

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band: 16 (2024)

Artikel: Illustrierte Ester-Rollen im frühneuzeitlichen Venedig : Transformationen eines hybriden Mediums
Autor: Niedermeier, Nina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1074995>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

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

ILLUSTRIERTE ESTER-ROLLEN IM FRÜHNEUZEITLICHEN VENEDIG – TRANSFORMATIONEN EINES HYBRIDEN MEDIUMS

Nina Niedermeier

In the Hebrew manuscript tradition, the reproduction of sacred texts on horizontal parchment scrolls is bound to precise instructions on textual sources, calligraphic norms and material qualities of the writing utensils. In order to ensure the perpetuation of the original wording, the Jewish scribe (*sofer*) must write not from memory but copy from an accurate textual source. In contrast to the Torah scrolls, which retained their appearance over the centuries, the Esther scrolls (*Megillot Ester*), however, fundamentally changed their features in the early modern period. Particularly when produced for private devotion from the second half of the sixteenth century up to the eighteenth century, they display engravings, ornamental decorations, narrative illuminations and colorations, all of which are elements that do not derive from the antique textual source, but from the medial and artistic innovations of contemporary cultures. Including freely designed, engraved images together with a still-manuscript antique textual source, early modern Esther scrolls could be referred to as a hybrid medium, bringing together innovation and tradition. The most important setting for these transformations was Northern Italy, and sixteenth-century Venice in particular. In this early period, the first ideas appeared for how to artistically manage the extreme oblong format of the horizontal parchment scrolls, that is, how to create decorative frameworks for the numerous vertical columns of handwritten text. The endless repetition and continuity of forms correspond with the restrictive norms in rewriting the sacred text: the continuity of writing is reflected in the continuity of the decorations, both symbolizing the continuity of tradition – the eternal recreation and preservation of the sacred text.

Hybrid Mediality – Esther Scrolls (*Megillot Ester*) – Hebrew Manuscripts and Technical Reproduction – Engraved Ornamental Frameworks – The Book of Esther – Purim Festival – Latin Calligraphy Treatises – Hebrew Book Printing – Reproduction of Sacred Texts – Innovation and Tradition
hybride Medialität – Estherrollen – hebräische Schreibkunst und technische Reproduktion – druckgraphische Schmuckrahmen – das Buch Esther – Purimfest – lateinische Kalligraphietraktate – hebräischer Buchdruck – Reproduktion heiliger Texte – Innovation und Tradition

NINA NIEDERMEIER, ILLUSTRATED ESTHER SCROLLS IN EARLY MODERN VENICE:
TRANSFORMATIONS OF A HYBRID MEDIUM, IN: SCHOLION 16, 2024, PP. 45–84

nina.niedermeier@philhist.uni-augsburg.de

In der hebräischen Schreibkunst ist die Vervielfältigung heiliger Texte auf horizontalen Pergamentrollen seit antiker Zeit an genaueste Vorschriften hinsichtlich der Textvorlage, des Schriftbilds und der materiellen Qualitäten der Schreibutensilien gebunden. Massgebend für das jahrtausendelange Bemühen um eine vollkommen gleichbleibende Überlieferung ist die Vorstellung vom Nachvollzug des göttlichen Schöpfungsplans während des Schreibens heiliger Texte: Wie die dunklen Buchstaben auf dem hellen Pergament entständen, so habe sich einst der göttliche Plan von der Welt in den Kosmos eingeschrieben.¹ Jegliches Schreiben der fünf Bücher Mose, der Geschichte vom Anfang der Welt und der Ursprünge des israelitischen Volkes, bedeute die Wiederholung der biblischen Erschaffung der Welt. Aus diesem Grunde müssten die handschriftlichen Miniaturmodelle dieses göttlichen Plans vollkommen ohne Fehler sein, denn bereits eine einzige Abweichung würde die Heiligkeit dieser Texte zerstören. Um die Bewahrung des ursprünglichen Gotteswortes zu gewährleisten, ist es dem jüdischen Schreiber (Sofer) deshalb vorgeschrieben, Texte nicht nach der Erinnerung, sondern nach einer fehlerfreien Vorlage zu kopieren. Ebenso makellos wie der Wortlaut müsse seit jeher das Schriftbild sein, denn die Unleserlichkeit nur eines Buchstabens – durch ungeschicktes Schreiben oder mangelhafte Schreibmaterialien verursacht – stellt die rituelle Reinheit einer Schriftrolle in Frage. Bezeichnend ist für diesen Zusammenhang die von Martini referierte, in das erste Jahrhundert nach Christus datierende Anekdote aus dem Babylonischen Talmud, in der das Schreiben der Tora als Gottesarbeit bezeichnet wird: Der Schreiber wird zur Vorsicht gemahnt, denn wenn er nur einen Buchstaben auslasse oder einen Buchstaben zu viel schreibe, zerstöre er die ganze Welt.²

Wie Anekdoten religiöser Lehrbücher hervorheben, umfasst die Forderung nach Makellosigkeit auch die Geisteshaltung des Sofer: Vollkommene Konzentration und Versenkung in seine Tätigkeit sind geboten, die er unter keinen Umständen unterbrechen darf, insbesondere wenn er heilige Texte oder den Gottesnamen kopiert. Sein Schreibplatz ist ebenso geordnet wie sein Geist, und den verwendeten Schreibgeräten, die in direkten Kontakt mit den heiligen Worten gelangen, ist der höchste Respekt zu bezeugen. Das Schreiben heiliger Schriften wird nicht selten an magische Vorstellungen angenähert: Das Gelingen seiner Schreibarbeit konnte der Sofer durch die Anfertigung amulettartiger Weiheformeln befördern, und in die geschriebenen Texte ging die Qualität seiner moralischen Gesinnung, seiner Persönlichkeit und emotionalen Stimmung über, die spätere Leser im positiven oder negativen Sinne beeinflussen.³

Die tiefe Verbundenheit des Schreibers mit seinem Text und dessen Einzigartigkeit als handgeschaffenes Werk ist zweifelsohne eine zentrale Vorstellung. Nicht zuletzt ist auch der Körper des Sofer mit der handschriftlichen Reproduktion des heiligen Textes verknüpft: durch die Geschicklichkeit seiner Hand, aber auch durch das Anwenden seiner Körpermasse zur Bestimmung der richtigen Abstände zwischen Buchstaben, Wörtern, Zeilen und Kolonnen, die neben der Buchstabengrösse durch die Breite eines Haares, des Daumens, der Finger und Hände des Schreibers bemessen werden.⁴ Die innerhalb eines Werkes erzielte Regelmässigkeit des Schrift- und Satzbildes sowie des Seitenlayouts gehört zur Tradition einer makellosen, gegenüber dem Ursprünglichen unveränderten Reproduktion des Gotteswortes. Die als Teil der sogenannten 'mündlichen Tora' von Gott Mose übermittelten und in der rabbinischen Literatur kommentierten Schreibregeln gelten streng für das Schreiben der Torarollen und in einem abgemilderten Grad auch für die Megillot, die fünf Festrollen, unter die das Buch Ester fällt.⁵ Für die Megillah Ester wurden darüber hinaus Vorschriften im spätantiken Traktat der Schreiber Massechet Soferim sowie im ebenfalls spätantiken Traktat Megillah in der Mischna (2. Jahrhundert n. Chr.) festgelegt, die nach und nach auch auf die übrigen vier Festrollen übertragen wurden. Die Vorschriften erstrecken sich von Qualität und Verarbeitung der Materialien und der Textgestaltung bis hin zum mentalen Zustand des Schreibers, der sich vollkommen auf die Tätigkeit des Abschreibens konzentrieren müsse, um seiner Pflicht gerecht zu werden.⁶ Allerdings wurden die halachischen Bestimmungen für die Megillot weniger streng gehandhabt als die Regeln für die Anfertigung von Torarollen, die in ihrer Materialität und ihrem Erscheinungsbild über Jahrhunderte hinweg konstant blieben und kaum Einflüsse aus den medialen Entwicklungen der sie umgebenden Schreibkulturen aufnahmen. Ganz anders entwickelten sich die Megillot Ester, deren Exemplare entweder für den liturgischen Ritus bestimmt waren oder aber ausschliesslich für den privaten Gebrauch. Während die synagogalen Ester-Rollen ihren traditionsverpflichteten Habitus beibehielten, wandelte sich das Erscheinungsbild der für den privaten Gebrauch geschaffenen Rollen in der Frühen Neuzeit in vielerlei Hinsicht. Neben der Integration druckgraphischer Komponenten gelangten über die dekorative Ausstattung Elemente in die Schriftrollen, die nicht der jahrhundertealten Textvorlage entstammen, sondern den medialen und künstlerischen Neuerungen der jeweiligen Gegenwartskulturen geschuldet sind.

Zur Erklärung der bei den Megillot Ester zutage tretenden Offenheit gegenüber Modifikationen ihres Erscheinungsbildes – insbesondere ihrer

Bebilderung ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – wird häufig der theologisch ambivalente Charakter des Buchs Ester angeführt: Auch wenn das biblische Buch als liturgischer Text am Tag des Purimfestes in der Synagoge verlesen wurde, ist die Geschichte vom Triumph der Exiljuden über ihre persischen Widersacher auffallend profanen Inhalts. Sehr ungewöhnlich für eine heilige Schrift ist ausserdem, dass der Name Gottes nirgends erwähnt wird.⁷ Diese Auffälligkeit führte zur Ausprägung ausgefeilter Erklärungsmodelle in jüdischen Kommentarwerken, die vom göttlich inspirierten Autor, der Interpretation des Buches aus Sicht der göttlichen Vorsehung bis zum Konzept des verborgenen Gottes reichen, der als Mysterium der Figur der Ester zugrunde liege.⁸ Hinzu kommt, dass die zumeist in spätantiker Zeit entstandenen Vorschriften für die Megillot erst später aktuell werdende Belange wie zum Beispiel die Frage nach einer Ausstattung mit Bildern nicht thematisieren und diese daher auch nicht explizit verbieten.⁹ Die in der Frühen Neuzeit intensivierte Herstellung der Ester-Rollen für den Gebrauch ausserhalb von Synagogen kann als weiterer begünstigender Faktor für Spielräume innerhalb der Anwendung religionsgesetzlicher Vorschriften für die Megillot Ester gelten, welche letztlich ihre mediale Modernisierung ermöglichten.

Wichtigster Schauplatz ihres medialen Wandels ist Venedig und der norditalienische Raum gewesen. Die erste bemerkenswerte Entwicklung geschah in Riva di Trento im Jahre 1560, als in der dortigen hebräischen Druckerpresse unter der Ägide des rabbinischen Gelehrten Joseph Ottolenghi sechzehn Megillot Ester gedruckt wurden. Die Herstellung und Verbreitung hebräischer Schriften bestimmten in jener Zeit die Agenda des aus dem deutschen Ettligen nach Italien eingereisten Rabbiners. Im nahen Cremona betrieb er seit 1540 eine rabbinische Akademie, die sich dem Studium des Talmuds widmete und als geheimer Umschlagplatz für Exemplare der verbotenen Schrift galt, die dort gesammelt und ins Ausland exportiert wurden. Trotz des Verbots des Talmuds 1553 durch Papst Julius III. und später Papst Paul IV., welche die vollständige Zerstörung des Werkes anordneten, setzte sich Ottolenghi für die mündliche Lehre des für den jüdischen Glauben zentralen Werkes ein und liess über die hebräische Druckerpresse in Riva di Trento in den Jahren 1558–1562 zahlreiche rabbinische Schriften verbreiten, die auch Kommentarwerke zum Talmud umfassten.¹⁰

Im April oder Mai 1559, unmittelbar vor dem Druck der Ester-Rollen, kam es in Cremona zu einem Komplott, das Ottolenghi einen spürbaren Schlag versetzt haben musste: Nachdem im April Schriften in Umlauf

gebracht worden waren, welche die Cremonenser Bevölkerung dazu aufforderten, die Juden der Stadt zu massakrieren, wurde unter dem Eindruck der Agitationen zweier Dominikaner vom spanischen Statthalter Mailands ein Zensurkomitee eingerichtet, um die von ihnen lancierte Behauptung zu prüfen, der Talmud beinhalte zahlreiche Blasphemien gegen die christliche Lehre. Der zum Christentum konvertierte Jude Joshua di Cantori, einer der beiden Zeugen, die gegen den Talmud auftraten, soll eine persönliche Fehde mit Ottolenghi geführt haben, vorgeblich aufgrund eines zu seinen Ungunsten ausgegangenen Disputs über den Talmud.¹¹ Die Geschehnisse führten schliesslich zu einer öffentlichen Verbrennung hebräischer Bücher, bei der Exemplare des Talmuds und vermutlich viele andere hebräische Schriften (insgesamt circa 10000 bis 12000) in den Cremonenser jüdischen Haushalten und Offizinen konfisziert und anschliessend auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden. Vor dem Hintergrund dieser konkreten Bedrohung und Zerstörung der jüdischen Schrifttradition wird die Bedeutung der hebräischen Druckerpresse in Riva di Garda augenfällig, hing doch vom Studium der heiligen und gelehrten Texte der Fortbestand der jüdischen Religion ab, die durch Repressalien der christlichen Mehrheitsgesellschaft und die gezielte Förderung von Konversionen gefährdet war.¹² Eine gegenüber der handschriftlichen Reproduktion beschleunigte Verbreitung religiöser Texte durch den Buchdruck, sogar die Kompensation zerstörter Exemplare könnten Motivationen für Ottolenghis Projekt gedruckter Megillot Ester gewesen sein, die wohl noch unter dem direkten Eindruck der Cremonenser Bücherverbrennung produziert wurden. Die mit der Talmudverbrennung verbundene Anstiftung zu einem Pogrom und die über das Zensurkomitee erwirkte Duldung der Vorgänge durch den Statthalter des Landesfürsten stimmen zudem auffallend mit der Handlung des Buchs Ester überein und lassen die Herstellung der Megillot Ester im Schatten dieser Ereignisse als gleichsam apotropäische Handlung erscheinen.

