stellt die Französische Revolution dar. Ihre für die jüdische Emanzipation in Europa bahnbrechende Wirkung hat Oppenheim im Türsturz verewigt, unter dem die tagträumende junge Frau, das Dienstmäd-

⁴⁹² Vgl. das Kap. 8.3.

chen des Hauses, sitzt. Dort lesen wir die Jahreszahl 1789 - das Jahr, in dem die Französische Revolution ausbrach und für sämtliche ungleich behandelte Gruppierungen bürgerliche Rechte forderte. Der Türsturz bildet auch den unteren Abschluss eines halbkreisförmigen Rundbogens, der vergittert ist. Der rechte Bildteil, der die junge Frau in der Türöffnung und die lesende Frau in der Stube zeigt, kann zusammen mit dem Gitter und der Jahreszahl als politische Metapher verstanden werden. Der vergitterte Rundbogen steht für die Zeit vor der Revolution, als die Juden noch zu den Rechtlosen gehört haben. Die Jahreszahl auf dem Türsturz markiert das Ende dieser „dunklen Zeit“. Mit ihr kam Licht in die Stuben der Entrechteten und das Interesse von Juden, nichtreligiöse Bildung zu erwerben, personifiziert durch die junge, lesende Frau im Innenraum des Hauses. Rabbiner Stein beschreibt diesen Teil des Bildes mit den Worten:

„ Siehe doch! Dort in's Hinterstübchen, unter der darüber befindlichen verhängnisvollen Jahreszahl „1789“, ist ihr Licht schon hereingedrungen – dort sitzt, in magischer Beleuchtung, in moderner Kleidung und Frisur, Fräulein Jakobson und liest – „deutsche“ Bücher am „heiligen Sabbath!“⁴⁹³

Dass er der Jahreszahl 1789 das Adjektiv „verhängnisvoll“ zuschreibt, fällt auf. Ob er das Adjektiv auf das Scheitern Napoleons bezieht, das ganz Mitteleuropa betraf, oder ob er auf die durch die Revolution erwartete, aber bis zur Entstehung des Zyklus noch immer nicht erlangte, dauerhafte Gleichberechtigung der Juden anspielt, lässt sich nicht sagen. Erstaunlich sind an Steins Kommentar seine klaren Worte. Hier nennt er genau das beim Namen, was Oppenheim in all seinen Genrebildern des Zyklus ebenso deutlich auszudrücken sucht: Moderne und Einhaltung des Religionsgesetzes sind kein Widerspruch.

Indem Oppenheim versuchte das Undarstellbare, die Ruhe am Schabbat, darzustellen, betrat er motivisches Neuland. Innerhalb der jüdischen Kunst der voremanzipatorischen Zeit lassen sich keine Vorbilder ausmachen. Dies mag damit zusammenhängen, dass der Frankfurter Maler dem Sujet eine derartige zeitgemäße, politische aufgeladene Gestalt gab, die in dieser Form in den Jahrhunderten davor in der jüdischen Kunst noch nicht formuliert wurde. Dieses Bild aus dem Zyklus scheint daher eines der wenigen zu sein, bei dem es sich um eine innovative Bildfindung Oppenheims handelt.

⁴⁹³ Stein 1882, zu Bild X, o. S.

8.9. Der Oster-Abend

1867, Öl/Papier (Grisaille), auf Lwd. aufgezogen, 62,2 x 45,7 cm, sig. u. dat.

The Jewish Museum New York⁴⁹⁴ (Abb. 129)

„Mose sagte zum Volk: Denkt an diesen Tag, an dem ihr aus Ägypten, dem Sklavenhaus, fortgezogen seid; denn mit starker Hand hat euch der Herr von dort herausgeführt. Nichts Gesäuertes soll man essen. Heute im Monat Abib seid ihr weggezogen. Wenn dich der Herr in das Land der Kanaaniter, Hetiter, Amoriter, Hiwiter und Jebusiter geführt hat – er hat deinen Vätern mit einem Eid zugesichert, dir das Land zu geben, wo Milch und Honig fließen-, begeh die Feier in diesem Monat! Sieben Tage sollst du ungesäuerte Brote essen, am siebten Tag ist ein Fest zur Ehre des Herrn. Ungesäuerte Brote soll man sieben Tage lang essen. Nichts Gesäuertes soll man bei dir sehen, und kein Sauerteig soll in deinem ganzen Gebiet zu finden sein. An diesem Tag erzähl deinem Sohn: Das geschieht für das, was der Herr an mir getan hat, als ich aus Ägypten auszog.“

Ausgehend von dieser Weisung in Exodus 13, 3 - 8 entwickelte sich innerhalb der jüdischen Tradition eine feste Ordnung, den Haushalt von Gesäuertem zu reinigen und die Geschichte des Auszugs aus Ägypten an seine Kinder weiterzugeben. Der Titel des Bildes, der an das christliche Osterfest erinnert, wirkt irritierend. Korrekterweise müsste der Titel „Der Seder-Abend“ lauten. Denn bei Oppenheims Szene handelt es sich um die Darstellung der traditionellen Begehung des Vorabends des achttägigen Pessach-Festes. Rabbiner Stein räumt zu Beginn seiner Bilderläuterung ein, dass der Titel „des allgemeinen Verständnisses wegen gewählt“ wurde, aber „wenig zutreffend“ ist.⁴⁹⁵

Im Mittelpunkt dieses Feiertags steht die Errettung der Israeliten aus Ägypten durch Gott, wie sie in Exodus 1 - 14 beschrieben ist. Der erfolgreiche Auszug gilt als das wichtigste Ereignis der jüdischen Geschichte des Altertums, denn er ermöglichte erst die Volkwerdung, die Aus erwählung durch Gott, die Gesetzgebung auf dem Berg Sinai und die Besitznahme des Verheißenen Landes. Der Herr gebot seinem Volk, jährlich das Pessach-Fest zu begehen, sieben Tage lang nur Ungesäuertes zu essen und seinen Kindern von der Errettung zu erzählen.⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Eine erste Fassung scheint Oppenheim vor 1857 angefertigt zu haben. Ein Stahlstich dieser Version wurde als Frontispiz im „Jahrbuch für Israeliten“ 5618 (1857/58) in Wien 1857 abgedruckt. Es handelte sich hierbei wahrscheinlich um ein Ölgemälde, dessen Verbleib unbekannt ist. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 375.

⁴⁹⁵ Stein 1882, zu Bild XIII, o. S.

⁴⁹⁶ Obwohl die Tora gebietet, sieben Tage lang Ungesäuertes zu essen, entwickelte sich in der Diaspora die Sitte, acht Tage lang Mazzot zu essen. Diese Abänderung ist auf den Umstand zurückzuführen, dass man sicher gehen wollte, dass alle Juden auf der Welt zur selben Zeit Pessach begehen. Kolatch³1997, S. 209.

Der Seder-Abend - Seder ist das hebräische Wort für Ordnung - der die Pessach-Woche einleitet, folgt einem bestimmten Ablauf, der in der sogenannten Pessach-Haggada niedergeschrieben ist. Wann Haggadot als Leitfaden und Bestandteil des Seder aufgekomen sind, kann nicht genau gesagt werden. Die früheste erhaltene Seder-Ordnung befindet sich im sogenannten Machsor Vitry aus dem 12. Jahrhundert, der Raschi zugeschrieben wird. Dieser Index wurde zum Standard für alle späteren Haggadot. Die älteste Haggada in Buchform stammt aus dem 13. Jahrhundert.⁴⁹⁷ Illuminierte Haggadot sind allerdings erst seit dem 14. Jahrhundert erhalten. Sie enthalten Darstellungen von Seder-Gesellschaften, in denen in manchen Fällen aufgeschlagene Bücher (Haggadot) abgebildet sind (Abb. 130). Daraus lässt sich folgern, dass es bereits zur Zeit der Anfertigung der Handschriften in der Mitte des 14. Jahrhunderts üblich war, Haggadot als eigenständige Manuskripte am Seder-Abend zu verwenden und dieser Usus daher weiter zurückreichen mag.

Die Haggada beinhaltet eine Aufzählung der für den Seder-Abend notwendigen Speisen und Handlungen, die biblische Pessach-Erzählung, verschiedene Benediktionen, moralisierende Betrachtungen zu den Fünf Weisen aus Bnei Brak, den Vier Söhnen und Lieder.

Oppenheim stellt in seiner Szene all jene Dinge dar, die für den korrekten Ablauf des Abends in jeder Seder-Ordnung festgehalten sind. Für den Kiddusch, der den Seder einleitet, stehen Silberbecher auf dem festlich gedeckten Tisch bereit. Aussehen und Pracht der Becher könnten auf Kindheitserinnerungen des Malers zurückgehen. „Der Tisch war, besonders am Seder- (Ostern-) Abend mit silbergestickter Brokatdecke geziert; darauf standen silberne Becher, silberne Leuchter, und sogar silberne Rechauds für die Speisen.“⁴⁹⁸

Am rechten Rand im Bildvordergrund steht auf einem Beistelltischchen eine Wasserkanne. Sie dient den Familienmitgliedern zum rituellen Händewaschen vor dem Seder und zur Mahlzeit. In der Mitte des Tisches liegen drei zugedeckte Mazzot, ungesäuerte Brote. Ihre Anzahl spiegelt den besonderen Festcharakter wieder. Anlässlich der gewöhnlichen Festmahlzeiten und am Schabbat werden zwei Challot auf den Tisch gestellt. Statt den beiden gesäuerten Broten werden an Pessach zwei Mazzot gebacken und eine dritte als Ausdruck der Freude über die Befreiung hinzugefügt. Manche Gelehrte sahen in den drei Mazzot eine symbolische Darstellung der drei religiösen Klassen Kohanim (Priester), Lewi (Lewiten) und Jisrael (das einfache Volk). Andere wieder begründen die drei Mazzot mit der biblischen Erzählung über

⁴⁹⁷ Bloch 1980, S. 228. Kolatch ³1997, S. 224.

⁴⁹⁸ Oppenheim 1999, S. 5.

Abraham und den Besuch der drei Engel, der an Pessach stattfand.⁴⁹⁹ Vor dem Hausherrn, der traditionsgemäß zur Ehrung des Festtags seinen Kittel⁵⁰⁰ trägt und zum Zeichen der Freiheit an ein Kissen angelehnt sitzt⁵⁰¹, steht der Seder-Teller mit symbolischen Speisen darauf, die auch in der Seder-Ordnung aufgelistet sind. Maror, Bitterkraut, erinnert an die bitteren Zeiten in der ägyptischen Sklaverei. Charoset, eine lehmfarbene Mischung aus Äpfeln, Nüssen und Wein symbolisiert den Lehm der Ziegel, die die Israeliten für den Bau der Städte Pitom und Ramses benötigten. Sroa ist ein Lammknochen, der das Pessach-Lamm symbolisiert, da seit der Zerstörung des Zweiten Tempels 70 n. d. Z. Opferdienst untersagt ist. Er symbolisiert aber auch den „ausgestreckten Arm“ Gottes (Hebr. sroa netuja), der die Israeliten aus Ägypten geführt hat. Karpas, Erdfrucht, erinnert an Gemüse, wie es im Jerusalem des 1. und 2. Jahrhunderts als Vorspeise gegessen wurde. Bejza, ein hartgekochtes Ei, steht für das zweite Opfer neben dem Pessach-Lamm, das zur Zeit des Tempels dargebracht wurde. Es ist aber auch die traditionelle Speise von Trauernden. Die übliche kleine Schüssel mit Salzwasser, die daran erinnert, dass die Generationen zur Zeit des Tempels ihre Speisen immer in etwas eingetunkt haben, befindet sich nicht auf Oppenheims Bild.⁵⁰² Deutlich zu erkennen zwischen Hausherr und Hausfrau stehen im Bildhintergrund vier Flaschen Wein. Sie symbolisieren die vier Gläser Wein, die jeder Erwachsene am Seder-Abend trinken soll. An allen anderen Schabbat- und Festessen wird zu Beginn und nach dem Birkat haMason je ein Glas Wein getrunken. Um der großen Freude über die Befreiung aus Ägypten angemessen Ausdruck zu verleihen, werden am Seder-Abend vier Gläser getrunken. Eine volkstümliche Erklärung bringt die Anzahl der Gläser Wein mit den vier verschiedenen Verben in Analogie, die für die Beschreibung der Errettung aus der Sklaverei in der Bibel in Ex. 6,5 - 7 verwendet werden.⁵⁰³ In der Mitte des Tisches steht ein Weinkelch für Eljahu, den Vorboden des Messias. Er ist von allen abgebildeten Weinbechern am größten und am schönsten ausgeführt. Nach dem

⁴⁹⁹ Kolatch ³1997, S. 219. Die Erzählung „Abraham und die drei Engel“, siehe Genesis 18,1-6.

⁵⁰⁰ Der Kittel ist ein weißes Leinengewand, das unter der Chuppa, an Pessach, Rosch haSchana und Jom Kippur getragen wird. Es dient aber auch als Totenkleid, in dem man beerdigt wird. An Pessach symbolisiert es mit seiner weißen Farbe die Befreiung aus der Sklaverei und das Leben in Freiheit. Im Aramäischen haben die Wörter „weiß“ (chawar) und „frei“ (chor) dieselbe Wurzel. Kolatch ³1997, S. 223 und Bloch 1980, S. 229.

⁵⁰¹ Das angelehnte Sitzen als Geste für Freiheit und Unabhängigkeit stammt aus Persien. Der Brauch wurde aber auch von Griechen und Römern geübt und von den Juden übernommen. Die talmudische Forderung am Seder-Abend angelehnt zu essen betrifft auch die Ärmsten und ist in BT, Pessachim 10,1 zu finden. Kolatch ³1997, S. 222 f.

⁵⁰² Kolatch ³1997, S. 225 ff. De Vries 1990, S. 133 f.

⁵⁰³ Kolatch ³1997, S. 230.

Genuss des dritten Glases Wein und dem Birkat haMason, dem abschließenden Tischsegen, füllt der Hausherr jenen Kelch, der für Eljahu bestimmt ist. Die Haustüre wird geöffnet und die Verse 6 - 7 aus dem Psalm 79 werden rezitiert, zum Zeichen der Freude über die Ankunft des messianischen Boten.⁵⁰⁴

Zur Seder-Gesellschaft Oppenheims gehört eine sechsköpfige Familie und ein Gast. Seine äußere Erscheinung, schwarzer Kaftan, Bart und Kopfbedeckung, unterscheiden sich merklich von der Kleidung seiner Gastgeber und lassen auf seine osteuropäische Herkunft schließen. In Deutschland unterrichteten sowohl in traditionellen jüdischen Elementarschulen, im sogenannten Cheder, als auch in Privathaushalten noch das gesamte 18. Jahrhundert hindurch aus Polen kommende Wanderlehrer. Diese wurden von den Gemeinden bzw. Privatleuten bezahlt, fanden aber aufgrund ihrer orthopraktischen Verbundenheit zur Religion oftmals nur schwerlich Anschluss an die akkulturationswillige jüdische Gesellschaft in Deutschland.⁵⁰⁵ Die Sitte, Alleinstehende oder Bedürftige am Seder zu sich nach Hause einzuladen, beruht auf einer essenziellen Stelle in der Haggada. „Dieses ist das armselige Brot, das unsere Vorfahren im Lande Mizrajim gegessen haben. Wer hungrig ist, komme und esse mit uns; wer bedürftig ist, komme und feiere das Pessachfest mit uns.“⁵⁰⁶ Oppenheims osteuropäischer Gast scheint aber nicht nur bildhafter Ausdruck einer Pessach-Mizwa zu sein, sondern er scheint auch als Heiratskandidat für die Tochter des Hauses in Erwägung gezogen zu werden. Denn auch in akkulturierten Familien genossen Talmudgelehrte hohes Ansehen. Am linken Bildrand sitzen Mutter und Tochter nebeneinander am Tisch. Die Mutter hält die Hand ihrer Tochter und sieht sie wohlwollend an, während diese die Augen verlegen niederschlägt. Neben dem Gast steht ein leerer Stuhl, von dem sich gerade eine Person erhoben hat, um die Türe der Stube symbolisch für die bevorstehende Ankunft des Propheten Eljahu zu öffnen.⁵⁰⁷ Ob es sich bei dieser Person um einen Sohn oder einen Bediensteten des Hauses handelt, ist unklar. Sollte Oppenheim einen Hausangestellten gemeint haben, wäre diese Figur Träger von zwei aufklärerischen Botschaften. Die eine entstammt der jüdischen Tradition, das Pessach-Fest, ein Freudentag zur Erinnerung an die Befreiung aus der Sklaverei, gemeinsam mit allen Bewohnern des Hauses zu begehen, also auch den Hausangestellten einen Platz an der Festtafel zu gewäh-

⁵⁰⁴ Kolatch³ 1997, S. 237.

⁵⁰⁵ Richarz 1974, S. 3.

⁵⁰⁶ Haggadah 1990, S. 12.

⁵⁰⁷ Eine an der Türe stehende Person im Bildhintergrund links ist im Lichtdruck des Zyklus' deutlich zu erkennen, während sie in Oppenheims Vorlage in Öl nur schemenhaft dargestellt ist.

ren. Die andere Botschaft wäre, dass auch Menschen, die außerhalb der jüdischen Tradition stehen, eine Teilnahme an jüdischen Festen möglich ist. Denn Aufklärung kann nur dort stattfinden, wo Menschen bereit sind, sich zu öffnen und Neues kennenzulernen. Der Maler schafft dem nichtjüdischen Betrachter eine Identifikationsmöglichkeit, die ihre Entsprechung in seiner Perspektive auf das Geschehen im Bild hat. Der leere Stuhl gibt einen besseren Blick auf den festlich gedeckten Tisch frei, auf dem sich allerhand rituelle und symbolische Dinge und Speisen befinden. Eine sitzende Figur würde mit ihrem Rücken die Sicht auf jene Attribute versperren. Der leere Stuhl bezieht daher das Publikum direkter in die intime Familienszene mit ein. Er suggeriert dem Betrachter, dass er seine Zaungastposition gegen die wahrhaftige Teilnahme an der Feier eintauschen könnte.

