

Eine spanisch-jüdische Bilderbibel um 1400.

Von Zofja Ameisenowa.

Vor etwa zehn Jahren stieß ich auf den aufschlußreichen Artikel des jüngst verstörbenen Prof. R. Gottheil über die Handschriftensätze in den Synagogen des nahen Ostens¹. Unter vielen dort erwähnten Handschriften erweckte die verstümmelte, aber verschwenderisch mit Bildern geschmückte Bibel (Gottheil N. 7, S. 621) mein regstes Interesse. Die Bibel sollte in der Synagoge der ägyptischen Juden in Kairo aufbewahrt sein. Nach langwierigem Hin- und Herschreiben erfuhr ich aber, daß sie sich seit 1928 nicht mehr an dem von Gottheil angegebenen Orte befand. Vergeblich setzte ich alle Hebel in Bewegung, um herauszubekommen, wohin sie gelangt war. Endlich brachte mir der jetzige Kustos am Rockefeller-Museum in Jerusalem, Dr. Immanuel Ben Dor, die Nachricht, die Handschrift sei von einem Notablen der Kairuaner Gemeinde sozusagen beschlagnahmt. Aber den Namen des beatus tenens konnte er mir trotz eifriger Nachforschungen an Ort und Stelle nicht mitteilen. Da meine Wißbegier aufs höchste gespannt war, wandte ich mich 1933 an den unbesoldeten Botschafter der europäischen Wissenschaft in Kairo, den ausgezeichneten Ophthalmologen und gelehrten Orientalisten Dr. Max Meyerhof, um Rat und Hilfe. Und nicht umsonst. Dr. Meyerhof teilte mir nicht nur den Namen des Hüters der Handschrift mit, der zufällig sein Patient war; er bewirkte auch, daß mir das gesamte Bildmaterial zur Verfügung gestellt wurde. Es soll ihm hier mein wärmster Dank ausgesprochen werden. Jetzt hatte ich das Wichtigste in den Händen, ich konnte Vergleichsmaterial sammeln und hoffte eines Tages das Original in den Händen zu halten, da ich doch den Aufbewahrungsort kannte. Es sollte aber anders kommen. Im Sommer 1935 erfuhr ich durch Zufall von einer Kairuaner Dame, daß Herr M., in dessen Händen sich die Bibel befand, kinderlos verstorben und daß die Witwe nach Frankreich

¹ Richard Gottheil, Some hebrew manuscripts in Cairo. *JQR* 1905, 17 vol. S. 609—655.

übergesiedelt sei. Nun mußte ich wieder an den hilfbereiten Dr. Meyerhof appellieren, auch diesmal nicht erfolglos. Doch war die Nachricht, die ich Ostern 1936 erhielt, derart verblüffend, daß ich mir nicht versagen kann, sie wörtlich wiederzugeben. Sie lautete: „Zwei Tage nach meiner Rückkehr . . . traf ich zufällig Frau M. in einer Teegesellschaft. Sie ist nach zweijähriger Abwesenheit von Paris zurück, nicht für lange Zeit und weiß gar nicht, wo sie die Bibel hat. Ich habe sie auf den unschätzbaren Wert . . . und die Gefahren des warmen Klimas für alte Bücher aufmerksam gemacht. Schreiben Sie ihr aber auch noch einmal. Vielleicht macht das mehr Eindruck.“ —

Ich habe geschrieben. Mehrmals, eingeschrieben — es hat aber keinen Eindruck gemacht. Frau M. weiß eben nicht, wo sie die Handschrift hat, auch nicht, ob sie sie noch hat. Und damit ist eine der wertvollsten illuminierten hebräischen Bibeln verschollen. Hoffen wir, daß sie doch eines Tages auftauchen wird. Um wenigstens ein Andenken an die Cimelie zu bewahren, will ich ohne Zögern die interessantesten Bilder reproduzieren und die Dekoration der Bibel vom kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus beleuchten. Auch soll diese Arbeit als Steckbrief dienen: sollte die Handschrift doch einmal zum Vorschein kommen, so wird man sie leichter identifizieren können.

Die Handschrift und die Bilder.

Es ist eine Pergamentbibel in Kleinfolioformat (260 mal 220 mm), beschrieben in zwei Kolumnen, und zwar ziemlich nachlässig, mit der spanisch-rabbinischen Schrift, mit später zugefügten Akzenten und Vokalisation. Die Bücher der Heiligen Schrift sind folgendermaßen geordnet: Thora, Propheten (wie üblich), Psalmen, Sprüche, Hiob, Kohelet, Esther, Hohes Lied, Klagelieder, Ruth, Daniel, Esra — Nehemia, Chronik. Es fehlt freilich der Gen 1—39₁₃.

Der Text wurde nachträglich korrigiert und auch (falsch) 4520, d. i. 760 n. Chr., datiert, was — wie Gottheil a. O. angibt — an dunklerer Tinte ersichtlich ist. Schon Gottheil beanspruchte für die Handschrift auf Grund der pädagogischen Merk-

