

G R A D I V O

Miscellanea

Janez Premk, Ljubljana

HEBREJSKI NAPISI
IN VELENJSKE TABLE

V evropski likovni umetnosti srednjega veka zavzema problematika pisnih vložkov stransko mesto, saj napisi le dopolnjujejo ali natančneje opredeljujejo vizualno likovno sporočilo. Vendar njihova vloga ni zanemarljiva. Pisni citati so velikokrat edino pomagalo pri natančnem umevanju ikonografije. Arke, besede, stavki, ki se pojavljajo na različnih mestih in ikonografskih sklopih, z jasnim ali imaginarnim sporočilom, kot zapis na knjigi, zvitku ali v obliki napisnih trakov, ki zaznamujejo preroke, apostole, angele idr., so pogost spremljevalni element srednjeveške likovne umetnosti in jih ni mogoče prezreti.

Posebno poglavje predstavljajo napisi, ki odstopajo od prevladujočih jezikovnih in paleografskih skupin, predvsem latinske in grške. Kadar pride do združitve dveh tako različnih vsebin, kot sta krščansko slikarstvo in hebrejska pisava, je potrebna posebna pozornost pri interpretaciji. To velja tudi takrat, ko ne gre za bistven ikonografski prispevek k celoti. Prvo vprašanje, ki se postavlja, je, zakaj se je umetnik odločil za takšno obliko zapisa, saj hebrejščina večinoma ni bila razumljiva poznosrednjeveškemu občinstvu. Zakaj ni raje posegel npr. po latinskem prevodu, ki je bil razumljiv vsaj širšemu krogu cerkvenih in laičnih izobražencev? Na vprašanja, ki se porajajo v zvezi z uporabo hebrejskih črk v zahodni srednjeveški likovni umetnosti, bomo skušali odgovoriti v pričujočem članku, in sicer na podlagi hebrejskih zapisov na Velenjskih tablah iz Narodne galerije v Ljubljani, ki so nekdaj bile del oltarnega nastavka sv. Križa iz frančiškanskega samostana na Dunaju.¹

Članek je nastal med pripravo doktorske disertacije *Odnos do judovstva v umetnosti vzhodnoalpskega prostora od 13. do 16. stoletja* pod mentorstvom prof. dr. Nataše Golob. Posnetki *Velenjskih tabel* so iz fotodokumentacije Narodne Galerije; tej se za pomoč lepo zahvaljujem.

¹ Emilijan Čevc, *Mojster Velenjskih tabel, Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* (ed. Federico Zeri), Ljubljana 1983, pp. 48–49; Artur SALIGER, *Mojster Velenjskih tabel, Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, l. 6.–l. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 322–323, cat. 186a–d; id., *Der Meister der Tafeln von Velenje, Gotika v Sloveniji. Nastajanje kultur-*

Na dveh izmed štirih t. i. Velenjskih tabel, datiranih v sredino 15. stoletja, so navzoče hebrejske črke. Da umetnostni zgodovinarji, ki se posvečajo predvsem stilnim in estetskim vrednotenjem, takšne napise velikokrat obidejo, je razvidno tudi iz dejstva, da je od vseh piscev, ki so obravnavali Velenjske table, nanje posebej opozoril le Emilijan Cevc.²

Hebrejske črke se pojavijo v srednjeveški umetnosti razmeroma pozno, v 15. stoletju.³ Čeprav ni sistematičnega načina za iskanje in prepoznavanje umetnin s hebrejskimi vložki, je na podlagi dosedanjih raziskav mogoče določiti, v katerih obdobjih in deželah so najpogostejši in pri katerih umetnikih ter znotraj katerih ikonografskih sklopov jih je najverjetneje zaslediti.⁴