Die hebräische Presse in Riva di Trento war hinsichtlich dieser historischen Umstände ein Glücksfall, denn sie stand unter dem Protektorat eines christlichen Kirchenfürsten, des Kardinals und Fürstbischofs von Trient Christoforo Madruzzo (1512–1578), der, seit 1539 Bischof in Trient, durch die Sitzungen des in seinem Bistum stattfindenden Tridentinischen Konzils mit den religionspolitischen Entwicklungen seiner Zeit direkt befasst war. Die Aktivität der hebräischen Presse (1558–1562) fällt in die letzten Jahre des Konzils, einer Zeit der dezidierten Unterdrückung von Glaubensrichtungen, die von der katholischen Lehre abwichen. Madruzzos Haltung

gegenüber der katholischen Reform blieb trotz seiner Rolle als Gastgeber des Konzils ambivalent. Selbst Vorwürfe der Häresie erleidend, setzte er sich auf der 18. Sitzung des Konzils im Jahre 1562 für eine grössere Milde gegenüber der Verdammung umstrittener Bücher ein: Sie sollten nicht sogleich als schädliche, sondern vorerst nur als verdächtige Bücher eingestuft werden.¹³ Madruzzos Bemühungen um die Freiheit des Schrifttums konnten die hebräische Presse in Riva allerdings nicht retten, deren Schicksal mit Madruzzos Nachfolger im Kardinalsamt, seinem Neffen Ludowico Madruzzo, bereits im Jahre 1561 besiegelt war. Unter dem der katholischen Reform treuen Ludowico musste die Presse ihre Produktion hebräischer Bücher einstellen, wodurch viele laufende Buchprojekte abgebrochen und in einem unvollendeten Zustand belassen wurden.¹⁴ Damit endete ein kurzes, wenn auch fruchtbares Kapitel intellektueller Freiheit: Während ihrer aktiven Periode verliessen die Presse eine hohe Zahl philosophischer Werke sowie Schriften, welche den jüdischen Glauben und alle damit verbundenen Praktiken von einem betont zeitgemässen Standpunkt aus diskutierten.¹⁵ Die Auswahl der gedruckten Titel hatte intellektuellen Anspruch und richtete sich an eine gelehrte Leserschaft. Weit verbreitete liturgische Bücher, Gebets- und Gesangsbücher oder Texte, die in den Synagogen in ständigem Gebrauch waren, fanden kaum Eingang in das Programm.¹⁶

Ottolenghis Projekt gedruckter Ester-Rollen ist religionspolitisch jedenfalls ebenso brisant gewesen wie Christoforo Madruzzos Betreiben einer hebräischen Druckerpresse im Schatten des Tridentinischen Konzils. Für seine sechzehn Megillot Ester galt: Nicht mehr der Sofer, der hochqualifizierte hebräische Schreiber mit seiner sorgfältig trainierten Schreibkunst und religiösen Praxis liess den biblischen Text Buchstabe um Buchstabe auf dem Pergament entstehen, sondern eine Druckerpresse mit beweglichen hebräischen Lettern. Hinzu kam, dass die gedruckten Exemplare den handgeschriebenen Exemplaren vermutlich bis ins letzte Detail glichen und von ungeübten Augen leicht verwechselt und unwissentlich in der Synagoge verwendet werden konnten.

Ob die moderne Technologie des Drucks mit den antiken religiösen Vorschriften zur Anfertigung der Megillot in Einklang zu bringen war, wollte sich Ottolenghi nicht leichtfertig beantworten, obwohl ihm, wie er selbst angibt, kein handfester Grund für deren rituelle Unbrauchbarkeit bewusst sei.¹⁷ Er wagte es dennoch nicht, die Exemplare in Umlauf zu bringen, und wandte sich stattdessen an andere Rabbiner, um die Frage nach ihrer Verwendbarkeit zu klären. Die strittige Angelegenheit wurde dem jüdischen Gelehrten

Moses ben Abraham Provenzali (1503–1575), Rabbi der jüdischen Gemeinde in Mantua, vorgelegt, der vielfach in religionsgesetzlichen Fragen um Stellungnahmen gebeten wurde und zahlreiche Responsa verfasste, deren Urteile ihm den Ruf eines liberalen, Innovationen nicht abgeneigten Denkers verschafften.¹⁸ Provenzalis Antwort datiert auf den 7. März des Jahres 1560, nur wenige Tage vor dem ersten Purimfest, das nach der Talmudverbrennung im Frühling 1559 gefeiert wurde. Ottolenghi lag vermutlich daran, noch vor diesem Termin Gewissheit darüber zu haben, inwieweit die gedruckten Megillot einsetzbar waren. Die anonym vorgelegte Frage spielt zunächst auf die Synchronität an, mit der beim Druck der biblische Text reproduziert wurde, die aus Sicht Ottolenghis aber kein tatsächlicher, gegen die gedruckten Megillot sprechender Grund sei, denn auch das simultane Schreiben dreier Buchstaben während des Sabbats würde vom im Talmud festgelegten Schreibverbot an diesem Tag erfasst – die simultane Erzeugung von Buchstaben gelte folglich ebenfalls als Schreiben. Provenzali greift Ottolenghis Argument einleitend auf und bestätigt seinen Gedankengang: Die Simultaneität der Entstehung des heiligen Textes durch den Druck einer vollständigen Textseite sei kein Ausschlusskriterium für deren rituelle Verwendung, denn es sei weder festgelegt, dass heilige Texte Buchstabe um Buchstabe in einer diachronen Folge entstehen müssten, noch hänge die Definition des Schreibens davon ab, wie viel Text in einem bestimmten Zeitraum produziert würde.¹⁹ Ottolenghi weiter entgegenkommend räumt Provenzali noch Bedenken gegenüber zwei weiteren Vorschriften aus, die seines Erachtens im Falle des Drucks keine Gültigkeit entfalten: Das Fehlen der Lineaturen, die für das gleichmässige Eintragen der Handschrift Zeile um Zeile in rituelle Schriftrollen als notwendig erachtet wurden, sowie das im Talmud festgelegte Verbot, heilige Texte durch Giessen von Tinte über Papier zu erzeugen. Diese letzte, etwas abseitig wirkende Vorschrift wird an dem Beispiel dargelegt, mit unsichtbarer Tinte verfasste Geheimschriften durch darüber gegossene Tinte sichtbar zu machen, eine Technik, die nach Provenzali aber nicht mit dem Druck vergleichbar sei, da die Tinte dort nicht über das Pergament, sondern lediglich über die Typen gegossen werde, welche die Buchstaben durch Druck auf den entsprechenden Untergrund aufbringen – genauso wie dies auch Schreibgeräte bewerkstelligen. Zu den fehlenden Lineaturen bemerkt er, sie seien beim Druck vernachlässigbar, denn ihr Sinn sei lediglich das Gewährleisten einer geraden Schrift, was der genau justierte Schriftdruck technisch bereits garantiere.²⁰

Trotz Provenzalis sorgfältigem Abwägen der Vereinbarkeit neu in Erscheinung getretener Techniken mit überlieferten halachischen Vorschriften

kommt er schliesslich auf zwei Aspekte zu sprechen, die ihm eine Zustimmung zur rituellen Brauchbarkeit gedruckter Pergamentrollen unmöglich machen. Er beruft sich dabei auf die Vorschrift, dass eine für den rituellen Gebrauch bestimmte Megillah von der Hand eines Juden geschrieben werden müsse.²¹ Im Falle eines Druckes ergibt sich hieraus ein zweifaches Problem: Erstens seien in den Druckereien die allermeisten Beschäftigten Nicht-Juden, insbesondere diejenigen Mitarbeiter, die unmittelbar die Presse bedienen. Und zweitens sei es trotz aller vorangegangener Überlegungen fraglich, ob das Drucken von Texten tatsächlich als eine Form des Schreibens verstanden werden kann.

Der erste Teil des Problems könne nun leicht behoben werden, so Provenzali, indem der gesamte Druckvorgang von (eigens dafür eingestellten) Juden übernommen würde, ein überraschend pragmatischer Vorschlag des Rabbiners, dessen Umsetzung angesichts des grossflächig für Juden geltenden Verbots, das Druckwesen auszuüben, wohl nur in einzelnen Fällen denkbar gewesen wäre. Denn im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde der hebräische Buchdruck in Norditalien vermehrt von christlich geführten Druckerpressen übernommen, deren Betreiber zwar mit jüdischen Autoren, Herausgebern und Lektoren zusammenarbeiteten, für die Arbeit an der Presse jedoch in der Regel nicht-jüdische Mitarbeiter beschäftigten.²² Provenzalis Problematisierung der heterogenen Religionszugehörigkeit in der Produktion gedruckter religiöser Texte verweist allerdings auf seine kritische Auffassung der unfreien Verhältnisse, welche die von der Sache her geforderte religiöse Einheitlichkeit durch die erzwungene Zusammenarbeit mit Nicht-Juden korrumpierten.

Der zweite Teil des Problems, die erheblichen Unterschiede zwischen dem Vorgang des Schreibens und jenem des Druckens, sei Provenzali zufolge weitaus schwieriger zu beheben. Charakteristisch für das Schreiben sei es, dass die Buchstaben durch eine konkrete Handlung an ihnen entstehen – und dies sei beim Druck durch das Pressen der Platte gegen die hervorstehenden Lettern nicht ausreichend gegeben, da letztere komplett passiv blieben, eben nur hervorstünden und wie von selbst die Farbe auf das darauf gepresste Papier abgäben. Die Handlung des Druckens konzentriere sich vielmehr auf das feuchte, formbare Papier, das der an der Presse arbeitende ‘tiradoro’ auf die Druckplatte zieht und in die Zwischenräume der Lettern zwingt, um die herum sich das Papier aktiv einpressen würde, während die Buchstaben selbst starr blieben und daher nicht ausreichend in die aktive Handlung des Druckens einbezogen seien. Die Buchstaben entstünden zwar durch die vom Papier absorbierte Tinte, doch mache der ‘tiradoro’ nichts,

um die einzelnen Buchstaben zu formen. Provenzali fügt an, dass gedruckte Megillot dann akzeptabel wären, wenn die einzelnen Buchstaben zum Beispiel durch Treibarbeit von einem Handwerker individuell geformt würden.²³ Hier offenbart sich, dass der durch die technische Reproduktion verlorengegangene persönliche Schöpfungsakt, den der Sofer beim Schreiben heiliger Texte vollzieht, das entscheidende Kriterium für den Rabbiner gewesen ist. Provenzali fügt noch ein letztes Argument an, und zwar sei das Schreiben dadurch charakterisiert, dass Tinte aufs Papier und nicht andersherum, das Papier auf die Tinte gebracht würde – und bereits aus diesem Grunde könne das Drucken nicht mit dem Schreiben gleichgesetzt werden.²⁴ Mit diesem Einwand nimmt Provenzali Bezug auf Formulierungen, welche als *Captatio Benevolentiae* mit dem Wechsel von der Handschrift zum Druck in den Vorreden der Herausgeber der frühesten hebräischen Buchdrucke erscheinen. So verfasste der Drucker eines 1487 gedruckten Rashi-Kommentars zur Tora einige einleitende Verse zur Rechtfertigung seines Werks, das zum einen den Zweck der Buchveröffentlichung benennt – die Verbreitung der Tora unter das Volk Gottes – und zum anderen den Herstellungsprozess erläutert: Es sei ohne Finger geschrieben worden, die Form der Buchstaben sei aber dennoch quadratisch und die Zeilen seien absolut gerade, obwohl keine Lineaturen verwendet wurden. Entgegen dem üblichen Vorgang beim Schreiben, bei dem die Feder auf das Papier gesetzt wird, werde das Papier auf die Tinte und das Schreibgerät gelegt.²⁵ Dieselben Argumente, welche im Bereich des Buchdrucks lediglich eine anfängliche Skepsis veranschaulichen, greift Provenzali mehr als ein halbes Jahrhundert später als Ausschlusskriterium für die liturgisch zu nutzenden Megillot auf. Die von Beginn des Druckwesens an wahrgenommenen Unterschiede zwischen dem Schreiben und dem Drucken, welche sich im Bereich des Buchdrucks rasch der allgemeinen Akzeptanz der neuen Technologie unterordneten, erwiesen sich im Falle der synagogal verwendeten Schriftrollen resistent gegenüber Nivellierungen. Und so blieb die Verwendung gedruckter Pergamentmegillot verboten, und keines der sechzehn Exemplare aus Riva di Trento ist erhalten geblieben, was zur Annahme veranlasste, sie seien, um jegliche Verwechslung mit handgeschriebenen Schriftrollen auszuschliessen, zerstört worden.²⁶

Dieser erste Vorstoss, eine gegenwärtige Technologie in die traditionelle Herstellung der Ester-Rollen zu integrieren, scheiterte. Die aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen Megillot Ester zeigen jedoch, dass nicht nur technische, sondern auch künstlerische Einflüsse das Erscheinungsbild der Rollen veränderten, die so ihrer fortschreitenden Popularisierung und der

gewachsenen Nachfrage in den immer grösser werdenden jüdischen Gemeinden Norditaliens angepasst wurden. In das Jahr 1564, nur wenige Jahre später, datiert die älteste heute erhaltene mit figürlichen Darstellungen dekorierte Ester-Rolle (Abb. 1). Das genaue Datum der Anfertigung und den Namen des Schreibers verkündet die in das kreisrunde Kolophon eingetragene Handschrift: Die am 15. 2. 1564 vollendete Megillah stammt aus der Hand der venezianischen Jüdin Stellina bat Menahem.²⁷ Wie im Falle der Megillot aus Riva fällt die Herstellung dieser Rolle in eine Zeitspanne, in der sich die antijüdische Polemik auch in der vergleichsweise liberalen Republik Venedig ausbreitete: In den Jahren 1553 und 1568 wurden auf der Piazza San Marco hebräische Bücher verbrannt, und 1571 entgingen die venezianischen Juden nur knapp ihrer Ausweisung, als sie nach dem Sieg in der Seeschlacht von Lepanto der Komplizenschaft mit den Türken verdächtigt wurden.²⁸

Ganz ungewöhnlich für die venezianische Megillah ist die weibliche Schreibhand. Waren Frauen von der Herstellung der Torarollen ausgeschlossen, scheinen die Meinungen über die Akzeptanz der von Frauen geschriebenen Megillot gespalten gewesen zu sein, so stellt beispielsweise noch 1835 Salomon Ganzfried in seinem Schreiberhandbuch „Qeset ha-sofer – Das Tintenfasschen des Schreibers“ fest, dass diese von einigen als rituell unbrauchbar, von anderen hingegen als brauchbar beurteilt wurden.²⁹ Doch bereits angesichts der Dekorationen ist eindeutig, dass diese Megillah nicht liturgisch eingesetzt werden sollte, sondern zum privaten Gebrauch geschaffen wurde. Denn Ornamente und Bilderschmuck sind für die synagogal verwendeten Megillot strengstens verboten gewesen, wohingegen für den privaten Bereich eine grössere Akzeptanz gegenüber Bildern von Seiten der meisten rabbinischen Autoritäten gepflegt wurde.³⁰ Der private Gebrauch sowie der profane Inhalt boten grössere Freiheiten in der Gestaltung, die sich nun jenseits des Textes in den hinzugekommenen Dekorationen ausdrücken. Diese zeigen sich im überraschend zeitgemässen Gewand einer manieristischen Bildsprache, die aus Grotteskenmalerei und Buchkunst bekannte antikisierende Motive zitiert. Die handgemalten Dekorationen umrahmen die Textkolumnen mit arkadenförmigen, von Karyatiden getragenen Festgirlanden, in denen Masken, Amphoren und Früchte verteilt sind.³¹ Als Grundstruktur erstrecken sich diese Elemente gleichförmig über die gesamte Rolle, doch sorgen Variationen und erzählerische Elemente für eine Belebung dieser starren Ordnung. So veranschaulichen die sich paarweise abwechselnden Karyatiden verschiedene Stadien der Verlebendigung: Blutlos und androgyn wirkende, architektonisch geformte Figuren, die ihre Oberkörper