male spanische Herkunft, lokalisierte sie aber nicht näher in Raum und Zeit. Er beschrieb nur ganz kurz die Bilder, deutete aber deren Inhalt nicht immer einwandfrei. Ich begnüge mich daher mit der trockenen Aufzählung der Miniaturen, beschreibe dagegen unten ausführlicher die künstlerisch und inhaltlich wichtigsten Bilder. Dargestellt wurden in dem erhaltenen Text folgende Szenen: Einzug der Juden in die Städte Ramses und Pitom; die zehn Plagen in einzelnen Bildern; Moses vor Pharao (einige Male); Auszug der Juden aus Ägypten; die Juden entführen aus Ägypten Josefs Gebeine; Pharao verfolgt mit seinem Heere die Juden; Durchzug durch das Rote Meer; Miriams Siegesgesang; das Innere der Stiftshütte mit dem Leuchter und den Kultgeräten; Aaron vor dem Altar (auf zwei gegenüberliegenden Seiten). Am Anfang des Leviticus ein betender knieender Mann, — bei Numeri nicht ein Säender (wie bei Gottheil), sondern ein Manna lesender Jude in einer hügeligen Landschaft. Bei Deuteronomium: Moses spricht zu einer Gruppe der am unteren Rande stehenden Männer; Josua bekommt von Gott den Wunderstab. Bei Richter 1: ein bewaffneter Reiter, dem drei Männer folgen. I Sam 1: Elkanah opfert ein Lamm auf dem Altare. Der alte kranke David wird von Bathseba und der Sunamitin gepflegt. Jesaias spricht zu einer Gruppe von Männern. Jeremias predigt vor einer Gruppe; vorn ist ein Mann in der Tracht der italienischen Gelehrten des ausgehenden 14. Jahrhunderts sichtbar. Es folgt die Vision Ezechiels von den vier Geschöpfen. Hosea spricht vor den am Boden sitzenden Frauen. Der harfenspielende David eröffnet das Buch der Psalmen. Salomo spricht seine Weisheitssprüche. Die Illustration bei Hiob ist stark angegriffen. Bei Esther ist nur der sitzende Ahasveros mit dem Zepter dargestellt worden. Das Hohe Lied wird oben besprochen. Bei den Klageliedern: die Mauern Jerusalems, bei Ruth: die spinnende Ruth; Daniel vor den goldenen Gefäßen sitzend. Bei Esra-Nehemia: der Prophet in Halbfigur; Chronik: das Bildnis des Sofer bei der Arbeit.

Die Mehrheit der Margos an den Anfängen der einzelnen Bücher ist mit reichen pflanzlichen Bordüren eklektischen Stilcharakters geschmückt; doch davon unten mehr.

Einige Bilder möchte ich schärfer ins Auge fassen.

Schon die Interpretation der ersten erhaltenen Miniatur bei Gottheil als „Water issuing from the rock“ ist nicht richtig. Vielmehr handelt es sich unzweideutig um die Illustration zu dem nebenstehenden, übrigens selten illustrierten Text Ex 1₁₁. Wir sehen in einer bergigen Landschaft die von zinnengekrönten Quadermauern umgebene, durch Wassergraben verteidigte Stadt Ramses. Hinter den Mauern ragen minarettartige Türme und eine schlanke Zypresse empor. Durch das Stadttor schreitet ein Mann hinein, dem eine Gruppe von Männern und gepackte Esel folgen. Den weiteren Exodustext schmücken 11 kleine, durchschnittlich 90 mm hohe, 50—60 mm breite Bildchen, die den betenden Moses und die ägyptischen Plagen darstellen. Drei Plagen: die des Hagels, der Tierseuche und der Finsternis wurden durch größere Bilder ausgezeichnet.

Dramatisch bewegt ist die Tierseuche dargestellt (Abb. 1): auf dem steil aufsteigenden Boden liegen in verrenkten Stellungen tote Rinder und Schafe mit glasigen Augen. Barhäuptige Ägypter stimmen händeringend Wehklagen um die toten Herden an, während die Juden, mit hohen spitzen Hüten bekleidet, ihre Verwunderung über das Geschehene äußern. Ein Jüngling kniet vor Moses und scheint ihn um die Abwehr der Seuche anzuflehen.

Bedeutend ist auch die folgende Miniatur, die den Auszug der Juden aus Ägypten darstellt (Abb. 2).

Eine dichtgedrängte Menschengruppe verläßt die befestigten Tore einer mittelalterlichen, südlichen Stadt. Vorn reitet auf einem weißen Pferd eine junge Frau, ihr kleines Kind vor sich haltend; auf dem Haupte trägt sie einen großen Ballen. Ihr folgen zu Fuß schwergepackte Männer und Frauen. Ein Mann trägt sein Kind rittlings auf den Schultern; eine Frau führt ihr kleines Mädchen an der Hand, eine andere biegt sich unter dem Gewicht des Ballens, welchen sie nach Sitte der Mittelmeervölker auf dem Kopfe trägt. Ein älterer bärtiger Mann ergriff den Wanderstab und schreitet neben der reitenden Frau vorn; wahrscheinlich ist Moses gemeint. Der mit einem angeborenen Wirklichkeitssinn beobachtende Maler muß ähnliche Vorgänge des Auszugs seiner ausgewiesenen Brüder

vor den Augen gehabt haben und stellte die biblische Szene mit frischer, unmittelbarer, volkstümlich-naiver Eindringlichkeit dar, so wie er es eben gesehen hatte.

Reizend ist die Darstellung des Siegesgesanges Miriams (Abb. 3). Fünf anmutige, prachtvoll gekleidete, blumenbegränzte junge Mädchen bilden einen Reigen. Ihnen voran steht die Heroine, Miriam, trommelschlagend; ein Kind begleitet sie. Die Mädchen tragen modische, hochgegürtete, dekolletierte, wallende Kleider mit übermäßig erweiterten Glockenärmeln. Im Hintergrund sieht man eine Baumgruppe, am oberen Rand eine Bordüre aus Akanthusranken und Blumen, die am Kopfe eines Putto ihren Anfang nimmt. Die ganzseitige, bildmäßig ausgeführte und künstlerisch von allen Malereien am höchsten stehende Miniatur scheint aber stark beschädigt zu sein. Kleidung und Kopfschmuck der Mädchen entsprechen den Frauentrachten, denen wir etwa im bekannten Skizzenbuch in Bergamo begegnen, teilweise von Giovannino dei Grassi (um 1395), im größten Teil aber schon aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts oder im gleichzeitigen *Theatrum sanitatis* der Bibl. Casanatense in Rom, was uns auch als Anhaltspunkt der Datierung dienen kann.

Interessant ist die Illustration zu den Richtern: einem berittenen Krieger in voller Rüstung, Helm mit Visier, mit gezücktem Schwert, im Profil nach links, folgen drei Männer „in Zivil“. Das Bildchen atmet schon fast den Renaissancegeist. Dieser lebendig erfaßte, schon realistisch gemalte Condottiere steht formal und zeitlich inmitten des Weges, den das Reiterbildnis von dem Sieneser Bild des Guidoriccio da Fogliano zu den Wandmalereien Uccellos und Castagnos, über dem Eingang des Domes zu Florenz, machte.

Breit sind die großen Propheten illustriert, ein jeder von ihnen handelnd, predigend oder in einer entscheidenden Situation seines Lebens.