Doslej še ni bilo objavljene samostojne monografije o hebrejskih napisih v zahodni umetnosti, ki bi vključevala večino likovnih del in opredelila njihov umetnostnozgodovinski pomen. Prvi avtor, ki je naredil vzorčen primer tovrstne klasifikacije, je Gad B. Sarfatti. Na podlagi zbranih 261 del v razponu od začetka 15. do konca 17. stoletja je prišel do ugotovitve, da se hebrejski napisi najprej pojavijo na jugu in severu Evrope, v Toskani in na Nizozemskem. Zanimivo je, da so najpogostejši v 15. in 16. stoletju. V vsakem od obeh stoletij je naštel po 100 primerkov, medtem ko jih je v 17. stoletju le 41.⁵

nega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija Ljubljana, (Ljubljana, Narodna galerija, 20.–22. 10. 1994, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1996, pp. 273–278; Federico ZERI – Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji*, Ljubljana 1997, pp. 134–137.

² Cevc 1983, cit. n. 1, p. 49. E. Cevc je zapisal: »Posebno značilni so robovi oblačil, ki so okrašeni z latinskimi in hebrejskimi črkami.« Glede podrejene vloge hebrejskih napisov v primerjavi z latinskimi v študijah o slikarstvu cf. Gad B. SARFATTI, *Hebrew script in Western visual Arts, Italia*, XIII–XV, 2001, pp. 451–547.

³ Pred 15. stoletjem je mogoče slediti le dokaj pogostim upodobitvam »psevdohebrejskih« črk, npr. črkam, ki predstavljajo hebrejske, čeprav od njih bolj ali manj odstopajo. Najpogostejši primer, kjer jih je mogoče zaslediti, so table postave. Cf. Ruth MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of Late Middle Ages*, Berkley 1993.

⁴ SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 452; Avraham RONEN, *Iscrizioni ebraiche nell'arte italiana del Quattrocento, Studi di storia dell'arte sul medioevo e il rinascimento. Atti del Convegno Internazionale Arezzo – Firenze 1989*, Firenze 1992. Vrsta člankov o hebrejski pisavi pri posameznih umetnikih srednjega in novega veka (npr. Carpaccio in Rembrandt), je izšla v jeruzalemskem zborniku *Lšonenu lām* (v hebrejščini לְשׁוֹנֵנוּ לָאֵם), ki ga izdaja Akademija za hebrejski jezik.

⁵ SARFATTI 2001, cit. n. 2., p. 457. Njegovi podatki so nepopolni, saj ni upošteval vseh lokalnih zbirk in je izhajal iz podatkovnih baz knjižnic

Eno najzgodnejših upodobitev hebrejskih črk v Italiji je zaslediti na freski Taddea di Bartola iz okoli 1407, ki je na lunetnih poljih kapele De' signori v Palazzo Pubblico v Sieni upodobil štiri evangeliste in cerkvene očete. V vsaki luneti drži eden izmed štirih evangelistov napisni zvitek s hebrejsko pisavo. Skoraj vse črke so razpoznavne, vendar ne tvorijo besed. Prvi razpoznavni zapis hebrejske besede zasledimo pri Sassetti, na dveh tablah z oltarnega nastavka kapele Arte della Lana v nekdanji cerkvi S. Pellegrino (Pinacoteca, Siena). Na vsaki je upodobljen prerok s svojim imenom v hebrejščini na napisnem zvitku. V Firencah je hebrejske napise v slikarstvu prvi uvedel Fra Angelico okoli leta 1430.⁶

Sočasno kot v sienskem slikarstvu je zaslediti hebrejske napise tudi na Nizozemskem. Na prizoru *žrtvovanje Kristusa* z glavne stranice t. i. Norfolškega triptiha, hranjenem v Rotterdamu in datiranem okoli 1410–1415, je na zvitku na vrhu križa v hebrejski transkripciji jidiša zapisano ime Jezus.⁷

Klasifikacijo glede na posamezne tipe zapisov v hebrejskih črkah je prvi opravil Ronen:⁸ I. psevdohebrejske ali nerazpoznavne črke; II. hebrejske črke, ki ne tvorijo besed, ponekod slabo oblikovane ali napačno pozicionirane; III. transkribirane latinske ali grške črke (Sarfatti je v to kategorijo umestil tudi hebrejske besede v latinski ali grški pisavi); IV. hebrejski izrazi z omejenim ali nejasnim pomenom, in V. hebrejski (ali aramejski) izrazi in citati, ponekod punktirani.⁹

Izraelskega muzeja in Oddelka za umetnostno zgodovino Hebrejske Univerze v Jeruzalemu. Osredotočil se je predvsem na slikovno gradivo. Njegov vzorec pa je vseeno relevanten za klasifikacijo večine umetniških del s hebrejskimi napisi.