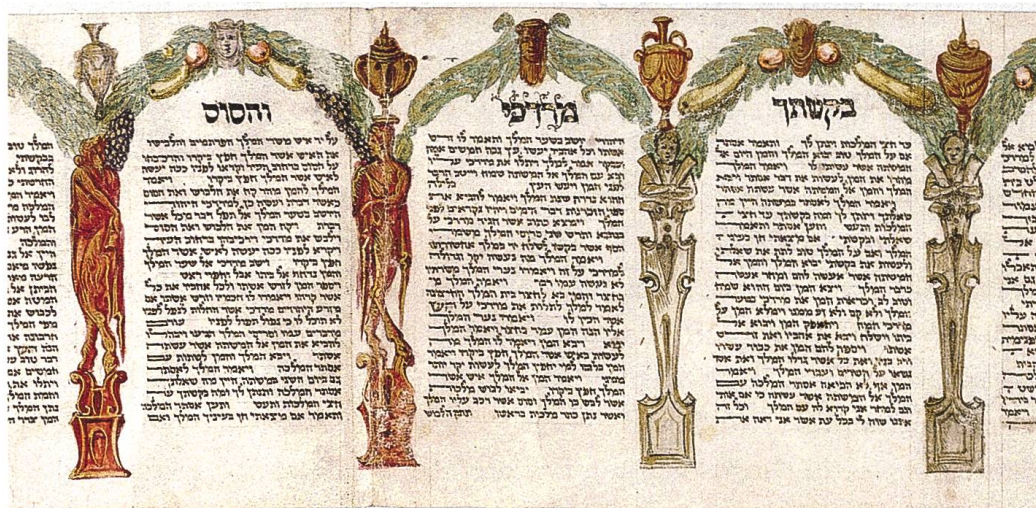


Abb. 1: Stellina bat Menahem, Megillah Ester, Venedig 1564

(Zürich, Braginsky Collection, Megillah 102, Foto Ardon Bar-Hama, Ra'anana, Israel)

mit verschränkten Armen bedecken, werden durch erdfarbene, barbusige Frauenoberkörper abgelöst, bis schliesslich ein dreimal wiederkehrendes Paar feurig roter Satyrn die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das aus Mann und Frau bestehende Paar wendet sich einander zu, tauscht Blicke aus und scheint durch Gesten und Körpersprache miteinander zu kommunizieren. Als vollkommen fleischliche Kreaturen stehen sie mit Bocksbeinen auf Ornamenten, die an Harfen erinnern, und tragen Tierfellen ähnelnde Umhänge.³² Dabei scheinen sie parallel zur Leserichtung der Ester-Geschichte eine eigene 'Rahmen-Handlung' zu erzählen: In der ersten Darstellung des Paares deutet der weibliche Satyr auf eine in der nächsten Arkade halb verborgene Weinrebe und fordert ihr Gegenüber auf, ihr in diese Richtung zu folgen. In der zweiten Darstellung sind ihre Gesichter von langen, voluminösen Weinreben umgeben, während der weibliche Satyr mit bedeutungsvollem Blick in Richtung ihres Partners eine kleine Amphore in der Hand hält, die in der dritten Darstellung des Paares zu einer beträchtlichen Grösse angeschwollen ist. Der bacchantische Charakter dieser Dekorationen, der auf die Herstellung und den Konsum von Wein anspielt, lässt sich leicht mit der Geschichte des Buches Ester in Verbindung bringen, in der sich Weingelage an Weingelage reiht und in der die unter dem Einfluss dieses Getränks getroffenen Entscheidungen Wendepunkte der Handlung markieren.³³ Zugleich ist der Bezug zum Purimfest offensichtlich, zum jüdischen Karneval, an dem die Ester-Geschichte in der Synagoge und privat verlesen wurde und

dessen anschliessende Ausgelassenheit und hoher Weinkonsum allgemein bekannt war. Der Talmud schrieb für das Purimfest einen übermässigen Genuss von Wein vor – das Trinken solle so lange fortgesetzt werden, bis der Unterschied zwischen der Verfluchung des Bösewichts Haman und der Segnung des jüdischen Helden Mordechai vergessen werde.³⁴ Dieser Brauch bot nicht-jüdischen Beobachtern offenbar Anlass, das Fest zu diskreditieren, so erwähnt Bernart Picart, dass die nach der Lesung der Ester-Geschichte in den Privathäusern stattfindenden ausgelassenen Feiern einst mit den Bacchanalien der Heiden verwechselt worden seien.³⁵ Ob die Dekorationen der venezianischen Ester-Rolle – darunter groteske Masken und Satyrn, die Begleiter des Gottes Dionysos und Erfinder des Weinbaus – direkt auf solche zeitgenössischen Schmähungen Bezug nehmen, ist ungewiss, doch beweist die Auswahl bacchantischer Motive als Schmuck eines religiös eingesetzten Artefaktes einen bemerkenswerten Hang zum Profanen. Abgesehen davon, dass die Motive in Mode waren, könnte die Wahl einer archaisch-heidnisch wirkenden Bildsprache eine bewusste Abgrenzung von zeitgenössisch besetzten religiösen Bildsprachen wie der christlichen Kunst gewesen sein, deren Ikonographie frühneuzeitliche Bildsprachen in grossen Teilen beherrschte. Die Verbindung antiker, griechisch-römischer Elemente mit dem biblischen Buch Ester und die Gegenüberstellung von Bacchanalien und Purimfest ergab aus jüdischer Perspektive jedenfalls keinen Widerspruch, im Gegenteil, beide finden durch Gestaltung und kulturelle Verwendung des Artefakts zueinander. Denn das Lesen der Ester-Rolle leitet das jüdische Freudenfest ein, das sich über zwei Tage erstreckt, “[...] an denen die Juden wieder Ruhe hatten vor ihren Feinden; es ist der Monat, in dem sich ihr Kummer in Freude verwandelte und ihre Trauer in Glück”.³⁶ Den in der Geschichte und während des Fests durchlebten Wandel der Emotionen demonstrieren die erdfarbenen, menschenähnlichen Karyatiden, deren Mienen sich in Leserichtung sichtbar aufhellen, bis schliesslich die beiden letzten Karyatiden am Ende der Rolle den Betrachtern mit offenen Mündern entgegen lachen.

Die Bildsprache des Grotesken und Exzessiven scheint eine gewisse Anziehungskraft auf die Hersteller der Megillot gehabt zu haben, denn auf der zweiten aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen, figürlich dekorierten Ester-Rolle, bei der das erste Mal von einem Hybridmedium gesprochen werden kann, treten bildsprachlich verwandte Dekorationen auf. Die drei heute bekannten Exemplare dieser mit druckgraphischen Ornamentrahmen ausgestatteten Megillah, in die der hebräische Text handschriftlich eingetragen wurde, stellen die ältesten erhaltenen Megillot mit Kupferstichanteilen

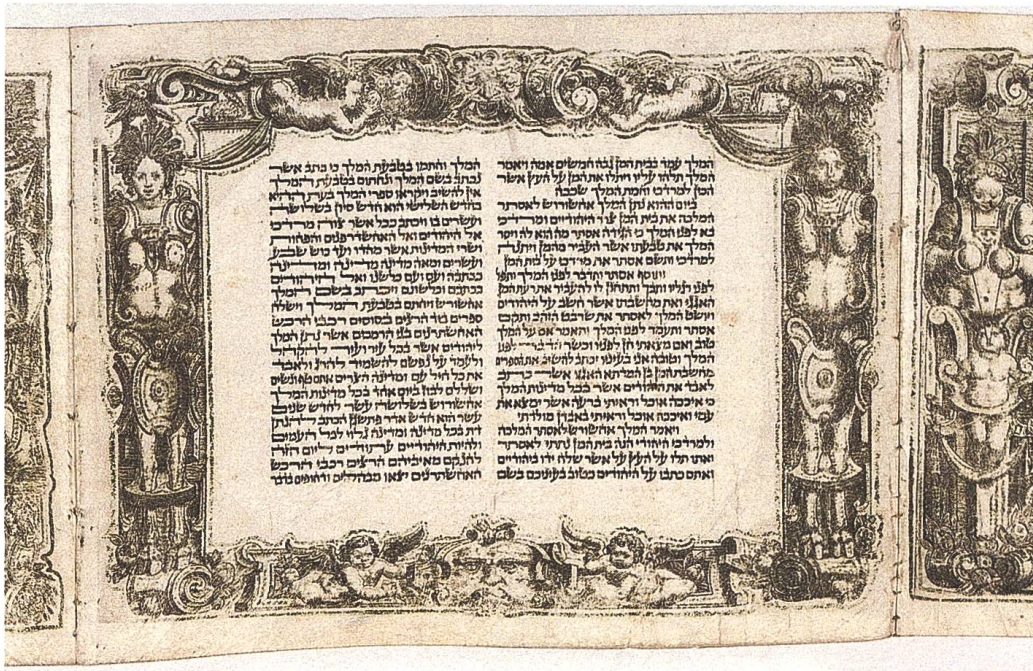


Abb. 2: Andrea Marelli, Kupferstichbordüren in einer Megillah Ester, Rom (?) ca. 1570–1572 (Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library, Scrolls 1, Foto Klau Library)

dar (Abb. 2).³⁷ In welchem Zusammenhang diese Auflage druckgraphisch dekorierte Ester-Rollen entstand, ist allerdings ungeklärt, insbesondere unter welchen Umständen hebräische Handschriften und druckgraphische Dekorationen kombiniert wurden, denn die Kupferstichbordüren wurden ursprünglich für ein gänzlich anderes Werk geschaffen. Sie stammen aus dem Kalligraphie-Traktat “Il perfetto scrittore” des berühmten Mailänder Kalligraphen Giovanni Francesco Cresci (1534–1614) (Abb. 3). Cresci ist Schreiber der Vatikanischen Bibliothek und der Sixtinischen Kapelle gewesen und gilt als Erneuerer der sogenannten Kanzleihand, der Renaissance-Handschrift ‘cancellerescha corsiva’, von der er eine barockisierte, fließende Form schuf.³⁸ Sein Werk “Il perfetto scrittore” erschien zuerst in Rom, gedruckt im Hause des Autors, der Widmung zufolge gegen Ende des Jahres 1570.³⁹ Der erste Teil des Traktates stellt verschiedene Schriftarten vor. Wie in den gedruckten Schreibmeisterbüchern des 16. Jahrhunderts üblich, werden diese auf querformatigen Seiten, umgeben von Faktotum-Rahmen, präsentiert. Die Zierrahmen sowie die Schriften wurden vom Holzschnitzer Francesco Aureri da Crema in Holz geschnitten, mit dem Cresci bereits in seinen früheren Veröffentlichungen zusammengearbeitet hatte (Abb. 4). Im zweiten Teil von “Il perfetto scrittore” präsentiert Cresci ein von ihm



Abb. 3-4: Giovanni Francesco Cresci, *Il perfetto scrittore*, Rom 1570, Frontispiz
und Faktotum-Rahmen von Francesco Aureri da Crema
(Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 8 RES 49)



Abb. 5: Andrea Marelli, Zierrahmen für den Buchstaben H in
Giovanni Francesco Cresci, *Il perfetto scrittore*, Rom 1570
(Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 8 RES 49)

entworfenen, dekoratives Knotenalphabet inmitten aufwendiger Ornamentrahmen, beide wurden von dem in den Jahren 1567–1572 in Rom und Siena aktiven Kupferstecher Andrea Marelli als exquisites Werk manieristischer Buchkunst in Kupfer gestochen (Abb. 5).⁴⁰ Die beiden Traktatteile, die jeweils über eine eigenständige Titelseite verfügen, verkörpern mit Blick auf Inhalte und Einsatz künstlerischer Techniken die unterschiedlichen Intentionen, welche Cresci mit seinem Werk verfolgte: Während der von Aureri gestaltete Teil das primäre kalligraphische Repertoire Crescis mit der bis dahin für Schreibmeisterbücher üblichen Drucktechnik, dem Holzschnitt, vermittelt, offenbart der zweite Teil Crescis Mut zur künstlerischen und medialen Innovation: Er beeindruckt seine Leser nicht nur mit den verschlungenen Mustern seines Alphabetes, sondern auch mit den technischen Möglichkeiten des in der Buchillustration frisch etablierten Kupferstichs, der es erlaubte, mit grösserer Detailgenauigkeit und dadurch mit grösserer ästhetischer Raffinesse selbst kleinteilige Ornamente darzustellen – besser als dies der Holzschnitt im ersten Teil seines Werkes leisten konnte.⁴¹ Cresci erwähnt in seinem Traktat, dass er sich bewusst für den Kupferstich entschied,



Abb. 6: Andrea Marelli, Zierrahmen für den Buchstaben P in
Giovanni Francesco Cresci, *Il perfetto scrittore*, Rom 1570
(Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 8 RES 49)

um ein scharf umrissenes (netto) und zugleich in seinen Tonwerten abgestuftes (vago) Ergebnis zu erzielen:

“[...] & l’ho voluto fare intagliare in rame, acciò riuscisse netto & vago, si come è riuscito. Et perche mi pareva che questo alfabeto richiedesse un’ornamento conforme al magistero della maiuscola, ho voluto a maiuscola per maiuscola farle intagliar d’intorno una cartella variata l’una dall’altra, non solo di cartocci, & altri lavoretti, ma di diverse figure & puttini.”⁴²

Um der Virtuosität seines ‘alfabeto a groppi’ gerecht zu werden, liess er jeden einzelnen Buchstaben von individuell entworfenen, insgesamt 26 Bordüren umgeben, die nicht nur Rollwerk enthalten, sondern viele verschiedene Figuren und Putti. Die Erfindung verzierter Alphabete praktizieren die Schreiber oft zu ihrem reinen Vergnügen, wie Cresci in seinem “Discorso delle maiuscole cancellaresche a groppi” erklärt, die Kalligraphen schlüpfen mit diesen Inventionen in die Rolle der Maler, sie sollten aber – so mahnt Cresci – trotz der Umsetzung virtuoser Capricci die elementaren Proportionen

der Buchstaben nicht verunstalten.⁴³ Dieses Spiel zwischen exaltierter Formübersteigerung und Bewahrung einer übergeordneten ästhetischen Ordnung als künstlerische beziehungsweise kalligraphische Aufgabe in der Gestaltung des Knotenalphabetes spiegelt sich schliesslich in der Gestaltung der Ornamentrahmen und ihrem Verhältnis zu den jeweiligen Buchstabenformen wider. Beides fügt sich zu einem medial sowie ästhetisch perfekt aufeinander abgestimmten Ensemble zusammen, in dem die Figuren der Ornamentrahmen zuweilen sogar die Form der Buchstaben zitieren: So wird die Form des Buchstaben H durch die zu beiden Seiten frontal dargestellten Figuren mit parallel geführten Bocksbeinen aufgegriffen (Abb. 5), die Form des Buchstaben P hingegen findet ihr Pendant in den Oberkörpern zweier Satyrn, deren Bäuche und Oberarme sich entsprechend nach aussen wölben (Abb. 6). Crescis Buchstaben und Marellis Ornamente exemplifizieren in diesem Sinne das Konzept des *Capriccio*, der phantasievollen Improvisation, die ein Maximum an künstlerischer Formerfindung entfaltet, ohne dabei aber den Bezug zur zugrunde liegenden Formkonvention zu verlieren.