Ein kleines Wunderding an Originalität des Einfalls und zeichnerisch-illustrativer Anmut ist die Randdekoration zum Hohen Lied (Abb. 4). Als Leitmotiv wurde das Titelwort: das Lied, die Musik herausgeholt. Am unteren Rand windet sich

eine mit Notenschrift und hebräischem Text beschriebene Bandrolle spiralartig um einen Stab, den ein junger Mann zu halten scheint. Der königliche Sänger, verzückt emporschauend, und der jugendliche Schäfer, der Held des Liedes, sind unterhalb der Bandrolle, in Brustbildern, ausgemalt. Beide halten wieder Bandrollen, die den flüssigen Rhythmus wiederholen. Am rechten Rand schießt ein leicht aufgebautes, blumentumwundenes Notenpult empor, auf dem ein aufgeschlagenes Notenbuch liegt. Selten findet man in der Buchmalerei jener Zeit eine in Aufbau und Form zierlichere, zielbewußter rhythmisch abgewogene und sinnfälliger auf den Titel des Hohen Liedes anspielende Randdekoration. Sie scheint eine originelle Erfindung des Malers zu sein, denn nirgends konnte ich etwas Ähnliches feststellen.

Eigenartig ist auch die Randdekoration zu den Klage Liedern (Abb. 5). Der Maler stellte den in zwei Kolumnen geschriebenen Text in die Architektur eines von zwei mächtigen, zinnengekrönten Türmen flankierten Brückenbaues hinein. Die hohen, vertikal emporstrebenden Tortürme, durch eine doppelbogige Brücke über den Strom verbunden, halten wie mit eisernen Klammern den Text zusammen. Vielleicht sollte es eine Anspielung auf die Mauern von Jerusalem sein.

Die Illustration der folgenden Bücher bietet im Inhalt und Aufbau nichts Außergewöhnliches. Erst bei der Chronik begegnen wir einem höchst merkwürdigen, wie es scheint, einzig dastehenden Bilde: es wurde der Sofer bei seiner frommen Arbeit dargestellt (Abb. 6). Unter einer mit zackigem Bogen überwölbten Arkade sitzt ein weißbärtiger Greis an einem kleinen Schreibtisch, fast en face gesehen. Mit der Rechten schreibt er mit einer Kielfeder in einem aufgeschlagenen Buche, in der Linken hält er ein zum Schneiden der Feder dienendes Messer. Die Tatsache, daß er von rechts nach links schreibt, macht die Vermutung von der jüdischen Abstammung des Malers zur Gewißheit. Denn kein Andersgläubiger dürfte sich bis in solche Details der jüdischen Schreibsitten eingefühlt haben. Die Frische des Empfindens, die temperamentvolle, realistische Unmittelbarkeit des Gestaltens helfen uns über manche Mängel der Zeichnung, über

manche Unbeholfenheit und Nachlässigkeit der technischen Ausführung der Bilder verzeihend hinwegzusehen.

Die Ikonographie der Bilder.

Was die Bilderwahl und ikonographischen Schemata der restlichen Szenen anbelangt, so sollen folgende Merkmale betont werden: eine enge Anlehnung in der Illustration des Exodus an den historischen Zyklus der spanischen Haggaden; dagegen in den oben breiter beschriebenen Szenen manche ganz originellen Züge im Aufbau, die eigenste Erfindung des Malers zu sein scheinen; andererseits die bei einem spanisch-jüdischen Künstler natürliche liberale Gesinnung, die sich in Reminiszenzen aus der christlichen Bibelillustration äußert. Die Anlehnung an die spanischen Haggaden äußert sich in der sehr breiten, mit behaglicher Weitschweifigkeit geführten Erzählung der Vorgänge aus Exodus; nur Moses' Jugend ist übergangen. Nicht weniger als 20 Bilder, also beinahe die Hälfte des Ganzen, beziehen sich auf die ägyptischen Plagen, die Wunder Mosis, den Auszug aus Ägypten, den Durchzug durch das Rote Meer.

Dabei sind manche Szenen in der — auch von der Haggadah in Sarajewo und der angeblich italienischen, aber in der Wirklichkeit nordostspanischen, mit dem aragonesischen Wappen geschmückten Haggadah-Kaufmann — aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bekannten Fassung dargestellt. So Miriams Siegesgesang (Ex 15₂₀) und der Reigen ihrer Gefährtinnen, wobei sich in der Budapester Haggadah sogar das die tanzenden Jungfrauen anstaunende Kind wiederholt²).

Die Entlehnungen aus christlichem Bilderkreis sind nicht zahlreich, aber sehr charakteristisch. So scheint die Gruppe der Auswanderer aus Ägypten, die reitende Frau mit dem Kinde und der Mann mit dem an die Schulter gelehnten Stock der typischen „Flucht nach Ägypten“ eines christlichen Gebetbuches nachgebildet zu sein. Die zweite Spur taucht auf der Miniatur auf, die die Überführung der Gebeine Josephs

² Müller-Schlosser-Kaufmann, Die Haggadah von Sarajewo, Wien 1898, Tafel mit der Reproduktion des fol. 28 der Haggadah von Sarajewo und Tafel XXXI im Text, auch in der Haggadah des British Museum Or. Ms. 2737.

aus Ägypten darstellt. Dem zierlichen, mit zwei weißen Pferden bespannten, zweirädrigen Wagen geht ein Zug von Männern voran, mit dem durch seinen Wunderstab charakterisierten Moses und dem Hohenpriester Aaron an der Spitze. Der letztere trägt als Kopfbedeckung eine bischöfliche Mitra. Gleich im nächsten Bilde, der Verfolgung der ausziehenden Juden durch die Truppen des Pharao, bemerkt man an der Spitze der ägyptischen Reiter den Fahnenträger mit der Standarte, an der ein Skorpion ausgemalt ist. Das ist eine unzweideutige Reminiszenz aus der christlichen Symbolik. In den theatralisch bewegten Kreuzigungsbildern des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts sieht man oft unter dem Kreuze zwei Soldatengruppen. Die eine bezeichnet als Römer die Standarte mit der Aufschrift S. P. Q. R.; die andere, auf der auf gelbem Felde ein schwarzer Skorpion erscheint, soll sich auf das jüdische Volk beziehen. So interpretiert es jedenfalls Bulard³. Lassen wir dahingestellt, ob die These Bulards richtig ist; denn wir haben festgestellt, daß sich Schilder und Standarten mit dem Skorpion auf Bildern des 15. Jahrhunderts befinden, und gerade auf ostspanischen Bildern⁴, wo sie sicher nicht auf das jüdische Volk bezogen werden können. Eines bleibt aber sicher: das Banner mit dem Skorpion konnte der Maler nur einem zeitgenössischen christlichen Bilde absehen; denn in natura konnte er es doch nicht gesehen haben.