⁶ SARFATTI 2001, pp. 456–458, cat. 1–4, 235, 244.; Cf. Enzo CARLI, *Sassetta*, Milano 1957, pp. 9–10; John POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, London 1952, pp. 165, 176, 179, 189, fig. 1, 57, 78, 122.

⁷ SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 456, cat. 15.

⁸ RONEN 1992, cit. n. 4, p. 602.

⁹ SARFATTI 2001, cit. n. 2, pp. 453–454. Glede na razvrščene kategorije je mogoče ugotoviti, ali je umetnik poznal le obliko črk (skupina II), ali je poznal tudi fonetično vrednost črk (skupina III), ali pa je znal hebrejsko oziroma kopiral tekst, ki ga je vzel za model (skupina IV in V). Večina umetnikov ni znala jezika, kar je razvidno iz nedoslednosti pri uporabi pismenk. Cf. Gad Ben-Ami SARFATTI, Haivrit batmunót šel Vitto-re Carpaccio, *Lšonenu lām* (v hebrejščini לְשׁוֹנֵנוּ לָאֵם), XLVII, 1996, pp. 118–125.

Dve velenjski tabli z napisi v hebrejskih črkah bi ob natančnejši analizi lahko uvrstili v II. kategorijo. Hebrejski napisi so prisotni na obeh tablah s prizori sv. Helene in najdenja sv. križa. V obeh primerih so hebrejske črke razvidne na oblačilih dveh Judov, ki sta postavljena v ospredju prizorišča. Na prizoru *Sv. Helena poizveduje o Kristusovem križu* (sl. 1) so hebrejske črke naslikane na spodnjem in zgornjem robu plašča Juda, ki govori s Heleno, in na delčku spodnjega roba plašča Juda, ki stoji poleg, na prizoru *Sv. Helena gre z Judom iskat Kristusov križ* (sl. 2) pa na spodnjem robu plašča starega Juda, ki sv. Heleno vodi za roko, in na ovratniku Juda neposredno za njim. Očitno je, da je imel umetnik predlogo, po kateri je povzel črke. Da črk ni bil več, je razvidno npr. iz črke *šin* (שׁ), ki je v enem primeru upodobljena napačno s povezavo zgornjih zaključkov, in iz črke *ajin* (אֵי), ki je v obeh zgornjih zaključkih prav tako napačno povezana. Jasno prepoznavne so še črke: *alef* (א), *reš* (ר), *jud* (י), medtem ko se ne da zanesljivo ločiti med seboj črk: *mem* (מ), zaključnega *mem* (ם), *kaf* (כ) in *bet* (ב). Črke, ki so zaradi gubanja oblačil popačene, so nečitljive. Morebitne besede med seboj niso ločene s presledkom, kar še dodatno priča o naključnosti postavitve črk.

Pomembno vlogo, ki jo je Mojster velenjskih tabel namenil hebrejskim črkam, stopnjuje zlata obroba trakov oblačil, v katere so umeščene. Za razliko od hebrejskih napisov so latinski napisi na robovih ogrinjala sv. Helene slabše razberljivi, saj so z zlato barvo le vtisnjeni v oblačilo in črke niso tako poudarjene. Vseeno je E. Cevc na Heleninem plašču prepoznal latinski zapis njenega imena: *Elena*.¹⁰

Hebrejske črke se ne pojavljajo na ostalih prizorih z nekdanjega frančiškanskega oltarnega nastavka, čeprav bi jih glede na pasijonsko ikonografijo lahko pričakovali. Namesto hebrejskih črk se na dveh tablah notranje strani oltarja sv. Križa, *Kronanju s trnjem* in *Kristusovem bičanju* (Dunaj, Stolnični in diecezanski muzej), na opravi Kristusovih mučiteljev pojavljajo napisni trakovi v latinskih črkah.¹¹

Primer uporabe hebrejskih črk z negativnimi konotacijami je viden npr. na robovih vrhnjega dela oblačila godca, ki na vrvi vleče

¹⁰ Cevc 1983, cit. n. 1, p. 49.