Völlig aus diesem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, finden sich nun Marellis manieristische Inventionen in einer jüdischen Megillah wieder, kombiniert mit der in hebräischer Handschrift eingetragenen Ester-Geschichte (Abb. 2). Von Marellis Rahmen wurden zehn verwendet, die hinsichtlich des neuen Inhalts, der Ester-Geschichte, freilich keine inhaltlichen Zusammenhänge deutlich werden lassen, auch wenn die Positionierung der einzelnen Rahmen durchaus strategisch erfolgte: So wird das unregelmässige Schriftbild der Kolumnen mit der Aufzählung der Söhne Hamans von einem der wenigen asymmetrischen Ornamentrahmen umgeben, und der einzige runde Rahmen, der für den Buchstaben O konzipiert worden war, findet sich am Ende der Ester-Rolle zweimal wieder, dort ein abschliessendes Kolophon suggerierend und dann als Rahmen des separaten Blattes mit Segnungssprüchen (Abb. 7).⁴⁴

Wie der Transfer der Druckplatten Crescis zu den Herstellern der Megillah stattfand, ist unbekannt, doch dürften pragmatische sowie ästhetische Erwägungen eine Rolle gespielt haben. Frojmovic bezeichnete den Vorgang als „artistic recycling“⁴⁵ und mutmasst, Cresci habe die Platten auf dem freien Markt verkauft, wo sie von einem jüdischen Buchhändler wahrgenommen wurden, der auf die Idee kam, die länglichen Rahmenformate für eine Megillah Ester zu verwenden. Eine kuriose Ironie sei es, dass Teile eines lateinischen Kalligraphie-Traktates nun Werke der hebräischen Schreibkunst dekorativ ausstatteten.⁴⁶



Abb. 7: Andrea Marelli, Kupferstichbordüre auf einem Berachot-Blatt
 (Blatt mit Segnungssprüchen), Rom (?) ca. 1570–1572
 (Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library, Scrolls 1)

Doch liegen das mit dekorativen Kupferstichen ausgestattete Schreibhandbuch sowie die früheste druckgraphisch dekorierte Ester-Rolle nicht so weit voneinander entfernt, wie es zunächst scheint. Angesichts des Moments der medialen Erneuerung durch den Kupferstich, der in beiden Fällen auf vergleichbare Weise eine Rolle spielt, kann die Zufälligkeit dieses “artistic recycling” durchaus in Frage gestellt werden. Denn eine ästhetisch zufriedenstellende Lösung für die Kombination kunstvoller Kalligraphie mit figürlicher Dekoration hatte für Cresci wie auch für die frühneuzeitliche Megillah Ester Relevanz. Die Idee Marellis, Ornamente zu schaffen, deren Formensprache die im Zentrum stehenden Buchstaben hervorhebt, ist auch auf die Megillot Ester anwendbar, in denen der heilige Bibeltext ein festliches Bühnenbild erhält. Cresci spielte bereits selbst auf die Wiederverwendbarkeit von Marellis Inventionen an, die nicht nur Malern, sondern allen möglichen künstlerisch Tätigen in vielfältigsten Gelegenheiten, wie sie deren Tagesgeschäfte mit sich brächten, von Nutzen sein werden:

“Et s’io non m’inganno, l’inventore che di queste cartelle mi ha servito, credo sarà tenuto molto bizzarro, & valente d’inventioni, non solo da i pit-

tori, & miniatori, ma da orefici, scultori, & altri virtuosi spiriti, de quali è costume tener appresso si loro simili & ogni sorte di belle inventioni, per servirsene in quelle occasioni, che alla giornata gli occorrono.”⁴⁷

Hinzuzufügen ist, dass mit der Wahl aufwendiger manieristischer Prunkrahmen für einen biblischen Text ein ausgesprochenes Trendbewusstsein zutage tritt, das im Spannungsverhältnis zur extremen Orthodoxie in der hebräischen Schreibkunst steht. Dass sich die anonymen Schöpfer der Megillah am Werk eines Erneuerers der lateinischen Schreibkunst bedienten, kann als Plädoyer für den starken Modernisierungswillen gelesen werden, mit dem die serielle Produktion einer dekorierten Megillah in Angriff genommen wurde. Der hebräischen Schreibkunst ist es verwehrt gewesen, an den zahlreichen Transformationen der lateinischen Kalligraphie teilzunehmen: Die Perfektion der Soferim lag nicht in der Innovation, sondern in der genauen Befolgung der Regeln, welche für die Megillot Ester die gut leserliche assyrische Quadratschrift vorsahen, welche lediglich durch Bekrönungen einzelner Buchstaben individuell gestaltet werden konnte.⁴⁸ Offenbar provozierte die starre Tradition des unveränderbaren Schriftbildes eine umso grössere Freiheit im Bereich der Bebilderung.

Die Vision einer beschleunigten Herstellung hochwertig ausgestatteter Megillot wurde durch den Einbezug von Kupferstichplatten greifbar: Jedenfalls spielten die technischen Komplikationen, die bei der Kombination des Kupferstichs als Tiefdruckverfahren mit dem Druck durch bewegliche Lettern üblicherweise entstanden, für die Herstellung der Megillot Ester keine Rolle.⁴⁹ Die mit den Rahmen bedruckten Pergamentblätter konnten wie gewohnt von Hand beschrieben und miteinander vernäht werden, wobei im Falle des Exemplars der Klau Library vergleichsweise kleine Pergamentblätter mit je einem Rahmen bedruckt wurden. Durch den Druck der Rahmen auf insgesamt zehn separate Blätter entstand eine ungewöhnlich hohe Anzahl an miteinander vernähten Membranen – die späteren venezianischen Megillot bestehen im Vergleich hierzu aus lediglich drei bis fünf Pergamentmembranen. Diese durch die Einzeldrucke und die Vielfalt an Druckmotiven wesentlich zeit- und kostenaufwendigere Herstellung hebt die Bedeutung von Variation trotz maschinell reproduzierter Dekorationen hervor: Die Bildausstattung dieser frühen Megillah sollte keinesfalls monoton sein, sondern sich im Leseverlauf variationsreich entfalten.⁵⁰

Neben dem Reichtum an dekorativen Inventionen bieten Marellis querrechteckige Ornamentrahmen auch eine Lösung zur künstlerischen



Abb. 8: Megillah Ester (Schrift: Joshua, Sohn des Samuel Sanguini, Dekorationen: anonym), Modena 1606 (Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library, Scrolls 2)

Bewältigung des extrem oblongen Formats der horizontalen Schriftrollen. In jedem der Ornamentrahmen finden zwei vertikale Textkolumnen Platz, woraus sich eine aufgeschlagenen Büchern ähnelnde Rhythmisierung ergibt, die sich mit Blick auf spätere, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien verbreitete Megillot-Typen als zukunftsweisend herausstellt. Parallel zur Unterteilung in oblonge Paneele mit zweifachen Textsäulen etablierte sich die bereits in Stellinas Megillah angewandte arkadenförmige Reihung von Bogenfeldern mit einfachen Textkolumnen: Das sind die beiden Grundideen für die Gliederung frühneuzeitlicher Megillot, die fortlaufend ästhetisch weiterentwickelt wurden.

Im 17. Jahrhundert wurden Stellinas ephemere Festgirlanden vermehrt in steinerne Architektur übersetzt. Die früheste erhaltene Megillah dieses Typs entstand 1606 in Modena, geschrieben von Joshua, Sohn des Samuel Sanguini, der – so informiert das Kolophon und das darüber eingetragene Wappen – zugleich der Besitzer der Rolle gewesen ist. Die gleichförmig wiederholten, von Hand gezeichneten und kolorierten Dekorationen sind sehr einfach gehalten: Die einzelnen Textkolumnen werden von blumentumrankten Säulenpaaren gerahmt und jeweils von einem Dreiecksgiebel gekrönt



Abb. 9: Shalom Italia, Megillah Ester, Amsterdam ca. 1641 (New York, Jewish Museum)

(Abb. 8).⁵¹ In künstlerisch professionalisierter und dem Zeitgeschmack angepasster Form wurde dieses Modell um die Mitte des Jahrhunderts vom italienisch-jüdischen Kupferstecher Shalom Italia (1619–1655) aufgegriffen, der in Amsterdam einen bildsprachlichen Neubeginn in der Gestaltung illustrierter Ester-Rollen einleitete.⁵² Die Grotesken des 16. Jahrhunderts werden durch komplexe Motive aus der Renaissance- und Barockarchitektur abgelöst, die er von der Handzeichnung in den Kupferstich übertrug und damit – etwa siebzig Jahre nach Marelli – die ersten speziell für Megillot Ester konzipierten Kupferstichdekorationen schuf (Abb. 9). Das bei Italia dominierende Motiv des Portals, das durch die zwischen den Textblöcken stehenden Figuren, die Protagonisten der Ester-Geschichte, variiert wird, wird nun nicht mehr durch verschiedene Platten auf einzelne Pergamentblätter gedruckt, sondern als längere, mehrfach hintereinander gedruckte Motivkette. Beim New Yorker Exemplar sind es vier Arkaden, die von einer Kupferplatte auf die Pergamentrolle gedruckt werden. Dieser Druck wird insgesamt fünfmal wiederholt, um ausreichend Bogenfelder für den hebräischen Text zu schaffen, der angesichts der überbordenden Dekorationen nur noch wenig Raum für sich beanspruchen kann. Auf einigen Megillot integrierte Italia kleinformatige narrative Einzelszenen aus der Ester-Geschichte, und so vollzog sich ein Wandel von der blossen Dekoration hin zu einer tatsächlichen Illustrierung des Textes beziehungsweise einer parallel in Bildern geführten Erzählung, die den Lesefluss begleitet.⁵³ Die neunzehn narrativen Szenen unterhalb der ganzfigurigen Protagonisten wurden im Falle des New Yorker Exemplars von separaten Platten gedruckt – der Aufwand, um Variation in der Bildausstattung zu erzielen, verlagerte sich von den übergeordneten Gliederungsmotiven, die gleichförmig wiederholt werden, hin zu den

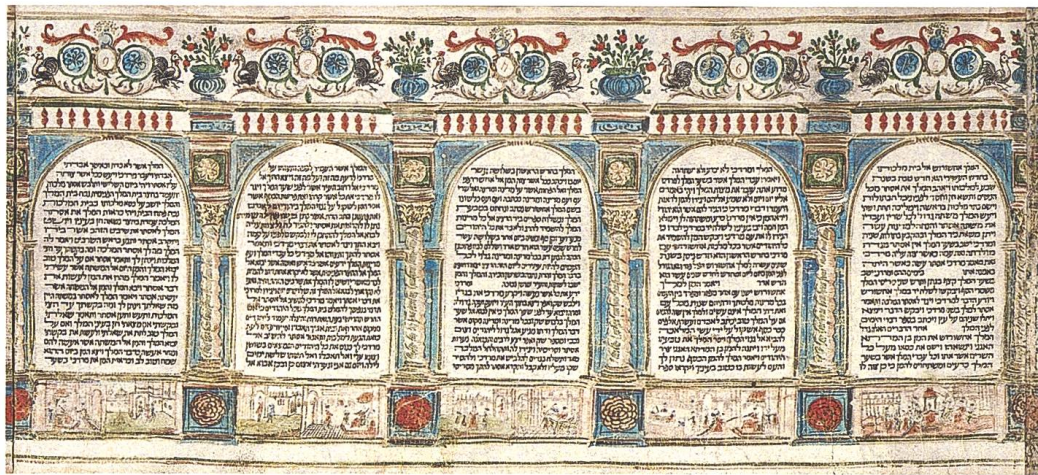


Abb. 10: Megillah Ester, Typ 'Gaster II', Venedig 2. Hälfte 17. Jahrhundert
(Bibliotheca Rosenthaliana, Allard Pierson, University of Amsterdam, Hs. Rol 14)

narrativen Szenen – eine Entwicklung, die sich an vielen auf Shalom Italia im 17. und 18. Jahrhundert folgenden Megillot beobachten lässt.

Das Modell einer architektonischen Ornamentierung wurde schliesslich in den in Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Form mehrerer Typen seriell produzierten, mit Kupferstichen dekorierten Megillot Ester fortentwickelt. Ester-Rollen des Typs 'Gaster II' weisen eine durchgängige und gleichförmige, wenn auch gegenüber Italia vereinfachte architektonisch-ornamentale Gliederung auf (Abb. 10). Anstelle Italias komplexer Giebelbekrönung schliesst nun eine Balustrade nach oben ab, während die narrativen Szenen direkt unter die Textkolumnen gerückt sind und durch das grosszügigere Querformat mehr Raum erhalten. Gegenüber den gleichbleibenden Ornamenten entwickeln sich die detailreich angelegten narrativen Szenen zu den eigentlichen Blickfängern der Bordüren. In den Typen 'Gaster II', 'Gaster I' und 'Klagsbald' stellen die Miniaturdarstellungen mit zwanzig Einzelszenen eigenständige Bildzyklen dar, die auf je unterschiedliche Weise in die ornamentale Dekoration des jeweiligen Typs eingebunden sind.⁵⁴ Es ist naheliegend, dass erst durch die druckgraphische Reproduktion Auflagen mit einer hohen Bilderanzahl ermöglicht wurden, welche die Ester-Geschichte variationsreich auf Basis des biblischen Textes sowie der Legenden des Midrasch erzählen konnten. Insofern stimulierte die mediale Weiterentwicklung der illustrierten Rollen die künstlerische Rezeption des Ester-Stoffes und verband diese mit einer erhöhten Produktion und Verbreitung von Exemplaren.⁵⁵ Die auffälligen Ähnlichkeiten zwischen den dekorativen Ausstattungen der Typen 'Gaster I', 'Gaster II' sowie 'Klagsbald'

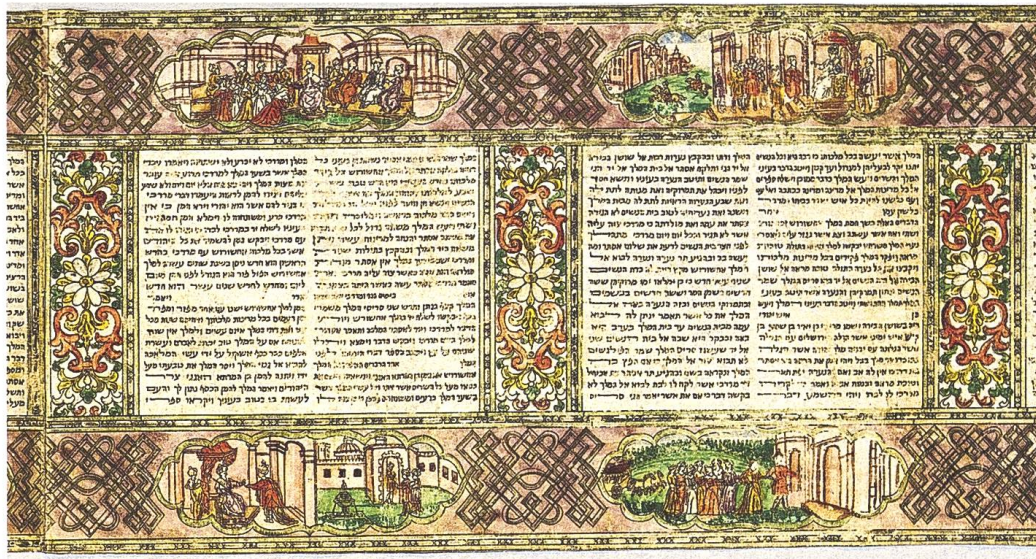


Abb. 11: Megillah Ester, Typ 'Gaster I', Venedig ca. 1675
(Zürich, Braginsky Collection, Megillah 60)

legen nahe, dass ihre Herstellung in engem Zusammenhang stattfand. Deutlich ist, dass nach gemeinsamen Vorlagen gearbeitet wurde und sogar Druckplatten mehrfach zum Einsatz kamen, wie im Falle der Typen 'Gaster II' und 'Klagsbald', für deren narrative Szenen identische Druckplatten verwendet wurden (Abb. 10).⁵⁶ Da die hebräischen Texte von verschiedenen Schreibern stammen, ist es naheliegend, dass die mit Kupferstichbordüren geschmückten Pergamentrollen in einer gewissen Auflagenhöhe vorproduziert wurden, um sie als einzelne Exemplare zum Verkauf anzubieten. Die bedruckten Pergamentbögen konnten anschliessend von den Käufern selbst oder von beauftragten Schreibern beschriftet werden.⁵⁷

