Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 45 (1988)

Heft: 2

Artikel: "Die Bekehrung der Juden in Rom" von Hieronymus Hess

Autor: Dittmar, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168932

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: 02.07.2025

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

«Die Bekehrung der Juden in Rom» von Hieronymus Hess

von Peter Dittmar

Abb. 1 Hieronymus Hess, Die Bekehrung der Juden in Rom, Aquarell, 1823, 32,0×46,1 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

Der aus Basel stammende Schweizer Maler und Zeichner Hieronymus Hess, dessen Lebensdaten fast genau die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts umfassen, hielt sich 1819 bis 1823 in Italien auf. Er war Schüler von Joseph Anton Koch und stand in Kontakt mit dem Kreis der Nazarener um Cornelius, Schadow, Overbeck und Philipp Veit; besonders eng war er mit dem Bildhauer Bertel Thorvaldsen verbunden.[1] Dass sich die Beziehung zu den Nazarenern nicht vertiefte, deutet auf wesensmässige, für das Verständnis der Hess'schen Arbeiten, auch seines Judenbildes, nicht unwichtige Unterschiede zu dem katholischen deutschen Künstlerbund. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt Basel verlegte sich Hess vor allem, nachdem er in der Historienmalerei nicht den erwünschten Erfolg hatte, auf die humorvolle und satirische Genrezeichnung, die seinem Talent am meisten entgegenkam.

Ein, wenn nicht *das* Hauptwerk auf diesem Gebiet ist die «Bekehrung der Juden in Rom» (Abb. 1), die ihre Entstehung dem Romaufenthalt des Künstlers verdankt. Thorvaldsen machte Hess in Rom auf einen Brauch aufmerksam, nach dem einmal im Jahr eine Anzahl von Juden in der ihrem Ghetto nächststehenden Kirche zur Zwangstaufe

genötigt wurden. Er drängte den Maler, diesen Vorgang im Bild festzuhalten.[2] Der Erfolg der 1823 fertiggestellten Arbeit veranlasste Hess, sie mehrmals zu wiederholen. Schon LUDWIG RICHTER hob das Bild in seinen Erinnerungen eigens hervor.[3] Die Aquarellversion von 1829, die der Betrachtung zugrunde gelegt sein soll und die mit der früheren lithographischen Fassung fast identisch ist, kann als die ausgeführteste und authentische gelten.

In einer auf älteren Stilformen basierenden Renaissancekirche – es dürfte sich um S. Angelo in Pescheria nächst der Tiberinsel handeln – sind im Mittelschiff dichtgedrängt die Juden versammelt, um gezwungenermassen der Predigt eines Mönchs, der links auf einer Kanzel steht, zuzuhören. Andere Mönche versuchen, die Juden zur nötigen Aufmerksamkeit anzuhalten und sie gegebenenfalls bei zu offensichtlichem Desinteresse auch mit physischen Mitteln zur Ordnung zu rufen. In reicher Abstufung wird die unterschiedliche Reaktion der Juden, wie sie sich auf ihren Gesichtern spiegelt, auf die eifernden Bekehrungsversuche des predigenden Mönchs wiedergegeben. Die Skala reicht von Zorn, Verachtung, zurückgestautem Grimm bis zu stumpfem oder gelangweiltem Gleichmut.

Der Brauch der Judenbekehrung hatte nicht nur in Rom eine lange, weit in die Vergangenheit zurückreichende Tradition. Zwangstaufen waren als Teil der Judenmission dem ganzen Mittelalter vertraut[4]; später taten sich auf diesem Gebiet besonders die Jesuiten hervor. Für das 18. Jahrhundert hat FERDINAND GREGOROVIUS – und zwar für Rom – den Vorgang in einer Weise beschrieben, die zeigt, dass Hieronymus Hess' satirische Darstellung ihre sehr genaue historische Entsprechung besass: «Man sah also am Sabbat Häscher der Polizei in den Ghetto kommen und die Juden mit Peitschenhieben in die Kirche treiben... Am Eingang der Kirche zählte ein Wächter die Eintretenden; in der Kirche selbst wachten Häscher über die Aufmerksamkeit der Anwesenden, und schien ein Jude teilnahmslos oder schlaftrunken, so weckten ihn Peitschenhiebe und Stösse. Ein Dominikaner hielt die Predigt, wobei das Allerheiligste vom Altar genommen war, er sprach über solche Texte des alten Testaments, welche die Juden an demselben Tag in ihrer Synagoge hatten lesen oder erklären hören, damit auf die jüdische Erklärung die katholische unmittelbar folge, und der Hebräer imstande sei, die christliche Wahrheit zu erkennen.»[5]