¹¹ Arthur SALIGER, *Katalog des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums*, Wien 1987, pp. 111–117, cat. 66.

GRADIVO



1. Mojster Velenjskih tabel, *Sv. Helena poizveduje o Kristusovem križu*, Ljubljana, Narodna galerija.



2. Mojster Velenjskih tabel, *Sv. Helena gre z Judom iskat Kristusov križ*, Ljubljana, Narodna galerija

Kristusa, s tabelnega prizora *Kronanje s trnjem*, ki je delo allgäuskega slikarja iz sredine 15. stoletja (Mojster VEA?) in ga hrani Pokrajinski muzej na Ptuju.¹² Nekatere črke bi lahko označili kot psevdohebrejske in jih po prej omenjeni klasifikaciji uvrstili v I. skupino.

Poglavitni trije razlogi, zakaj je umetnik izbral hebrejske črke, so: 1. da bi dosegel večji realizem, 2. da bi označil osebo ali predmet kot judovskega in 3. da bi pokazal erudicijo.¹³ Pri Velenjskih tablah se zdita verjetni predvsem prvi dve razlagi. Hebrejske črke na prizorih s sv. Heleno dajejo prizorišču v Jeruzalemu večjo verodostojnost: zaznamujejo judovsko prizorišče in poleg drugih atributov, kot je npr judovska čepica, označujejo Jude. Ta razlaga ima dve možni konotaciji. Na semantični ravni črke sicer izražajo judovstvo, na pragmatični ravni pa imajo pozitiven ali negativen naboj. Prvi zaznamuje Jude kot izvoljeno ljudstvo, iz katerega je izšel Odrešenik, drugi pa preklinja Jude kot nevernike in Kristusove morilce. Da napis na Velenjskih tablah nima negativnega prizvoka, je bilo mogoče ugotoviti na podlagi dejstva, da slikar ni uporabil hebrejskih črk pri upodabljanju Kristusovih mučiteljev v pasijonu. Tudi na obeh prizorih s sv. Heleno Judje niso upodobljeni kot grobi, kmečki liki, kakršne srečujemo na drugih pasijonskih prizorih, temveč bolj spominjajo na dostojanstvenike, ki imajo še vedno možnost spoznanja prave vere.

Ob upoštevanju Saligerjevega mnenja, da bi table lahko resnično izvirale iz dunajskega frančiškanskega okolja, ki je bilo zaradi potreb misijona naklonjeno znanju jezikov, se zdi odločitev za upodobitev hebrejskih črk laže razumljiva.¹⁴ Kljub vpetosti frančiškanskega razpela v dunajski slikarski krog, ki jo poudarja Saliger, pa v njem ni najti analogij hebrejskemu napisu. Sarfatti v svojem pregledu navaja le štiri primere avstrijskih tabelnih del iz 15. stoletja. Od teh so na treh tablah upodobljene komaj prepoznavne psevdohebrejske črke, tretja, na kate-

¹² Karin LEITNER, *Kronanje s trnjem*, *Gotika v Sloveniji* 1995, cit. n. 1, pp. 332–333, cat. 189. Hebrejske črke na prizorih zasmehovanja, bičanja in križanja poudarjajo judovsko pripadnost »zaslepljenemu« ljudstvu. Cf. SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 455; MELLINKOFF 1993, cit. n. 3, pp. 104, 106.

¹³ SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 454. Včasih je težko ločiti med uporabo hebrejskih črk v smislu zavestnega poudarjanja avtentičnosti prizora in zgolj dekorativno rabo.