Oppenheims Seder-Szene zeichnet sich durch eine auffällige Geschlossenheit der Komposition aus. In diesem Bild gibt es keine geöffnete Türe oder Fenster, die eine Verbindung zur Außenwelt ermöglichen. Der Bildbetrachter nimmt nicht mit dem Bildbewohner dieselbe Position ein, die sie gemeinsam in eine der Fenster- bzw. Türöffnung vorgelagerte Außenwelt blicken lässt. Bei dieser Genreszene ist es allein der Betrachter, der mittels des Bildes Einblick in eine fremde Welt bekommt. Einzig der leere Stuhl neben dem osteuropäischen Gast dient als Kommunikationsorgan mit dem Bildbeschauer. Das von Oppenheim gewählte Motiv des leeren Stuhls, auf dem der Diener des Hauses saß, scheint den innovativen Schlusspunkt einer motivischen Entwicklung zu bilden, die ihren Anfang bei Matthäus Merian d. Ä. nahm. Seine vor 1650 geschaffenen „Icones Biblicae“ dienten als ikonographische Vorlage für die 1695 und 1712 erschienene Amsterdamer Haggada.⁵⁰⁸ Merians Darstellung von „Joseph bewirbt seine Brüder“ nahm der Illustrator der Pessach-Erzählung als Vorbild für seine Darstellung der Fünf Weisen von Bnei Brak (Abb. 131, 132). In der rechten Bildhälfte sitzen Joseph und seine Brüder an einer langen Tafel. Ihre Kleidung, die an römische Tuniken und orientalische Gewänder erinnert, soll die Historizität der Szene gewährleisten. In der Bildmitte, der Tischgesellschaft vorgelagert, steht ein Diener des Hauses und füllt Wein in einen Kelch. Seine leicht gedrehte und gebeugte Haltung schrieb Motivgeschichte. Denn man begegnet derselben Figur in der Darstellung der Fünf Weisen von Bnei Brak in der Amsterdamer Haggada. Bar Ja'akov bildete jedoch aus unbekanntem Gründen neun Männer statt fünf ab. Die Rabbinen sitzen in unzeitgemäßer Gewandung in der linken Bildhälfte um einen langen Tisch und werden bewirtet, was den Anschein einer Seder-Gesellschaft erweckt. Im Bildvordergrund steht ebenfalls ein Diener in gebeugter Haltung und gießt Wein in einen Becher. Da die Hag-

⁵⁰⁸ Amsterdam, Bibliotheca Rosenthaliana, Ms. Ros. 3805.

gaga aus Amsterdam große Berühmtheit erlangte und auf zahlreiche illustrierte Ausgaben des 18. Jahrhunderts vorbildhaft wirkte, etablierte sich auch dieses Motiv in zahlreichen handbemalten Haggadot. In der Haggada von Offenbach von 1722, die von Israel ben Moses Halle gestaltet wurde, in der Frankfurter und der Darmstädter Ausgabe von 1731 bzw. 1733, in der Wiener Haggada von 1748 von Chaim ben Ascher Amschel von Kittsee und der 1752 von Aaron Wolf Schreiber Herlingen illustrierten Ausgabe aus Wien ist die Figur des gebeugten Dieners zu finden (Abb. 133 - 137). In jeder der aufgezählten Haggadot orientieren sich die Ausführungen streng an ihr Amsterdamer Vorbild. Sowohl die altertümliche Kleidung als auch die Anordnung von Tischgesellschaft und Dienern im Bild wurden nicht verändert. Variationen oder leichte Abwandlungen wurden nicht gewagt. Bernard Picarts „Seder-Abend“ von 1725 bildet hierbei eine Ausnahme. Er steht motivisch in derselben Tradition wie die oben genannten Haggadot bei gleichzeitiger innovativer Umfunktionierung der Figur des Bediensteten (Abb. 138). Eine aus acht Personen bestehende Seder-Gesellschaft hat sich in einem barocken Salon um einen festlich gedeckten Seder-Tisch versammelt. Im Bildvordergrund mit dem Rücken zum Betrachter sitzt ein Bediensteter des Hauses. Um den Blick auf die Seder-Tafel zu lenken, hat ihn Picart in gebeugter Haltung dargestellt. Er ist gerade dabei, hinter seinen Stuhl zu langen, wo sich auf dem Boden in einem mit Wasser gefüllten Trog die gekühlten Weinkaraffen befinden. Sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt und lenkt auf diese Weise dessen Blick in das Bildgeschehen. Ebenso wie in Oppenheims Bild tragen auch Picarts Figuren modische, zeitgemäße Kleidung, die Ausdruck ihres gesellschaftlichen Rangs und ihrer Akkulturiertheit ist. In der zeitgemäßen Gewandung der Seder-Teilnehmer drückt sich die erste Motivvariation des Amsterdamer Vorbilds aus, die der Illustrator der Aufklärung vorgenommen hat. Er befreit die Szene aus ihrem Historismus und verankert sie in der Gegenwart des 18. Jahrhunderts. Vor dem Kamin sitzt der Hausherr neben seiner Frau. Er trägt den traditionellen Kittel und eine zeitgemäße Hausmütze. Die beiden anderen männlichen Figuren tragen eine barocke Perücke bzw. einen Dreispitz à la mode. Der Perückenträger scheint ebenso Gast zu sein wie der osteuropäische Jude bei Oppenheim. Ob es sich bei der Person um einen akkulturierten Juden oder um einen Nichtjuden handelt, ist unklar. Er verkörpert aber in jedem Falle die Öffnung nach außen und die Bereitschaft der Hausbewohner, nicht religiösen Einflüssen offen zu begegnen. Picarts weitreichendere Motivvariation der Figur des Dieners liegt jedoch darin, dass er ihn an den Seder-Tisch setzt. Obschon er die gedrehte und gebeugte Haltung des Amsterdamer Vorbilds beibehält, verändert er seine Funktion im Bild grundlegend. Als Teilnehmer der Tischgesellschaft erfährt er eine Aufwertung im Sinne der allgemeinen Aufklärung und der jüdischen Tradition, alle Mitglieder des Haushalts

an den Tisch zu holen. So wie Picart mit seinen Illustrationen zur Toleranz gegenüber Juden beitragen wollte, demonstriert er im Bild die Toleranz von gut situierten Juden gegenüber ihren nichtjüdischen Bediensteten. Er zeigt auf diese Weise, dass man den Juden die Akzeptanz entgegen bringen sollte, die sie auch walten lassen.

Oppenheims Seder-Szene darf als Schlusspunkt der über Jahrhunderte dauernden Entwicklungsgeschichte des Merian'schen Dienermotivs gesehen werden. Ob er die Amsterdamer Haggada oder eine der nachempfundenen illustrierten Ausgaben kannte, ist ungewiss. Eindeutig scheint mir hingegen, dass der Frankfurter Maler sich an Picarts Illustration orientiert hat. Da er vier Flaschen Wein als Symbol für die vier Becher Wein, die am Seder-Abend getrunken werden, im Hintergrund zwischen Hausherr und Hausfrau platziert hat, enthebt er die Diener-Figur ihrer ursprünglichen Funktion, Wein nachzuschenken. Aus diesem Grund entstand die kompositorische Notwendigkeit, die Verbindung von gebeugtem Diener und Tischgesellschaft aufzulösen, indem er die Figur in den Hintergrund neben die für Elijahu geöffnete Tür platzierte. Zurück bleibt ein leerer Stuhl im Vordergrund, der, wie bereits oben erörtert, als einladende Geste für den Betrachter steht. Diese Geste finden wir bereits in einer Illustration von Bodenschatz zur Feier nach der Beschneidung (Abb. 139). Eine ausschließlich aus Männern bestehende Gesellschaft hat sich zu einem gemeinsamen Mahl um einen Tisch versammelt. Der übermäßige Wein- und Speisegenuss hat die Feier in ein zügelloses Gelage verwandelt, an der Einzelne vom Stuhl kippen oder sich übergeben. Im Bildvordergrund neben jenem Mann, der vom Stuhl gekippt ist und offensichtlich einen Wasserkrug umgestoßen hat, steht ein leerer Stuhl vor einem gefüllten Teller. Es lässt sich keine Person ausmachen, die hier gegessen haben könnte, so dass das Möbelstück eine ähnliche Einladung an den Betrachter ausdrückt wie in Oppenheims Seder-Szene.

Das Motiv der Seder-Gesellschaft entwickelte sich aus den Darstellungen „Joseph bewirte seine Brüder“ und „Die fünf Weisen von Bnei Brak“. Biblische und legendenhafte Szenen dienten somit als Vorbild für weltliche Genrebilder, obschon der Einfluss nicht nur aus illustrierten hebräischen Bibeln stammte. Auch das Neue Testament wirkte vorbildhaft auf jüdische Illustrationen. In einer mit Stichen illustrierten Haggada von 1816 erinnert die Abbildung der Weisen von Bnei Brak eindeutig an das letzte Abendmahl Jesus' (Abb. 140). Da es sich bei seinem letzten Abendmahl um einen Seder-Abend handelte, bietet sich dieses christliche Motiv geradezu als Vorbild an für jüdische Tischgesellschaften. Während üblicherweise bei den Weisen von Bnei Brak keine zentrale Figur auszumachen ist, lässt sich Jesus problemlos

identifizieren, und man meint sogar links neben ihm stehend Paulus und sitzend am Tische Petrus zu erkennen. Auch in diesem Stich ist ein Diener im Vordergrund abgebildet, er wendet allerdings dem Betrachter den Rücken zu.

Der Frankfurter Maler lehnte sich in Sachen Komposition und Aufklärungsbotschaft an Bernard Picarts Illustration an und erweiterte sie inhaltlich um zwei innerjüdische Anliegen seiner Zeit. Er deutete eine von den Eltern arrangierte Brautschau an und versuchte darüber hinaus einen bildhaften Brückenschlag zwischen Tradition und Moderne. Denn, wie bereits erörtert, wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Kluft zwischen emanzipationswilligen und konservativen, traditionsbewahrenden Juden immer größer. Um die Unterschiede visualisieren zu können, wählte Oppenheim den Kontrast zwischen Vertretern des West- und Ostjudentums. Der jüdische Gast in osteuropäischer Tracht verkörpert die Anhängerschaft der Religionsbewahrer. Der Hausherr und seine Familie stehen für modernisierungswillige Juden der Haskala. Der Maler vereint beide Parteien an einem Tisch und trifft damit zweierlei Aussagen: Das moderne Judentum kann ohne seine Tradition zu kennen und ohne zu wissen, woher es kommt, nicht bestehen. Ferner stellt die religiöse Tradition auch ein Bindeglied zwischen aufgeklärten und konservativen Juden dar. Denn die Feiertage, die sie begehen, sind dieselben, auch wenn sie sich für unterschiedliche Umgangsformen mit der Religion innerhalb der nichtjüdischen Umwelt entschieden haben. Für alle Juden, gleich ihrer aktuellen Beziehung zum Religionsgesetz, liegt der Ursprung ihres religiösen Selbstverständnisses im Auszug aus Ägypten, der darauffolgenden Gesetzgebung und Auserwähltheit.

Eine Pessach-Szene ganz anderer Art schuf Simeon Solomon für seinen Festtagszyklus von 1863 (Abb. 141). Eine zehnköpfige⁵⁰⁹ Tischgesellschaft hat sich zum Seder-Mahl versammelt. Sie gruppiert sich um einen rechteckigen Tisch herum, der die gesamte Länge des Bildes einnimmt. Im Bildvordergrund befinden sich zwei Erwachsene und ein kleines Kind, die mit dem Rücken zum Betrachter platziert sind. Das Kind und der Mann halten aufgeschlagene Bücher in Händen, bei denen es sich offensichtlich um Pessach-Haggadot handelt. Auf dem Tisch steht eine Weinkaraffe und eine dreistöckige Mazzot-Platte. Der Hausherr hat sich erhoben, um die oberste Mazza für den Segensspruch von der Platte zu nehmen.

Nahe der Tischkante hat Solomon vier Weingläser platziert. Sie lassen einen unmittelbar an die in der Seder-Nacht vorgeschriebenen vier Gläser Wein denken, die Oppenheim in Form

⁵⁰⁹ Links im Bildhintergrund ist eine elfte Person zu erkennen, die nicht mit am Tisch sitzt. Ob es sich bei der jungen Frau um die Tochter des Hauses oder um ein Dienstmädchen handelt, ist nicht ersichtlich.

von vier Flaschen im Bildhintergrund dargestellt hat. Ob Solomons Weingläser dem Frankfurter Maler als Vorbild dienten, muss unbeantwortet bleiben.

Obschon der englische Maler eine drei Generationen umspannende Familie darstellt, scheint darin keine tiefere Aussagekraft zu stecken. Hier geht es lediglich darum, dem Betrachter zu demonstrieren, dass am Pessach-Fest die gesamte Familie vom Großvater bis zu den Enkelkindern zusammenkommt, um diesen Abend gemeinsam zu begehen. Sowohl die Kleidung der Bildprotagonisten als auch das Interieur der Szene lassen nur schwerlich eine zeitliche, geschweige denn lokale, Zuordnung zu. In diesem Stich zeigt Solomon zwar mehr vom Ambiente als in anderen seiner jüdischen Genrebilder, es ist ihm aber auch hier kein Anliegen, über die äußere Erscheinung der Personen oder über das Interieur eine Identifizierungsebene für nichtjüdische und assimilierte jüdische Betrachter zu schaffen.

Im Gegensatz zu Oppenheim geht es ihm in keinster Weise darum, eine familiäre Atmosphäre zu vermitteln, die jeden Betrachter zuerst anspricht und vordergründige Berührungängste überwinden hilft. Die Seder-Szene bestätigt ebenso wie alle seine anderen Bilder aus dem Zyklus, dass sich Solomon als (emotional) teilnahmsloser Ethnograph oder Chronist jüdischer Religiosität verstanden zu haben scheint.

Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts übernahm Oppenheims Seder-Darstellung eine ähnliche Vorbildfunktion wie die Stiche der Haggada aus Amsterdam für das 18. Jahrhundert. Seine Bildauffassung einer Tischgesellschaft an Pessach muss den Geschmack der Zeit genau getroffen haben, was seine starke Rezeption in der Kunst erklärt. Es sind mehrere Objekte überliefert, die sein Pessach-Motiv ziert. Zu diesen gehören zwei Gläser aus Holland und Böhmen (Abb. 142). Die eingravierte Oppenheim'sche Seder-Szene macht die Trinkgefäße zu Kiddusch-Bechern für den Seder-Abend, die entweder für den Hausherrn oder den Vorboten des Messias, Elijahu, bestimmt waren.

Ein von der ungarischen Porzellanfabrik Herend angefertigter Seder-Teller gibt die Szene sehr detailgetreu wider (Abb. 143). Der Waschkrug ist hier ebenso zu erkennen wie die vier Flaschen Wein im Hintergrund und der voluminöse Vorhang am rechten Bildrand. Obschon die Figur des jüngeren Bruders fehlt, hat der Porzellanmaler bei den anderen Personen versucht, jene Physiognomie wiederzugeben, die der Darstellung von Oppenheim entspricht. Auch hier ist der Hausherr bartlos und kontrastiert den bärtigen, als orthodoxen Juden zu erkennenden,

Gast. Während die Gravuren auf den Gläsern versuchen, das Interieur eins zu eins wiederzugeben und daher auch die für den Vorboten des Messias geöffnete Türe wie in Oppenheims Genreszene dargestellt haben, fehlt diese auf dem Seder-Teller. Der Porzellanmaler ersetzte sie durch eine mit Pilastern gegliederte Wand, deren Architektur gotisch anmutet. Eine eingehende Recherche in Privatsammlungen könnte zutage fördern, dass noch weitere Objekte dieser Art erhalten sind, die Oppenheims Bedeutung für die jüdische Genremalerei tiefer untermauern würden.

8.10. Die Laubhütte

Vor 1838, Öl/Leinwand, 58 x 45,5 cm

Historisches Museum Frankfurt a.M.⁵¹⁰ (Abb. 144)

Der Titel des Bildes bezieht sich auf das achttägige Laubhüttenfest, Sukkot. Dieses gehört mit Pessach und Schawuot zu den drei Wallfahrtsfesten, an denen man, solange es noch keine Synagogen und Gelehrtenschulen gab, zum Heiligtum nach Jerusalem pilgerte, um eine Rückbindung an die Religion zu erfahren.⁵¹¹ Oppenheims Bilder sind im Zyklus in der Reihenfolge der Wallfahrtsfeste angeordnet und nicht gemäß dem Jahreslauf, der eine Einordnung der Jom Kippur-Szene zwischen Schawuot und Sukkot verlangen würde.

Die Doppelbedeutung von Sukkot als Erntedank- und Laubhüttenfest entstammt der Bibel. In Exodus wird Bezug auf den landwirtschaftlichen Charakter des Feiertags genommen. „Du sollst auch das Fest der Ernte, des ersten Ertrags deiner Aussaat auf dem Feld, halten, ebenso das Fest der Lese am Ende des Jahres, wenn du den Ertrag deines Feldes eingebracht hast.“⁵¹² Im dritten Buch Moses wird die Beziehung Sukkots zur Wüstenwanderung der Israeliten nach dem Auszug aus Ägypten angesprochen.

„Sag zu den Israeliten: Am fünfzehnten Tag dieses siebten Monats ist sieben Tage hindurch das Laubhüttenfest zur Ehre des Herrn. (...) Alle Einheimischen in Israel sollen in Hütten wohnen, damit eure kommenden Generationen wissen, dass ich die Israeliten in Hütten wohnen ließ, als ich sie aus Ägypten herausführte. Ich bin der Herr euer Gott.“⁵¹³

Oppenheim konzentriert sich in seinem Bild auf die Laubhütte als Zeichen der Erinnerung an die Wüstenwanderung. Er betont damit jenen historischen Aspekt, der mit dem Auszug aus Ägypten, der Gesetzgebung und der Volkwerdung in der Wüste, die Juden zu freien Menschen machte, die sich bewusst für ihren Gott entschieden. Der Maler zieht hier eine historische Parallele zum Emanzipationsprozess seiner Zeit, wo sich traditionsbewusste Juden als moderne, deutsche Bürger bewusst für die Akkulturation entscheiden konnten. Der Feststrauß, Lulaw genannt, besteht aus einem Palmenzweig, Lulaw, drei Myrtenzweigen, zwei Bachwei-

⁵¹⁰ Oppenheim schuf zu dem Thema 1867 eine 64,8 x 55,9 cm große Grisaille, die als Reproduktionsvorlage für den Zyklus diente. Sie trägt den Titel „Das Laubhütten-Fest“. Heute ist sie im Besitz des Jewish Museum New York. Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 375.

⁵¹¹ Bloch 1980, S. 184 ff.

⁵¹² Siehe Exodus 23, 16.