Abb. 2 Hieronymus Hess, Eine Gruppe von Juden, Aquarell, 1828, 24,0×23,2 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

Auf zwei Details der Darstellung von Hess sei besonders hingewiesen: Ein rechts im Seitenschiff ausschnitthaft zu erkennendes Altarbild – stilistisch der Renaissance zuzuordnen – zeigt die Jungfrau mit dem Christuskind, das den Johannesknaben segnet. Damit wird auf den Grund der hier stattfindenden Versammlung angespielt, da Johannes der Täufer durch seine Taufpraxis als Vorläufer Jesu und der christlichen Taufe gilt. Ein anderes Ausstattungsstück der sonst sehr karg ausgeschmückten Kirche entzieht sich fast der Aufmerksamkeit, wenn nicht der Mönch auf der Kanzel direkt darauf hinwiese: das Kruzifix neben einem der Mittelschiffspfeiler. Den Juden wird offenbar mahnend ihre Verantwortung für den Kreuzestod Jesu in Erinnerung gerufen wie die in diesem Opfer liegende Möglichkeit der Erlösung, der besonders die Juden bedürfen. Dieses Christuskruzifix ist aber nur in winziger Grösse gegeben, in einer Disproportionalität, die die Autorität, die von ihm ausgehen soll und auf die sich der Prediger beruft, wenig glaubwürdig macht – ein ironisches und mit Bedacht gewähltes beiläufiges Element der Aussage.

Hess stützte sich offensichtlich für seine Judenversammlung auf eine Vielzahl genauester Einzelstudien. Nuanciert werden die Regungen, das Mienenspiel jedes einzelnen eingefangen. Der Vorgang der Judenbekehrung bot sich für die physiognomischen Studien besonders gut an, da die erzwungene äussere Passivität der Betroffenen zu einer Konzentration ihrer Empfindungen und inneren Kämpfe im Ausdruck der Gesichter führte. Die Wirkung erfährt durch den Kontrast zwischen der Ruhe der Juden und den ausfahrenden, plumpen Bewegungen der Mönche eine zusätzliche Steigerung. Die vielen Einzelporträts bedingen aber, dass die Juden weniger als eine geschlossene Gruppe erscheinen; sie treten als Einzelindividuen auf, die das gleiche Schicksal vereint. Die Judenschaft als religiöse Gemeinschaft und als ein Verband von Leidtragenden ist nicht vorrangig der Gegenstand des Bildes. Wesentlich verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Juden nur begrenzt über die Kleidung als solche kenntlich gemacht sind. Es scheint, als wäre der Vorgang nur der Anlass und wären die Juden bloss das Material für das virtuose Humorstück.

Es sei für einen Moment der Gang der Betrachtung unterbrochen und ein Blick auf die sonstigen Judenmotive

Abb. 3 Hieronymus Hess, Juden auf dem Markt, Aquarell, 1828, 19,2×28,2 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

im Werk von Hieronymus Hess geworfen. Es ist bekannt, dass Hess eine grössere Zahl von Genreszenen mit Juden schuf, die durch die Umsetzung in die Kleinplastik durch die Zizenhausener Bilderwerkstatt - die Tonfiguren wurden über den südwestdeutschen und Schweizer Raum hinaus bis nach Frankreich, Belgien und England hin vertrieben - ihre Popularisierung erfuhr.[6] Diese jüdischen Szenen besitzen die Stileigentümlichkeiten, die auch die sonstigen Arbeiten von Hess auszeichnen (Abb. 2–4). Hess ordnet die Figuren weitgehend frei von Überschneidungen an und gibt ihnen eine plastische Solidität und eine gewisse Steifheit. Ihr altmeisterlich wirkender Charakter weist unter anderem auf Hans Holbein d.J., den Hess besonders schätzte, während die skulpturale Festigkeit wohl dem Einfluss seines Freundes Thorvaldsen zuzuschreiben ist. Die Juden sind häufig kaum als solche zu identifizieren, und nur die beigegebenen Attribute oder die Legende klären über den Zusammenhang auf. Sofern über das äussere Erscheinungsbild eine Charakterisierung erfolgt, geschieht das nur ausnahmsweise in einer Art, die über die humoristische Absicht hinaus als ein Negativbild zu bezeichnen wäre. Die ausfahrende oder vielsagende Gestik, die zuweilen als Element des Jüdischen hinzutritt, gewinnt durch die sonst vorherrschende Gesetztheit der Figuren ein besonderes Gewicht. So wenig die Gestik das Steif-Gestellte in Leben verwandelt, so sehr erhält sie, noch über die attributivische Funktion hinaus, etwas von einer der Person zugehörigen Eigenschaften.