Die vom jüdischen Standpunkte aus bedenklichste Entlehnung ist die Vision des Ezechiel. Vor dem erstaunten, mit gehobenen Händen stehenden Propheten öffnet sich der Himmel. Vier apokalyptische Geschöpfe zeigen sich ihm: Löwe, Mensch, Adler und Stier, alle beflügelt. Hinter ihren Köpfen sind Heiligennimben sichtbar, also rein christliche Attribute. Nur in einer hebräischen Handschrift spanischer Provenienz sind solche Freiheiten, wie die Darstellung einer himmlischen,

³ Bulard: *Le Scorpion, symbole du peuple juif dans l'art à la fin du Moyen-Age*. Bulletin de l'Acad. des Inscr. et Belles Lettres. 1934, S. 31—32.

⁴ Wie z. B. das Michael-Retabel, mit der Schlacht von Albocacer. London, Victoria- und Albert-Museum, aus dem Jahre 1420, wo der Skorpion auf dem Schilde eines christlichen Ritters ausgemalt ist.

gottgesandten Erscheinung mit menschlichem Angesicht und dazu nimbiert erdenklich. Lediglich in der liberalen Atmosphäre, in der Juden und Christen gemeinschaftlich an der Übersetzung der Bibel arbeiteten, und ein Rabbi den Franziskaner in der Bilderwahl bei Illustrierung der berühmten Alba Bibel (1422—34) unterstützte⁵, konnte die Bilderfolge der Kairuaner Bibel entstehen. Wenn der jüdisch-deutsche Illuminator der Ambrosianischen Bibel (Ms. B. 32 in f.) die Geschöpfe der Ezechielinischen Vision darstellen wollte, so fand er einen witzigen Ausweg: er malte statt des Geschöpfes mit dem menschlichen Angesicht — einen Hahn; **נֶחֱר** bedeutet nämlich sowohl einen Mann als auch einen Hahn⁶.

Spuren des Zusammenlebens der Juden mit dem dritten, die iberische Halbinsel bewohnenden Volk, den Mauren, könnte man in den hie und da in der Stadtarchitektur angebrachten Minaretten (so in der Stadt Ramses), in manchem architektonischen Detail, in den nach der orientalischen Sitte am Boden hockenden Frauen, die der Predigt des Propheten Hosea lauschen, erblicken.

Was die Auffassung einzelner biblischen Gestalten anbelangt, so sind sie durch Trachten aktualisiert. Moses ist manchmal als Jüngling, dann wieder als bärtiger Mann dargestellt. Die Propheten sind würdige Greise, in wallende Mäntel gehüllt. Die Frauen tragen modische Trachten, die Ritter zeitgenössische Rüstungen. Die Könige der biblischen Geschichte scheinen den katalonisch-aragonesischen Herrschern in den Rechtsbüchern des ausgehenden 14. Jahrhunderts nachgebildet zu sein.

Die Formen.

Der Künstler, oder richtiger die Maler — denn es waren anscheinend mehrere, die die Kairuaner Bibel ausmalten — waren

⁵ Berger, S.: Les Manuscrits de la Bible Castillane enlumines en Espagne sous la direction des juifs. Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires de France 1898, 239—244.

⁶ Diese einleuchtende Erklärung der mir anfangs unverständlichen ikonographischen Substitution verdanke ich Dr. Emil Levy in Tel Awiw. Vgl. meinen Artikel in der MGWJ 1935 „Das messianische Gastmahl der Gerechten“ Abb. 1.

Eklektiker, wenn auch geschickte. In der gesamten Dekoration lassen sich die von verschiedenartigen Quellen geschöpften Stilelemente unterscheiden. Die Formensprache der Dekoration steht an der Schwelle zwischen der absterbenden Gotik und der knospenden Renaissance. Die Perspektive ist noch mangelhaft und tastend: schräg steigen die Fußböden empor, das Verhältnis der Figuren zur Landschaft und der Architektur ist noch willkürlich. Die Zeichnung ist oft unsicher und fehlerhaft. Ein Kompromiß zwischen dem landschaftlichen und ornamentalen Hintergrund bezeugt die unentschiedene künstlerische Orientierung der Maler: manche Szenen spielen sich im Vordergrund, mitten in einer Landschaft ab, während im Hintergrund statt des Himmels und des Horizonts eine mit Rauten- oder Fleuromn muster geschmückte Fläche zu sehen ist. Anderswo überwindet der italianisierende Hauptmaler seine Scheu vor den Geheimnissen der Perspektive und malt seine biblischen Vorgänge inmitten der landschaftlichen oder architektonischen Gründe frisch drauf los (Abb. 1). Drei Stilbestandteile lassen sich in der Formensprache der Künstler deutlich unterscheiden: das gotisch-französische, das italienische und das einheimisch iberische Element. Man könnte mit gutem Recht an eine Illuminatorenwerksatt in solch einer spanischen Provinz oder einem Kunstzentrum denken, wo nebeneinander französisch und italienisch geschulte oder stark beeinflusste spanisch-jüdische Maler gemeinschaftlich arbeiteten.

Französischer Herkunft sind die noch an das 14. Jahrhundert gemahnenden, gotisch scharfzackigen, flachstilisierten und breit hingelagerten Weinlaubranken, die sich an den Rändern vieler Seiten, besonders gegen das Ende der Bibel, spiralartig winden, belebt durch groteske Zwittergestalten und phantastische Vögel. Von Frankreich aus beeinflusst sind auch die Rauten- und Fleuromn -Hintergründe vieler Szenen, so durchweg in den Prophetendarstellungen. Was diese Weinrankenbord ren von den echt französischen unterscheidet, ist die in Frankreich ungewohnte Beigabe der Rebendolden und die etwas plumpe Beschaffenheit der dornigen Blätter.