⁵¹³ Leviticus 23, 34 und 42- 43.

denzweigen und einer Zitrusfrucht, Etrog genannt In Leviticus 23, 40 wird er beschrieben und auf die landwirtschaftliche Bedeutung des Feiertags Bezug genommen. Der Maler stellt ihn aber nicht dar. Sukkot besteht aus zwei Hauptritualen: Sich während einer Woche für die Mahlzeiten und Mußestunden in einer Sukka aufzuhalten und einen Feststrauß beim festtäglichen Hallel-Gebet in Händen zu halten.⁵¹⁴ Ebenso gezielt wie Oppenheim die biblische Geschichte für sein aufklärerisches Anliegen heranzieht, lässt er die Erntedank-Bedeutung weg, weil sie sich auf Früchte und Pflanzen des Heiligen Landes bezieht. Eine Darstellung des Lulaw hätte die (nationale) Bindung der Juden an das Ursprungsland ihrer Vorväter und ihrer Religion betont und wäre dem steinigen Emanzipationsprozess abträglich gewesen. Es lag in der Absicht des Malers, die eigene Religion so darzustellen, dass sie im Privaten wichtig bleibt und praktiziert wird, einer Anpassung in äußerer Erscheinung, Berufswahl und Bildung aber nicht hemmend im Wege steht.

Der Betrachter blickt in das Innere einer erleuchteten Laubhütte, die sich im Hinterhof eines Hauses zu befinden scheint. Sie ist an der Decke mit Girlanden festlich geschmückt gemäß der Anweisung im Kizur Schulchan Aruch: „Man bemühe sich, die Sukka schön herzustellen und sie nach Kräften mit schönen Geräten und schönen Decken zu schmücken.“⁵¹⁵ In der Sukka sitzt ein bärtiger Mann mit Schläfenlocken und ist in seine Lektüre vertieft. Seine äußere Erscheinung weist ihn als gesetzestreuen Juden aus. Der Weinkelch, die abgedeckte, halbe Challa und die Nussschalen auf dem Tischtuch verweisen auf den dargestellten Zeitpunkt nach dem gemeinsamen Abendessen und Kiddusch. Von der Decke hängt eine Schabbat-Lampe. Da am ersten Tag von Sukkot die gleichen Arbeitsverbote wie an Schabbat gelten, erfüllt die Lampe natürlich auch hier ihren Zweck, denn sie spendet durch ihre Ölrinnen über viele Stunden hinweg Licht. Die Darstellung muss jedoch nicht aufgrund der Lampe auf den ersten Tag von Sukkot hinweisen. Der in das große Buch vertiefte Mann könnte auch als Anspielung auf den letzten Tag von Sukkot begriffen werden, der Hoschana Rabba genannt wird. Für die Synagoge gibt es das Ritual, an diesem letzten Sukkot-Tag die auf der Bima liegende Tora-Rolle statt wie an den vorherigen Tagen nur einmal nun sieben Mal zu umrunden und jedes Gebet mit „Hoschana“ abzuschließen. Für die Sukka gibt es das Ritual, die Nacht von Hoschana Rabba die Tora lesend zu durchwachen. Der Brauch stammt aus dem Mittelalter,

⁵¹⁴ Das Hallel-Gebet besteht aus den Psalmen 113-118. De Vries 1990, S. 106. Bloch 1980, S. 186.

⁵¹⁵ Kizur Schulchan Aruch 1978, Bd. 2, S. 785.

als man den Festtag, ebenso wie Jom Kippur, mehr als einen Tag des göttlichen Gerichts verstand und ihm weniger historische Bedeutung beimaß.⁵¹⁶

An der geöffneten Türe der Sukka steht ein kleiner Junge mit einem Tornister auf dem Rücken und blickt neugierig an die schön geschmückte Decke der Laubhütte. Der lesende Mann in der Sukka sieht ihn nicht. Der Junge steht im Dunkel des Abends. Nur sein Gesicht ist durch das Licht in der Laubhütte erleuchtet, während sein Körper schemenhaft im Dunkel bleibt. Seine goldblonden Haare sind ein Hinweis des Malers, dass es sich bei dem Knaben um einen Christen handelt. Oppenheim versuchte in diesem Bild das Aufeinandertreffen zweier (vermeintlich) fremder Welten darzustellen. Der christliche Junge fühlt sich durch die ruhige, friedliche Stimmung, die in der Sukka herrscht, angezogen. Die geöffnete Türe und das warme Licht wirken einladend. Sein Blick an die Decke verrät, dass er so etwas noch nie gesehen hat und es auch nicht einzuordnen vermag. Begegnungen dieser Art zwischen Christen und Juden konnten erst stattfinden, als die Juden nicht mehrgezwungen waren, in abgeschlossenen Ghettos bzw. Judengassen zu wohnen. In Frankfurt beispielsweise mussten alle Juden der Stadt bis 1824 in der engen Judengasse leben. Erst durch ein neues Gesetz wurde ihnen die freie Ansiedlung in der Stadt gewährt.

Oppenheim bedient sich hier erneut zweier gestalterischer Mittel, die den Betrachter ins Bild holen. Dem lesenden Mann steht ein leerer Stuhl gegenüber, der zum einen darauf hinweist, dass zuvor noch weitere Personen in der Sukka waren. Zum anderen steht er *de illusio* für den Betrachter bereit. Dem Maler gelingt es auf diese Weise, eine Nähe zwischen seinen abgebildeten Figuren und dem Publikum zu erzeugen. Der leere Stuhl wirkt als einladende Geste, als reiche das Judentum dem Christentum die Hand. Verstärkt wird Oppenheims aufklärerische Absicht durch die geöffnete Türe der Sukka. Der Betrachter, der sich in der Figur des blonden Jungen widerspiegelt, lugt ebenso neugierig zur Tür herein wie dieser.

Die einladende, heimelige Stimmung erzeugt Oppenheim nicht zuletzt durch seine Farbwahl. Den Eindruck eines warmen Lichts schafft er durch den Einsatz von Rot- und Brauntönen, deren Gelbanteil hoch ist. Die roten Girlanden korrespondieren mit der rot getünchten Wand, dem leeren Stuhl und dem Dielenboden. Das nüchterne weiße Tischtuch erhält durch seine Kontrastierung eine lichtreflektierende und damit raumaufhellende Funktion. Das Goldgelb der Haare des Jungen findet sein farbliches Äquivalent im Fuß des Kidduschbechers und im Rücken jenes Buches, das dem lesenden Mann für seinen Folianten als Stütze dient. Der

⁵¹⁶ De Vries 1990, S. 107. Bloch 1980, S. 203.

Schein der Flammen findet sich in seiner Helligkeit im leuchtenden Weiß des Auges des Jungen wieder.

Die Grisaille mit dem Titel „Das Laubhütten-Fest“, die er fast dreißig Jahre später angefertigt hat, weist erhebliche Unterschiede zur ersten farbigen Version auf (Abb. 145). Die Türen der Sukka sind in ihrer Ausführung schlichter. Sie bestehen aus einfachen Dielenbrettern und haben keine Butzenscheibenfenster wie im ersten Bild. Der Ausschnitt des Inneren der Sukka wirkt kleiner, weil der Maler dem Betrachter eine entferntere Position zuweist. In der Laubhütte sitzt eine Familie versammelt um einen Tisch. Die Personen in Tünnähe sind seitlich platziert, um den Blick des Betrachters auf den gedeckten Tisch und den Hausherrn zu lenken. Der Hausherr sitzt mit kurz gestutztem Bart am Tischende dem Betrachter genau gegenüber. Seine äußere Erscheinung wirkt zeitgemäßer und abgelöst von einer streng halachischen Lebensweise wie jene des Mannes in der ersten Bildfassung. In seiner rechten Hand hält er einen Kiddusch-Becher. Vor ihm stehen zugedeckte Challot, Festtagsbrote. Der Kiddusch-Becher und die Challot sind Attribute, die auf den Beginn von Sukkot verweisen. Der ehemals leere Stuhl ist nun von einem (wahrhaftig dargestellten) Gast besetzt, dessen Viertelprofil im Halbdunkel der Sukka keinen Aufschluss über seine Herkunft bzw. religiöse Zugehörigkeit gibt. Oppenheim hat noch weitere Figuren neu ins Bild gesetzt. Das Dienstmädchen der Familie auf dem Weg in die Sukka, ist gerade dabei, eine Schüssel mit dampfender Suppe zu servieren. Sie wird von einer Katze, dem nazarenischen Symbol für Häuslichkeit, bereits am Eingang der Laubhütte erwartet. In dieser Bildversion sind es zwei blonde, vermeintlich christliche Knaben, die neugierig in die Sukka lugen. Den einen hat Oppenheim aus seiner Darstellung von 1838 übernommen. Der zweite Junge steht am rechten Bildrand und versucht, durch das Fenster der Laubhütte einen Blick auf das Geschehen im Inneren zu erhaschen.

Oppenheim hat in seiner für den Zyklus bestimmten Bildversion eine inhaltliche Akzentverschiebung vorgenommen, die folglich auch eine andersgeartete Aussage nach sich zieht. Während im ersten Bild die Betonung auf dem Studium der Heiligen Schriften liegt, personifiziert durch den allein in der Sukka sitzenden Mann, der in ein Buch vertieft ist, steht in der Grisaille die Zusammenkunft der Familie im Mittelpunkt. Das Motiv des Lesenden oder Lernenden, wie es in der jüdischen Kunst seit dem Mittelalter in illustrierten Haggadot und Machsorim zu finden ist, wick einer Familienszene, die das Pflegen althergebrachter Traditionen suggeriert und nicht mehr die identitätsstiftende Auseinandersetzung mit den Heiligen Schriften. Denn die neue jüdische Identität, die Oppenheim seinem Publikum nahe zu bringen versuchte, stell-

te die Allgemeinbildung und die Identifizierung mit der deutschen Kultur in den Vordergrund. Sie plädierte zwar für eine Beibehaltung der jüdischen Tradition, ohne jedoch die Wichtigkeit des Studiums von Bibel und Talmud zu betonen. Gesellschaftlich salonfähig im Sinne von demonstrationstauglich scheint ihm daher vielmehr die Darstellung einer Familie in einer Sukka. In dem Zusammenhang ist es wichtig hervorzuheben, dass im gesamten jüdischen Genrewerk Oppenheims keine einzige klassische Lernszene zu finden ist. Sein aufgeklärtes, vom Emanzipationswillen geprägtes, Sendungsbewusstsein schloss ein beliebtes Thema der jüdischen Genremalerei wie „Talmudstudium“ aus seinem Schaffen aus. Er betont in der Grisaille-Fassung die Bedeutung der Familie im Judentum und kommt auf diese Weise der bürgerlichen Auffassung entgegen, die die Familie als Kern des aufgeklärten, gebildeten Bürgertums verstand.

Die Akzentverschiebung von der Ein-Personen-Lernszene hin zu einem mehrere Personen umfassenden Familienverband wirkte sich auch formal auf die Bildgestaltung aus. Während sich im früheren Werk zwei Figuren gegenüberstehen und die Konfrontation zwischen Judentum und Christentum verkörpern, sah sich der Maler in der zweiten Bildfassung genötigt, den Personenkreis aus Gründen der Parität zu erweitern. Der mehrköpfigen jüdischen Familie wurden nun ein nichtjüdisches Dienstmädchen und zwei christliche Jungen gegenübergestellt. Da Oppenheim jedoch trotz der Geschlossenheit des Familienkreises in der Sukka Offenheit und eine gewisse Zurschaustellung der jüdischen Sukkot-Gebräuche vermitteln wollte, verstärkte er das Motiv der geöffneten Türe der Laubhütte durch die seitliche Platzierung des Gastes und der Mutter mit dem Kleinkind auf ihrem Schoß. Eine Doppelung ähnlicher Art nimmt der Maler bei der Darstellung der beiden christlichen Jungen vor. Sie spiegeln die Position des (nichtjüdischen) Betrachters, der ebenso neugierig und verstohlen in die Sukka blickt wie sie.

Die jüdische Genremalerei kennt gemäß den beiden Hauptritualen Lulaw und Sukka zwei adäquate Sukkot-Darstellungsweisen. Die eine setzt den religiösen Brauch in Szene, den Lulaw mit in die Synagoge zu nehmen, wo er um die Tora getragen und bei bestimmten Versen des Hallel-Gebets in alle Himmelsrichtungen gehalten wird (Abb. 146).⁵¹⁷ Die andere stellt die Nutzung der Sukka dar, indem sie Einzelpersonen oder Familien in einer Laubhütte zeigt. Der Illustrator eines italienischen Machsor von 1465 - 75, verband die Familienszene mit der Darstellung des Baus der Sukka, die in späteren Sukkot-Bildern nicht wieder aufgegriffen

⁵¹⁷ Die Anweisung den Lulaw auf bestimmte Weise während des Hallel-Gebets zu präsentieren stammt aus dem Talmud. BT, Sukkah 37b. De Vries 1990, S. 106. Bloch 1980, S. 193.

wurde (Abb. 147). Laubhütten-Szenen aus dem 18. Jahrhundert beschränken sich in den meisten Fällen auf die Abbildung der Familie in der Sukka. Bodenschatz zeigt auf derselben Seite oberhalb der Sukka-Szene in einem Stich das Lulaw-Ritual in der Synagoge (Abb. 148). Oppenheims Bild von 1867 weist motivisch große Ähnlichkeit mit dem Stich von Bodenschatz und einem Sukka-Dekorationsblatt auf (Abb. 149). In beiden Darstellungen des 18. Jahrhunderts ist eine weibliche Figur zu sehen, die einen Teller mit Speisen in die Sukka trägt. Es handelt sich um ein Dienstmädchen, das als Symbol für die im Bild gezeigten wohlhabenden jüdischen Familien steht. Ihr wirtschaftlicher Erfolg, sei es als Großhändler oder Hoffaktoren, schlug sich in ihrem Lebensstil nieder, der sich an jenem der nichtjüdischen Oberschicht orientierte. Ihre soziale, privilegierte Stellung führte sowohl zu notwendigen als auch zu gewollten Kontakten mit der christlichen Mehrheitsgesellschaft. Ihr Selbstverständnis als anerkannte, begüterte Mitglieder der Gesellschaft erachteten sie als bildwürdig und kommt durch die Figur der Hausangestellten bildhaft zum Ausdruck.

In all den Sukkot-Szenen, von denen Oppenheim motivische Anleihen genommen hat, geht es um die Selbst- bzw. Fremddarstellung von Juden, ohne ihre Außenwirkung im Bild mit zu berücksichtigen. Es handelt sich daher vorrangig um Illustrationen, die rein demonstrativen Charakter haben. Der Frankfurter Maler hingegen tritt mit seinen Betrachtern bewusst in Kontakt und holt sie in das Geschehen. Der Hausherr, der dem Bildbetrachter gegenüber sitzt und diesen anblickt, trägt dazu ebenso bei wie die geöffneten Flügeltüren der Sukka. Die metaphorische Öffnung des Judentums zur Außenwelt stellt für den Maler eine positive, nicht wieder umkehrbare Entwicklung dar, die der Förderung der Emanzipation dient. Die Nichtumkehrbarkeit drückt Oppenheim dadurch aus, dass er die den Eingang schmückende Blumengirlande auf die Türflügel genagelt hat, so dass diese sich nicht mehr schließen lassen.

Eine in ihrer Aussage ähnliche Darstellung, die gemäß Roters⁵¹⁸ die Türe als Kommunikationsorgan verwendet, ist die Seder-Gesellschaft aus einer Haggada von 1716/17, die von Mosche Löb aus Trebitsch illustriert wurde (Abb. 150). Die Szene zeigt mehrere Personen um einen festlich gedeckten Tisch versammelt. Die Tafel befindet sich in einem reich ausgestatteten Salon, der mit Stuck, Stofftapeten und einem Gemälde geschmückt ist. Am linken Tische sitzt der Hausherr in seinem weißen Kittel. Ihm gegenüber sitzt seine Frau. Zwischen ihnen sind ihre Kinder und zwei Gäste platziert. Hinter dem Hausherrn steht ein Hausangestellter, der für den Ausschank der Getränke und das Reichen der Speisen zuständig zu sein scheint. Das Augenmerk des Betrachters richtet sich unweigerlich auf die beiden Gäste der

⁵¹⁸ Roters 1998, Bd. 1, S. 314.

Seder-Tafel, die ihm unmittelbar gegenüber sitzen. Sie übernehmen dieselbe Funktion wie die christlichen Jungen in Oppenheims Bild. Hinter ihnen befindet sich die Türe des Salons, die symbolisch für Eljahu geöffnet wurde. Da jedoch jene Person, die die Türe geöffnet hat, nicht mehr neben dieser steht, tritt die religiöse Bedeutung des Aktes in den Hintergrund. Zu sehen bleibt lediglich eine geöffnete Türe, die den Blick auf einen romantischen Garten freigibt. Der Betrachter hat gemeinsam mit den Bildbewohnern die Möglichkeit, sich der Außenwelt zuzuwenden und sie zu betrachten. Diese Art der Darstellung, die durch das Ritual des Türeöffnens für Eljahu die Aufmerksamkeit auf eine Landschaft im Hintergrund gibt, hat in der jüdischen Kunst keine Tradition. Üblicherweise wird eine offene Türe oder eine, die gerade geöffnet wird, abgebildet, ohne dem Betrachter die Welt vor der Türe zu zeigen. Eine fast identische Seder-Szene desselben Buchmalers aus dem 18. Jahrhundert stammt aus der Von Geldern Haggada von 1723 (Abb. 151). Die fast unmerkliche Veränderung in dieser Bildfassung besteht darin, dass neben der geöffneten Türe in dem romantischen Garten eine Person steht. Sie blickt in das Interieur, wobei sie nicht näher zu spezifizieren ist. Ihre Positionierung und ihre Blickrichtung in das Rauminnere erinnern an Oppenheims christliche Jungen, die neugierig in die Laubhütte lugen. Der Betrachter nimmt jedoch unterschiedliche Perspektiven ein. In Trebitschs Miniatur befindet er sich quasi im Interieur. Er ist sozusagen auf der jüdischen Seite angesiedelt, was auf das jüdische Zielpublikum hinweist. In Oppenheims Sukkot-Bild steht der Betrachter ebenso vor der geöffneten Laubhütte wie die christlichen Knaben, was vorrangig auf eine nichtjüdische Zielgruppe schließen lässt.