So stereotyp die Pergamentrollen nach dem Druck der nackten Bordüren waren, so individuell wurden sie nach ihrer manuellen Bearbeitung: Neben dem Befüllen der Textrahmen, des Kolophons und des Rahmens für das Familienwappen oder -emblem des Besitzers war die Handkolorierung der gedruckten Ornamente ein Mittel, um jede Megillah zu einem Unikat werden zu lassen. Die heute erhaltenen Exemplare der venezianischen Typen aus dem 17. Jahrhundert sind allesamt handkoloriert, und dies mit jeweils unterschiedlichen Farben und Akzentsetzungen (Abb. 11).⁵⁸ Während in den Niederlanden sich mit Shalom Italia unkolorierte, druckgraphische Rollen etablierten, ist das bunte, an illuminierte Manuskripte angelehnte Erscheinungsbild charakteristisch für italienische Megillot, in denen die Linien des Drucks offenbar lediglich als Hilfslinien für die Koloration dienten.⁵⁹

Die maschinelle Herstellung der druckgraphischen Elemente wurde durch die Handkoloration relativiert, und es entstand der Eindruck eines rundum handgefertigten Unikats. Die auf diese Weise verschleierte mediale Hybridität verweist dennoch auf den entstandenen Widerspruch zwischen Herstellung und Verwendung der Artefakte: Trotz serieller Produktion waren die druckgraphisch dekorierten Rollen an individuelle Käufer adressiert, welche die Vorlagen schliesslich zu persönlichen, unverwechselbaren Exemplaren umgestalteten. Die aus der Manuskriptkultur vertraute bildsprachliche Individualität und Ausrichtung auf einen spezifischen Auftraggeber kollidiert hier deutlich mit dem durch die technische Reproduktion in Frage gestellten persönlichen Schöpfungsakt, der aber mit dem Schreiben des heiligen Textes und der einzigartigen Kolorierung kompensiert wird.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts schliesslich, beinahe ein Jahrhundert später, trat in Venedig mit den vom venezianischen Gelehrten Francesco Grisellini (1717–1787) entworfenen Kupferstichdekorationen ein durchweg druckgraphisches Erscheinungsbild einer Megillah Ester auf (Abb. 12).⁶⁰ Griselinis Kupferstichdekorationen stellen eine verfeinerte und in Details leicht veränderte Variante der architektonischen Gliederung des Typs ‘Gaster II’ dar, in die allerdings völlig neu entworfene narrative Szenen integriert sind. Bei allen erhaltenen Exemplaren, die Griselinis Signatur tragen, verzichtete man auf eine Handkolorierung. Der künstlerische Eigenwert des Kupferstichs sollte nun offenbar im Vordergrund stehen und drückt sich insbesondere in den narrativen Szenen durch minutiös ausgearbeitete Bildräume aus, die von auffallend abwechslungsreichen, sorgfältig in Hell-Dunkel gestalteten, bühnenartig angeordneten Architekturen perspektivisch gegliedert werden.⁶¹ Die durch das Medium offenkundige Serialität ergab nun keinen Widerspruch mehr zu den Anforderungen einer privat genutzten Megillah Ester. In diesem Sinne führt Griselinis Megillah den weiten Weg vor Augen, den das frühneuzeitliche Medium der Ester-Rolle seit den ersten, in Riva di Trento gedruckten Rollen zurückgelegt hat. Provenzalische Restriktionen, die er angesichts des gedruckten hebräischen Textes aussprach und die vorgaben, dass er von einem Juden und von Hand geschaffen werden musste, kümmerten nun mit den Bordüren des Christen Grisellini wenigstens im Bereich der Bilder nicht mehr.⁶²

Mediale und religiöse Hybridität prägten im Verlauf der Jahrhunderte vermehrt die dekorativen Ausstattungen der Megillot Ester und beeinflussten in nicht geringem Masse ihre jeweiligen Bildsprachen, deren Elemente auch nicht-jüdischer Kultur entstammten. So wurde Shalom Italias Invention der

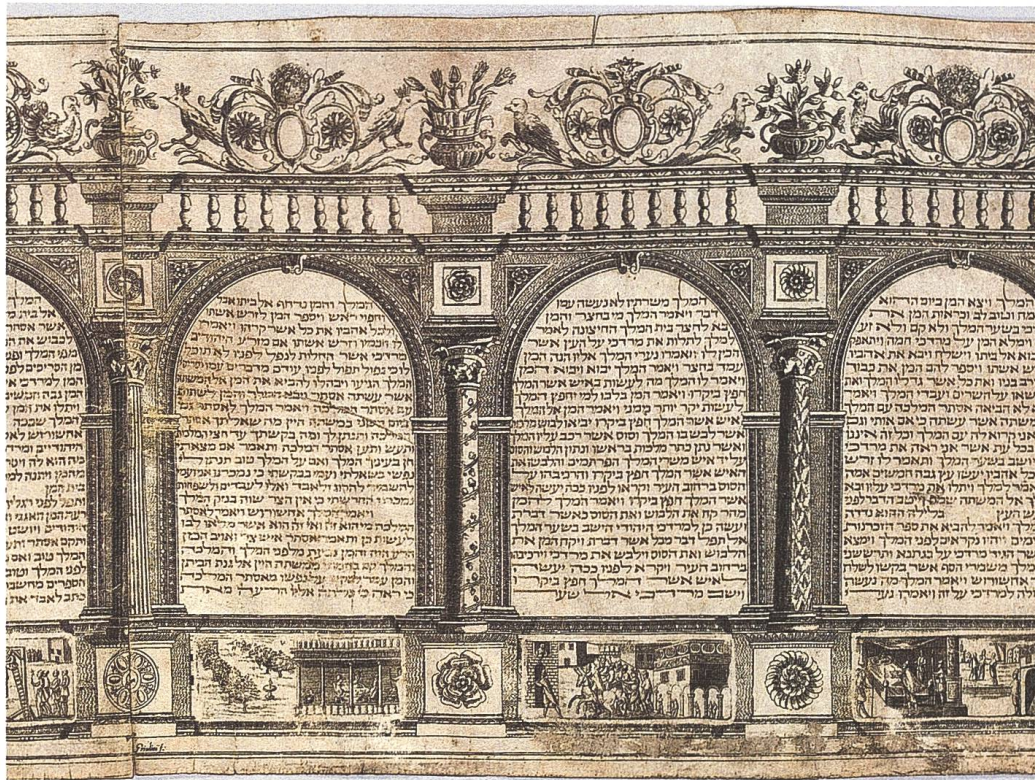


Abb. 12: Francesco Grisellini, Kupferstichbordüren auf einer Megillah Ester,
Schrift: Aryeh Leib ben Daniel, Venedig 1746
(Zürich, Braginsky Collection, Megillah 13)

Reihung rustizierter Portale als Reminiszenz an seine Heimatstadt Mantua, genauer an die Formensprache des Palazzo del Tè, gedeutet.⁶³ Die Idee, sich an der Ästhetik italienischer Palazzi der Renaissance oder des Barock zu orientieren, ist ein geläufiges Kennzeichen jüdischer visueller Kultur, in der architektonische Formen in einigen künstlerischen Genres eine herausragende Rolle spielen.⁶⁴ Die Platzierung eines hebräischen Texts in der offenen Fläche eines Portals ist insbesondere aus der Gestaltung der Frontispize hebräischer Bücher, vor allem venezianischer Bücher des 16. Jahrhunderts, bekannt, in denen das Motiv des von zwei Säulen flankierten Rundbogenportals den Titel rahmt (Abb. 13).⁶⁵ Den Faktotum-Rahmen, aber auch den Kupferstichbordüren für Megillot Ester ähnlich, konnten die vorab entworfenen Portalstiche für verschiedene Werke verwendet werden. Indem ihre Darstellung betont räumlich konzipiert ist und häufig den Schwellenbereich miteinbezieht, scheinen die Portale den Text nicht nur zu umrahmen, sondern dazu einzuladen, sie lesend zu ‘durchschreiten’. Da diese Art der

Titelblattgestaltung im hebräischen wie im nicht-hebräischen Buchdruck verbreitet war, ist ein Einfluss auf die Bildsprache der Megillot wahrscheinlich, umso mehr, als sich die Illuminatoren der Ester-Rollen oftmals auch als Buchillustratoren betätigten.⁶⁶

Ausserdem stehen die architektonischen und floralen Motive der Megillot-Illuminationen in Verbindung mit den reich illuminierten Ketubbot (Heiratsverträgen) der sephardischen Juden Venedigs (*nazione portoghese; ebrei ponentini*). Die grosse Ähnlichkeit der Dekorationen der Megillot Ester und der Ketubbot lässt lokal eng verflochtene Austauschprozesse vermuten. Das auch in den Eheverträgen auftretende Portalmotiv umrahmt ein oder zwei Textfelder, in die die Bedingungen der Eheschliessung samt der Unterschriften der Eheleute eingetragen werden.⁶⁷ Inhaltlich wurde das Portalmotiv auf den Ketubbot nach passenden Bibelstellen ausgelegt, so zum Beispiel entsprechend Psalm 118:20 als Tor zum Herrn, durch das nur die Gerechten eintreten, oder – wie auf einer venezianischen Ketubba – entsprechend der im zentralen Zwickel angebrachten Bibelstelle Sprüche 31:31 als die Tore der Stadt, an denen die Werke der guten Ehefrau gelobt werden (Abb. 14).⁶⁸ Als Symbol des Übergangs, des Wechsels von einer Sphäre in eine andere, lässt sich das Portal sehr allgemein auf das Buch Ester als die Geschichte eines Wunders und auf das Purimfest als Feier der glücklichen Schicksalswende beziehen.⁶⁹ Enger auf den Inhalt der Ester-Geschichte bezogen ist die oft geäusserte Deutung der Portale als Triumphbögen, welche ganz konkret den Sieg des jüdischen Volkes über seine Feinde symbolisieren sollen.⁷⁰ Angesichts der engen Verbindung der Megillot Ester mit dem Purimfest scheint dies auf den ersten Blick plausibel, doch bei genauerer Betrachtung der künstlerischen Ausführung ist eine allzu wortwörtliche Auslegung der architektonischen Formen zu bezweifeln: Dargestellt sind keine Triumph- oder Ehrenbögen, bei denen es sich um ein- bis dreitorige, oft hierarchisch abgestufte Konstruktionen handelt, sondern Portale oder Arkaden vollkommen gleichförmiger Bögen. Auch wenn das Portalmotiv in der jüdischen Bildsprache wurzelt, ist eine solch lange Bogenreihe einzigartig und vermutlich dem Format der Schriftrollen geschuldet. Zudem lässt die in den Portalöffnungen verlaufende Sockelzone eher an Brüstungen denken, die eine Passierbarkeit ausschliessen und vielmehr Loggien oder Theaterbühnen evozieren. Aufgrund der Flächigkeit der Darstellungen tritt die Assoziation tatsächlicher Architektur in den Hintergrund, die Bogenstellungen wirken als Ornamente, die den Lesefluss unterstützen.⁷¹



Abb. 13: Frontispiz in Tōviah ben Eli' ezer, Pesikta zuṭarta, Venedig: Bomberg, 1546
(München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 A.hebr.284#Beibd.2)

Nur die Lesung kann metaphorisch als Durchschreiten der Portale verstanden werden, denn in ihr entfaltet sich Esters Geschichte in Wort und Bild. Die von den Portalen gefassten Textfelder bilden die Grundstruktur, den Rahmen für die feierliche Rezitation, den zentralen Akt des Purimfestes, und die narrativen Szenen, aufgereiht wie Perlen an einer Kette, veranschaulichen den Handlungsfortschritt.⁷² Die Bildsprache der Ester-

Rollen entwickelte sich in Bezug auf mehrere Funktionen: Während die narrativen Szenen die Geschichte vermitteln, dient die gleichförmig wiederholte Grundstruktur als Rahmen für die Lesung des heiligen Textes, zugleich unterstützt sie aber auch den Schreibprozess: Die Soferim sind der Vorgabe verpflichtet, die masoretische Textversion des Buches Ester in gleichförmige Kolumnen zu schreiben, deren Grösse innerhalb einer Megillah konstant sein muss.⁷³ Auch wenn Ester-Rollen unterschiedlich gestaltet sein dürfen, in ihrer Länge variieren können und die Kolumnengrösse frei wählbar ist, muss die Zeilenanzahl jeder Kolumne identisch sein. Zugleich sollen alle vorgesehenen Felder mit dem vollständigen hebräischen Text beschrieben werden. Wie schwierig die Verteilung des Texts ist, zeigen vereinzelte Unregelmässigkeiten in erhaltenen Megillot – zum Beispiel angestückte Zeilen oder eine unauffällige Variation der Zeilenanzahl in den Kolumnen –, dank denen offenbar schwankende Textmengen ausgeglichen werden konnten.⁷⁴ Angesichts dieser Schwierigkeiten erweist sich das identische Mass der ordnungskonstituierenden Grundstruktur als grosse Hilfe für die Schreiber: Die Kontinuität der dekorativen Gestaltung unterstützt die Organisation des Schreibens und die Rezitation des Textes. Gemeinsam demonstrieren sie den Anspruch einer perfekten, weil regelmässigen Performanz, der die einheitliche Motivreihe und die daraus resultierende Struktur der Schriftrolle formal und symbolisch entspricht. So repräsentiert das architektonische Motiv per se die Vorstellung des exakten Masses, der kontinuierlichen Form, der perfekten Proportion, Verteilung und Wiederholung und zeigt, dass kleinste Abweichungen die Harmonie zerstören – ebenso wie kleinste Fehler der Soferim den rituellen Gebrauch der Megillot verbieten.⁷⁵

Ein weiteres, in den venezianischen Megillot verbreitetes Ornament, der unendliche Knoten, spitzt diese Perspektive zu. Die aus Kalligraphie und Buchkunst bekannte Zierform verläuft im Typ 'Gaster I' symmetrisch ober- und unterhalb der Textkolumnen und öffnet sich in regelmässigen Abständen, um die narrativen Szenen zu rahmen (Abb. 11). Auch eine weitere venezianische Megillah der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zieren ausschliesslich Flechtmuster, die, verglichen mit 'Gaster I', etwas einfacher konzipiert sind, aber die gesamte dekorative Fläche ausfüllen.⁷⁶ Mit den parallel zu Bilderszyklus und Textfluss verlaufenden unendlichen Knoten wurde in diesen beiden Ester-Rollen ein ornamentales Pendant zum gleichförmigen Schreiben und Lesen des Textes geschaffen, dessen Geschlossenheit und Rhythmus für die Kontinuität der Überlieferung stehen: die ewige Rekreation und Bewahrung des ursprünglichen Gotteswortes.