Italienischer Abstammung ist eine andere Art der Rand-

verzierung, die weniger häufig verwendet wird: magere, langgezogene Akanthusblätter rollen sich spiral um dünne Stäbe, zwischen zwei Reihen goldener Tupfen ein. Manchmal bilden die Akanthusblätter Medaillons, aus denen menschliche Gesichter hervorlugen. In vielen, übrigenmannigfaltigen und äußerst individualisierten Menschentypen ist bei einem der Maler (Abb. 2) die Beeinflussung durch die italienische Malerei feststellbar. Und zwar äußert sich dieser Italianismus in Anlehnung an die Erzeugnisse zweier einflußreicher und für Export arbeitender Schulen, der von Siena und von Bologna. In der lyrischen Schönheit mancher Frauen- und Jünglingsköpfe klingt wie ein fernes Echo der Typus Simone Martinis nach, so z. B. in dem Kopfe des jungen Mannes, der den Worten des Propheten Jeremias lauscht. Andere Gesichter, wie das der den alten Dawid pflegenden Bathseba, mancher Männer in der charakteristischen Tracht italienischer Gelehrter des ausgehenden 14. Jahrhunderts, weisen auf die Vertrautheit des Malers mit bologneser Miniaturmalerei hin. Doch als die überwiegende und den allgemeinen Charakter der Bilder bestimmende Komponente darf man das Iberische bezeichnen: werden doch auch die französischen und italienischen Typen und Ornamente im lokalen Sinne umgebildet. Daß spanische Juden die Schöpfer der abgebildeten Miniaturen waren, dafür sprechen nicht nur die Schrifteigentümlichkeiten, manche Details der zahlreichen Bauwerke, die überwiegende Zahl der Bordüren, sondern vor allem der naive, volkstümlich-derbe, manchmal brutale Realismus, mit welchem die Vorgänge dargestellt werden, und der vor der Gewöhnlichkeit, ja, Häßlichkeit der Dinge nicht zurückweicht. Neben anmutigen südländischen Typen — wie die Frauen um Miriam und beim Auszuge der Juden aus Ägypten, wo manche Gesichter, wie der edle Kopf im Profil unter der Toröffnung im Hintergrund (Abb. 2), noch heute unter Sephardinnen anzutreffen sind — begegnen wir bei den Männern vulgären Köpfen mit klobigen Nasen, die durch kurze Hälse mit dem umförmig plumpen, gedrungenen Körper verbunden sind (Abb. 1). Aber wie individualisiert sind diese Köpfe; fast nichts mehr von dem mittelalterlich unpersönlichen Schematismus haftet ihnen an. Eine

jede Gruppe der den prophetischen Worten Lauschenden ist durch die Vertreter verschiedener Geschlechter, Menschenalter und Temperamente gebildet. Beinahe wie ein Gruppenbildnis wirkt der schon den Geist der Vorrenaissance atmende Reigen der Mädchen und Miriams (Abb. 3), zu welchem wir Gegenstücke in norditalienischen Skizzenbüchern und Wandbildern des beginnenden 15. Jahrhunderts anführen könnten. Auch die dritte, bisher unerwähnt gebliebene Art der Randverzierungen ist typisch für nordspanische, richtiger katalanische Handschriften: es sind zarte, gewellte oder spirale Ranken, dicht bewachsen mit noch gotischem Dornlaub oder schon renaissanceartigen, flachstilisierten Blumen in Form von Sternchen, Rosetten, Glockenkelfen; manchmal sind es auch Rosenknospen und Distelblüten neben Kornähren, Grashalmen (Abb. 4) und hie und da eingeflochtenen Vögeln. Solcherart sind durchwegs die Bordüren an den Margos der prophetischen Bücher. Spanisch sind die kahlen, bergigen Landschaften, nur spärlich mit einigen Olivenbäumen bewachsen, die wehrhaften, vielturmigen, zinnengekrönten Schlösser, sowie auch die monumentale, von Tortürmen gehütete, Steinbrücke (Abb. 5).

Wenn wir uns in dem erst neulich durch die emsige Forschung Bordonas erschlossenen Material der spanischen illuminierten Handschriften zuwenden⁷, so sind wir zur Annahme genötigt, daß die Kairuaner Bibel die ausgesprochenste Ähnlichkeit mit den Miniaturen der katalanischen Handschriften des beginnenden 15. Jahrhunderts aufweist. Wie schon der bekannte Erforscher der spanischen Kunst A. L. Mayer bemerkte⁸ und Bordona bestätigte⁹, unterlag die malerische Produktion Aragons, Kataloniens und der Balearen in der zweiten Hälfte des 14. und den ersten Jahren des 15. Jahr-

⁷ Bordona Dominguez J., *Codices Miniados Españoles*. Madrid 1929. Derselbe; *Spanische Buchmalerei*. München 1930. Bd. I. II.; derselbe: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los (manuscritos) conservados en colecciones publicas y particulares de España*. Madrid 1933, vol. 1—2.

⁸ A. L. Mayer: *Gotik in Spanien*. München 1928, Kapit. 49, S. 225, *Miniaturen der spanischen Levante*.

⁹ *Spanische Buchmalerei II Bd.*, S. 14 u. S. 36—37.

hundreds, bis etwa zu dem im Jahre 1410 erfolgten Tode König Martin I., des letzten aus der Dynastie der Grafen von Barcelona, zugleich den Einflüssen Sienas, Bolognas und Südfrankreichs, besonders Avignons. Die französische Einwirkung ist leicht erklärlich aus dem regen Verkehr mit dem nahen päpstlichen Avignon und der Zugehörigkeit Perpignans zur aragonesischen Krone. Mit Italien verbanden die Balearen und Katalonien lebhafteste Handelsbeziehungen. Auch sind viele ausländische Künstler in dieser Zeit in Barcelona, der reichen Hafenstadt, ansässig, vor allem Italiener und Franzosen¹⁰. Und so wird das Auftreten vieler heterogener Bestandteile, bald gotisch - französischer, konservativer, bald italienisch - fortschrittlicher, im Rahmen einer Handschrift verständlich. Übrigens dürfte vieles — so auch die ungleiche Qualität der Bilder — der Zusammenarbeit des Hauptmeisters, der die wertvollsten abgebildeten Miniaturen der italianisierenden Richtung schuf, mit seinen weniger begabten Gehilfen zugeschrieben werden.