¹⁴ SALIGER 1995, cit. n. 1, p. 323.

ri je sicer berljiv hebrejski napis, pa ne kaže nobene sorodnosti z Velenjskimi tablam.¹⁵

Čeprav Saliger, drugače od predhodnih študij, odklanja bavarski prostor kot slikarjevo izhodišče in poudarja pomen dunajskega ambienta ter posredno nizozemskih vplivov, je zaslediti hebrejske črke, sorodne velenjskim, tudi na prizoru *Obrezovanja* (sl. 3), ki ga hranijo v Aachnu in je pripisan Mojstru Tucherjevega oltarja. Slika je bila verjetno del levega oltarnega krila in datira okoli 1440–1445.¹⁶ E. Cevc postavlja Mojstra Velenjskih tabel na podlagi podobnosti v slogovni teksturi v bližino Mojstra Tucherjevega oltarja.¹⁷ Hebrejske črke so naslikane na pasnem pregrinjalu *mohela* – obrezovalca – in po celotni opravi Juda, ki drži malega Kristusa.¹⁸ So nekoliko lažje prepoznavne kot črke na Velenjskih tablah, vendar so tudi tu navzoče napake, ki otežujejo branje. Zapis na čelnem traku (יְהוָה אֱלֹהֵינוּ) bi ahko nakazoval začetke nekaterih psalmov, vendar se zdi ta možnost manj verjetna.¹⁹ Kakor črke na velenjskih tablah so tudi te primer hebrejske kvadratne pisave aškenazijskega tipa.²⁰ Pisna znamenja Mojstra Tucherjevega oltarja so doslednejša in lepše zaobljena, oba mojstra pa sta izhajala iz izvirnih predlog. Judje

¹⁵ SARFATTI 2001, cit. n. 2, pp. 479, 518, 522, 524, cat. 41, 169, 181, 185.

¹⁶ Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Stiftung Weber van Houten. Cf. Peter STRIEDER, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein – Taunus 1993, p. 44, cat. 23.

¹⁷ CEVC 1983, cit. n. 1, p. 49.

¹⁸ Kurt LÖCHER, *Beschneidung Christi, Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 25. 7. – 28. 9. 1986, ed. Gerhart Bot – Philippe de Montbello), München 1986, pp. 154–156. Hebrejske črke je poskušal transkribirati Sarfatti: SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 523.

¹⁹ LÖCHER 1986, cit. n. 18, p. 154, cat. 30. Velika večina hebrejskih zapisov, ki tvorijo jasne stavke, je bibličnih citatov. Med njimi je nekaj prevodov iz Nove Zaveze, izjemoma pa gre za citate drugih virov oziroma za izvirne stavke. Cf. SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 458.

²⁰ Malachi BEIT-ARIÉ, *Paleographical identification of Hebrew Manuscripts. Methodology and Practice*, *Jewish Art*, 12/13, 1996–1997, pp. 17–44. Malachi Beit-Arié je tovrsten tip pisave za razliko od sefardskega, italijanskega in orientalnega tipa označil kot aškenazijski tip hebrejske pisave, kakršnega so uporabljali v srednjeveški Nemčiji. Na ta tip pisave je možno vplival duktus latinskih pisav. Glede tradicije v oblikovanju hebrejskih črk cf. Nataša GOLOB, *Skica nagrobnika za rabina Cahima Ha-Cohena*, *Arhivi*, XXV/1, 2002, pp. 273–276.