Abb. 14: Ketubba, Jüdischer Heiratsvertrag, Venedig 1648
(Zürich, Braginsky Collection, Ketubbah 99)

- 1 Nach Martini verwendet der Jerusalemer Talmud jenes eindruckliche Bild vom Schreiben als Schöpfungsakt für das Mose von Gott übergebene Gesetz, „geschrieben mit schwarzem auf weißem Feuer“. Siehe Annett Martini, *Zwischen Offenbarung und Kontemplation. Die Wolfenbütteler hebräischen Schriftrollen*, Wolfenbütteler Forschungen 163, mit Beiträgen von Ad Stijnman und Dagmara Budzioch, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek/Wiesbaden: Harrassowitz Verlag in Kommission, 2021, S. 20.
- 2 Babylonischer Talmud, *Èrubin* I, ii, fol. 13a. Eine deutsche Übersetzung in: Lazarus Goldschmidt, *Der Babylonische Talmud*, 12 Bde., Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2002, Bd. 2, S. 35. Siehe Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 13 und 26; Annett Martini, 'Arbeit des Himmels'. Jüdische Konzeptionen rituellen Schreibens in der europäischen Kultur des Mittelalters, *Studia Judaica* 115, Berlin/Boston: De Gruyter, 2022, S. 1. – Graetz zufolge tritt der Begriff *Sofer* zuallererst im Zusammenhang mit dem Hofe König Davids in Erscheinung, an dem bestimmte Beamte diese Bezeichnung tragen, die allgemein als Schreiber oder Kanzler übersetzt wird. Als wahrscheinlicher gilt ihm allerdings die direkte Verbindung zum Hauptsinn des Wortes im Hebräischen, dem 'Zählen', der auch als 'Erzählen' übersetzbar ist, im Sinne des Aufzählens nacheinander erfolgter Hergänge. *Sofer* bedeute also in erster Linie Zähler, und in diesem Wortsinn begegnet die Berufsklasse in der Bibel zuerst als für den militärischen Sektor beschäftigte Beamte, welche die genaue Anzahl der für ein militärisches Kommando ausgehobenen Soldaten auf eine lange Papyrusrolle schreiben (*Jeremia*, 52,25; *II. Könige* 25,19; *Richter* 5,14). Erst später wurde *Sofer* mit der Bedeutung 'Rolle' und schliesslich 'Buch', genauer 'Gesetzbuch' assoziiert, und der *Sofer* selbst wurde immer häufiger als 'Buchkundiger' verstanden. Siehe Heinrich Graetz, *Geschichte der Juden. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 11. Bd. (1: 1908; 2–11: 1900–1908), Leipzig: Leiner, 1908 (Reprint Berlin: Arani Verlag, 1998), Teil 1: *Geschichte der Israeliten von ihren Urfängen (um 1500) bis zum Tode des Königs Salomo (um 977 vorchristlicher Zeit)*, S. 418–419. Zu den *Soferim* als eigener Berufsklasse im antiken Israel und zu Erwähnungen des Begriffs in der rabbinischen Literatur siehe Emanuel Tov, *Scribal Practices and Approaches Reflected in the Texts Found in the Judean Desert*, Leiden/Boston: Brill, 2004, S. 7–12.
- 3 Siehe die bei Martini gesammelten Quellen und das dort zutage tretende Konzept des 'frommen Schreibers', Martini 2022, *Arbeit* (Anm. 2), S. 168–181.
- 4 Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 20.
- 5 Cf. Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 11. Neben dem Buch Ester zählen zu den fünf Festrollen das Buch Rut, Kohelet, Hoheslied und die Klagelieder, welche seit spätantiker Zeit den hohen jüdischen Feiertagen zugeordnet sind.
- 6 Cf. Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 74–75. *Mischna*, Traktat *Megillah* 2,2: "Hat er sie (die Ester-Rolle) abgeschrieben, studiert oder verbessert, ist er nur (seiner Pflicht) frei, wenn er sich ganz (darauf) konzentriert hat, aber wenn nicht, ist er nicht frei." Übers. zitiert nach Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 75. Nach dem babylonischen Talmud (*Megillah* 18b) ist das Kopieren nach einer schriftlichen Vorlage obligatorisch. Eine nach der Erinnerung geschriebene *Megillah* wird hingegen nicht akzeptiert.
- 7 Budzioch sieht die Absenz des Gottesnamens als Grund für die rabbinische Akzeptanz von Bildern in den *Megillot Ester*. Siehe Dagmara Budzioch, *An Illustrated Scroll of Esther from the Collection of the Jewish Historical Institute as an Example of the Gaster I Megilloth*, in: *Jewish History Quarterly* 247, 2013, 3, S. 534; Dagmara Budzioch, *Italian Origins of the Decorated Scrolls of Esther*, in: *Jewish History Quarterly* 257, 2016, 1, S. 35; auch Emile Schrijver/Falk Wiesemann (Hg.), *Schöne Seiten. Jüdische Schriftkultur aus der Bra-*

- ginsky Collection (25.11.2011–11.3.2012, Landesmuseum Zürich), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2011, S. 251. Gutmann bemerkt allerdings, dass viele mittelalterliche hebräische Manuskripte den Gottesnamen enthalten und zugleich illuminiert sind. Siehe Joseph Gutmann, *Estherrolle* (1968), in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88563>, aktualisiert 5.2.2015 (5.4.2022).
- 8 Siehe die Kompilation jüdischer Kommentarwerke bei Elisabetta Limardo Daturi, *Représentations d'Esther entre écritures et images*, Bern et al.: Lang, 2004, S. 71–72.
 - 9 Nach Elka Deitsch/Sharon Libermann Mintz gibt es zur Frage der Bilder keine rabbinischen Vorschriften, Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 251.
 - 10 Die Presse in Riva di Trento ist erwähnt in Johann Samuel Ersch/Johann Gottfried Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig: Gleditsch, 1851, Zweite Section, 28. Theil, S. 46. Dort eine (unvollständige) Liste mit den in Riva gedruckten Werken. Eine ausführliche Darstellung der Publikationsgeschichte bei Joshua Bloch, *Hebrew printing in Riva di Trento*, New York: New York Public Library, 1933; David Werner Amram, *The Makers of Hebrew Books in Italy. Being chapters in the history of the Hebrew Printing Press*, London: Holland Press, 1909 (Reprint 1963), S. 296–298, 304–305 (mit Liste der in Riva publizierten Titel); Maria Luisa Crosina, *La comunità ebraica di Riva del Garda*/Giuliano Tamani, *La Tipografia di Jacob Marcaria (1557–1563)*, Trient: Provincia autonoma di Trento et al., 1991; Eliakim Carmoly, *Annalen der hebräischen Typographie von Riva di Trento 1558–1562*, Frankfurt a. M.: Hess, 1868, S. 6; Giovanni Bampi, *La stamperia di Riva*, in: *Archivio trentino*, 1883, 2, S. 213–215. Zu Ottolenghis rabbinischer Akademie siehe Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 4–5.
 - 11 Cantori soll später ermordet in den Strassen von Cremona aufgefunden worden sein. Siehe Joseph ha Cohen, *Emek habacha*, Leipzig: Leiner, 1858, S. 138. Zur Talmudverbrennung in Cremona siehe Heinrich Graetz, *Geschichte der Juden. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 11 Bde. (9: 1907; 1–11: 1900–1908), Leipzig: Leiner, 1907 (Reprint Berlin: Arani Verlag, 1998), Teil 9: *Geschichte der Juden von der Verbannung der Juden aus Spanien und Portugal (1494) bis zur dauernden Ansiedelung der Marranen in Holland (1618)*, S. 343; auch Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 5.
 - 12 Der Druck hebräischer Schriften ist sicherlich ein Hoffnungsfunke angesichts der durch Zensur und Bücherverbrennungen erlittenen Verluste gewesen, auch wenn die circa 40 der Presse zugeschriebenen Titel in keinem quantitativen Verhältnis zum Ausmass der zerstörten Werke stehen. Zur zeitgenössischen Anerkennung des Verdienstes hebräischer Drucker für das Überleben der jüdischen Kultur siehe Moshe N. Rosenfeld, *The Development of Hebrew Printing in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: Leonard Singer Gold (Hg.), *A Sign and a Witness. 2000 Years of Hebrew Books and Illuminated Manuscripts*, New York/Oxford: New York Public Library, 1988, S. 100.
 - 13 Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 2–3; Amram 1909, *The Makers* (Anm. 10), S. 299–302. Zu Madruzzos Patronat siehe auch Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 161.
 - 14 Siehe Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 7–9; Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 160. Von einigen Manuskripten ist bekannt, dass sie nach Venedig in die hebräische Presse des Giorgio Cavalli gebracht wurden. In Riva wurden anschliessend noch bis 1563 nicht-hebräische Bücher gedruckt, auch Schriften, die in Bezug zum Tridentinischen Konzil standen. Circa 1561 beendete Ottolenghi offenbar seine Zusammenarbeit mit der Presse, sein Name erscheint nicht mehr auf den Titelseiten der Bücher.
 - 15 Cf. Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 1, 7, 10–11; Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 162–163.

- 16 Siehe Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 9; Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 161–162. Offenbar verfolgte das Programm keine Profitabsichten. Als Ausnahme können die sechzehn auf Pergament gedruckten Ester-Rollen angeführt werden, die Ottolenghi vermutlich für die rituelle Lesung in der Synagoge vorsah. Tamani weist auf den hohen Anteil von Erstausgaben im Programm der Druckerei hin. Den prominenten Rabbiner Ottolenghi integrierte Madruzzo in sein Projekt einer hebräischen Presse vermutlich, um durch das Erscheinen seines Namens auf den Titelseiten vieler gedruckter Bücher das Renommee seiner Presse zu steigern und auch, um die Finanzkraft des Rabbiners zu nutzen, der sich an vielen Drucklegungen finanziell beteiligte (cf. Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 5; Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 164). Für Ottolenghi stellte dieses Engagement eine optimale Gelegenheit dar, um dem Talmud nahestehende Schriften zu verbreiten. Kommentarwerke und Kompendien, die die Lehren oder Auslegungen des Talmuds zusammenfassen, konnten in Riva unter der Protektion eines kirchlichen Würdenträgers gedruckt werden. Entsprechend sind die ersten von Ottolenghi besorgten hebräischen Publikationen dem Talmudtext sehr nahestehende Werke. Das erste in Riva publizierte hebräische Kommentarwerk, Isaac Alfasis *Sefer ha-Halachot*, sowie Mordecai stellen Diskussionen des Talmudtextes in Kommentarform dar. Da der Talmud in Norditalien durch die Zensur am Verschwinden war, wurden verstärkt Werke dieser Art rezipiert. Siehe Bloch 1933, *Hebrew printing* (Anm. 10), S. 3–4, 9–10; Tamani 1991, *La Tipografia* (Anm. 10), S. 161–162.
- 17 Siehe das in Auszügen übersetzte Responsum bei Vivian B. Mann/Daniel D. Chazin, *Printing, Patronage and Prayer: Art Historical Issues in three Responsa*, in: *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, 2007, 1, S. 92.
- 18 In den Responsa wurden neben anderen Themen Innovationen im Bereich der liturgisch verwendeten jüdischen Kunstobjekte diskutiert, indem die fragliche Neuerung einem darüber entscheidenden Rabbiner in Form einer Anfrage vorgelegt wird. Eine Zusammenfassung der Auseinandersetzung Provenzalis bei Alexander Marx, *Ein verschollener Pergamentdruck. Riva di Trento 1560* (Aus den Responsen des R. Moses Provenzale), in: Alexander Marx/Herrmann Meyer (Hg.), *Festschrift für Aron Freimann zum 60. Geburtstag*, Berlin: Soncino-Gesellschaft der Freunde des Jüdischen Buches, 1935, S. 81–83.
- 19 Mann/Chazin 2007, *Printing* (Anm. 17), S. 93
- 20 Id. Provenzali bezieht sich mit dem Verbot des Giessens von Tinte über Papier auf eine schwer auslegbare Stelle des Jerusalemer Talmud (*Gittin*, 44:2).
- 21 Auf welche genaue Quelle er sich mit der zitierten Vorschrift bezieht, gibt Provenzali nicht an, doch handelt es sich dabei um eine sehr geläufige Vorstellung, die in zeitgenössischen Schriften regelmässig in Erscheinung tritt. So wird in der religionsgesetzlichen Schrift von Rabbi Yosef Karo aus dem 16. Jahrhundert (Erstausgabe Venedig 1565) festgehalten, dass eine von einem Götzendiener oder Häretiker geschriebene Megillah nicht verwendet werden darf (*Sinam* 691).
- 22 Jüdisch geleitete Pressen waren in Italien ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur noch unter christlichem Protektorat Riva di Trento oder der hebräische Buchdruck in Sabbioneta unter der Schirmherrschaft des Herzogs Vespasiano Gonzaga. Zu den Beschränkungen des hebräischen Druckwesens in Italien siehe Julie-Marthe Cohen (Hg.), *Het ghetto van Venetië. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516–1797/The ghetto in Venice. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516–1797*, Den Haag: SDU Uitg., 1990 121–122; Riccardo Calimani, *Die Kaufleute von Venedig. Die Geschichte der Juden in der Löwenrepublik*, Düsseldorf: Claassen, 1988, S. 56, 124–133, 352–353; Amram 1909, *The Makers* (Anm. 10).

- 23 Zu Provenzalisch weitschweifigen Vergleichen mit dem genauen Vorgang der Münzprägung und der Bearbeitung des Stirnblechs des jüdischen Hohen Priesters siehe Marx 1935, Pergamentdruck (Anm. 18), S. 82–83; Mann/Chazin 2007, Printing (Anm. 17), S. 93–94 (Marx übersetzt ‘Stirnblech’, Mann/Chazin ‘breastplate’).
- 24 Cf. Marx 1935, Pergamentdruck (Anm. 18), S. 83.
- 25 Ganz ähnlich der Drucker Abraham Conat im Kolophon des 1476 in Mantua erschienenen Tur Orah Hayyim des Jacob ben Asher: Er sei einer, der mit vielen Federn schreibe, ohne aber dabei Wunder zu vollbringen. Conat nimmt hier nicht ohne Ironie Bezug auf die gegenüber dem Schreiben neuen Eigenschaften des Druckens: die Simultaneität des Druckens, die schiere Menge reproduzierbarer Texte sowie die verschiedenen, in einer Druckerei zum Einsatz kommenden Schriftarten. Die jeweiligen Übersetzungen bei Mordechai Glatzer, *Early Hebrew Printing*, in: Leonard Singer Gold (Hg.), *A Sign and a Witness. 2000 Years of Hebrew Books and Illuminated Manuscripts*, New York/Oxford: New York Public Library, 1988, S. 80.
- 26 Siehe Marx 1935, Pergamentdruck (Anm. 18), S. 81–82; Bloch 1933, Hebrew printing (Anm. 10), S. 6, Anm. 17. Entsprechend auch Eva Frojmovic, *The Perfect Scribe and an Early Illustrated Esther Scroll*, in: *The British Library Journal* 23, 1997, 1, S. 74; Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 36. Der erste bekannte Bruch mit dieser ablehnenden Haltung gegenüber gedruckten Megillot ist der Druck einer Megillah (Mss. orient. 6.³, Universitätsbibliothek Rostock) mittels Kupferplatten anstelle beweglichen Lettern aus den 1770er Jahren. Der üblicherweise handschriftlich eingetragene Text wurde hier in die Kupferplatten graviert – ein äusserst aufwendiges Verfahren, das offenbar noch der Forderung Provenzalisch nach einer handwerklichen Formung der Buchstaben geschuldet ist. Zur Megillah siehe Siegfried Silberstein, *Eine in Kupfer gestochene Estherrolle aus der Universitätsbibliothek Rostock*, Rostock: Hinstorff, 1930. Hierzu auch Marx 1935, Pergamentdruck (Anm. 18), S. 82; Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 74; Ernst Róth/Hans Striedl, *Hebräische Handschriften*, Bd. VI, 2, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965, S. 336–337, Nr. 535.
- 27 Liberman Mintz geht davon aus, dass die Dekorationen ebenfalls von Stellina stammen, siehe Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 256–259, Nr. 79.
- 28 Als Folge von Lepanto gipfelten 1571 die Anfeindungen gegen die venezianischen Juden, deren Ausweisung aus der Stadt bis zum Ablauf einer Zweijahresfrist beschlossen wurde. 1573 wurde dieser Beschluss allerdings für nichtig erklärt und durch eine neue Gesetzgebung abgelöst, welche die Juden stattdessen zur Abgabe einer hohen Geldsumme zugunsten der Serenissima verpflichtete. Siehe Calimani 1988, *Die Kaufleute* (Anm. 22), S. 156–157. In den Zeitraum datiert ebenso der antijüdische Schmähsschrift “*Discorso sopra gli accidenti del parto mostruoso di una Hebrea in Venezia*” (Venedig 1575), eine kuriose Prognose des Giovanni Giuseppe Cremonese zur Zukunft des jüdischen Volkes anlässlich einer Geburt siamesischer Zwillinge. Hierzu Calimani 1988, *Die Kaufleute* (Anm. 22), S. 135; Robert Jütte, *Im Wunder vereint: Eine spektakuläre Missgeburt im Ghetto 1575*, in: Uwe Israel/Robert Jütte/Reinhold C. Mueller (Hg.), “*Interstizi*”. *Culture ebraico-cristiane a Venezia e nei suoi domini dal medioevo all’età moderna*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, S. 517–539.
- 29 Siehe Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 77; auch Liberman Mintz 2011 (Anm. 27), S. 256, Nr. 79 stellt eine ambivalente Quellenlage fest, siehe Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 256, Nr. 79.
- 30 Zur ausschliesslichen Dekorierung privat genutzter Megillot siehe Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 75; Mendel Metzger, *Eine illustrierte Estherrolle der zweiten Hälfte des*