Die in vielen Abschriften erhaltenen Usatges de Barcelona, d. i. Katalanische Gesetze und Gebräuche, aus der Regierungszeit der letzten Herrscher der Dynastie von Barcelona, Juan II. (1387—95) und Martin I. (1395—1410), liefern eine gute Grundlage zum Vergleich mit der Kairuaner Bibel¹¹. Die engste Verwandtschaft verbindet aber unsere Bibel mit dem Schmuck der für den Barcelonenser Adligen Ramon Çavall geschriebenen Handschrift des Crestià von Fr. Eximenis, heute in der Nationalbibliothek zu Madrid¹², die schon 1417 von der Witwe des Çavall, Ines¹³, dem Jeronimitenklster von

¹⁰ Mayer a. O. S. 225 sq. führt eine ganze Reihe von Namen an.

¹¹ Um nur einige zu nennen: das sogen. Libro verde, Barcelona, Archivio Municipal, 1335 begonnen, erweitert 1370 und bis ins frühe XV. Jahrhundert mit Miniaturen geschmückt; cf. Mayer A. L., Gotik in Spanien 1925, S. 225, Abb. 119; weiter das sogen. Codex Ferrer, Privilegios de Barcelona, Barcelona, Archivio municipal, Bordona Manuscritos con pinturas No. 51; endlich El libro del Consulado de Mar, Valencia, Ayuntamiento, das Buch der Seehandelskammer, der Lonja, ausgemalt 1409 von Domingo Crespi. cf. A. L. Mayer, Gotik in Spanien S. 230—231, Abb. 120.

¹² Ms. 1792, abgebildet bei Bordona, Spanische Buchmalerei, Bd. 11, Tafel 137. ¹³ Bordona, Manuscritos con pinturas Tomo 1, S. 265—266.

Valdebròn abgetreten wurde. Eine auffallende Ähnlichkeit verbindet verschiedene Figuren der Kairuaner Bibel mit der Gruppe der knieenden Repräsentanten der Stadt Barcelona an der Madrider Handschrift, und der Kopf des in der Mitte auf einem Thronessel sitzenden Çavall weist eine ausgesprochene Verwandtschaft mit einem der männlichen Köpfe am unteren Rande der Illustration zum Hohen Liede (Abb. 4) auf. Es wiederholen sich im Ornament der Bordüre die langgezogenen dünnen Akanthusblätter, die ornamentalen Hintergründe, der pastose Farbauftrag, die realistische Charakteristik der Personen. Auch im Empfinden der menschlichen Gestalt — gedrungene Körper, schwer an ihnen klebende Kleidung, die in nichts weniger als anmutigen Falten herabfällt, die dichtgedrängte reliefartige Kompositionsweise mit geringer Tiefenwirkung bei auffallend individualisierten, porträtsmäßigen und ausdrucksvollen Köpfen — wiederholen sich die beiden Handschriften. Im großen und ganzen entspricht der allgemeine Charakter der Miniaturen in Kairo — im Aufbau der Szenen, den Landschaften und der Architektur, in der lebenden Gestik und beweglichen Mimik der Personen, in der genrehaften Zuspitzung und Aktualisierung der heiligen Geschichten — dieser Stilstufe der katalanischen Tafelmalerei, unmittelbar vor dem Eindringen des Flamismus, auf welcher die Werke eines ihrer Hauptmeister, des Jaime Cabrera, stehen, der im ersten Dezennium des 15. Jahrhunderts arbeitete¹⁴. Die katalanische Buchmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren Richtung in der Dekoration des Libro Verde ihren Anfang nimmt und zu welcher auch unsere Bibel gehört, findet ihren Abschluß und zugleich ihren Höhepunkt in den von B. Martorell 1448 ausgeführten Miniaturen zu den Kommentaren des Jaime Marquilles zu den Utsages¹⁵.

Die Dekoration der Bibel in Kairo läßt sich leicht zwischen die oben genannten Denkmäler einfügen. So können wir mit großer Wahrscheinlichkeit die Entstehung

¹⁴ Gertrud Richert, *Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalerei*, Berlin 1925, S. 48—50, Abb. 52—55.

¹⁵ Barcelona, Archivio municipal. Abgebildet bei Bordona, *Spanische Buchmalerei*, Tafel 138.

unserer Handschrift im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, spätestens etwa um 1415, in Barcelona annehmen. War doch die dortige Judenschaft alteingesessen (die Gemeinde bestand seit dem 9. Jahrhundert), kulturell hochstehend und begütert, obwohl durch wiederholt damals auch in Katalonien auftretende Verfolgungen (die heftigsten 1391) schon stark zusammengeschmolzen und nicht mehr so einflußreich, wie in der Zeit Pedros III. und Pedros IV. (Mitte des 14. Jahrhunderts). Damals werden die katalanischen und aragonesischen Juden „*coffres y tesoro del rey*“ genannt, sie bekleiden hohe Finanzämter als „*bajuli*“, „*repositarii*“, „*al-faquini*“, „*dispensatores*“ des Königs und der Königin¹⁶. Damals ist Barcelona neben Mallorca eine Hauptstätte der jüdischen Kultur und wird von den Spaniolen „die Stadt, deren Luft weise macht“, benannt¹⁷.

Zur Zeit Pedros IV. entstand 1348 in Barcelona die prunkvolle Handschrift des More Nebuchim des Maimonides (heute in der Königl. Bibliothek in Kopenhagen: Cod. or. XXXIII).