GRADIVO



3. Mojster Tucherjevega oltarja(?), *Obrezovanje*, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Stiftung Weber van Houten

imajo na prizoru *Obrezovanja* negativno obeležje, kar je razvidno že iz ikonografije. Motiv obrezovanja naznanja Kristusov pasijon.²¹

Aachenska tabla, ki je glede tipa upodobitev hebrejskih črk na oblačilih protagonistov gotovo najbližje Velenjskim tablam, ni edini nemški pendant. Predvsem v drugi polovici 15. stoletja je nastalo veliko del s hebrejskimi napisi v raznovrstnih ikonografskih sklopih; pred sredino stoletja jih Sarfatti omenja le osem. Pri večini gre za upodobitve psevdohebrejskih črk. Izstopa upodobitev *Predstavitve v templju* Stefana Lochnerja iz leta 1447.²² Pisni znaki, upodobljeni na tablah postave, niso zares hebrejski, prave pa so črke, upodobljene na robu oltarnega pregrinjala. Drugih analogij pri upodobitvah hebrejskih znakov na opravih protagonistov z aachenske in obeh Velenjskih tabel v tem času v nemški umetnosti še ni zaslediti.²³

Novi impulzi pri upodabljanju hebrejskih črk se pojavijo v slikarstvu severno od Alp. Kažejo se predvsem v vrsti del, tradicionalno povezanih z Robertom Campinom oziroma Mojstrom iz Flémalla, in v opusu bratov Jana in Huberta Van Eycka. Robert Campin je že na svojem najstarejšem v celoti ohranjenem oltarnem delu, t. i. Seiler-novem triptihu, datiranim okoli leta 1415, upodobil na obleki enega od vojakov na prizoru Kristusovega Vstajenja (desno krilo) hebrejskim pismenkam podobna znamenja.²⁴ Takšna znamenja so vidna tudi na obrobi pregrinjala ene od obeh (porodnih) babic na upodobitvi *Rojstva* iz oltarja v nekdanji kartuziji v Dijonu (zdaj v Musée des Beaux-Arts v Dijonu, okoli 1425).²⁵ Robert Campin je zapustil pomemben pečat v delu Mojstra Tucherjevega oltarja; oddaljene reminiscence se kažejo tudi v načinu upodabljanja hebrejskih črk.²⁶

²¹ MELLINKOFF 1993, cit. n. 3, p. 104.

²² Darmstadt, Landesmuseum. Cf. Frank Günter ZEHNDER, Überlegungen zum Frühwerk Stefan Lochners, *Stefan Lochner; Meister zu Köln; Herkunft – Werke – Wirkung* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 3. 12. 1993 – 27. 2. 1994, ed. Günter Zehnder), Köln 1993, pp. 47–54.

²³ SARFATTI 2001, cit. n. 2, p. 514, cat. 152.

²⁴ Ibid., p. 489, cat. 82. Felix THÜRLEMANN, *Robert Campin*, München – Berlin – London – New York 2002, pp. 28–37, cat. I. 3; Cf. Otto PÄCHT, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, München 1999, pp. 66–67, fig. 41.

²⁵ Ibid., pp. 67–74, fig. 43, pl. 4.

²⁶ STRIEDER 1993, cit. n. 16, p. 42.

Na enajstih tabelnih delih bratov Van Eyck pa ni le zaslediti hebrejskih črk v najrazličnejših vlogah – kot okras oprave ali neposreden citat psalma –, temveč uvedeta novost: transkripcijo hebrejskih besed v latinsko pisavo.²⁷

Hebrejski napisi na Velenjskih tablah imajo v primerjavi z drugimi tovrstnimi deli evropske umetnosti 15. stoletja opazno mesto, hkrati pa predstavljajo edini primer, vezan na ikonografijo sv. Helene in najdenja pravega križa. V avstrijskem prostoru 15. stoletja jih lahko označimo kot najizrazitejši primer uporabe t. i. drugega tipa hebrejskih črk. Za razliko od verjetno najboljše analogije – table z motivom *Obrezovanja* iz Aachna – ne poudarjajo podrejenega položaja judov v odnosu do kristjanov, temveč prispevajo k večji slikovitosti in verjetnosti legendarnega prizora. Ker v dunajskem prostoru ni najti ustreznih analogij hebrejskim napisom na Velenjskih tablah, se znova odpira vprašanje o nemški komponenti v slikarstvu Mojstra Velenjskih tabel.

Podrobnejša analiza hebrejske pisave dveh Velenjskih tabel je osvetlila enega izmed interpretacijskih vidikov, ki le dopolnjuje dosežanje ugotovitve stroke, ne more pa dati dokončnih odgovorov na vprašanja, ki še ostajajo odprta.