18. Jahrhunderts im Historischen Museum Frankfurt am Main, mit einem Anhang über Megilla-Hülsen, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main* 13, 1972, S. 95; Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 75, cf. auch Anm. 7.
- 31 Die vollständige Megillah ist digital veröffentlicht unter: <https://braginskycollection.com/esther-scrolls/> (28.9.2022). Zu dieser Megillah fehlt bislang eine tiefergehende Untersuchung der Bildsprache. Sie gilt bis heute aber als das älteste bekannte Exemplar unter den vollständig dekorierten Ester-Rollen. Siehe Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 535; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 256–259, Nr. 79.
- 32 Die Umhänge könnten eine Anspielung auf die griechischen Bacchanten darstellen, die während ihrer Feste Tierfelle trugen. Weitere Hinweise auf die Vermittlung einer ausgelassenen Festtagsstimmung sind die in den Spiegelungen der Amphoren wie zufällig erscheinenden lachenden oder grotesken Gesichter.
- 33 Die entscheidendsten Weingelage des Buches Ester sind zweifellos die beiden von Ester veranstalteten Bankette, auf denen der König Ahasverus Ester jeweils im Moment des Weingenusses nach ihrem Anliegen fragt. Nach jüdischen Quellen soll Ahasverus der Königin als Erster den Weinbecher angeboten haben, so dass sie durch ihr Trinken das Gelage eröffne. Sie lehnt aber ab und reicht den Becher an Haman weiter. Esters Weiterreichen des Bechers wird von jüdischen Kommentatoren als meisterhafter Schachzug beschrieben, um im höfischen Umfeld ihre eigenen Belange durchzusetzen. Die Manipulation der männlichen Protagonisten durch den angebotenen Wein und deren Betörung durch ihre weibliche Schönheit ist dabei Esters zentrale Strategie. Zusammenhänge zwischen den Dekorationen der Megillah und dem Inhalt des Buchs Ester wurden bislang nicht beobachtet, so sieht Budzioch keine Verbindungen zur biblischen Erzählung. Siehe Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 39.
- 34 Talmud (Megillah 7b). Entsprechend Shulchan Arukh (Siman 695). Siehe auch Henry Malter, Purim, in: *The Jewish Encyclopedia* 10, New York: KTAV Publishing house, 1965, S. 277.
- 35 “On sort (ensuite) de la Synagogue pour aller se mettre à table [...] pour entendre encore une fois l’Histoire d’Esther [...] après laquelle commence une débauche si grande & si générale, qu’on a confondu (autrefois) cette Fête avec les Bacchanales des Paiens.” Bernard Picart, *Ceremonies et Coutumes Religieuses De Tous Les Peuples Du Monde*, 8 Bde. (1723–1743), Amsterdam: Bernard, 1723, tome 1: *Qui contient les Ceremonies des Juifs & des Chrétiens Catholiques*, S. 127. Auch in Bodenschatz’ Beschreibung der jüdischen Kultur begegnet das Betrinken zu Purim. Auf dem Kupferstich mit der Darstellung der synagogalen Purimfeier befindet sich links eine separate Miniaturszene mit sich zuprostenden Juden und einer am Boden liegenden Figur mit Weinkaraffe. Siehe Johann Christoph Georg Bodenschatz, *Kirchliche Verfassung der heutigen Juden sonderlich derer in Deutschland*, 2 Bde. (1748–1749), Erlangen et al.: Becker, 1748, Bd. 1: [...] enthält deren Ersten und Zweyten Theil vom Ursprung, Schicksalen und Gottesdienst der heutigen sonderlich Deutschen Juden [...], fig. X. Der christliche Hebraist Johann Buxtdorf zieht eine direkte Verbindung zwischen dem Weingenuss zu Purim und Esters Bankett: “Sie feyren und verehren diß Fest mit Wolleben und gutem Wein / dieweil die Königin Esther / am köstlichen Maal / alß der König frölich beym Wein war / diese Gnad erlangete / daß die Juden solten beym Leben erhalten werden. Deßhalben sey auch recht und billich / daß sie sich frölich beym Wein machen. Thun also nichts anders diese zwen tage / dann Fressen / Sauffen / Spielen / Dantzen / Pfeiffen / Singen / spreche reymen und liebliche Sprüche / verbutzen und verkleyden sich die Weiber in Manns / die Männer in Weibskleyder. Und ob schon solches außtrucklich im Gesetz verboten / so schreiben sie doch / es sey allhie kein Sünde / weil

mans nur von Simcha und Weltlicher frewd und kurtzweil wegen thut.” Johann Buxtorf, *Synagoga Judaica* [...], Basel: König, 1643, S. 565–566. Zur fortschreitenden ‘Karnevalisierung’ des Purimfestes siehe Julia Carls, *Purim – Erinnern in Verkehrung*, in: Dominik Fugger (Hg.), *Verkehrte Welten? Forschungen zum Motiv der rituellen Inversion*, München: Oldenbourg 2013, S. 280–303.

36 Est 9,22.

37 Or. 13028, British Library, London; Scrolls 1, Klau Library, Hebrew Union College, Cincinnati. Die Bordüren der Londoner Megillah wurden handkoloriert. Das dritte Exemplar befindet sich in einer privaten Sammlung in Zürich. Ein Segnungsblatt mit einem aus dieser Auflage stammenden Ornamentrahmen ist durch eine Reproduktion im Jüdischen Lexikon (Berlin 1930) bekannt, doch konnte der heutige Aufbewahrungsort des Blattes bislang nicht identifiziert werden. Zur Geschichte und Einschätzung dieser Megillah als Medium zwischen Manuskript und Druck siehe den Aufsatz von Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 68–80 (zum Segnungsblatt insbesondere S. 68–69 und Rachel Wischnitzer, *The Esther Story in Art*, in: Philip Goodman (Hg.), *The Purim Anthology*, Philadelphia: The Jewish Publ. Soc. of America, 1949, S. 231); Mendel Metzger, *The Earliest Engraved Italian Megilloth*, in: *Bulletin of The John Rylands Library* 48, 1965/66, S. 383–387.

38 Zu Crescis Innovationen als Kalligraph und seiner Einordnung in die Schreibmeisterbücher des 16. Jahrhunderts siehe Stanley Morison, *Early Italian Writing-books. Renaissance to Baroque*, Verona: Valdonega, 1990, S. 96–109; Emanuele Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Mailand: Edizioni il Polifilo, 1966, S. 61–81.

39 Die römische Ausgabe ist die erste der beiden bekannten Ausgaben. Nach Frojmovic muss sie zwischen dem Ende des Jahres 1570 und dem Frühling 1571 erschienen sein. Die zweite bekannte Ausgabe wurde in Venedig im Jahre 1575 gedruckt, doch fehlt dort das Knotenalphabet. Siehe Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 71, 75; Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 37.

40 Zu Andrea Marelli siehe Franz Landsberger, *Jewish Artists before the time of Emancipation*, in: *Hebrew Union College Annual* XVI, 1941, S. 373; Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 68; Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 37.

41 Frojmovic spricht sogar von einem konkurrierenden Verhältnis zwischen Aurieri und Marelli, in dem Marelli versuchte, seinen Kollegen mittels motivischer Variation und des graphischen Potentials des Kupferstichs zu überbieten. Siehe Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 71. Dies ist im Einklang mit den damaligen medialen Entwicklungen: Ab etwa dem Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Kupferstich in die Schreibmeisterbücher eingeführt, der den Holzschnitt mehr und mehr verdrängte. Der Kupferstich bot Vorteile durch eine präzisere, reichhaltigere Wiedergabe von Schriftendetails in realistischen Größenverhältnissen sowie durch eine grosszügigere graphische Seitengestaltung, die durch die mehr Fläche bietenden – zumeist als Querformate verwandten – Kupferstichplatten ermöglicht wurde. Crescis verhältnismässig früher Einbezug von in Kupfer gestochenen Schreibvorlagen antizipierte diese Entwicklung. Bei seinem ‘alfabeto a groppi’ soll es sich sogar um den ersten Einbezug des Kupferstichs in ein Schreibmeisterbuch handeln. Siehe Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 78, Anm. 17; Marianne Fischer, *Geschriebene und gedruckte Schreibvorlagen, Zierbuchstaben und Zierschriften des 16.–18. Jahrhunderts*, in: *Zierschrift und Initiale* (Mai–August 1965, Kunstbibliothek Berlin), Berlin: Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen Berlin, Kunstbibliothek, 1965, S. 24.

42 Giovanni Francesco Cresci, *Il perfetto scrittore* [...], Rom 1570, *Discorso delle Maiuscole cancellaresche a groppi*, fol. 7r. Es wurde folgendes Exemplar benutzt: Paris, Bibliothèque

- de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 8 RES 49. Die beiden gegensätzlichen Adjektive 'netto' und 'vago' habe ich dahingehend ausgelegt, dass einerseits die präzisere Linie des Kupferstichs, andererseits die durch Schraffuren im Kupferstich ermöglichten Helligkeitsabstufungen und die damit einhergehende weichere Verblendung der Konturen von Cresci hier als Qualitätsmerkmale angeführt werden.
- 43 Die Erfindungen der anderen Kalligraphen erschienen Cresci "[...] di maniera che mi pareva più tosto (come ho detto) inventione di pittore, che di scrittore, poi che mancavano di quella parte che tocca allo scrittore, laquale è di saper tirare i lavori, & altri capricci che vuol fare, in modo che il garbo della maiuscola non venga offesa, & sproportionata". Cresci 1570, *Il perfetto scrittore* (Anm. 42), fol. 7r. Oft wurden Zierbuchstaben und Figurenalphabete tatsächlich von Künstlern entworfen und nicht von Kalligraphen. Siehe Fischer 1965, *Zierschrift* (Anm. 41), S. 25.
- 44 Der runde Ornamentrahmen grenzt das separate Segnungsblatt ästhetisch von der Megillah ab. Die Segnungsblätter späterer Megillot weisen oftmals runde oder ovale Textfelder auf, umgeben von kleinteiliger Ornamentik, die sich von den Bordüren der Megillah unterscheiden (siehe zum Beispiel das Segnungsblatt einer in Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Megillah mit druckgraphischen Knotenmustern, Jerusalem, Israel Museum, MS 182/174). Siehe auch Anm. 76.
- 45 Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 68.
- 46 Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 74–76. Auch Budzioch hält den freien Verkauf von Marellis Platten für denkbar (siehe Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 37). Frojmovic weist darauf hin, dass Marellis Bordüren in einem späteren Schreibmeisterbuch wiederverwendet wurden, es handelt sich dabei um Sempronio Lancione, *Idea universale delle cancelleresche corsive et bastarde di Sempronio Lancione romano Libro quarto*, Neapel: Vanbuiten, 1613.
- 47 Cresci 1570, *Il perfetto scrittore* (Anm. 42), fol. 7r.
- 48 Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 27 und 75.
- 49 Kupferstiche mussten für den Buchdruck separat gedruckt werden und wurden erst im Prozess der Buchbindung mit den restlichen Blättern verbunden. Siehe Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 71. Zum Vorteil einer beschleunigten Herstellung siehe Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 47.
- 50 Zur bemerkenswerten Variation der Bildmotive ganz im Sinne Crescis siehe auch Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 69–70. Die Auswahl der in den Exemplaren in London und Cincinnati verwendeten Ornamentrahmen variieren und wurden zudem in einer unterschiedlichen Reihenfolge zusammengefügt. Das dritte erhaltene Exemplar, das bei Christie's verkauft wurde, enthält erstaunlicherweise nur einen Ornamentrahmen von Marelli, der in der Megillah elfmal wiederholt wurde und auch als Einzelblatt die Segnungen rahmt. Eine Beschreibung dieses Exemplars ist zu finden unter: <https://www.christies.com/lot/lot-highly-important-and-rare-16th-century-italian-3932181/?> (28.9.2022). Angesichts der Verschiedenheit der drei erhaltenen Exemplare ist es denkbar, dass die Pergamentblätter, bedruckt mit Marellis unterschiedlichen Rahmen, entsprechend den Wünschen der Käufer individuell zusammengestellt werden konnten.
- 51 *Scrolls 2*, Klau Library, Hebrew Union College, Cincinnati. Stilistisch ähnelt die Castelnovo Megillah (Ms. Heb. 4°197/20, Jewish National and University Library, Jerusalem), sie ist aber später zu datieren; sie wurde lange Zeit für die älteste dekorierte Megillah gehalten. Die ursprüngliche Datierung in das Jahr 1567 wurde mittlerweile auf 1628 korrigiert. Ihre Dekorationen enthalten von Hand gezeichnete und kolorierte korinthische