Barcelonesischen Ursprungs ist wohl auch die etwa ein Menschenalter später entstandene Haggadah-Kaufmann (heute in Budapest), in der sich schon italienische und französische Einflüsse kreuzen. Allgemein bekannt ist die Tatsache, daß auf den Balearen im 14. und 15. Jahrhundert hochangesehene jüdische Kartographen Landkarten (*mappamundi*) und nautische Seekarten (*portolanos*, *catalanos*) herstellten und mit verschiedenen, nur lose mit dem geographischen Zweck der Karten zusammenhängenden Miniaturen prächtig ausstatteten¹⁸. Nichts verhindert also die Annahme, daß es jüdische Miniaturmaler waren, die die Kairuaner Bibel, am Anfang des 15. Jahrhunderts, mit einer langen Reihe von Bildern ausmalten. Denn daß es jüdische Künstler waren, das bezeugt

¹⁶ Fritz Baer, Studien zur Geschichte der Juden in Aragonien im XIII. und XIV. Jhdt. Berlin 1913, passim.

¹⁷ Baer S. 136—137.

¹⁸ Darüber Bordona, Spanische Buchmalerei, S. 15; R. Wischnitzer, Une Bible enluminée par Joseph ibn Hayjim. Revue des Etudes juives 1921, p. 162, Ch. de la Roncière, La découverte de l'Afrique. 1925. Derselbe: Une nouvelle carte de l'école cartographique des juifs de Majorque. Bull. de géogr. du Comité des Travaux historiques. Paris 1932, S. 113—118.

nicht nur die intime Kenntnis der Haggadah, sondern vor allem die Tatsache, daß der Schreiber am Eingang der Chronik von rechts nach links seine Feder bewegt.

Wieso haben sich also die vielen christlichen ikonographischen Details, wie der Skorpion an der Standarte, die Heiligennimben hinter den Köpfen des Tetramorph, Aarons bischöfliche Mitra, in die Dekoration einer hebräischen Bibeldruckschrift eingeschlichen?

Dies alles ist leicht aus dem damaligen Verhältnis zwischen der jüdischen und der spanischen Bevölkerung zu erklären¹⁹. Wissen wir doch, daß schon nach der großen Welle der Judenverfolgungen zwischen 1391—1407 ein jüdischer Maler, Juan de Levi, Kirchenbilder für die Kathedrale von Tarazona und sein Verwandter Guilem de Levi für Zaragoza und Calatayud malten, während Abraham de Salinas und sein Sohn Bonastruch um 1406 anderorts für Kirchen Aufträge ausführten²⁰. „Es malten in Spanien offenbar nicht nur getaufte, sondern auch ungetaufte Juden Kultbilder für christliche Gotteshäuser und Privatpersonen und es wurde einige Jahre vor der Vertreibung der Juden aus Spanien ein Verbot erlassen, daß Juden derartige Aufträge nicht erteilt und von ihnen nicht angenommen werden dürfen, was die Inquisition durch Malerinspektionen streng überwachen ließ“ — schreibt A. L. Mayer, einer der besten Kenner der spanischen Kunst²¹. Es arbeiteten am Anfang des 15. Jahrhunderts so viele jüdische Goldschmiede in Spanien für den kirchlichen Bedarf, daß der Papst Benedikt XIII. in einer Bulle aus dem Jahre 1415 ihnen strengstens untersagte, christliche Kultgeräte: Kelche, Kruzifixe und dergleichen zu verfertigen²² oder

¹⁹ Bekanntlich sind gleichzeitig auch in der Philosophie der Juden (vgl. etwa J. Guttman, *Phil. des Jud.* 576) und in ihrem Strafrecht (etwa A. Freimann, *Jahrb. der Jüd.-Lit. Ges.* XII 258) Einwirkungen der christlichen Umwelt nachweisbar. I. H.

²⁰ A. L. Mayer, *Geschichte der spanischen Malerei*. Leipzig 1922, S. 48.

²¹ A. L. Mayer, in der „Darmstädter Pessach-Haggadah“ S. 51.

²² Baer S. 168.



Abbildung 1

קחו בזהר דכרמך נלבד ועשו נסמך פס יחזק משה ים קדש לומר לשלם
 מן דמך פס ארמוסל ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל
 כשילעם על שם ובער ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל
 ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל ויחזק ים ארמוסל



Abbildung 2

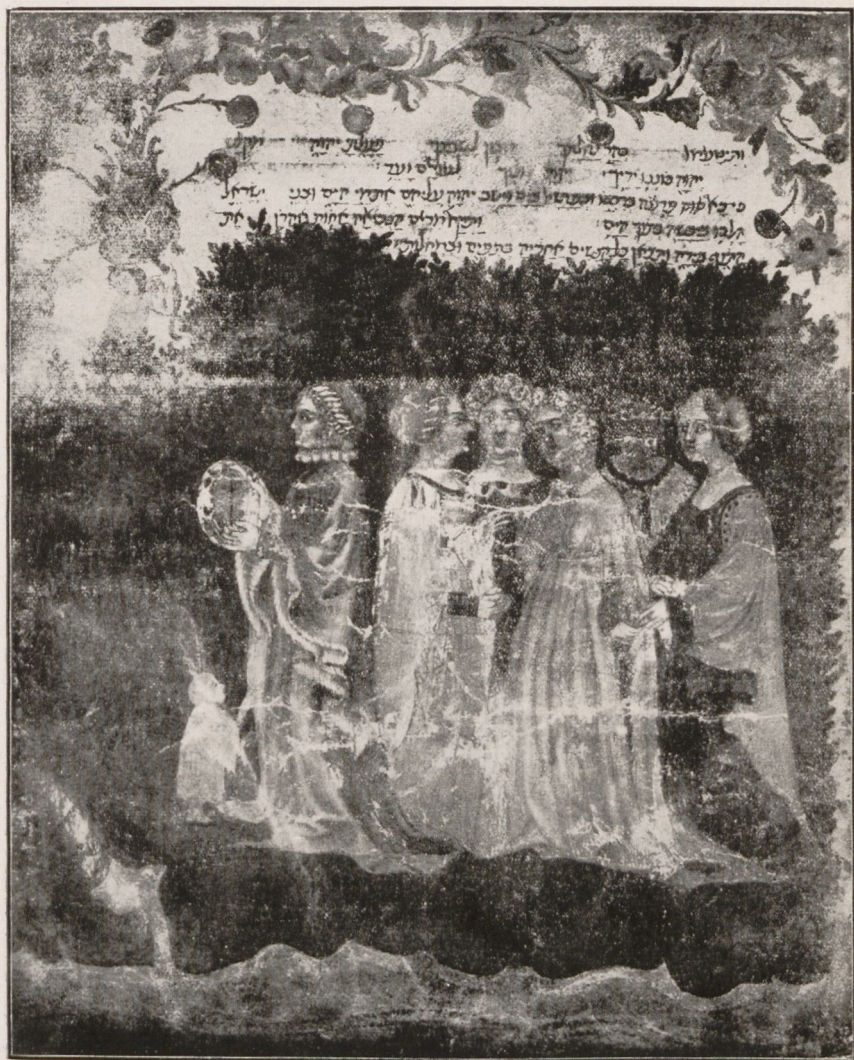


Abbildung 3

שער

[illegible]