Das kann in manchen Fällen auch in leicht abwertender Weise erfolgen, so auf der Darstellung mit einer Gruppe von Juden, auch «Kinder Israels oder die Schlaumeier» genannt (Abb. 2). Deutlich ist nur die linke Figur als Jude wiedergegeben. Durch die Gegenstände, die die Männer bei sich führen, sind sie als Vieh-, Bücher- und Altkleiderhändler zu erkennen. Die Ziege war seit altersher ein Attribut der Juden. Sie zählte zu jenen Tieren, die schon früh mit ihnen in pejorativer Absicht in Verbindung gebracht wurden.[7] Da die Ziege in antiker und germanisch-heidnischer Zeit einen positiven Stellenwert innehatte - sie galt dem Gott Bacchus als heilig, und bei den Germanen war der Ziegenbock dem Donnergott Thor geweiht - konnte sie nach christlichem Verständnis als heidnisches Tier mit Unreinheit in Verbindung gebracht werden. Im Laufe der Entwicklung und unter zusätzlichem Einfluss astrologischen Denkens erfolgte dann eine negative Kopplung von Ziege und Jude. Eine Präzisierung erfuhr diese verunglimpfende Verknüpfung durch die Behauptung des vermeintlich schlechten Geruchs des Tieres. So tragen auf der Darstellung von Hess zwei der Juden Ziegenbärte; und zusätzlich deutet möglicherweise der linke, als der am stärksten

typisierte Jude mit der zur Nase geführten Hand auf diesen Zusammenhang. (Die Geste wäre aber auch noch anders zu interpretieren; Hess griff auf sie auch in anderen Szenen zurück - vgl. Abb. 7.) In der Übernahme der allegorischen Bildsprache folgt damit das Blatt dem Muster der Darstellungen der fünf Sinne, hier des Geruchssinns. Diesen an sich recht deutlichen antijüdischen Elementen fehlt nur deshalb die unmittelbare Schärfe, weil die Zeit dem allegorischen Denken entwöhnt war und die zeichnerische Wiedergabe der Juden ohne jede Polemik erfolgt. Das kalkulierte Hess bewusst ein, und es ist bei der Beurteilung zu berücksichtigen. Er benutzt als ikonographische Zitate Verfahrensweisen einer überholten, bis zum Barock gültigen Bildersprache, um sie mehr spielerisch seinem humoritischen Genre verfügbar zu machen.[8]

In den Judendarstellungen von Hess werden nicht vorrangig jüdische Art und Eigenart in karikierender oder gar hämischer Absicht herausgestellt, sondern die sich in verschiedener Weise äussernden bürgerlichen Denk- und Lebensformen. Auch wenn offensichtlich der Künstler seine Inspiration zu den jüdischen Genrebildern aus der empirischen Erfahrung mit Juden gewann, bleibt diese allgemeine Grundtendenz gewahrt. Und auch die als Juden

Abb. 5 Carl Spitzweg. Die Jugendfreunde (Ausschnitt), Öl auf Leinwand um 1855, 30,0×42,5 (Städtische Galerien im Lenbachhaus, München).