- Säulen, die von rankendem Wein bedeckt sind. Blumengirlanden und Tiermotive schliessen die Textfelder für je eine Textkolumne nach unten und oben gerade ab. Siehe auch Franz Landsberger, *A History of Jewish Art*, Port Washington/London: Kennikat Press, 1973, S. 359, note 61; Mendel Metzger, *The John Rylands Megillah and some other illustrated Megilloth of the XVth to XVIIth centuries*, in: *Bulletin of the John Rylands Library Manchester* 45, 1962/63, S. 165–166; Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 68; Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 535.
- 52 Der aus der Buchkunst stammende manieristische Stil Marellis taucht in einer italienischen Megillah (Scrolls 3 (IX.4), Klau Library, Hebrew Union College, Cincinnati) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch einmal auf, dann wird er im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts unbedeutend. Zur neu in die Megillot eingeführten Bildsprache Italias siehe Sharon Assaf/Emily D. Bilski, *Salom Italia's Esther Scrolls and the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Menasseh ben Israel Instituut, 2011; Shalom Sabar, *A new discovery. The earliest illustrated Esther scroll by Shalom Italia*, in: *Ars judaica* 8, 2012, S. 119–136; Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 46; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 274–279, Nr. 87–88.
- 53 Es ist denkbar, dass die narrativen Szenen auch den Zweck erfüllten, die Handlung des Buchs Ester – ähnlich der *Biblia pauperum* – all denjenigen zu veranschaulichen, die der hebräischen Sprache nicht kundig waren. Dass im privaten Bereich Personen, die nicht Hebräisch lesen konnten, Zugang zu den Rollen hatten, ist anzunehmen. Italias Megillot sind allerdings nicht die ersten, welche Darstellungen der Ester-Geschichte enthalten: Noch früher datieren drei umfangreich von Hand dekorierte Ester-Rollen, die in den 1610er Jahren von Moshe ben Avraham Pescarolo (Ferrara) geschaffen wurden. Der umfangreiche Bilderzyklus mit etwa dreissig (!) Einzelszenen nimmt durch vergleichsweise grossformatige Darstellungen gemeinsam mit den Ornamentrahmen mehr Raum in Anspruch als für die Textkolumnen übrig bleibt. Wie bei Italias Megillot kann hier die Tendenz beobachtet werden, der Bildausstattung mehr Fläche und eine erhöhte künstlerische Aufmerksamkeit einzuräumen. Zur Megillah von Pescarolo siehe Metzger 1962/63, *The John Rylands* (Anm. 51), S. 166–171; Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 535–536; Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 41–44; Dagmara Budzioch, *Midrashic Tales in Seventeenth and Eighteenth-Century Illustrated Esther Scrolls*, in: *Jewish History Quarterly* 263, 2017, 3, S. 408, 410–411, 414–415. Siehe auch die Dissertation von Florence Soulam, welche ich noch nicht konsultieren konnte: *Unveiling the Secrets of the Scrolls of Moshe Pescarolo, Scribe and Artist: An Analysis of Pescarolo's Scrolls in the Historical Context of Italy in the Early 17th Century*, PhD diss., The Hebrew University of Jerusalem, 2006.
- 54 Die Differenzierung verschiedener Typen geht auf Metzger zurück, siehe Metzger 1965/66, *The Earliest Engraved* (Anm. 37), S. 381–432. Zu den Typen Gaster I, Gaster II und Klagsbald siehe auch Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 533–547; Cornelia Bodea, *Treasures of Jewish Art: The 1673 Illuminated Scroll of Esther Offered to a Romanian Hierarch*, Iași et al.: Center for Romanian Studies, 2002; Evelyn Cohen/Sharon Liberman Mintz/Emile Schrijver (Hg.), *A journey through Jewish worlds: Highlights from the Braginsky Collection of Hebrew manuscripts and printed books*, Amsterdam: Bijzondere Collecties, Universiteit van Amsterdam/Waanders, Zwolle, 2009, S. 240–241; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 262–263, Nr. 81; Metzger 1972, *Eine illustrierte Estherrolle* (Anm. 30), S. 95–116; Lajb Fuks/Renate G. Fuks-Mansfeld, *Hebrew and Judaic manuscripts in Amsterdam public collections*, 2. Bd. (1973–1975), Leiden: Brill, 1973, 1:

- Catalogue of the manuscripts of the Bibliotheca Rosenthaliana University Library of Amsterdam, S. 5–6, Nr. 14.
- 55 Die mehr als zwanzig erhaltenen Exemplare des Typs ‘Gaster I’ sowie die bildsprachliche Verbundenheit dieses Typs mit im selben Zeitraum oder später entstandenen Megillot weisen auf eine ausserordentlich starke Verbreitung und Bekanntheit dieses Typs hin. Die einzelnen Bildfelder enthalten bis zu drei verschiedene Episoden aus dem Buch Ester, wodurch sich eine enorm dichte Darstellung der Ester-Geschichte ergibt. Die äusserst detaillierte Rezeption des Buchs Ester unterstreicht den Primat des Textes: Die Bilder haben vorrangig die Aufgabe, die im Text beschriebenen Einzelheiten zu vermitteln. Eine vergleichbar facettenreiche Aufschlüsselung des Buchs Ester ist in der christlichen Kunst nur vereinzelt anzutreffen. In der Druckgraphik ist der Zyklus von Maarten van Heemskerck zu nennen, dessen Einzelblätter mehrere in Vorder- und Hintergrund gestaffelte Einzelepisoden enthalten, im Bereich der Malerei das für die Sammlung Erzherzog Ferdinands II. geschaffene, heute in Schloss Ambras aufbewahrte Gemälde mit Ester und Ahasver, das neben der links im Vordergrund angebrachten Hauptszene zahlreiche Nebenepisoden in den architektonisch gegliederten Bildräumen zeigt.
- 56 Cf. Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 538 und 546.
- 57 Siehe Landsberger 1941, *Jewish Artists* (Anm. 40), S. 363–364. Die vorab gedruckten Pergamentrollen kamen sogar in anderen Kontexten zum Einsatz. So konnte Budzioch in ihrer Untersuchung der illuminierten hebräischen Schriftrollen der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel die Verwendung eines bedruckten Pergamentbogens einer Megillah Ester für eine Megillah Kohelet feststellen. Die gedruckten narrativen Szenen der Ester-Geschichte wurden übermalt oder inhaltlich umgewidmet. Für Budzioch ist dies ein Beleg, dass die Pergamentrollen zuerst mit den Illuminationen bedruckt und anschliessend beschrieben wurden. Siehe Budzioch in Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 95–99. Bei ihrer Untersuchung einer von Philipp Jakob Franck dekorierten Megillah kam Budzioch zu dem Ergebnis, dass der Druck der Bordüren in einer einzigen Werkstatt besorgt wurde, während die handschriftlichen biblischen Texte von unterschiedlichen Schreibern eingetragen wurden. Budzioch in Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 111–112.
- 58 Die variationsreichen Farbgebungen stehen in einem merkwürdigen Kontrast zu dem stets gleichbleibenden Druck von Szenen und Ornamenten. Es scheint, als solle der Monotonie der druckgraphischen Auflagen mithilfe der Farben entgegengewirkt werden.
- 59 Zur Farbigkeit als Charakteristikum der italienischen Megillot siehe Budzioch 2013, *An Illustrated Scroll* (Anm. 7), S. 536; Sabar 2012, *A new discovery* (Anm. 52), S. 131–132. Metzger spricht bei seiner Untersuchung mehrerer Exemplare des Typs ‘Gaster I’ die Deckkraft der verwandten Farben an, durch die es kaum festzustellen sei, ob es beim zugrundeliegenden Druck um einen Kupferstich oder einen Holzschnitt handelt. Siehe Metzger 1972, *Eine illustrierte Estherrolle* (Anm. 30), S. 97–98.
- 60 Zu Grisellini und der von ihm gestalteten Megillah siehe Wischnitzer 1949, *The Esther Story* (Anm. 37), S. 232; Metzger 1965/66, *The Earliest Engraved* (Anm. 37), S. 406–432; Shalom Sabar, *Messianic Aspirations and Renaissance Urban Ideals: the Image of Jerusalem in the Venice Haggadah*, 1609, in: *Jewish Art* 23/24, 1997/98, S. 311; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 264–265, Nr. 82; Cohen/Liberman Mintz/Schrijver 2009, *A journey* (Anm. 54), S. 242–245, Nr. 85.
- 61 Die von Grisellini entworfenen Szenen erinnern durch die tiefen Raumfluchten und die jeweils seitlich im Vordergrund platzierten Architekturfragmente an Bühnenprospekte des Theaters. Diese Form des Bildaufbaus wird auch in der Malerei hinsichtlich ihrer Zusam-

- menhänge mit dem Theater diskutiert. Siehe zum Beispiel Krischels Analyse von Tintoretos Sklavenwunder: Roland Krischel, Jacopo Tintoretto. Das Sklavenwunder: Bildwelt und Weltbild, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994, S. 39. Den Bezug der Bildsprache einer weiteren venezianischen Megillah zum Theater arbeitete Benjamin heraus, siehe Chaya Benjamin, An illustrated Venetian Esther Scroll and the Commedia dell'arte, in: *The Israel Museum news* 14, 1978, S. 50–59.
- 62 Dass Künstler, die gewöhnlich christliche Kunst schufen, auch Ester-Rollen dekorativ ausstatteten, ist zu diesem Zeitpunkt kein Einzelfall mehr. Budzioch identifizierte den Kupferstecher Philipp Jakob Franck, der im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Prag aktiv war, als Entwerfer – gegebenenfalls auch als Stecher – der Bordüren einer verbreiteten Megillah. Cf. auch Anm. 57. Franck stellte üblicherweise Graphiken mit christlich-religiösen Themen her, insbesondere Heiligendarstellungen, darunter auch Frontispize für Bücher. Budziochs Untersuchung ergab, dass sich der Kupferstecher für einige seiner Darstellungen der Ester-Geschichte an den Illustrationen der Augsburger Biblia ectypa (1695) von Christoph Weigel orientierte. Budzioch in Martini 2021, Offenbarung (Anm. 1), S. 107–117. Der Ausstattung mit Kupferstichen ist es im Übrigen zu verdanken, dass die an der Dekoration der Megillot Ester beteiligten Künstler historisch greifbarer wurden. Während die Künstler der handilluminierten Megillot in der Regel anonym bleiben, hinterliessen professionalisierte Kupferstecher oftmals ihre Signaturen.
- 63 Siehe Assaf/Bilski 2011, Salom Italia's (Anm. 52), S. 16; Sabar 2012, A new discovery (Anm. 52), S. 135.
- 64 Cf. Sabar 2012, A new discovery (Anm. 52), S. 130–131.
- 65 Cf. Shalom Sabar, The golden age of ketubah decoration in Venice and Amsterdam, in: Julie-Marthe Cohen (Hg.), *Het getto van Venetië. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516–1797/The ghetto in Venice. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516–1797*, Den Haag: SDU Uitg., 1990, S. 91; Sabar 2012, A new discovery (Anm. 52), S. 136; zahlreiche Abbildungen bei Amram 1909, *The Makers* (Anm. 10); Umberto Fortis, *Editoria in Ebraico a Venezia (31.10.–3.11.1991, Edit Expo 1991, Fiera di Pordenone/9.11.–29.12.1991, Palazzo Flangini-Billia, Sacile)*, Venedig: Arsenale Ed., 1991.
- 66 Grisellini illustrierte Gebetbücher und hebräische Bibeln mit Frontispizen und Kupferstichrahmen, zum Beispiel die 1739–1746 in Venedig gedruckte Bragadin Bibel. Ausserdem ist eine dekorierte Succah-Tafel von ihm bekannt (Abbildung bei Michael Kaniel, *Judaism*, Poole: Blandford Press, 1979, S. 108). Siehe Cohen/Liberman Mintz/Schrijver 2009, A journey (Anm. 54), S. 126–127, Nr. 44. Durch die Wiederverwendung von Andrea Marellis Ornamentrahmen in einer Megillah wurden Einflüsse aus der Buchillustration direkt importiert. Als Buchillustrator fertigte Marelli die Titelseite von Fulvio Orsinis *“Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus”* (Rom 1570), möglicherweise stammen auch die übrigen Drucke des bekannten antiquarischen Werkes von Marelli, so Frojmovic 1997, *The Perfect Scribe* (Anm. 26), S. 70.
- 67 Zu den Ketubbot siehe Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 166–169; Sabar 1990, *The golden age* (Anm. 65), S. 86–105.
- 68 Sabar 1990, *The golden age* (Anm. 65), S. 92; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 167–168, 174–175, Nr. 44.
- 69 Zur Megillah Ester als Wunderbringerin oder Manifestation eines Wunders siehe Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 73 und Anm. 72.
- 70 Siehe Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 46; Assaf/Bilski 2011, *Salom Italia's* (Anm. 52), S. 15–18; Schrijver/Wiesemann 2011, *Schöne Seiten* (Anm. 7), S. 278; Sabar

- 2012, *A new discovery* (Anm. 52), S. 131, Anm. 23. Assaf und Bilski erwähnen die Präsenz von Triumphbögen auf zeitgenössischen christlichen Darstellungen des Triumphs des Mordechai, welche für Italia möglicherweise Inspirationsquellen gewesen sein könnten, insbesondere die bekannten Werke von Lastman und Rembrandt. Dem ist hinzuzufügen, dass nicht nur in christlichen Darstellungen dieser Episode das Motiv des architektonischen Bogens eine wiederkehrende Rolle spielt, sondern auch auf christlichen Darstellungen von Ester vor Ahasverus, auf denen beide Figuren häufig durch einen monumentalen Bogen im Hintergrund gerahmt oder miteinander verbunden werden. Oftmals wird auch nur die Figur der Ester durch das Bogenmotiv kompositorisch hervorgehoben.
- 71 Auf die Unpassierbarkeit der Portale aufgrund der Kartuschen mit den narrativen Szenen weisen auch Assaf und Bilski hin, siehe Assaf/Bilski 2011, *Salom Italia's* (Anm. 52), S. 17. Sie resümieren, dass hierdurch vielmehr der Eindruck einer vom Betrachter unbetretbaren Theaterbühne entsteht.
- 72 Die Rolle musste vor dem Lesen der Megillah vollständig entrollt werden, um den Anwesenden das in der Ester-Geschichte geschehene Wunder zu veranschaulichen, siehe Shulchan Arukh (Siman 690).
- 73 Siehe Budzioch 2016, *Italian Origins* (Anm. 7), S. 46; Gutmann 1968, *Estherrolle* (Anm. 7). In der religionsgesetzlichen Schrift "Shulchan Arukh" des Rabbi Yosef Karo aus dem 16. Jahrhundert wird erwähnt, der Text einer Megillah müsse genauso als Kolumnen geschrieben werden wie in den Torarollen üblich (Siman 691). Zum Schreiben in Kolumnen siehe auch Martini 2021, *Offenbarung* (Anm. 1), S. 20.
- 74 Cf. zum Beispiel Megillah 102 (die letzten beiden Kolumnen haben eine reduzierte Zeilenanzahl) und Megillah 13, achte Kolumne, Braginsky Collection, Zürich.
- 75 Auch Fehler beim Lesen führten dazu, dass die Pflicht des Gläubigen als nicht mehr erfüllt galt (Shulchan Arukh, Siman 690).
- 76 Jerusalem, Israel Museum, MS 182/174. Die Rolle ist digital publiziert im Bezael Narkiss Index of Jewish Art: <https://cja.huji.ac.il/esther/browser.php?mode=set&id=34774> (28.9.2022). Siehe auch Chaya Benjamin, *The Stieglitz Collection – Masterpieces of Jewish art*, Jerusalem 1987, Nr. 187, S. 268–269. Die grosse Ähnlichkeit dieser Megillah mit 'Gaster I' hinsichtlich der Proportionen ihrer Gliederung, aber auch hinsichtlich gewisser Gestaltungs-details (siehe z.B. die sehr ähnlich verzierten vertikalen Stege zwischen den Textflächen) spricht für einen identischen Entstehungszusammenhang oder zumindest für die Entstehung in einem gemeinsamen künstlerischen Milieu.