למנוחיה שבת פרעה —



Abbildung 4

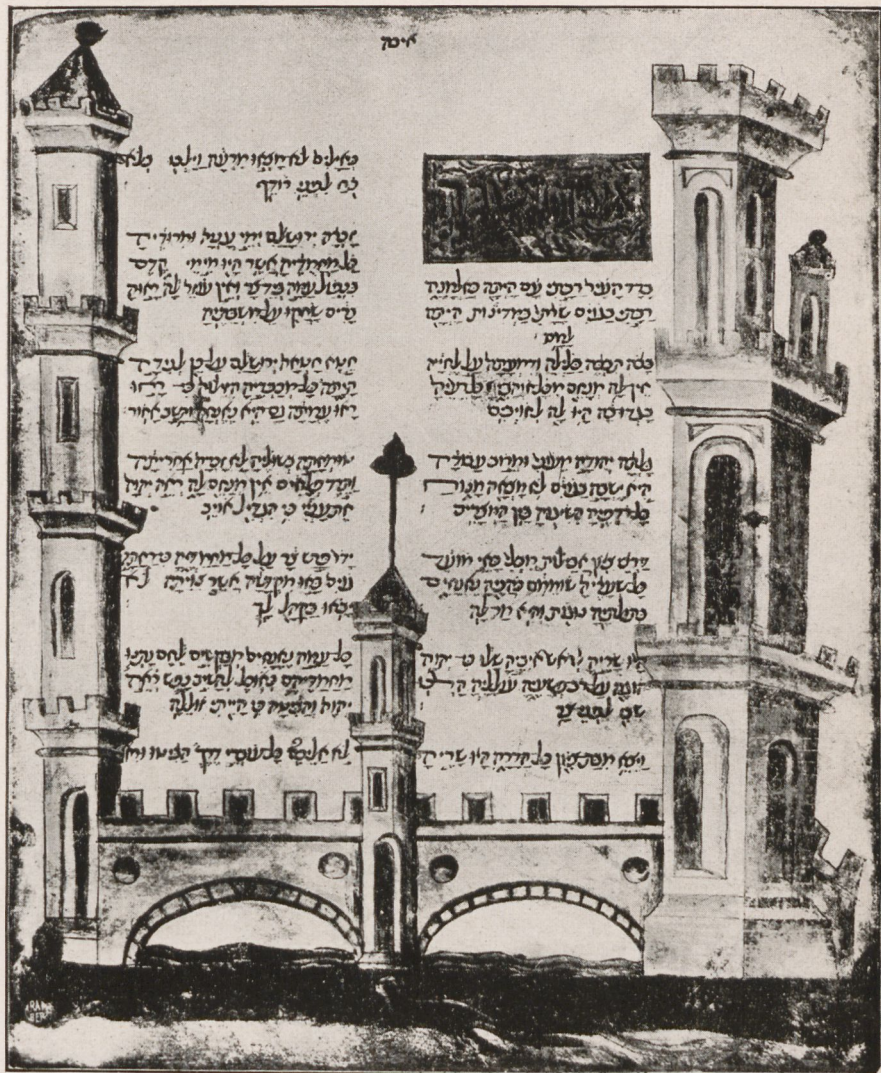


Abbildung 5

Bücher, in denen Christus und Maria erwähnt werden, einzubinden. Im Lichte dieser Tatsachen wird uns erst das Entstehen der mit figuralen Szenen reich geschmückten Kairuaner Bibel verständlich: zusammen mit dem vernichteten Teil der Genesis dürften es 50 bis 60 Szenen gewesen sein.

Daraus folgt, daß die Juden nicht immer bilderfeindlich gesinnt waren, daß in den wechselvollen und bewegten Zeitläuften der jüdischen Kulturgeschichte „*corsi*“ der bilderfreundlichen mit den „*ricorsi*“ der bilderstürmenden Tendenzen abwechselten. Und eines der interessantesten, auch am reichsten entwickelten Beispiele der spanisch-jüdischen, figuralen Bibelillustration war die verschollene Bibel aus der ägyptischen Synagoge zu Kairo. Sollte mich allerdings zum Schluß jemand fragen, worin eigentlich das Jüdische dieser Bibeldekoration besteht, müßte ich wahrheitsgemäß antworten: außer der Bestimmung der Handschrift, den hebräischen Schriftzügen und etlichen ikonographischen Besonderheiten — in nichts. Deswegen betitelte ich die vorliegende Arbeit eine spanisch-jüdische Bilderbibel, und nicht umgekehrt. Denn der jüdische Charakter äußert sich hier keineswegs in diesem Sinne, in welchem die Kunstformen ein plastischer Ausdruck der in den tiefsten Schichten der Volksseele waltenden Kräfte und Erinnerungen sind. In dem Sinne sind die ältesten synagogalen Malereien und Mosaiken der ersten christlichen Jahrhunderte, die Miniaturen in den hebräischen Handschriften der aschkenasischen Juden, die Wandmalereien in den polnischen Synagogen und das Kultgerät des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die visionäre Malerei eines Mark Chagall, inhaltlich und formal jüdisch. Die Bilder der Kairuaner Bibel sind gerade so, wie die der Haggadah-Kaufmann, angelernte Kunst und unterscheiden sich in nichts von den Illustrationen der katalanischen Handschriften, obwohl sie zweifellos von Juden ausgeführt — und für kunstliebende Juden bestimmt waren.