Die bildgewordene Seelenverwandtschaft zwischen der Sukkot-Grisaille und der Seder-Szene liegt darin, dass beide Bilder eine Öffnung zur Außenwelt hin propagieren. Während ersteres die nichtjüdischen Betrachter in die Sukka einlädt, empfiehlt letzteres, sich hinaus in die nichtjüdische Welt zu wagen. Ein fruchtbringendes Miteinander von Juden und Christen im Sinne der Aufklärung ist nur möglich, wenn Vertreter beider Religionen (im wahrsten Sinne des Wortes) ihr Heim öffnen und in Kontakt treten. Das Fenstermotiv übernimmt in diesen Bildern die Funktion eines gesellschaftspolitischen Bedeutungsträgers.

Solomons Sukkot-Bild siedelt den Betrachter auch vor der Sukka an und eröffnet ihm den Blick in die offene Laubhütte auf deren Tisch Karaffen, Obst und Speisen zu erkennen sind (Abb. 152). Ebenso wie in Oppenheims Darstellung sind auch hier an der Rückseite des Tisches Personen platziert, von denen die mittlere in traditioneller Kleidung den Betrachter frontal anblickt und ihn auf diese Weise in das Bild integriert. Die Türöffnung wird von einer Vorhangbordüre eingefasst, die als Vorbild für Oppenheims Blumengirlande gedient haben

könnte. Eigenartig muten jene Personen an, die in Solomons Bild gerade auf dem Weg in die Sukka sind. Sowohl die Kleidung des alten Mannes mit dem Stock als auch die Gewänder und die nackten Füße der Mutter mit den beiden Kindern und dem Mann mit dem Turban im Hintergrund wirken archaisch und entbehren jeglichen Zeitbezugs. Trotz der sehr ähnlichen Komposition mit geöffneter Sukka und Menschen drinnen und draußen hat Solomons Bild nichts Einladendes. Der jüdische und der nichtjüdische Betrachter werden Zeugen der Ankunft mehrerer Gäste in der Laubhütte, sie fühlen sich selbst aber nicht miteinbezogen in das Geschehen. Wie in seinen anderen Genrebildern des Festtagszyklus verweigert Solomon dem Publikum auch hier jegliche Form der Identifikation mit dem Ambiente, geschweige denn mit den Bildprotagonisten.

9. Die Entstehung des Zyklus „Bilder aus dem altjüdischen Familienleben“ und seine Rezeptionsgeschichte

9.1. Das Echo in der Presse und auf dem Kunstmarkt

Im Jahre 1863 erschien bei dem nichtjüdischen Kunstverleger Heinrich Keller⁵¹⁹ ein Zyklus mit dem Titel „Deutsche Sitte“ mit Szenen bäuerlichen Lebens von der Brautwerbung bis zum Familienleben. Diese wurden von dem im Frankfurter Raum bekannten Genremaler Carl Engel von der Rabenau angefertigt und mit viel Erfolg verkauft, sei es, dass Keller diesen Erfolg fortsetzen, sei es, dass er sich einen neuen Kundenkreis erschließen wollte. 1865 trat er an Moritz Daniel Oppenheim heran, um ihn für ein ähnliches Mappenwerk zu jüdischen Festen und Gebräuchen zu gewinnen. Einzelbilder zum jüdischen Leben waren bereits in den Jahren davor wiederholt publiziert worden, unter anderem eine jüdische Verlobungsszene von Engel von der Rabenau.⁵²⁰ Die Wahl, jüdisches Leben illustrieren und erfolgreich vertreiben zu wollen, fußt nicht zuletzt auf dem seit der Aufklärung verstärkten öffentlichen Interesse am Judentum, das durch den Emanzipationskampf an Aktualität gewann. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden bereits Bildzyklen zu jüdischem Brauchtum herausgegeben. Die Künstler waren aber durchwegs Nichtjuden, deren Illustrationen ihre Außensicht anhaftet.

Oppenheims Zyklus erschien erstmals mit sechs Blättern 1866 unter dem Titel „Bilder aus dem altjüdischen Familienleben“ in zwei Größen.⁵²¹ Enthalten waren die Bilder „Sabbat-Anfang“, „Der Segen des Rabbi“, „Sabbat-Nachmittag“, „Sabbat-Ruhe“, „Oster-Abend“ und „Die Hochzeit“. Die Mappe wurde von der Presse begeistert aufgenommen. In der beliebten Zeitschrift *Die Gartenlaube* hieß es:

„(...) Moritz Oppenheim hat die missachtete, für reizlos gehaltene Welt des altjüdischen Familienlebens, haben namentlich die freundlichen und heiteren Seiten, durch welche es sich für den hartherzigen Druck und die Kränkungen der Außenwelt zu entschädigen suchte, ihren Maler gefunden.“⁵²²

⁵¹⁹ Heinrich Keller, 1819 in Darmstadt geboren, besaß seit 1841 die älteste Frankfurter Verlagsbuchhandlung, die er von 1854 bis zu seinem Tod 1884 unter eigenem Namen führte. Der Verlag wurde unter seinem Namen von seinen Brüdern bis 1920 weitergeführt. Kingreen 1996, S. 96.

⁵²⁰ Gotzmann 1999, S. 232 f. Zu Carl Engel von der Rabenau, siehe Stolle 1987, S. 218 ff.

⁵²¹ Detaillierte Angaben zu den verschiedenen Ausgaben und Ausstellungen der Bilder aus dem Zyklus, siehe Kingreen 1996, S. 101, 104 ff.

⁵²² *Die Gartenlaube* 1867, S. 315.

Die Popularität des Zyklus wurde durch das Abdrucken von Einzelblättern in den Zeitschriften *Die Gartenlaube* und *Über Land und Meer* erheblich gesteigert (Abb. 153). Die beiden Zeitschriften, die seit 1853 bzw. 1858 erschienen, galten als „Familienblätter“. Zu ihren vorrangigen Aufgaben zählte die Vermittlung von Bildung und liberalem Gedankengut. Besonders für *Die Gartenlaube* war während der ersten zwanzig Jahre Belehrung das wichtigste Anliegen. *Über Land und Meer* zählte zu den exklusiveren Zeitschriften widmete sich vor allem Mode, Literatur, Reisen und sparte das Thema „Heim und Herd“ gänzlich aus.⁵²³

Im Jahre 1868 legte Oppenheim die sogenannte „2. Abtheilung“ in einer Mappe vor, die ebenfalls sechs Bilder enthielt und in zwei Formaten erhältlich war. Zu ihrem Inhalt zählten „Der Gevatter erwartet das Kind“, „Freitag-Abend“, „Das Verhören“, „Sabbat-Ausgang“, „Laubhüttenfest“ und „Rückkehr des Freiwilligen“. Noch im selben Jahr wurden auf der dritten Allgemeinen Kunstausstellung in Wien jene zwölf Grisailen gezeigt, die als Reproduktionsvorlagen für die Mappen gedient haben. Ein Jahr später wurden sie in Frankfurt am Städel'schen Kunstinstitut gezeigt und mit einer wohlwollenden Zeitungskritik bedacht.

„Dieselben haben bei dem Publikum mit Recht eine günstige Aufnahme gefunden. (...) Die photographischen Nachbildungen sind sehr sorgfältig in verschiedenen Größen ausgeführt und empfehlen sich als schöne Zimmerzierde besonders für israelitische Kreise.“⁵²⁴

Nach weiteren Ergänzungen und Veröffentlichungen von gebundenen Fassungen und Einzelblättern, erschien 1876 eine neue Auflage mit insgesamt achtzehn Blättern in vier verschiedenen Formaten. Gleich darauf wurden die Grisailen auf der jährlichen Münchner Kunstausstellung gezeigt und positiv in der Zeitschrift *Didaskalia* von Wilhelm Kaulen kritisiert:

„Weit aber über die Grenzen Deutschlands, ja Europas, trug Oppenheim's Namen der Cyclus von Bildern aus dem jüdischen Familienleben, welche(r) (...) noch heute einen Gegenstand des Export-Kunsthandels bildet und wohl noch auf lange Jahre hinaus einzig in seiner Art bleiben wird.“⁵²⁵

Von 1866 bis 1901 erschienen alle Ausgaben mit dem Text von Rabbiner Stein im Heinrich Keller Verlag. 1913 erschien der Zyklus zum letzten Mal in einer Leinwandmappe beim Berliner Verleger Louis Lamm. In dieser Ausgabe stammten die Texte zu den zwanzig Blättern von dem Berliner Rabbiner Emil Levy. Die Titel der Bilder waren in Deutsch, Englisch und Französisch angegeben. Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen der Heinrich Keller Verlag ein dermaßen populäres Werk einem anderen Verlag überlassen hat. Oppenheims Zyklus war von der ersten Auflage an auch im Ausland sehr gefragt. Bereits 1866, im Jahr der Erstveröffentlichung in Frankfurt, erschien in Amerika eine englische Version. Sechzehn Jahre

⁵²³ Wildmeister 1998, S. 11, 14 ff. Otto 1990, S. 10.

⁵²⁴ *Didaskalia*, 13. März 1869, S. 4.

⁵²⁵ Kaulen 1876, S. 2.

später wurde eine holländische Ausgabe publiziert und 1895 wurde erneut eine in Philadelphia herausgegeben.⁵²⁶

Seine fortwährende Beliebtheit fand auch nach seinem Tod ihren Niederschlag. Oppenheims Genrewerk fungierte als Transformationsmedium zwischen der jüdischen Genrekunst der Vergangenheit und jener der Zeit nach 1870. In seinen Werken treffen ikonographisch Traditionelles und innovativ Zeitgenössisches zusammen und verschmelzen zu zeitgemäßen Bildschöpfungen, die Aufmerksamkeit erregten und zur Nachahmung animierten. Für zahlreiche jüdische und nichtjüdische Maler jüdischen Alltags dienten seine Bildauffassungen als Vorbilder. An erster Stelle ist hier Hermann Junker zu nennen.⁵²⁷ Noch zu Lebzeiten Oppenheims hatte Junker begonnen, durch dessen Anregung Bilder jüdischen Inhalts zu malen (Abb. 154). Ein weiteres deutliches Indiz für Oppenheims fortwährende Popularität Jahrzehnte nach seinem Tod zeigt sich in der Reproduktion seiner Genrebilder als Postkarten, Reklamemarken und –kalender. Im Jahre 1900 veröffentlichte der Verlag Paul Groedel sechzig jüdische „Meister-Postkarten“ mit Werken von Oppenheim und Junker. Erhältlich war ein Set unter dem Titel „Professor M. Oppenheim’s 20 Postkarten mit Darstellungen aus dem Jüdischen Familienleben“, für das es auch Passepartouträhmchen zu kaufen gab.⁵²⁸ Vier Jahre nach Veröffentlichung der Postkartenserie dienten Oppenheims bekannte Genrebilder bis 1914 als Werbeträger für koschere Margarine der Firma Sana in Cleve. Diese gab Reklamemarken und einen Kalender für ihr koscheres Produkt, Tomor, heraus, den sie mit farbigen Postkarten zum Einstecken in Monatskalenderblätter versah.⁵²⁹ Darüber hinaus dienten seine Bildschöpfungen als Vorlagen für Zinnteller und die Nachbildung von Schabbat-Stuben. Der Urheber der sogenannten „Guten Stube“ war der österreichisch-jüdische Maler Isidor Kaufmann. In seiner Eigenschaft als Porträtist des osteuropäischen jüdischen Lebens kam er in entlegene Schtetl in

⁵²⁶ EJ 1997, Stichwort: Moritz Oppenheim. Schorsch 1983, S. 61. Kingreen gibt an, dass die letzte deutsche Version 1913 erschienen ist, während 1955 und 1976 noch Versionen in Amerika und 1979 ein Reprint in Holland erschienen sind. Kingreen 1996, S. 105 f; vor allem Fußnoten 318 und 322.

⁵²⁷ Hermann Junker, 1838 - 1899, studierte am Städelschen Institut in seiner Geburtsstadt Frankfurt am Main und bei Courbet in Paris. Nach Studienreisen nach Flandern und Holland ließ er sich in der Mainmetropole nieder, wo er als Zeichenlehrer und Illustrator arbeitete. Er schuf neben jüdischen auch allgemeine Genrewerke und Historienbilder. Thieme/Becker 1992, Bd. 19/20, S. 337. Kingreen erwähnt auch Wilhelm Thielmann, der im Jahr 1900 Zeichnungen von Synagogenszenen beim Heinrich Keller Verlag herausgegeben hat. Kingreen 1996, S. 106.

⁵²⁸ Arnsberg 1983, Bd. 1, S. 335, FN 252. In der Neuauflage des Zyklus von 1996 ist ein Umschlag eines solchen Postkartensets abgedruckt, welchem die zitierten Angaben entnommen sind. Dröse/Eisermann/Kingreen 1996, S. 107.

⁵²⁹ Kingreen 1996, S. 107 ff.

Galizien, Böhmen und Mähren, wo er privat für die Juden der Region typische Einrichtungsgegenstände erwarb. Diese stellte er im Jahre 1899 dem Jüdischen Museum Wien zur Einrichtung einer für Ostjuden charakteristischen Wohnstube zur Verfügung. Das Interieur war ein dermaßen großer Erfolg, dass es mehrfach nachgeahmt wurde.⁵³⁰

Oppenheims Zyklus wurde auch in den erst nach seinem Tod etablierten jüdischen Museen rezipiert. Das erste jüdische Museum der Welt, das 1896 in Wien eröffnet wurde, war nachweislich im Besitz einer vollständigen Mappe des Zyklus. Dasselbe wissen wir von seiner Heimatstadt Frankfurt am Main, in der 1901 ein Jüdisches Museum seine Tore öffnete. In der Nachfolgeinstitution, dem Museum Jüdischer Altertümer von 1922, wurde sogar ein Wohnraum eingerichtet, der sich am Oppenheim'schen „altjüdischen“ Interieur orientierte.⁵³¹ Auf diesem Wege existierte das Kaufmann'sche Grundkonzept „Gute Stube“ weiter, hatte aber nichts mehr mit der Zurschaustellung der ostjüdischen Lebenswelt zu tun.

„Daß bei der Gestaltung von Ausstellungs-Ensembles auf Oppenheim'sche Schabbatszenen zurückgegriffen wurde, liegt sicher nicht nur an dessen Popularität in Deutschland. Seine bürgerlichen Interieurs entsprachen mehr der Vorstellung eines emanzipierten, aufgeklärten Judentums, als es die einem osteuropäischen Milieu entnommenen, einfachen, oft auch ärmlichen Darstellungen in Kaufmanns Bildern taten.“⁵³²

Eine Stube nach Oppenheims Vorbild wurde beispielsweise auch innerhalb der jüdischen Abteilung der Stuttgarter Ausstellung für Gesundheitspflege im Jahre 1914 ausgestellt. Die jüdische Zeitschrift *Ost und West* berichtete über die verschiedenen Aspekte von Reinheit im Judentum, die in der jüdischen Abteilung dargestellt wurden: „Die Sabbathruhe, die rituelle Kost, die Beschneidung, die verschiedenen Reinheitsvorschriften mussten unbedingt Form und Ausdruck gewinnen. So entstand eine Sabbathstube, anlehnend an das Oppenheimersche Motiv, ...“⁵³³ Auffallend ist in dem Zeitschriftenartikel, dass nicht erläutert wird, was mit dem „Oppenheimerschen Motiv“ gemeint ist. Daraus lässt sich folgern, dass die Bilder aus dem Zyklus des Frankfurter Malers in Deutschland in der gesamten jüdischen Bevölkerung bekannt waren. Das Foto der Stube zeigt eine Frau, die gerade dabei ist, mit erhobenen Händen die Schabbat-Lichter zu segnen (Abb. 155). Wie in dem Bild „Sabbatanfang“ trägt auch die Puppe in dem Stubenmodell einen weiten, langen Rock, eine pelzbesetzte kurze Jacke und ein

⁵³⁰ Purin 1995, S. 130.

⁵³¹ Kingreen 1996, S. 110.

⁵³² Purin 1995, S. 136.

⁵³³ Kroner 1914, Sp. 570.

Häubchen. Das Interieur selbst lässt zwar auch an Oppenheims Innenräume denken, es ist allerdings nicht eins zu eins nachgebildet wie die weibliche Figur.

Die jüdischen Museen der Gegenwart weltweit sind im Besitz einer Originalmappe oder zumindest von Reproduktionen der Grisailen. Die Bilder aus Oppenheims Zyklus sind neben den Stichen von Bernard Picart die am häufigsten verwendeten Illustrationen jüdischer Fest- und Feiertage. Im deutschsprachigen Europa kommen sie allerdings nur mehr im Jüdischen Museum Berlin zum Einsatz, wobei Oppenheims Intention, die trotz der Aufklärung ungebrochene Beibehaltung der jüdischen Tradition zu zeigen, sich ins Gegenteil zu verkehren scheint. Im Raschi-Haus in Worms sind in die Dauerausstellung zwei, in den achtziger Jahren eingerichtete Schaukästen integriert, die nach Oppenheims Bildern „Der Oster-Abend“ und „Das Laubhüttenfest“ angefertigt wurden.⁵³⁴ Obschon die Bilder eine überzeitliche, starke Aussagekraft besitzen, sind sie für die Darstellung heutiger Religionsausübung nicht geeignet. Sowohl stilistisch als auch aufgrund ihres Interieurs verweisen sie aus heutiger Sicht nur mehr in die Vergangenheit. Ihr Einsatz in einem jüdischen Museum des 21. Jahrhunderts suggeriert daher, dass jüdische Fest- und Feiertage Relikte der Vergangenheit sind, derer man sich wegen ihres im Akkulturationsprozess störenden absondernden Charakters (mehr oder weniger) entledigen konnte.