²⁷ SARFATTI 2001, cit. n. 2, pp. 500–503; PÄCHT 1999, cit. n. 24.

75.046(497.4)~14"
izvirno znanstveno delo – original scientific paper

HEBRÄISCHE INSCRIFTEN UND DIE TAFELBILDER VON VELENJE

Der Problematik der schriftlichen Einfügungen in der europäischen bildenden Kunst wird in der Kunstgeschichte nur eine Nebenrolle zugewiesen, ergänzen diese doch oder bestimmen nur genauer die visuelle bildliche Botschaft des Kunstwerks. Dennoch kann bei einer ganzheitlichen Interpretierung des Kunstwerks auf schriftliche Zitate, wenn sie erscheinen, nicht verzichtet werden. Ein besonderes Kapitel stellen dabei die Inschriften dar, die über vorherrschende sprachliche und paläografische Bräuche hinaus gehen. Im vorliegenden Beitrag versucht der Autor die Fragen zu beantworten, die sich mit der Verwendung von hebräischen Buchstaben in der westeuropäischen mittelalterlichen Kunst stellen, ausgehend von Inschriften in den sogenannten Tafelbildern von Velenje in der Nationalgalerie von Ljubljana, die ursprünglich Teile eines in der Zeit um 1460 anzusetzenden Altarretabels des hl. Kreuzes im Wiener Franziskanerkloster bildeten. Hebräische Buchstaben sind in zwei dieser Tafeln zu finden. In der Szene *Die Befragung der hl. Helena nach der Aufbewahrung des Kreuzes Christi* schmücken sie die Mantelsäume der beiden Juden rechts, in der Szene *Der Aufbruch der hl. Helena zur Suche nach dem Kreuz* hingegen den unteren Mantelsaum des Juden, der die hl. Helena zum Aufbewahrungsort des wahren Kreuzes führt, und den Kragen des Juden unmittelbar hinter ihm.

Hebräische Buchstaben tauchen in der westlichen Kunst verhältnismäßig spät, im 15. Jahrhundert auf, zuerst in Italien und in den Niederlanden im ersten Viertel des Jahrhunderts, um sich in der Jahrhundertmitte auch anderswo zu verbreiten. Die Inschriften in hebräischen Buchstaben lassen sich in vier Gruppen gliedern. Diese sind: I. pseudohebräische Buchstaben ohne klare Bedeutung, II. hebräische Buchstaben, die keine Wörter bilden, ab und zu schlecht geformt oder falsch positioniert sind, III. transkribierte lateinische oder griechische Buchstaben und Wörter, IV. hebräische Phrasen von eingeschränkter oder unklarer Bedeutung und V. hebräische oder aramäische Phrasen und Zitate.

Wie in den beiden Tafeln von Velenje zu sehen ist, war der Maler mit hebräischen Buchstaben nicht vertraut und bediente sich dabei höchstwahrscheinlich einer Vorlage. Im Unterschied zu den hebräischen Inschriften, die zu der oberen zweiten Gruppe gehören, lassen sich die lateinischen Inschriften gut lesen: Am Mantel der hl. Helena z. B. erblicken wir ihren Namen *Elena*. Der Künstler entschied sich für hebräische Buchstaben vor allem, um die jüdische Herkunft der dargestellten Personen hervorzuheben. Dadurch gewinnen die sich in Jerusalem entfaltenden Szenen an Überzeugungskraft. Auf

der semantischen Ebene drücken sie das Judentum aus, ikonographisch hingen können sie entweder eine positive oder eine negative Bedeutung tragen. Die Inschriften auf den Tafeln von Velenje haben keinen negativen Unterton, was sich auch in dem Umstand zeigt, daß die Henker Christi in den anderen Passionsszenen des Retabels nicht auf diese Art und Weise bezeichnet sind. Die Juden in den beiden Szenen der Kreuzlegende sind nicht als derbe Bauerntypen aufgefaßt, sondern sie erinnern vielmehr an heidnische Würdenträger, denen die Erkenntnis des wahren Glaubens noch offen steht.