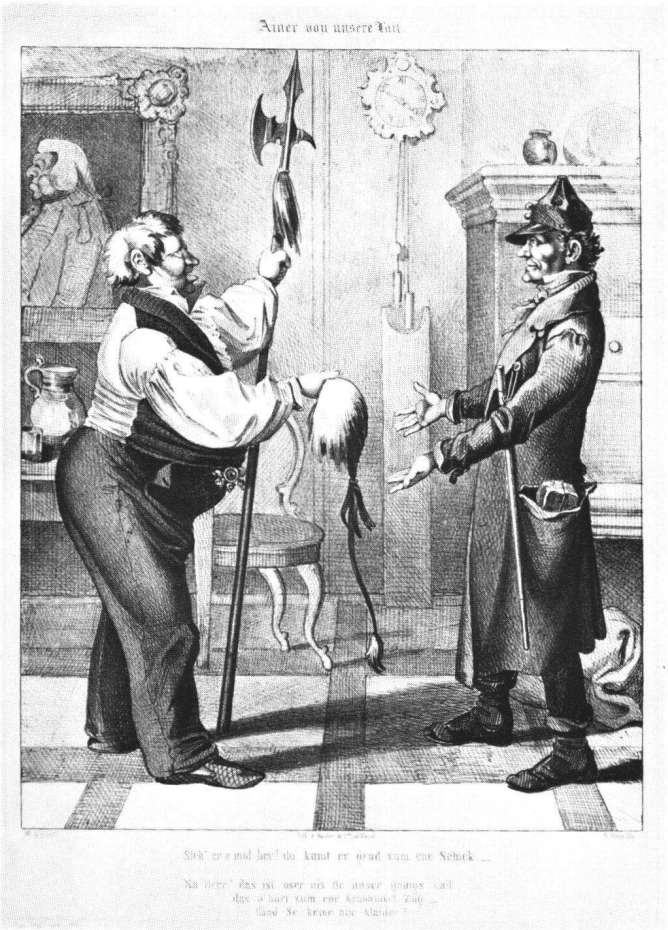

Abb. 4 Hieronymus Hess, Ainer von unsere Lait, Lithographie, um 1842, 27,3×21,4 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

zu identifizierenden Personen unterliegen dieser Qualität - und zwar deshalb, weil sie nicht einmal als Material zur Erzielung einer komischen Wirkung benutzt werden, die humoristische Wirkung also nicht auf ihre Kosten erfolgt. Denn die Wirkung des Komischen wird nur selten primär aus spezifisch jüdischer Erscheinung und jüdischem Verhalten hergeleitet. Sofern das in einigen Fällen geschieht, bleibt die reine, sich aus der Situation ergebende Witzqualität vorherrschend.

Es ist deshalb nicht überraschend, dass sich zum Beispiel Carl Spitzweg dem Basler Zeichner verwandt fühlte: Für sein Gemälde «Die Jugendfreunde» liess er sich offensichtlich von der Darstellung von Hess «Ainer von unsere Lait» inspirieren (Abb. 4, 5). Der Bildaufbau, die Haltung der Personen und ihre Charakterisierung sind jedesmal sehr ähnlich. Die Übernahme fiel Spitzweg um so leichter, als die Hess'schen Figuren quasi neutralisiert, von allen jüdischen Spezifika befreit sind, und weil sich unbeschadet der unterschiedlichen künstlerischen Mittel eine prinzipielle humoristische Verwandtschaft zeigt. Nur unterzieht Spitzweg die Idylle einer leichten ironischen Relativierung, reflektiert distanziert, bei allem Konsens, die Fassade der kleinbürgerlichen Wohlgeordnetheit. Eine solche Mehrschichtigkeit und Hintergründigkeit kennt Hess nicht. Wenn aber Hess seine von der Thematik her unzweifelhaft jüdischen Gestalten seinem allgemeinen Weltverständnis, seiner bürgerlichen Weltsicht einbindet, dann bedeutet das eine grundsätzliche soziale Anerkennung dieser Gruppe. Aus ihrer Ausstattung mit Physiognomien schweizerischer Bürger und ihrem ganzen Habitus wäre zu folgern, dass das zuweilen in den Szenen vergegenwärtigte Anderssein eine blosse Marotte bedeutet, und ihre bildliche Umsetzung als

Variante in dem Kaleidoskop eines kleinbürgerlichen und dem Kleinbürgertum gewidmeten Gesellschaftspanorama aufzufassen ist.