9.2. Publikum und Käuferschaft von Oppenheims Genrebildern

Ausstellungen, Zeitungskritiken, zahlreiche Auflagen und die Reproduktion der Bilder aus seinem Zyklus belegen Oppenheims ungeheure Popularität zu Lebzeiten und in den Jahrzehnten danach. Und doch geben sie keinen Aufschluss über reelle Betrachter und Käufer. Wer waren die Menschen, die seine Bilder bereits vor Erscheinen des Zyklus in Ausstellungen gesehen und anschließend gekauft haben? Der Frankfurter Katalog von 1999 hat in akribischer Weise versucht, die Provenienz aller Bilder von Moritz Daniel Oppenheim zu recherchieren. Ausstellungsorte, Auktionen und Besitzer seit etwa 1900 konnten gefunden werden; Erstkäufer sind so gut wie nie bekannt und damit ist auch keine lückenlose Besitzgeschichte der einzelnen Bilder möglich. Zwei der in dieser Arbeit motivgeschichtlich untersuchten Werke sollen die Untersuchungsproblematik beispielhaft vor Augen führen. Es ist bekannt, dass Oppenheims „Die Laubhütte“ 1838 im Städel'schen Kunstinstitut ausgestellt war. Wie und wann es allerdings in den Besitz des Historischen Museums Frankfurt am Main gekom-

⁵³⁴ Kingreen 1996, S. 110.

men ist, ist unbekannt. Sein Bild „Freitag Abend“, das vor 1864 entstand, wurde in diesem Jahr bei der Frankfurter Kunst- und Industrie-Ausstellung gezeigt und unter der Nummer 264 für 400 fl. verkauft. Es ist nicht überliefert, wer der Käufer war, warum 1880 Rabbiner Lowenstein aus Cincinnati als Besitzer erscheint und welche Umstände dazu beigetragen haben, dass der Verbleib des Bildes heute unbekannt ist.⁵³⁵ Als Käuferschaft kommt laut Cohen am ehesten das akkulturierte jüdische Bürgertum in Betracht, das in den Bildern seine Nostalgie visualisiert sah oder sein neues Selbstbewusstsein angemessen dargestellt fand. Die Autorin fügt dem hinzu, dass Oppenheim nicht nur das jüdische Publikum erreichen wollte, sondern im Sinne seines aufklärerischen Sendungsbewusstseins auch das gebildete nichtjüdische Bürgertum ansprechen wollte. Jenes bildete ebenso wie die jüdischen Bürger die Leserschaft der *Gartenlaube* und *Über Land und Meer*. Darüber hinaus gehörten ihm politische und gesellschaftliche Entscheidungsträger an, in deren Hand das Fortkommen der jüdischen Emanzipation lag.

⁵³⁵ Berankova/Riedel/Weber 1999, S. 374 f. Das Schicksal der Oppenheim'schen Bilder während der NS-Zeit und ihren Weg in die Frankfurter Museen hat Andreas Hansert versucht nachzuzeichnen. Hansert 1999, S. 304-325.

10. Resumée

Das eingehende Studium des Bildmaterials der voremanzipatorischen Zeit ergab, dass die jüdische Kunst seit der Spätantike figürliche Darstellungen kennt. In den ausgeschmückten Synagogen handelt es sich jedoch ausschließlich um historische Szenen und Tierkreiszeichen, aber in keinem Falle um Alltagsszenen. Die jüdische Genremalerei nahm später als ihre allgemeine Schwesterdisziplin ihren Anfang in der mittelalterlichen Buchmalerei. Da für Europa Belege aus der Zeit vor dem 13. Jahrhundert fehlen, ist bis heute nicht bekannt, ob es auch schon im Frühmittelalter illustrierte hebräische Bücher, geschweige denn Alltagsschilderungen gegeben hat. Fest steht dafür, dass es auch innerhalb der jüdischen Genremalerei zunächst zu einer Anpassung der biblischen Szenen an die Lebenswelt der Betrachter kam. Das führte dazu, dass biblische Darstellungen für Genreszenen Pate standen und sie motivisch prägten. Zur Entwicklung der selbständigen Gattung der jüdischen Genremalerei trugen wesentlich Illustrationen zu den Feiertagen, zum Lebenszyklus und zum Studium der Heiligen Schriften bei. Sie zeigen Juden bei der Erfüllung ihrer religiösen und sozialen Gebote und sind vorwiegend in Machsorim und Haggadot zu finden. Da die Pessach-Haggada innerhalb der jüdischen Kunst das meist illustrierte Buch darstellt, ist sie auch für die Entwicklung der jüdischen Genremalerei von essenzieller Bedeutung. In ihr sind Bilder zur Pessach-Vorbereitung und zur Durchführung des Seder-Abends sowie Lernszenen zu finden. Motivisch wirkten vor allem die gedruckten Haggadot von Venedig 1609 und Amsterdam 1669 prägend. Ihre Bildauffassungen der Seder-Zeichen und der Vier Söhne beeinflussten auch die Genremalerei. Für die Entwicklung der selbständigen Gattung im 19. Jahrhundert sind vor allem illustrierte Handschriften jüdischer Maler und gedruckte Illustrationen nichtjüdischer Künstler des 18. Jahrhunderts von Bedeutung. Die in ihnen gepflegte Form der Selbstdarstellung bzw. der durch die Aufklärung geprägten Fremdwahrnehmung leistete einer Gattung Vorschub, die sich als ideales Medium für die Verbreitung aufgeklärter, toleranter Gedanken erwies. Das Bedürfnis von Juden, in die Mehrheitsgesellschaft integriert zu werden und die Forderung der Umwelt an die Juden aus ihrer religionsbedingten Isoliertheit herauszutreten, fanden in der Genremalerei ihren bildhaften Ausdruck. Die Französische Revolution bewirkte mit ihrem Votum „Liberté, Égalité, Fraternité“ den Fall der Ghettomauern und brachte in ganz Europa die Gleichstellungsgesetzgebung der Juden auf den Weg. Das sich etablierende jüdische Bürgertum avancierte ebenso wie sein christliches Pendant zu einer neuen, zahlungskräftigen Käuferschaft, auf deren Bedürfnisse der freie Kunstmarkt Rücksicht zu nehmen hatte.

Um die Fülle an jüdischen Genrebildern im 19. Jahrhundert in eine nützliche Ordnung zu bringen, entwickelte ich eine Kategorisierung, die die Genrewerke aufgrund ihrer unterschiedlichen Intentionen in fünf Gruppen einteilt:

- Genremalerei im Dienste des Emanzipationskampfes mit deren Hauptvertreter Moritz Daniel Oppenheim versuchte, einen künstlerischen Beitrag zur Plausibilität der Erwerbung bürgerlicher Rechte zu leisten.
- Genremalerei als Ausdruck bürgerlichen Selbstverständnisses finden wir beispielsweise bei Josef Israels. Vor dem Hintergrund der holländisch-jüdischen Geschichte, die ohne einen Emanzipationskampf auskam, bildet Israels auf intime Weise Juden bei rituellen Handlungen ab. Seinem malerischen Ausdruck liegen Pathos und Belehrung fern. Er schildert auf sehr unpräzise Weise Begebenheiten des jüdischen Alltags.
- Genremalerei im Dienste der Nostalgie hat vor allem das Leben der Ostjuden im Shtetl zum Thema. Akkulturierte Juden, die in Großstädten lebten und jeden Kontakt zu den in denselben Städten ansässigen und in ihren Augen altmodischen Ostjuden vermieden, schmückten ihre Salons gerne mit Szenen aus dem Shtetl. Die nostalgische Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln, denen man gleichzeitig auch zu entrinnen sucht, macht den Erfolg dieser Genrebilder aus. Isidor Kaufmann darf als ihr Hauptvertreter genannt werden.
- Genremalerei als Träger persönlicher Erinnerung verarbeitet Kindheitserinnerungen in den Bildern. Der dänische Maler Geskel Salomon schuf im hohen Alter Genrebilder dieser Kategorie. Mauricy Gottliebs „Jom Kippur in der Synagoge“ darf als unumstrittenes Paradigma dieser Art von Genremalerei bezeichnet werden.
- Genremalerei als Träger kollektiv jüdischer Erinnerung bildete sich vor allem in Osteuropa heraus, wo Juden besonders Ende des 19. Jahrhunderts von zahlreichen Pogromen betroffen waren. Jüdische osteuropäische Maler wie Samuel Hirszenberg und Moritz Minkowskij widmeten sich speziell dem Thema Flucht und Vertreibung. Es entstand eine Reihe von Bildern, die weder konkrete Personen darstellen noch sich auf ein reales Ereignis beziehen. Aus diesem Grund sind sie der Genremalerei zuzurechnen.

Die Kategorisierung der Genrebilder kann nicht lediglich aufgrund ihres Bildthemas getroffen werden, denn ein und dasselbe Motiv kann unterschiedliche Botschaften und Stimmungen transportieren. Die Einteilung in die fünf Gruppen hat aber auch gezeigt, dass zahlreiche Bilder gleichzeitig mehreren Kategorien angehören. Die Zuteilung erfolgte daher aufgrund der

Hauptintention des Bildes bzw. des Malers. Das Schema bietet einen gattungsbezogenen Raster, in dem sich Moritz Daniel Oppenheim, der im Mittelpunkt eines weiteren Hauptteils der vorliegenden Arbeit steht, verorten lässt. Seine Eigentümlichkeit und seine Leistung für die jüdische Genremalerei kristallisieren sich deutlich heraus und werden fassbar. Die Auseinandersetzung mit seiner Person im Hinblick auf seine Verankerung im Judentum gab Aufschluss über seine mögliche Motivation, sich der jüdischen Genremalerei zuzuwenden und Pionierarbeit für die Entstehung der selbständigen Gattung als Tafelbilder zu leisten. Da Aussagen des Künstlers selbst fehlen, war ich auf die Auswertung seiner Biographie und seiner Werke angewiesen. Neun Bilder aus seinem *Zyklus zum altjüdischen Familienleben* wurden einer motivgeschichtlichen Untersuchung unterzogen, um seinen Bezug zur Gattung jüdische Genremalerei herzustellen. Der stilistischen Prägung durch die Nazarener, die Klassizisten und die Düsseldorfer Malerschule stelle ich aufgrund der vorliegenden Analysen motivische und kompositionelle Vorbilder des 18. Jahrhunderts zur Seite. Oppenheim kann als Erfinder der selbständigen Gattung jüdische Genremalerei bezeichnet werden. Er ist aber mit Sicherheit nicht der Erfinder der „jüdischen Malerei“. Diese existierte seit der Antike, erfuhr in der Buchmalerei des Mittelalters einen enormen Entwicklungsschub und kam im Rahmen der Buchkunst in Druckwerken seit dem 16. Jahrhundert und in illustrierten Büchern im 18. Jahrhundert zur vollen Reife. Der „Jan van Eyck“ der jüdischen Genremalerei, der Buchillustrationen zu Tafelbildern machte, orientierte sich vorrangig an den von Nichtjuden illustrierten Werken der Aufklärung. Da sie auch in Deutschland weit verbreitet und populär waren, bediente er sich einer kollektiven Sehgewohnheit, um Anklang zu finden. Sein Erfolg als jüdischer Genremaler lag vor allem darin, dass ihm eine Schlüsselposition in der Entwicklung der jüdischen Genremalerei zukommt. Er fungierte als personifizierte Schleuse, die die jüdische Genrekunst der voremanzipatorischen Zeit in sich aufnahm und durch seine Bilder gefiltert an die folgenden Generationen im 19. Jahrhundert weitergab. Die nachgezeichnete Rezeptionsgeschichte hat gezeigt, dass der Einfluss seiner Genrebilder so stark war, dass er sowohl motivisch als auch stimmungsmäßig die jüdische Genremalerei über Jahrzehnte bestimmte. Seine Vorbildwirkung ist durchaus mit jener der Venezianischen und der Amsterdamer Haggada zu vergleichen. Auch wenn Anleihen Oppenheims in der Ghettoliteratur vermutet werden, konnte in der Arbeit deutlich gezeigt werden, dass er für die Erstellung seiner Genreszenen auf Vorbilder aus dem Bereich der Bildenden Kunst zurückgriff. Seine motivische Nähe zu bestimmten jüdischen und nichtjüdischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts konnte nachgewiesen werden.

Die Bilduntersuchungen führen mich auch zu der Aussage, dass Oppenheim die Bilder seines Zyklus in den Dienst der Aufklärung und des Emanzipationskampfes gestellt hat. Durch den gezielten Einsatz symbolträchtiger Elemente in seinen Genreszenen versuchte er, mit seinem Publikum in Kontakt zu treten. Hierbei verfuhr er doppelbödig, weil er in ein und demselben Bild Chiffren für die jüdischen und die nichtjüdischen Betrachter malte. Die Einrichtung der guten Stube und die wiederholte Abbildung von Hausangestellten sollten dem nichtjüdischen Bildbeschauer vermitteln, dass bürgerliche Juden sich auf die gleiche Weise einrichteten und lebten wie sie. Die Darstellung einer Misrach-Tafel oder eines Tefillin-Beutels wendet sich an Juden. Diese Utensilien weisen der Religion ihren Platz im Privaten zu, sie fungieren aber auch als Mahner, das Judentum nicht völlig abzulegen. Oppenheim, der bewusst Jude blieb, während einige seiner jüdischen Kollegen zum Christentum konvertierten, war es ein Anliegen, seine Glaubensgenossen zum Festhalten an der ihnen angestammten Religion zu bewegen. Er schämte sich nicht seiner Wurzeln und wollte dieses Gefühl durch seine Bilder auch seinen jüdischen Betrachtern vermitteln. Er hatte die Aufklärung und die Haskala verinnerlicht und versuchte, sie auf seine Kunst zu übertragen. Alle seine jüdischen Genrebilder werden von einer bestimmten Geisteshaltung getragen. Auch wenn er aus einem aufgeklärten Zuhause kam, das dem Leitsatz von Samson Raphael Hirsch, „Tora im derech erez“ zu folgen schien, vollzog der Maler einen Wandel in der zweiten Jahrhunderthälfte. Sei es, dass er sah, dass sich aus seiner persönlichen Erfahrung im Sinne von Hirsch das reine Bewahren des Judentums bei gleichzeitigem Anteil an der nichtjüdischen Welt als nicht lebbar erwies, oder sei es, dass er sich dem „Mainstream“ beugte, um überhaupt ein jüdisches, bürgerliches Publikum erreichen zu können. Faktum ist, dass er bei der Erarbeitung des Zyklus eng mit dem gemäßigten Reformrabbiner Leopold Stein zusammengearbeitet hat.

Die Arbeit hat gezeigt, dass eine sinnvolle Auseinandersetzung mit der jüdischen Kunst nur innerhalb des Rahmens der allgemeinen Kunst möglich ist. Die Geschichte der Entwicklung der jüdischen Genremalerei ist nur dann wirklich zu verstehen, wenn sie vor dem Hintergrund der Geschichte der allgemeinen Gattung gesehen wird. Vermeintliche Besonderheiten oder Spezifika können durch die Einbettung relativiert und sinnbringend eingeordnet werden. Für die motivgeschichtliche Untersuchung bedeutet dies eine Kontextualisierung des speziell Jüdischen im Allgemeinen. Oppenheim verwendet in vielen seiner Genreszenen das Motiv einer geöffneten Türe oder eines Fensters. Seine Bedeutung in der allgemeinen Kunst ist unabdingbar für das Verständnis seiner Funktion in einem jüdisch aufgeklärten Kontext. Seine generelle Eigenschaft als Kommunikationsorgan zu dienen, wird von dem jüdischen Maler aus

Frankfurt speziell auf die Emanzipationssituation der Juden in Europa angewandt und mutiert auf diese Weise zu einem Symbolträger der Aufklärung.

Darüber hinaus versteht sich die vorliegende Arbeit als beispielgebende, exemplarische Analyse eines Phänomens innerhalb der jüdischen Kunst. Unter Phänomen verstehe ich in diesem Zusammenhang die von Oppenheim entwickelte Bildsprache, die in der Tradition der jüdischen Genremalerei verankert ist und zum Träger aufklärerischer Botschaften wird. Eine mit solcher Konsequenz verwendete sozialpolitisch aufgeladene Genremalerei, die Oppenheim über zwanzig Szenen hinweg durchhält, sucht ihresgleichen in der allgemeinen Genrekunst.

11. Bibliographie

Gedruckte Quellen

Allgemeine Zeitung des Judentums, Nr. 7/1843, Nr. 33, S. 481-488.

Anonyme Reisebeschreibung: Durch Thüringen, Ober- und Niederrheinischer Kreis, Teil 1, o.O. 1795.

Bilder aus dem altjüdischen Familien-Leben nach Original-Gemälden von Moritz Oppenheim Professor. Mit Einführung und Erläuterungen von Dr. Leopold Stein. Frankfurt am Main 1882.

Cassirer, Ernst: Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. Studien der Bibliothek Warburg, herausgegeben von Ernst Saxl. Leipzig, Berlin 1932.

Chodowiecki, Daniel: Brief vom 12. Dezember 1783, zitiert in: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum. Organ der Alliance Israélite Universelle. Heft 3, März 1903, Sp. 832.

da Vinci, Leonardo: Tagebücher und Aufzeichnungen. Herausgegeben von Theodor Lücke. Leipzig 1940.

Darstellungen aus dem jüdischen Familienleben. In: Didaskalia. Nr. 72, 13. März 1869, S. 4.

Der Babylonische Talmud. Neu übertragen durch Lazarus Goldschmidt. 12 Bde., Berlin 1929-1936.

Diderot, Denis: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Nouvelle impression en facsimilé première édition de 1751-1780, 35 Bde., Stuttgart, Bad Cannstatt 1966-67.

Diderot, Denis: Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765. Paris 1766. Abgedruckt in : Diderot, Denis: Oeuvres complètes de Diderot. Herausgegeben von J. Assézat und M. Tourneux. Paris 1875-1877, 20 Bde.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart 1985.

Eggers, Friedrich: Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler. In: Deutsches Kunstblatt, herausgegeben von Friedrich Eggers. Nr. 13, 27. März 1852, S. 107-108.

Friedländer Max J.: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen. Den Haag, Oxford 1947.

Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik 1, Werke 13, 1820-1829. Frankfurt am Main 1970.

Heilbrunn, Rudolf M.: Leben und Werk des Malers Moritz Oppenheim. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts 9. 1966, S. 285-301.

Heilbrunn, Rudolf M.: Moritz Oppenheim. In: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, Nr. 47. 1977, S. 9.

Hiller, Ferdinand: Erinnerungsblätter. Köln 1884.

Im Frieden des Sabbathlichtes. Aus den vier Wänden des jüdischen Familienlebens. In: Die Gartenlaube. 1867, S. 313-319.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Heiner F. Klemme. (Philosophische Bibliothek Bd. 507) Hamburg 2001.

Karo, Joseph: Schulchan Aruch. 9 Bde. Jerusalem 1863.