Ungeachtet des kürzlich erfolgten Versuchs, die Tafeln von Velenje in den Wiener Kunstkreis einzubetten, sind dort, was die hebräischen Inschriften betrifft, keine Analogien zu finden, dafür aber in Süddeutschland, genauer in Nürnberg. Die beste Parallele dazu ist wohl die dem Meister des Tucher-Altars zugeschriebene Beschneidung Christi, heute in Aachen, von ca. 1440–1445. Hebräische Buchstaben sind an der Schürze des Juden dargestellt, dem als Beschneider ein negatives Gepräge zukommt. Das Motiv der Beschneidung kündigt die Passion Christi an. Die Buchstaben auf den Tafeln von Velenje und auf der Aachener Tafel bieten ein Beispiel der quadratischen Schrift des Aschenasimtypus. Die Zeichen des Tucherschen Meisters sind zwar konsequenter, aber auch dieser mußte sich an eine Vorlage anlehnen.

Ähnliche Darstellungstypen der hebräischen Schrift sind in der deutschen Malerei um die Mitte und vor allem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch bei anderen Werken und in unterschiedlichen ikonographischen Gefügen anzutreffen. Vor der Jahrhundertmitte kommen sie aber noch selten vor. Neben der erwähnten Aachener Tafel sticht nur die Darbringung Jesu im Tempel Stephan Lochners von 1447 hervor, wo hebräische Buchstaben an der Bordüre des Altartuchs angebracht sind.

Neue Impulse in der Verwendung von hebräischen Buchstaben in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kamen in erster Linie aus dem Umkreis des Robert Campin bzw. des Meisters von Flémalle; der Meister selbst stellte sie bereits in seinem als frühest geltenden Werk dar, dem völlig erhaltenen Seilern-Triptychon in London von ca. 1415. Es handelt sich um pseudo-hebräische Zeichen, die leicht modifiziert auch in seinen späteren Arbeiten zu verfolgen sind. Robert Campin wirkte stark auf den Meister des Tucher-Altars, Reminiszenzen an den Niederländer zeigen sich auch in der Art und Weise, wie bei diesem die hebräischen Buchstaben dargestellt sind.

Die Anbindung von hebräischen Buchstaben setzte in den Niederlanden mit den Brüdern van Eyck fort, bei denen den hebräischen Einfügungen unterschiedlichste Rollen zugewiesen worden sind. Sie führten auch eine Neuigkeit ein: die Transkription von hebräischen Worten in lateinische Schrift.

Die hebräischen Inschriften auf den Tafeln von Velenje haben im Vergleich mit anderen Werken dieser Art in der europäischen Malerei des 15.

Jahrhunderts einen merklichen Platz inne, sie stellen aber zugleich das einzige bisher registrierte Beispiel in der Ikonographie der hl. Helena und der Auffindung des wahren Kreuzes dar. Im österreichischen Raum vertreten sie als Einzelfall den sogenannten zweiten Typus. Im Unterschied zu der Aachener Tafel bezeichnen sie nicht die untergeordnete Stellung der Juden gegenüber den Christen, sondern sie tragen zur pittoresken Wirkung und zur Überzeugungskraft der abgebildeten Legendenszenen bei. Weil im Wiener Kreis zu den besprochenen Tafeln keine Analogien in der Verwendung von hebräischen Inschriften vorhanden sind, wird die Frage nach der seinerzeit postulierten deutschen Komponente in ihrem Stil wieder aktuell.

Abbildungen:

1. Meister der Tafeln von Velenje, *Befragung der hl. Helena nach der Aufbewahrung des Kreuzes Christi*, Ljubljana, Narodna galerija
2. Meister der Tafeln von Velenje, *Aufbruch der hl. Helena zur Suche nach dem Kreuz*, Ljubljana, Narodna galerija
3. Meister des Tucher-Altars(?), *Die Beschneidung Christi*, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Stiftung Weber van Houten