- Kaulen, Wilhelm: Bilder aus dem Frankfurter Künstlerleben. 7. Moritz Oppenheim. In: *Didaskalia*. Nr. 27, 27. Januar 1876, S. 2.
- Kroner, Dr.: Die jüdische Abteilung auf der Stuttgarter Ausstellung für Gesundheitspflege. In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum. Organ der Alliance Israélite Universelle*. Heft 8, August 1914, Sp. 569-572.
- Kunst-Blatt, Nr. 45, 6. Juni 1837, S. 181-184.
- Kunst-Blatt, Nr. 102, 19. Dezember 1839, S. 407-408.
- Lessing, Gotthold E.: Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt. In: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Karl Lachmann. 22 Bde., 3. Auflage 1886-1915. Bd. 15, Leipzig³1900, S. 62-65.
- Liebermann, Max: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, herausgegeben von Günther Busch. Frankfurt am Main 1978.
- Luria, Salomon: *Jam schel schlomo*. 2 Bde., o. O. 1862.
- Maimonides, Moses: *Mischne Tora leRaMBaM*. Jerusalem 1975.
- Mandl, Bernhard: Beschreibung Wiens von einem jüdischen Touristen aus dem Jahre 1719. In: *Die Neuzeit. Wochenschrift für politische, religiöse und Cultur-Interessen*. Nr 40, 2. Oktober 1896, S. 411-413.
- Massechet Sofrim. Herausgegeben von Michael Higger. New York 1937.
- Oppenheim, Moritz D.: *Erinnerungen*. (Erstmalig herausgegeben von Alfred Oppenheim, Frankfurt 1924), herausgegeben von Christmut Präger unter dem Titel: *Moritz Daniel Oppenheim: Erinnerungen eines deutsch-jüdischen Malers*. Heidelberg 1999.
- Orient*, Nr. 13, 28.03.1843, 4. Jahrgang, S. 97-98.
- Riesser, Gabriel: Erklärung. In: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, Nr. 33, 14. August 1843, 7. Jahrgang, S. 481-488.
- Schadow, Wilhelm von: Was ist ein Kunstwerk? Manuskript im Archiv der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, abgedruckt in: Tucholski, Barbara C.: *Wilhelm von Schadow 1789-1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei*. Diss. Bonn 1984.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München⁷1984.
- Schlegel, August W.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801-1804*. Abgedruckt in: Schlegel, August W.: *Vorlesungen über Ästhetik I. Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn 1989.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1819. Gesamtausgabe in zwei Bänden nach der Edition von Arthur Hübscher. Stuttgart 1987.
- Schopenhauer, Arthur: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
- Schwab, Max: Ein unbekannter Bericht des Hanauer Rabbiners Rabbi Mose Tobioh Sondheimer über die Schlacht bei Hanau 1813. In: *Hanauisches Magazin* 10.9/10 (1931), S. 68-76.
- Steinsalz, Abraham (Hrsg.): *Talmud Bawli*. 8 Bde., Jerusalem 1967-1980.
- Talmud Jeruschalmi IV/7: Avoda Sara. Götzendienst*. Übersetzt von Gerd A. Wewers. Tübingen 1980.
- Vischer, Friedrich Th.: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Herausgegeben von Robert Vischer, 6 Bde., Stuttgart²1922/23.

Nachschlagewerke und Lexika

Bethhausen, Peter/Feist, Peter H./Fark, Christiane: Metzler Kunsthistorikerlexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vierhundert Jahren. Stuttgart, Weimar 1999.

Bloch, Abraham P.: The Biblical and Historical Background of Jewish Customs and Ceremonies. New York 1980.

Der grosse Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge. Begründet von Dr. Carl Ploetz. Köln ³³2002.

Der Kunstbrockhaus. Aktualisierte Taschenbuchausgabe, 10 Bde. Mannheim, Wien, Zürich ²1987.

De Vries, Salomon Ph.: Jüdische Riten und Symbole. Hamburg 1990.

Duden: Fremdwörterbuch. Bd. 5. Mannheim, Wien, Zürich ⁵1990.

Encyclopedia Judaica, CD-ROM, Judaica Multimedia, Keter Publishing. Jerusalem 1997.

Enzyklopädie der Religionen. Augsburg 1990.

Frankel, Ellen/Platkin Teutsch, Betsy: The Encyclopedia of Jewish Symbols. London 1995.

Kolatch, Alfred J.: Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten. Wiesbaden ³1997.

Theologische Realencyklopädie. 34 Bde., Berlin, New York 1977-2002.

Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde., Leipzig 1992.

Turner, Jane (Hrsg.): The Dictionary of Art, 34 Bde., New York 1996.

Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. 7 Bde., Leipzig 1987-1994.

Sekundärliteratur

Amishai-Maisels, Ziva: Die jüdischen Künstler vom achtzehnten Jahrhundert bis in die Gegenwart. In: Sed-Rajna, Gabrielle/Amishai-Maisels, Ziva/Jarassé, Dominique u.a.: Die jüdische Kunst. Freiburg, Basel, Wien 1997, S. 325-358.

Arnold, Rafael/Graf, Esther: Text-Bild-Bezug in der venezianischen Haggada von 1609. In: Biegel, Gerd/Graetz, Michael (Hrsg.): Judentum zwischen Tradition und Moderne. Heidelberg 2002, S. 161-178.

Arnsberg, Paul: Die Geschichte der Frankfurter Juden seit der Französischen Revolution. 3 Bde., Darmstadt 1983.

Aptroot, Marion: Die Holzschnitte der Tsene-rene-Ausgabe Sulzbach 1796 mit den jiddischen und den ins Deutsche übersetzten Überschriften. In: Wiesemann, Falk: „kommt heraus und schaut“ – Jüdische und christliche Illustrationen zur Bibel in alter Zeit. Abteilung für Jiddische Kultur, Sprache und Literatur, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Menasseh ben Israel Instituut, Amsterdam. Essen 2002, S. 35-46.

Battenberg, Friedrich: Das europäische Zeitalter der Juden. Zur Entwicklung einer Minderheit in der nichtjüdischen Umwelt Europas, 2. Bde. Darmstadt 1990.

Ben Sasson, Haim H.: Vom 7.-17. Jahrhundert. Das Mittelalter. In: Ben-Sasson, Haim H. (Hrsg.): Geschichte des jüdischen Volkes. 3 Bde.. München 1978-1980. 2. Bd., München 1979.

- Berankova, Ljuba/Riedel, Erik: Biographie. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 341-346.
- Berankova, Ljuba/Riedel, Erik/Weber, Annette: Werkverzeichnis. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 348-405.
- Bering, Dietz: Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933. Stuttgart 1987.
- Berman, Russell: Imaginierte Versöhnung. Zu zwei Bildern von Moritz Daniel Oppenheim. In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart. Herausgegeben von Micha Brumlik, Dan Diner u.a. Heft 10-11 (1992), S. 72-81.
- Blaschke, Olaf: Bürgertum und Bürgerlichkeit im Spannungsfeld des neuen Konfessionalismus von den 1830er bis zu den 1930er Jahren. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/van Rahden, Till (Hrsg.): Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933. Tübingen 2001, S. 33-66.
- Böhm, Franz J.: Begriff und Wesen des Genre. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22/1928, S. 166-191.
- Breuer, Mordechai: Jüdische Orthodoxie im deutschen Reich 1871-1918. Sozialgeschichte einer religiösen Minderheit. Frankfurt 1986.
- Breuer, Mordechai: Das Bild der Aufklärung bei der deutsch-jüdischen Orthodoxie. In: Gründer, Karlfried und Rotenstreich, Nathan (Hrsg.): Aufklärung und Haskala in jüdischer und nichtjüdischer Sicht. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Herausgegeben von der Lesing-Akademie, Bd. 14) Heidelberg 1990, S. 131-142.
- Breuer, Mordechai: Frühe Neuzeit und Beginn der Moderne. Die Hofjuden. In: Breuer, Mordechai/Graetz, Michael: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. 4 Bde., herausgegeben von Michael A. Meyer. Bd. 1: Tradition und Aufklärung 1600-1780. München 2000, S. 106-125.
- Breuer, Mordechai: Frühe Neuzeit und Beginn der Moderne. Der Zeitenwende entgegen. In: Breuer, Mordechai/Graetz, Michael: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. 4 Bde., herausgegeben von Michael A. Meyer Bd. 1: Tradition und Aufklärung 1600-1780. München 2000, S. 219-247.
- Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei. München 1922.
- Cohen, Elisheva: Moritz Daniel Oppenheim. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts 16/17. 1977/78, S. 42-74.
- Cohen, Elisheva: Moritz Daniel Oppenheim: His Life and Art. In: Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. The Israel Museum, Jerusalem 1983, S. 7-29.
- Cohen, Richard: Nostalgie und die *Rückkehr ins Ghetto*. Ein kulturelles Phänomen in West- und Mitteleuropa. In: Natter, Tobias G. (Hrsg.): Rabbiner, Bocher, Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann 1853-1921. Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien 1995, S. 42-92.
- Cohen Richard I. und Mann, Vivian B.: Melding Worlds: Court Jews and the Arts of the Baroque. In: Mann, Vivian B. und Cohen, Richard I. (Hrsg.): From Court Jews to the Rothschilds. Art, Patronage, and Power. 1600-1800. München, New York 1996, S. 97-123.
- Cohen, Richard I.: Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe. Berkeley, Los Angeles, London 1998.
- Davidovitsch, David: Jüdische Überlieferungen bei Moritz Oppenheim. In: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland. Nr 37, 1977, S. 9.

- de Bary, Helene: Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt a.M. 1937.
- Der 'Rothschild der Maler'. Ein Lebensporträt des Malers Moritz Oppenheim. In: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland. Nr. 43 und 44, 1955/56, jeweils S. 11.
- Dubnow, Simon: Geschichte des Chassidismus. 2 Bde., Berlin 1931.
- Ebeling, Hans-Heinrich: Die Juden in Braunschweig. Rechts-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte von den Anfängen der jüdischen Gemeinde bis zur Emanzipation (1282-1848). Braunschweig 1987 (In der Reihe: Braunschweiger Werkstücke. Reihe A. Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek).
- Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum. Univ.Diss. Münster/Hamburg 1992.
- Elbogen, Ismar: Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2. Nachdr. d. 3. verb. Aufl. von 1931. Hildesheim, Zürich, New York 1995.
- Eliav, Mordechai: Das orthodoxe Rabbinerseminar in Berlin. Ziele, Probleme und geschichtliche Bedeutung. In: Carlebach, Julius (Hrsg.): Wissenschaft des Judentums. Anfänge der Judaistik in Europa. Darmstadt 1992, S. 59-73.
- Ettinger, Shmuel: Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die Neuzeit. In: Ben-Sasson, Hillel H. (Hrsg.): Geschichte des jüdischen Volkes, 3 Bde.. München 1978-1980. 3. Bd., München 1980.
- Fehlig, Ursula: Kostümkunde für die Berufsausbildung. Mode im Wandel der Zeit. Leipzig 1988.
- Gaethgens, Barbara (Hrsg.): Genremalerei. Berlin 2002.
- Ganzfried, Schlomo: Kizur Schulchan Aruch. 2 Bde., Basel 1978.
- Goodman, Philip and Hanna: The Jewish Marriage Anthology. Philadelphia 1965.
- Gotzmann, Andreas: Jüdisches Recht im kulturellen Prozess. Die Wahrnehmung der Halacha im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1997.
- Gotzmann, Andreas: Das neue altjüdische Leben – Moritz Daniel Oppenheims Vision eines modernen Judentums. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 232-250.
- Gotzmann, Andreas: Zwischen Nation und Religion: Die deutschen Juden auf der Suche nach einer bürgerlichen Konfessionalität. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/van Rahden, Till (Hrsg.): Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933. Tübingen 2001, S. 241-261.
- Graetz, Michael: Court Jews in Economics and Politics. In: Mann, Vivian B./ Cohen, Richard I.: From Court Jews to the Rothschilds. Art, Patronage, and Power 1600-1800. The Jewish Museum, New York 1996, S. 27-43.
- Graetz, Michael: Jüdische Aufklärung. In: Breuer, Mordechai/Graetz, Michael: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. 4 Bde., herausgegeben von Michael A. Meyer. Bd. 1: Tradition und Aufklärung 1600-1780. München 2000, S. 251-355.
- Gutmann, Joseph: Buchmalerei in hebräischen Handschriften. München 1978.
- Hansert, Andreas: Zum Schicksal der Sammlung Alfred Oppenheim während und nach der NS-Zeit. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 304-325.

- Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München 1998.
- Heimann-Jelinek, Felicitas: Österreichisches Judentum zur Zeit des Barock. In: Schubert, Kurt (Hrsg.): Die österreichischen Hofjuden und ihre Zeit. Eisenstadt 1991 (Studia Judaica Austriaca Bd. XII), S. 8-62.
- Heimann-Jelinek, Felicitas: Zum sogenannten Bilderverbot. In: Graetz, Michael (Hrsg.): Ein Leben für die jüdische Kunst. Gedenkschrift für Hannelore Künzl. Heidelberg 2003, S. 21-32.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.
- Heym, Heinrich: Er malte den Sonntag und den Sabbath. Daniel Moritz Oppenheim und sein Beitrag zur Frankfurter Kunst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. April 1962, S. 51.
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Neuausgabe, München 1974 (Erstausgabe 1960).
- Hofmann, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979.
- Hook, Philip/Poltimore, Mark: Popular 19th Century Painting: A Dictionary of European Genre Painters. Woodbridge/Suffolk 1986.
- Hopp, Andrea: Jüdisches Bürgertum in Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1997.
- Hubala, Erich: Die niederländische Malerei der Goldenen Zeit. Grundlagen. In: Hubala, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts.. Frankfurt am Main, Berlin 1990 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 44-46.
- Hütt, Wolfgang: Düsseldorfer Malerschule. 1819-1869. Leipzig 1964.
- Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Univ. Diss. Heidelberg 1967.
- Jersch-Wenzel, Stefi: Rechtslage und Emanzipation. In: Brenner, Michael/Jersch-Wenzel, Stefi/Meyer, Michael A.: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, 4 Bde., herausgegeben von Michael A Meyer. Bd. 2: Emanzipation und Akkulturation 1780-1871. München 2000, S. 15-56.
- Kampe, Norbert: Jüdische Professoren im Deutschen Kaiserreich. Zu einer vergessenen Enquete von Bernhard Breslauer. In: Erb, Rainer/Schmidt, Michael (Hrsg.): Antisemitismus und jüdische Geschichte. Studien zu Ehren von Herbert A. Strauss. Berlin 1987, S. 185-211.
- Kaplan, Yosef: Court Jews before the Hofjuden. In: Mann, Vivian B./Cohen, Richard I.: From Court Jews to the Rothschilds. Art, Patronage, and Power 1600-1800. The Jewish Museum, New York 1996, S. 11-25.
- Katz, Jacob: Exclusiveness and Tolerance. Studies in Jewish-Gentile Relations in Medieval and Modern Times. Oxford 1961.
- Katz, Jacob: German Culture and the Jews. In: Reinharz, Jehuda/Schatzberg, Walter (Hrsg.): The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War. Hannover, London 1985, S. 85-99.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992.
- Kingreen, Monica: Entstehung, Erfolg und Verbreitung des Zyklus. In: Dröse, Ruth/Eisermann, Frank/Kingreen, Monica u.a.: Der Zyklus „Bilder aus dem altjüdischen Familienleben“ und sein Maler Moritz Daniel Oppenheim. Hanau 1996, S. 96-111.
- Kleeblatt, Norman L.: Illustrating Jewish Lifestyles on Opposite Banks of the Rhine: Alphonse Lévy's Alsatian Peasants and Moritz Daniel Oppenheim's Frankfurt Burghers. In: Jewish Art 16. 1990/91, S. 53-63.

Kleeblatt, Norman: Abschied und Heimkehr – Quellen und Kontext zu Moritz Oppenheims Meisterwerk „Die Heimkehr des Freiwilligen“. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 113-130.

Krakauer, Isidor: Geschichte der Juden in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1925-1927.

Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, 2 Bde. Berlin ²1847.

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. München 1996.

Künzl, Hannelore: Jüdische Kunst. Von der biblischen Zeit bis in die Gegenwart. München 1992.

Künzl, Hannelore: Zur Entwicklung des frühen Rabbinerporträts. In: Graetz, Michael und Künzl, Hannelore (Hrsg.): Vom Mittelalter in die Neuzeit. Jüdische Städtebilder. Frankfurt, Prag, Amsterdam. Essayband zur Jubiläumsausstellung. Heidelberg 1999, S. 31-43.

Lacave, José L.: Die Juden in Spanien bis 1492. In: Heimann-Jelinek, Felicitas/Schubert, Kurt (Hrsg.): Spharadim – Spaniolen. Die Juden in Spanien – Die sephardische Diaspora. Eisenstadt 1992 (Studia Judaica Austriaca Bd. XIII), S. 7-21.

Liberles, Robert: Religious Conflict in Social Context. The Resurgence of Orthodox Judaism in Frankfurt am Main 1838-1877. London 1985.

Lindner, Erik: Deutsche Juden und die bürgerlich-nationale Festkultur: Die Schiller- und Fichteferien von 1859 und 1862. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/van Rahden, Till (Hrsg.): Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933. Tübingen 2001, S. 171-192.

Markowitz, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule. (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. 2) Düsseldorf 1969.

Merk, Anton: Die künstlerische Entwicklung von Moritz Daniel Oppenheim. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 16-63.

Merker, Nikolao: Die Aufklärung in Deutschland. München 1982.

Meyer, Michael A.: Jüdisches Selbstverständnis. In: Brenner, Michael/Jersch-Wenzel, Steffi/Meyer, Michael A.: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, herausgegeben von Michael A Meyer, 4 Bde. Bd. 2, München 2000, S. 135-176.

Meyer, Michael A.: Jüdische Gemeinden im Übergang. In: Brenner, Michael/Jersch-Wenzel, Steffi/Meyer, Michael A.: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, herausgegeben von Michael A Meyer, 4 Bde. Bd. 2, München 2000, S. 96-134.

Mosse, George L.: Jewish Emancipation: Between *Bildung* and Respectability. In: Reinharz, Jehuda/Schatzberg, Walter (Hrsg.): The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War. Hannover, London 1985, S. 1-16.

Narkiss, Bezalel : Hebrew Illuminated Manuscripts. Jerusalem, New York ³1978.

Narkiss, Bezalel: Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles. A Catalogue Raisonné. 2 Bde. Jerusalem, London, Oxford 1982.

Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983.

North, Michael: Geschichte der Niederlande. München 1997.

Otto, Ingrid: Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865-1915. Eine historisch-systematische Untersuchung anhand einer exemplarischen Auswertung des Bildbestandes der illustrierten Zeitschriften „Die Gartenlaube“, „Über Land und Meer“, „Daheim“ und „Illustrierte Zeitung“. (Beiträge zur historischen Bildungsforschung, herausgegeben von Rudolf W. Keck. Bd. 8) Hildesheim 1990.

Ottomeyer, Hans/Schlapka, Axel: Biedermeier. Interieurs und Möbel. München 1991.

Purin, Bernhard: Isidor Kaufmanns kleine Welt. Die „Gute Stube“ im Wiener Jüdischen Museum. In: Natter, Tobias G. (Hrsg.): Rabbiner, Bocher, Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann 1853-1921. Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien 1995, S. 128-145.

Reising-Pohl, Claudia: Die Anfänge des Städelschen Kunstinstitutes und seiner Schule. In: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule. Frankfurt am Main 1982, S. 26-37.

Richarz, Monika: Der Eintritt der Juden in die akademischen Berufe. Jüdische Studenten und Akademiker in Deutschland 1678-1848. Tübingen 1974 (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 28).

Richarz, Monika: Berufliche und soziale Struktur. In: Lowenstein, Steven M./Mendes-Flohr, Paul/Pulzer, Peter u.a.: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, 4 Bde., herausgegeben von Michael A. Meyer. Bd. 3: Umstrittene Integration 1871-1918. München 2000, S. 39-68.

Ricke-Immel, Ute : Die Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert. In : Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie NRW. Bearbeitet von Martina Sitt unter Mitarbeit von Ute Ricke-Immel. Köln 1996, S. 9-15.

Riedel, Erik: Moritz Daniel Oppenheim und die Freimaurerloge Zur aufgehenden Morgenröthe. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 153-169.

Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, 2 Bde.. Köln 1998.

Roth, Cecil B.: Die Kunst der Juden, 2. Bde. Frankfurt am Main 1963/64.

Routtenberg, Lilly S./Seldin, Ruth R.: The Jewish Wedding Book. New York, Evanston, London 1967.

Rubens, Alfred: A History of Jewish Costume. London ³1981.

Schaeffler, Richard: Die Wissenschaft des Judentums in ihrer Beziehung zur allgemeinen Geistesgeschichte im Deutschland des 19. Jahrhunderts. In: Carlebach, Julius (Hrsg.): Wissenschaft des Judentums. Anfänge der Judaistik in Europa. Darmstadt 1992, S. 113-131.

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982.

Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. In: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. München 1970 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6), S. 13-165.

Schorsch, Ismar: Art as Social History: Oppenheim and the German Jewish Vision of Emancipation. In: Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. The Israel Museum, Jerusalem. Jerusalem 1983, S. 31-61.

Schubert, Ursula und Kurt: Jüdische Buchkunst. 1. und 2. Teil. Graz 1983/1992 (Reihe: Buchkunst im Wandel der Zeiten. Band 3/I).

Sed-Rajna, Gabrielle: Zum Begriff der jüdischen Kunst. In: Sed-Rajna, Gabrielle/Amishai-Maisels, Ziva/Jarassé, Dominique u.a.: Die jüdische Kunst. Freiburg, Basel, Wien 1997, S. 10-14.

Siddur *Schma Kolenu*. Basel 1996.

Sieg, Ulrich: Der Preis des Bildungsstrebens. Jüdische Geisteswissenschaftler im Kaiserreich. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/van Rahden, Till (Hrsg.): Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933. Tübingen 2001, S. 67-95.

Soloveitchik, Haym: Three Themes in Sefer Hasidim. In: Association for Jewish Studies Review, Vol. 1 (1976), S. 311-357.

Stern, Selma: Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte. Berlin 1929.

Stern, Selma: Der Hofjude im Zeitalter des Absolutismus. Ein Beitrag zur europäischen Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2001 (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts; 64).

Strauss, Herbert A.: Die letzten Jahre der Hochschule (Lehranstalt) für die Wissenschaft des Judentums, Berlin: 1936-1942. In: Carlebach, Julius (Hrsg.): Wissenschaft des Judentums. Anfänge der Judaistik in Europa. Darmstadt 1992, S.36-58.

Suchy, Barbara: Die jüdischen wissenschaftlichen Zeitschriften in Deutschland von den Anfängen bis zum ersten Weltkrieg. Ein Überblick. In: Carlebach, Julius (Hrsg.): Wissenschaft des Judentums. Anfänge der Judaistik in Europa. Darmstadt 1992, S. 180-198.

Svanholm, Lise: Danish-Jewish Painting. In: Gelfer-Jorgensen, Mirjam: Danish Jewish Art. Jews in Danish Art. Kopenhagen 1999, S. 481-507.

Teske, Reinhard: Studien zur Genremalerei im Vormärz. Univ. Diss. Stuttgart 1976.

Toch, Michael: Die Juden im mittelalterlichen Reich. München 1998 (Enzyklopädie deutscher Geschichte Band 44. Herausgegeben von Lothar Gall).

van Rahden, Till: Juden und andere Breslauer: Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860-1925. Göttingen 2000.

van Rahden, Till: Von der Eintracht zur Vielfalt: Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/van Rahden, Till (Hrsg.): Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933. Tübingen 2001, S. 9-31.

van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie. Berlin ²1997.

Ude, Karl: Alltagsidylle in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1978.

Vogt, Adolf M.: Das 19. Jahrhundert. In: Belser Stilgeschichte. 3 Bde., herausgegeben von Christoph Wetzlar. Bd. 3: Neuzeit. Stuttgart 1993, S. 11-202.

Volbach, Wolfgang F.: Buchmalerei. In: Volbach, Wolfgang F./Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Byzanz und der christliche Osten. Frankfurt am Main, Berlin 1990 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3), S. 182-183.

Weissberg, Liliane/Heuberger, Georg: Der Rothschild der Maler und der Dichturfürst. In: Heuberger, Georg/Merk, Anton: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999, S. 131-152.

Wiesemann, Falk: Die „Von Geldern Haggadah“. Odyssee eines jüdischen Kunstwerks. In: Schrijver, Emile G. L./Wiesemann, Falk (Hrsg.): Die Von Geldern Haggadah und Heinrich Heines „Der Rabbi von Bacharach“. Wien, München 1997, S. 19-27.

Wildmeister, Birgit: Die Bilderwelt der „Gartenlaube“. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Würzburg 1998 (Veröffentli-

chungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, herausgegeben von Heidrun Alzheimer-Haller und Klaus Reder).

Wischnitzer-Bernstein, Rachel: Von der Holbein-Bibel zur Amsterdamer Haggada. In: Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 75 (1931), S. 265-286.

Yerushalmi, Yosef H.: Haggada and History. A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggada from the Collections of Harvard University and the Jewish Theological Seminary of America. Philadelphia 1975.

Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin 1990 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11).

Ziwes, Franz-Josef: Territoriale Judenvertreibungen im Südwesten und Süden Deutschlands im 14. und 15. Jahrhundert. In: Burgard, Friedhelm/Haverkamp, Alfred/Mentgen, Gerd (Hrsg.): Judenvertreibungen in Mittelalter und früher Neuzeit. Hannover 1999, S. 165-187 (Schriftenreihe der Gesellschaft zur Erforschung der Geschichte der Juden e. V. und des Arye Maimon-Instituts für Geschichte der Juden).

Ausstellungskataloge

Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie NRW. Bearbeitet von Martina Sitt unter Mitarbeit von Ute Ricke-Immel. Köln 1996.

Bodsch, Ingrid (Hrsg.): Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule. Ausst.kat. Stadtmuseum Bonn. Bonn 1992.

Dodds, Jerrilynn (Hrsg.): Al-Andalus. The Art of Islamic Spain. The Metropolitan Museum of Art. New York 1992.

Families and Feasts: Paintings by Moritz Daniel Oppenheim and Isidor Kaufmann. Yeshiva University Museum, New York 1977.

Goodman Tumarkin, Susan (Hrsg.): The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe. The Jewish Museum New York. New York 2001.

Guralnik, Nehama: In the Flower of Youth. Mauricy Gottlieb 1856-1879. Tel Aviv Museum of Art. Tel Aviv 1991.

Heimann-Jelinek, Felicitas/Schubert, Kurt (Hrsg.): Spharadim – Spaniolen. Die Juden in Spanien – Die sephardische Diaspora. Österreichisches Jüdisches Museum Eisenstadt. Eisenstadt 1992.

Heuberger, Georg/Merk, Anton (Hrsg.): Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1999.

Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.): Heilige Gemeinde Wien. Judentum in Wien. Sammlung Max Berger. Wien 1987.

Hoelterhoff, Manuela: A Monograph on the Works and Life of Moritz Oppenheim (1800-1882). The David Alexander Gallery, Washington D.C. 1974.

Kleebblatt, Norman L.: The Paintings of Moritz Oppenheim. Jewish Life in 19th Century Germany. The Jewish Museum New York 1981.

Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1991.

Mann, Vivian B./Cohen, Richard I.: From Court Jews to the Rothschilds. Art, Patronage, and Power 1600-1800. The Jewish Museum, New York. New York 1996.

Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. The Israel Museum, Jerusalem. Jerusalem 1983.

Natter, Tobias G. (Hrsg.): Rabbiner, Bocher, Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann. 1853-1921. Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 1995.

Sitt, Martina/Ricke-Immel, Ute: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 - 1900. Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1996.

Stolle, Walter: Carl Engel genannt von der Rabenau. Ein hessischer Maler im späten Biedermeier. Hessischer Museumsverband. Kassel 1987.

Versuchungen. Aspekte im Werk von Moritz Daniel Oppenheim. Museum Hanau, Schloss Philippsruhe 1996.

Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke der holländischen Genremalerei. Gemäldegalerie Staatlicher Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1984.

Wiesemann, Falk: „kommt heraus und schaut“ – Jüdische und christliche Illustrationen zur Bibel in alter Zeit. Abteilung für Jiddische Kultur, Sprache und Literatur, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Menasseh ben Israel Instituut, Amsterdam. Essen 2002.

12. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

13. Abbildungen

**Die jüdische Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit als Motivquelle für
Moritz Daniel Oppenheims Zyklus zum altjüdischen Familienleben**

Eine gattungs- und motivgeschichtliche Untersuchung

Inaugural – Dissertation

zur Erlangung eines Doktors der Philosophie

der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg

im Fach Jüdische Kunst

vorgelegt von:

Esther Graf M. A.

Mannheim 2004

Erstgutachterin: Dr. Felicitas Heimann-Jelinek

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

12. Abbildungsverzeichnis

(Bei den Abbildungen sind unvollständige Angaben folgendermaßen gekennzeichnet: fehlende Seitenangabe: o. P., fehlende Maße: o. M., fehlende Orte: o. O., fehlende Signaturen: o. Sign.)

1. Alexander de Athenian, „*Mädchen spielen das Knöchelspiel*“, 1. Jht. n. d. Z., Wandmalerei auf Marmor, Herculaneum
2. Herrat von Landsberg, *Frauen an der Mühle*
aus: Hortus Deliciarum, fol. 1/2r, 1185 (1870 verbrannt), Kupferstich nach Joseph Walter aus: Art de France. Paris 1961, S. 27
3. Antonello da Messina, „*Der heilige Hieronymus im Gehäus*“, um 1456
Öl (zum Teil?)/Holz, 46 x 36 cm, National Gallery, London
4. Albrecht Dürer, „*Der Zeichner des sitzenden Mannes*“, 1525
Holzschnitt, 13 x 14,8 cm, Kunsthalle Bremen
5. Pieter Brueghel d. Ä., „*Bauerntanz*“, ca. 1568/69
Öl/Holz, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Museum Wien
6. Gerhard Terborch, „*Die Kartenspieler*“, um 1650
Öl/Holz, 25,5 x 20 cm, Sammlung Reinhart, Winthertur
7. William Hogarth, „*The Marriage Contract*“, 1743
Öl/Leinwand, 90,8 x 69,9 cm, National Gallery London
8. Daniel N. Chodowiecki, „*Die Kinderstube*“, 1764
Radierung, 19,4 x 21,7 cm, o. O.
9. Peter Fendi, „*Brautsegen*“, ca. 1830
Öl/Karton, 26 x 32 cm, Niederösterreichisches Landesmuseum
10. Adolf Menzel, „*Eisenwalzwerk*“, 1875
Öl/Leinwand, 153 x 253 cm, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin
11. Camille Pissarro, „*Le Boulevard Montmartre*“, 1897
Öl/Leinwand, 74 x 92,8 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg
12. Venezianische Haggada, 1609, S. 4, *Seder-Zeichen*
13. Liturgisches Manuskript für Frauen, 18./19. Jht., o. P., *Anzünden der Schabbat-Lichter*
Fragment (vier Blätter)
14. Piskej des Isaja von Trani, 1374 vollendet, Italien, fol. 70r, *Laubhütte*
London, British Library, MS. OR. 5024

15. Mischne Tora, 1351, Spanien, fol. 32r, *Mann mit Tora-Rolle* (Detail)
Jerusalem, National- und Universitätsbibliothek, MS. HEB. 4'1193
16. Rothschild Miszellaneum, 1470-80, Italien, fol. 132v, *Rosch haSchana*
Jerusalem, Israel Museum, ms 180/51/MS Rothschild 24
17. Psalter (Hiob und Sprüche), um 1455-65, Italien, fol. 26, *Beschneidung*
Parma, Bibliotheca Palatina, MS. PARMA 3596
18. Jan Luyken, „*Jüdische Scheidung*“, 1683, o. P.
Radierung aus: *De riti hebraici*, von Leon da Modena, (holländ. Ausgabe) Amsterdam
1683
19. Eduard Frankfort, „*Der Get*“, um 1900
Öl/Leinwand, o. M., Joods Historisch Museum, Amsterdam
20. Vogelkopf-Haggada, um 1300, Süddeutschland, S. 75, *Lernszene*
Jerusalem, Israel Museum, MS 180/57
21. Mischne Tora (Fragm.), ca. 1450, Oberitalien, fol. 2v, *Lernszene*
Rom, Vatikan Bibliothek, APOST. COD. ROSS. 498
22. Londoner Haggada, ca. 1460, aschkenasisch, fol. 7v, *Die fünf Weisen von Bnei Brak*
London, British Library, MS. ADD. 14762
23. Anonym, „*Banco di Pegno*“, 17. Jht.
Graphik, o. M., Jüdisches Museum Venedig
24. Isidor Kaufmann, „*Die Schachspieler*“, 1886
Öl/Holz, 28,5 x 38,1 cm, England, Privatsammlung
25. Jochanan Simon, „*Kibbuz*“, 1950
Öl/Leinwand, 43,8 x 51,4, Privatbesitz
26. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen*“, 1833/34
Öl/Lwd., 86,4 x 91,4 cm, The Jewish Museum New York
27. *Gottesdienst an Jom Kippur im Lager vor Metz*, Deutschland, 1870
Taschentuch, Baumwolle bedruckt, 68 x 68 cm, Minden, Heimatmuseum
28. Sammlung von Segenssprüchen, 1514, Prag, o. P., *Hasenjagd*
Prag, Jüdisches Museum, Sign. 64 981
29. Josef Mittler, „*Nach dem Pogrom*“, 1910
Öl/Leinwand, o. M., o. O.
30. Kastilische Bibel, 1232, Toledo, fol. 397r, *Kolophon*
Paris, Bibliothèque Nationale, HEBREU 25

31. Damaskus Keter, 1260, Burgos, fol. 114r, *Teppichseite*
Jerusalem, Jewish National and University Library, MS. HEB. 4'790
32. Goldene Haggada, 1320, Katalonien, fol. 15r, *Suche nach Chamez*
London, British Museum, ADD. MS. 27210
33. Barcelona-Haggada, Mitte 14. Jht., Spanien, fol. 19v, *Tischszene*
London, British Museum, ADD. MS. 14761
34. Barcelona-Haggada, Mitte 14. Jht., Spanien, fol. 28v, „*haLachma anija...*“- *Illustration*
London, British Museum, ADD. MS. 14761
35. Hispano-Maurische Haggada, um 1300, Kastilien, fol. 20v, *Rabban Gamliel*
London, British Library, Or. 2737
36. More Newuchim, 1348, Barcelona, fol. 114r, *Lernszene*
Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Cod. hebr. 37
37. Schwester-Haggada, Mitte 14. Jht., Barcelona, fol. 35v, *Der weise Sohn*
London, British Museum, OR. MS. 2884
38. Sarajevo-Haggada, Drittes Viertel des 14. Jht., Spanien, fol. 34r, *Synagogenszene*
Sarajevo, Nationalmuseum, o. Sign.
39. Ambrosianische Bibel, 1236-38, Bd. III, fol. 136, *Speisung der Gerechten*
Mailand, Biblioteca Ambrosiana, MS. B. 32, INF. und MS. B. 30-31 INF.
40. Laud-Machsor, 1260-70, Deutschland, fol. 303r, *Beschneidung*
Oxford, Bodleian Library, Ms. Laud, Or. 321
41. Bibel, 13. Jht., Deutschland, fol. 18b, *Beschneidung*
Hanau, Historisches Museum, o. Sign.
42. Wormser Machsor, 1272, fol. 72v, *Trauungszeremonie*
Nationalbibliothek, Jerusalem, HS. Heb. 4^o781/5
43. Vogelkopf-Haggada, um 1300, Süddeutschland, S. 51, *Seder-Gesellschaft*
Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/57
44. Vogelkopf-Haggada, um 1300, Süddeutschland, S. 62, *Lernszene*
Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/57
45. Leipziger Machsor, Anf. 14. Jht., Deutschland, fol. 181v, *Mann mit Lulaw und Etrog*
Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. v 1102, I-II
46. Leopold Pilichowski, „*Sukkot*“, 1894/95
Öl/Leinwand, 108 x 134,6 cm, Jewish Museum New York
47. Coburger Pentateuch, 1395/96, fol. 72v, *Lernszene*
London, British Library, ADD. MS. 19776

48. Londoner Haggada, um 1450, Deutschland, fol. 1v, *Suche nach Chamez*
London, British Museum, MS. ADD. 14762
49. Darmstädter Haggada, Zweites Viertel 15. Jht., Deutschland, fol. 37v, *Seder-Abend*
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, COD. OR. 8
50. Jehuda-Haggada, Mitte 15. Jht., Süddeutschland, fol. 22, *Tischszene*
Jerusalem, Israel Museum, MS. 180/50
51. Forli-Siddur, 1383, Oberitalien, fol. 139v, *Das Ausheben der Tora*
London, British Library, Ms. Add. 26968
52. Mischne Tora (Fragm.), ca. 1450, Oberitalien, fol. 2v, *Lernszene*
Rom, Vatikan Bibliothek, APOST. COD. ROSS. 498
53. Rothschild-Machsor, 1492, Florenz, fol. 200v, 9. Aw
New York, Jewish Theological Seminary, Mic. 8892
54. Ketubba (Heiratsvertrag), 1391, Krems/Österreich
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. hebr. 218
55. Rothschild-Miszellaneum, 1470-80, Italien, darin: fol. 369r, *Lernszene* aus: Meschal
haKadmoni, Jerusalem, Israel Museum, Ms 180/51/MS Rothschild 24
56. Amsterdamer Haggada, 1695/1712, fol. 5r, *Die vier Söhne*
Kupferstiche von Abraham bar Jakob
57. Sefer haMinhagim, 1723, Amsterdam, o. P., *Hoschana Rabba* (7. Tag von Sukkot)
58. Caterina da Costa, „*Porträt des Dr. Fernando Mendes*“, 1722
Öl/Leinwand, Miniatur, o. O.
59. Jehuda Leb ben Elijah aus Lissa, 1769, 5v, *Die fünf Weisen von Bnei Brak*
Haggada, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, COD. OR. 7
60. Josef ben David aus Leipnik, 1740, fol. 5v, *Die fünf Weisen von Bnei Brak*
Haggada, London, British Library, Ms. Sloane 3137
61. Natan ben Schimschon aus Meseritz, 1732, p. 16, *Seder-Gesellschaft*
Haggada, Jerusalem, Israel Museum, Ms. 181/23
62. Venezianische Haggada, 1609, S. 31, *Seder-Szene*
63. Sammlung von Segenssprüchen, 1514, Prag, o. P., *Tischgesellschaft*
Prag, Jüdisches Museum, Sign. 64 981
64. Sefer haMinhagim, 1601, Venedig, o. P., *Anzünden der Schabbat-Lampe*,
Holzschnitt
65. Geskel Salomon, „*Anzünden der Schabbat-Lichter*“, 1897
Öl/Leinwand, 140 x 120 cm, Jüdische Gemeinde, Stockholm

66. Romeyn de Hooghe, „*Beschneidung in einer sefardischen Familie*“, 1668
Federzeichnung, 55 x 68,4 cm, Courtesy Rijksmuseum Stichting, Amsterdam
67. Jan Luyken, „*Jüdische Hochzeit*“, 1683, o. P.
Radierung aus: *De riti hebraici*, von Leon da Modena, (holländ. Ausgabe) Amsterdam 1683
68. Bernard Picart, „*Procession des palmes chez les Juifs Portugais*“, 1723, Tom. I, Nr. 8
Kupferstich, aus: *Cérémonies et des coütures religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam 1723
69. Paul Christian Kirchner, „*Das Versöhnungs-Fest*“, 1724, S. 116
Kupferstich aus: *Jüdisches Ceremoniel*, Nürnberg 1724, Neuauflage 1974
70. Johann Chr. Bodenschatz, „*Von der Copulation*“, 1748/49, 4. Haupttheil, Fig. XI
Kupferstich, aus: *Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden*. Frankfurt am Main, Leipzig 1748/49
71. Josef Israels, „*Jüdische Hochzeit*“, 1903
Öl/Leinwand, 137 x 148 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
72. Solomon Joseph Solomon, „*High Tea in the Sukkah*“, 1906
Tinte, Grafit und Gouache/Papier, 39,4 x 29,2 cm, The Jewish Museum New York
73. Isidor Kaufmann, „*Der Besuch des Rabbi*“, um 1886
Öl/Holz, 28,5 x 38,1 cm, Privatsammlung, England
74. Mauricy Gottlieb, „*Betende Juden in der Synagoge an Jom Kippur*“, 1878
Öl/Leinwand, 245 x 192 cm, Tel Aviv Museum of Art
75. Geskel Salomon, „*Talmuddebatte*“, 1902
Öl/Leinwand, o. M., Jüdische Gemeinde, Stockholm
76. Maurice Minkowskij, „*Nach dem Pogrom*“, um 1905
Öl/Leinwand, 148 x 113 cm, Tel Aviv Museum of Art
77. Anonym, „*Schabbat*“, um 1800
Kupferstich, The Jewish Museum London
78. Hesekeiel Landau, „*Aschkenasischer Rabbiner*“, 1790
Öl/Leinwand, o. M., Jüdisches Museum Prag
79. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Verhören*“, 1868
Öl/Leinwand (Grisaille) 67,3 x 55,2 cm, The Jewish Museum New York
80. Moritz Daniel Oppenheim, „*Der Dorfgeher*“, 1873
Öl/Leinwand (Grisaille), Schwarzweißphoto Frank J. Darmstädter,
The Jewish Museum New York

81. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Jahrzeit (Minian)*“, 1870
Öl/Leinwand (Grisaille), 67 x 52 cm, Privatbesitz
82. Floersheim-Haggada, 15 Jht., Deutschland, S. 17, *Mann mit Spiegel und Kind*
Privatbesitz, Zürich
83. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Nachmittag*“, 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 52,5 x 63 cm, The Israel Museum, Jerusalem
84. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbat-Ruhe auf der Gasse*“, um 1866
Öl/Kupfer, 12,7 x 10,4 cm, Privatbesitz, Düsseldorf
85. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Nachmittag*“ (Detail), 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 52,5 x 63 cm, The Israel Museum, Jerusalem
86. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Laubhütte*“, vor 1838
Öl/Leinwand, 58 x 45,5 cm, Historisches Museum, Frankfurt am Main
87. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Laubhütten-Fest*“, 1867
Öl/Leinwand (Grisaille), 64,8 x 55,9 cm, The Jewish Museum New York
88. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Purim-Fest*“, 1872 (?)
Öl/Lwd. (Grisaille), 47,6 x 57,8 cm, The Jewish Museum New York
89. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Licht- oder Weihe-Fest*“, 1880
Öl/Leinwand (Grisaille), 70,4 x 57,2 cm, The Israel Museum, Jerusalem
90. Paul Christian Kirchner, „*Die Fassnacht oder das Spiel-Fest*“, 1724, S. 133
Kupferstich aus: Jüdisches Ceremoniel, Nürnberg 1724, Neuauflage 1974
91. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Wochen- oder Pfingst-Fest*“, 1880
Öl/Lwd. (Grisaille), 71,1 x 61 cm, The Jewish Museum New York
92. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Schultragen*“, 1869
Öl/Lwd. (Grisaille), 72,1 x 57,5 cm, The Jewish Museum New York
93. Moritz Daniel Oppenheim, „*Der Gevatter erwartet das Kind*“, 1867
Öl/Lwd. (Grisaille), 55,9 x 68 cm, The Jewish Museum New York
94. Bibel, 13. Jht., Deutschland, fol. 18b, *Beschneidung*
Hanau, Historisches Museum, o. Sign.
95. Siddur, 3. Viertel 15. Jht., Italien, span. Ritus, fol. 181v, *Beschneidung*
Nimes, Bibliothèque Municipale, MS 13
96. Jan Luyken, „*Die Beschneidung*“, 1683, o. P.
Radierung aus: De riti hebraici, von Leon da Modena, (holländ. Ausgabe) Amsterdam
1683

97. Jan Luyken, „*Jüdische Hochzeit*“, 1683, o. P.
Radierung aus: *De riti hebraici*, von Leon da Modena, (holländ. Ausgabe) Amsterdam 1683
98. Aaron Wolf Herlingen aus Gewitsch, 1728, Titelseite, *Beschneidungsszene*
Illustration aus: Mohel-(Beschneidungs-)buch, Wien 1728, Jüdisches Museum Prag, Ms. 243
99. Anonym, *Beschneidungsszene*, 18. Jht.
Öl/Leinwand, o. M., Jüdisches Museum Venedig
100. Simeon Solomon, „*Circumcision*“, 1863
Holzschnitt, 8,2 x 13,3 cm, The Jewish Museum London
101. Edouard Moyse, „*The Covenant of Abraham*“, ca. 1860
Öl/Leinwand, 58 x 86 cm, Sammlung Reuven und Naomi Dessler, Cleveland
102. Moritz Daniel Oppenheim, „*Der Segen des Rabbi*“, um 1843
Öl/Holz, 33,8 x 24,8 cm, Privatbesitz, USA
103. Moritz Daniel Oppenheim, „*Der Segen des Rabbi*“, 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 57,2 x 47,7 cm, The Jewish Museum New York
104. Tse'enah u-re'enah, 1796, fol. 33r, *Isaak segnet Jakob*
Holzschnitt, Sulzbach 1796, Gross Family Collection, Tel Aviv
105. Bernard Picart, „*Cérémonie de la Confirmation*“, 1723, Tom. II, Nr. 14
Kupferstich aus : *Cérémonies et coütures religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam 1723
106. Moritz Daniel Oppenheim, „*Bar-Mizwa-Vortrag*“, 1869
Öl/Pappe, 15,5 x 20,5 cm, Collection of the Central Synagogue Museum, New York
107. Moritz Daniel Oppenheim, „*Bar-Mizwa-Vortrag*“, 1869
Öl/Leinwand (Griaille), 57,5 x 66,7 cm, The Jewish Museum New York
108. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Nachmittag*“ (Detail), 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 52,5 x 63 cm, The Israel Museum, Jerusalem
109. Birkat haSchem, 1704, Titelseite, *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*
Kupferstich, Frankfurt am Main 1704, Gross Family Collection, Tel Aviv
110. Johann Chr. Bodenschatz, „*Tische bobh. Von der Zerstörung Jerusalems*“, 1748, 1. Haupttheil, Fig. II, Kupferstich aus: *Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden*. Frankfurt am Main, Leipzig 1748/49
111. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Verhören*“, 1868
Öl/Leinwand (Grisaille) 67,3 x 55,2 cm, The Jewish Museum New York

112. Johann Chr. Bodenschatz, „*Vom Sabbat*“, 1748, 2. Haupttheil, Fig. V
Kupferstich aus: Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden. Frankfurt am Main, Leipzig 1748/49
113. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Hochzeit*“, 1861
Öl/Leinwand, 37 x 27,5 cm, The Israel Museum, Jerusalem
114. Wormser Machsor, 1272, fol. 72v, *Trauungszeremonie*,
Nationalbibliothek, Jerusalem, HS Heb. 4°781/5
115. 2. Nürnberger Haggada, um 1450, fol. 12v, *Hochzeitszeremonie*
Süddeutschland, Bibliothek Schocken, Jerusalem, MS. 24 087
116. Bernard Picart, „*Ceremonie Nuptiale des Juifs Allemands*“, Tom. I, Nr. 12
Kupferstich aus: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, Amsterdam 1723
117. Paul Christian Kirchner, „*Die Copulation*“, 1724, S. 180
Kupferstich aus: Jüdisches Ceremoniel, Nürnberg 1724, Neuauflage 1974
118. Johann Chr. Bodenschatz, „*Von der Copulation*“, 1748, 4. Haupttheil, Fig. XI
Kupferstich aus: Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden. Frankfurt am Main, Leipzig 1748/49
119. Jan Luyken, „*Jüdische Hochzeit*“, 1683, o. P.
Radierung aus: De riti hebraici, von Leon da Modena, (holländ. Ausgabe) Amsterdam 1683
120. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Trauung*“, 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 66 x 54 cm, The Jewish Museum New York
121. Simeon Solomon, „*Jewish Wedding*“, 1863
Kupferstich, o. M., The Jewish Museum London
122. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Anfang*“, 1865
Öl/Leinwand (Grisaille), 46 x 35,9 cm, The Jewish Museum New York
123. Johann Chr. Bodenschatz, „*Vom Sabbat*“, 1748, 2. Haupttheil, Fig. V
Kupferstich aus: Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden. Frankfurt am Main, Leipzig 1748/49
124. Paul Christian Kirchner, „*Die Sabbaths Ceremonien*“, 1724, S. 78
Kupferstich aus: Jüdisches Ceremoniel, Nürnberg 1724, Neuauflage 1974
125. Moritz Daniel Oppenheim, „*Freitag Abend*“, 1867
Öl/Leinwand (Grisaille), 68,7 x 55,9 cm, Privatbesitz, USA
126. Simeon Solomon, „*Lighting the Sabbaths Lights*“, 1863
Holzschnitt, 8,2 x 13,3 cm, The Jewish Museum London

127. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Ruhe auf der Gasse*“, um 1866
Öl/Kupfer, 12,7 x 10,4 cm, Privatbesitz
128. Moritz Daniel Oppenheim, „*Sabbath-Ruhe auf der Gasse*“, 1866
Öl/Leinwand (Grisaille), 51,1 x 59,7 cm, The Jewish Museum New York
129. Moritz Daniel Oppenheim, „*Der Oster-Abend*“, 1867
Öl/Papier (Grisaille) auf Leinwand aufgezogen, 62,2 x 45,7 cm, The Jewish Museum
New York
130. Londoner Haggada, Mitte 15. Jht., Deutschland, fol. 6a, *Seder-Gesellschaft*
London, British Library, Ms. Add. 14762
131. Matthäus Merian d. Ä., „*Joseph bewirtet seine Brüder*“, 1625/26, S. 139
Kupferstich aus: Die Merian-Bibel, Dreieich 1977
132. Amsterdamer Haggada, 1712, fol. 4r, *Die Weisen von Bnei Brak*
Haggada, Bibliotheca Rosenthaliana, Amsterdam, Ms. Ros. 3805
133. Israel ben Moses Halle, o. P., *Die Weisen von Bnei Brak*
Federzeichnung aus: Haggada Offenbach, 1722, o. O.
134. Jakob ben Michael May Segal, 1731, fol. 5r, *Seder-Gesellschaft*
Frankfurt am Main, Jüdisches Museum, JMF 88-32 (Stiftung Ignaz Bubis)
135. Joseph ben David Aron aus Leipzig, 1733, fol. 4a, *Seder-Gesellschaft*
Haggada, New York, Jewish Theological Seminary, Ms. 8253
136. Chaim ben Ascher Amschel von Kittsee, 1748, Wien, p. 4, *Die Weisen von*
Bnei Brak, Haggada, Jerusalem, Israel Museum, 181/53
137. Aron ben Benjamin Wolf Schreiber Herlingen aus Gewitsch, 1752, p. 2b,
Die Weisen von Bnei Brak, Haggada, Jerusalem, Israel Museum, 181/52
138. Bernard Picart, „*Le repas de Paques*“, 1723, Tom. I, Nr. 7
Kupferstich aus: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde,
Amsterdam 1723
139. Johann Chr. Bodenschatz, „*Von der Beschneidung*“, 1748, 4. Haupttheil, Fig. VI
Kupferstich aus: Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden. Frankfurt am
Main, Leipzig 1748/49
140. Haggada schel Pessach, 1816, o. P., *Die Weisen von Bnei Brak*
Holzschnitt, Basel 1816, Gross Family Collection, Tel Aviv
141. Simeon Solomon, „*Passover*“, 1863
Holzschnitt, 8,2 x 13,3 cm, The Jewish Museum London
142. Pessach-Pokal, Glas, 2. Hälfte 19. Jht., Holland

143. Seder-Teller, Porzellan, handbemalt, teilvergoldet, 2. Hälfte 19. Jht., Herend
144. Moritz Daniel Oppenheim, „*Die Laubhütte*“, vor 1838
Öl/Leinwand, 58 x 45,5 cm, Historisches Museum, Frankfurt am Main
145. Moritz Daniel Oppenheim, „*Das Laubhütten-Fest*“, 1867
Öl/Leinwand (Grisaille), 64,8x55,9 cm, The Jewish Museum New York
146. Sulzbacher Machsor, 1826, Vol. 3, p. 491, *Männer mit Lulaw in der Synagoge*
Jerusalem, Israel Museum, Ms. 184/95
147. Machsor Emilia, 1465-75, ital. Ritus, S. 505, *Sukkot*
Jerusalem, Israel Museum, Sammlung Weill
148. Johann Chr. Bodenschatz, „*Das Laubhütten Fest*“, 1748, 2. Haupttheil, Fig. IX
Kupferstich aus: *Kirchliche Verfassung der heutigen deutschen Juden*. Frankfurt am
Main, Leipzig 1748/49
149. Dekorationsblatt für die Laubhütte, 18. Jht., *Tischgesellschaft in der Sukka*
New York, Jewish Theological Seminary, B (NS) FD 18
150. Mosche Löb ben Wolf aus Trebitsch, 1716/17, fol. 1v, *Seder-Gesellschaft*
Haggada, Cincinnati, Hebrew Union College, Ms. 444/1
151. Mosche Löb ben Wolf aus Trebitsch, 1723, fol. 2v, *Seder-Gesellschaft*
(sogenannte Von Geldern-) Haggada, Privatbesitz, USA
152. Simeon Solomon, „*Sukkot (Feast of Tabernacles)*“, 1863
Holzschnitt, 8,2 x 13,3 cm, The Jewish Museum London
153. Moritz Daniel Oppenheim, „*Bar-Mizwa-Vortrag*“, 1872
Xylographie aus: *Über Land und Meer*, 1872/Nr. 2
154. Hermann Junker, „*Sabbath-Ruhe*“, Postkarte Nr. 20 in Grödels Serie
Joseph Hoffman Jewish Postcard Collection; Folklore Research Center, The Hebrew
University of Jerusalem
155. Schabbat-Stube, 1914, Modell
Abbildung aus: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*.
1914, Heft 8/August, XIV. Jg., Sp. 569-570

13. Abbildungsnachweis

Art de France. Paris 1961, S. 27: 2

Autorin: 1, 153

Gross Family Collection, Tel Aviv: 104, 109, 140

Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg (Diasammlung): 4, 11 - 23, 25, 27 – 64, 67 – 70, 78, 82, 84, 86, 90, 94 – 99, 101, 105, 106, 110, 112 – 119, 123, 124, 127, 130 – 139, 142 – 144, 146 – 151, 154, 155

Jüdische Gemeinde Stockholm: 65, 75

Jüdisches Museum Wien: 24, 26, 73, 79 – 81, 83, 85, 87 – 89, 91 – 93, 103, 107, 108, 111, 120, 122, 125, 128, 129, 145

Kunsthalle Bremen: 4

Kunsthistorisches Institut, Heidelberg (Diathek): 6, 7, 9

Kunsthistorisches Museum Wien: 5

Propyläen Kunstgeschichte, Jan Bialostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Frankfurt am Main, Berlin 1990, Abb. XLIII: 3

Propyläen Kunstgeschichte, Harald Keller: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin 1990, Abb. 411 a: 8

Rijksmuseum, Amsterdam: 66, 71

Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin: 10

Tel Aviv Museum of Art: 74, 76

The Jewish Museum, London: 77, 100, 121, 126, 141, 152

The Jewish Museum, New York: 72