Die kritische Absicht – wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann – ist so auf einen milden, erzieherischen Ton im aufklärerisch-humanistischen Sinne gestimmt. Das kann sich auf Juden wie auf andere Gruppen beziehen. Wie sehr Hess dabei differenziert, zeigt eine Darstellung wie «Auch ich bin ein Handelsmann!» (Abb. 6). Bewusst verzichtet er hier auf jedes satirische Element, um nicht durch den Humoreffekt von dem eigentlichen Anliegen abzulenken. Der Sinn erschliesst sich daraus, dass der arme verkrüppelte Bänderjude im Vordergrund mit dem ihm in den Mund gelegten, als Titel verwendeten Satz auf den wohlhabenden Juden hinweist, dessen Haus im Hintergrund durch das Firmenschild zu identifizieren ist. Damit arbeitet Hess einer pauschalen Betrachtung der Juden entgegen, wie er gleichzeitig mit dem Hinweis auf die grossen sozialen Unterschiede innerhalb dieser Gruppe den Appell verbindet, sich des Loses der vom Schicksal weniger begünstigten Juden zu erinnern. Dieser Aspekt hat für den Künstler über die Judenthematik hinaus eine generelle Dimension. Auch der «reiche Jude» tritt kaum in negativer Funktionszuordnung in Erscheinung, sondern mehr als das überpersönlich gezeichnete Kontrastbild zum armen Juden. Der jüdische Hausierer wurde von Hess bewusst, über die äussere Kennzeichnung durch die Berufsattribute hinaus, nicht physisch als Jude charakterisiert, um der Gefahr einer karikierenden Bewertung zu entgehen. Als eine satirische Pointe könnte man allenfalls das Motiv der Schweineherde im Mittelgrund ansehen, die von zwei Bauern über den Platz getrieben wird. Sie verklammert nicht nur formal, sondern auch inhaltlich den armen mit dem reichen Juden, Vorder- und Hintergrund. Dass die Schweineherde in Richtung des Warenhauses des reichen Juden zieht, wäre allenfalls als unauffälliges, vermitteltes Detail im Dienste einer gegen den reichen Juden gerichteten Intention zu verstehen.

Mehr in den Umkreis der «Judenbekehrung» gehören die römischen Synagogendarstellungen, auch «Die Judenschule» genannt (Abb. 7). In diesem Fall bemüht sich Hess mehr als sonst, etwas von jüdischer Eigenart einzufangen. Das auf das Individuum zielende physiognomische Interesse ist zwar auch hier zu spüren, doch tritt es zurück gegenüber dem Wunsch, leicht satirisch, aber ohne die Humorebene zu verlassen, die lebhafte, ungezwungene, ein wenig turbulente Atmosphäre des jüdischen Versammlungsraumes wiederzugeben. Auf einer anderen Darstellung, die sich dadurch auszeichnet, dass in einem, diesmal profanen Raum einer dichtgedrängten Menschenmenge das künstlerische Interesse gilt (Abb. 8) – hier handelt es sich um eine Versteigerungsszene –, stellen nur die drei die mittlere Gruppe bildenden Männer Juden dar. Von der kaum erkenntlichen linken Figur abgesehen sind sie diesmal wieder der nichtjüdischen Gesellschaft angeglichen.

Der Charakter der Hess'schen Judendarstellung, auch die Art des damit verbundenen Humorinteresses, bleibt im grossen und ganzen durchgehend das gleiche; das gilt ebenso für die «Judenbekehrung im Rom». Es wäre aber verfehlt zu meinen, dass das Hauptanliegen dieses Bildes darin bestände, amüsante physiognomische Ausdrucksstudien zu liefern, dass es sich also in seiner erwähnten Eigenschaft als Humorstück erschöpfe. Es enthält andere Bedeutungsebenen. Es handelt sich um ein konfessionelles Blatt. Die katholische Kirche war des öfteren Zielscheibe der Kritik von Hess, und über die antiklerikale Tendenz auch dieser Darstellung kann kein Zweifel bestehen. Der dogmatische Anspruch, im Besitz der absoluten Wahrheit zu sein, wie er sich in der missionarischen Praxis ein besonders augenfälliges Instrument geschaffen hatte, wird hier mit aller Schärfe gegeisselt. Aber das geschieht nicht vorrangig aus Entrüstung über die schmähliche Behandlung der römischen Juden, sondern aus einer Auflehnung gegen die Anmassung und den Dogmatismus der römischen Kirche. Demnach handelt es sich hier auch um eine Stellungnahme des Reformierten Hieronymus Hess und damit um einen Reflex der konfessionellen Auseinandersetzungen im eigenen Land. Nach dem Zusammenbruch des Ancien Régime schien sich zu Anfang des Jahrhunderts in der Schweiz die Idee eines liberal-aufklärerischen, überkonfessionell verstandenen Christentums zu verwirklichen. Nach

Abb. 6 Hieronymus Hess, Auch ich bin ein Handelsmann!, Radierung, 1836/1837, 32,6×23,5 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

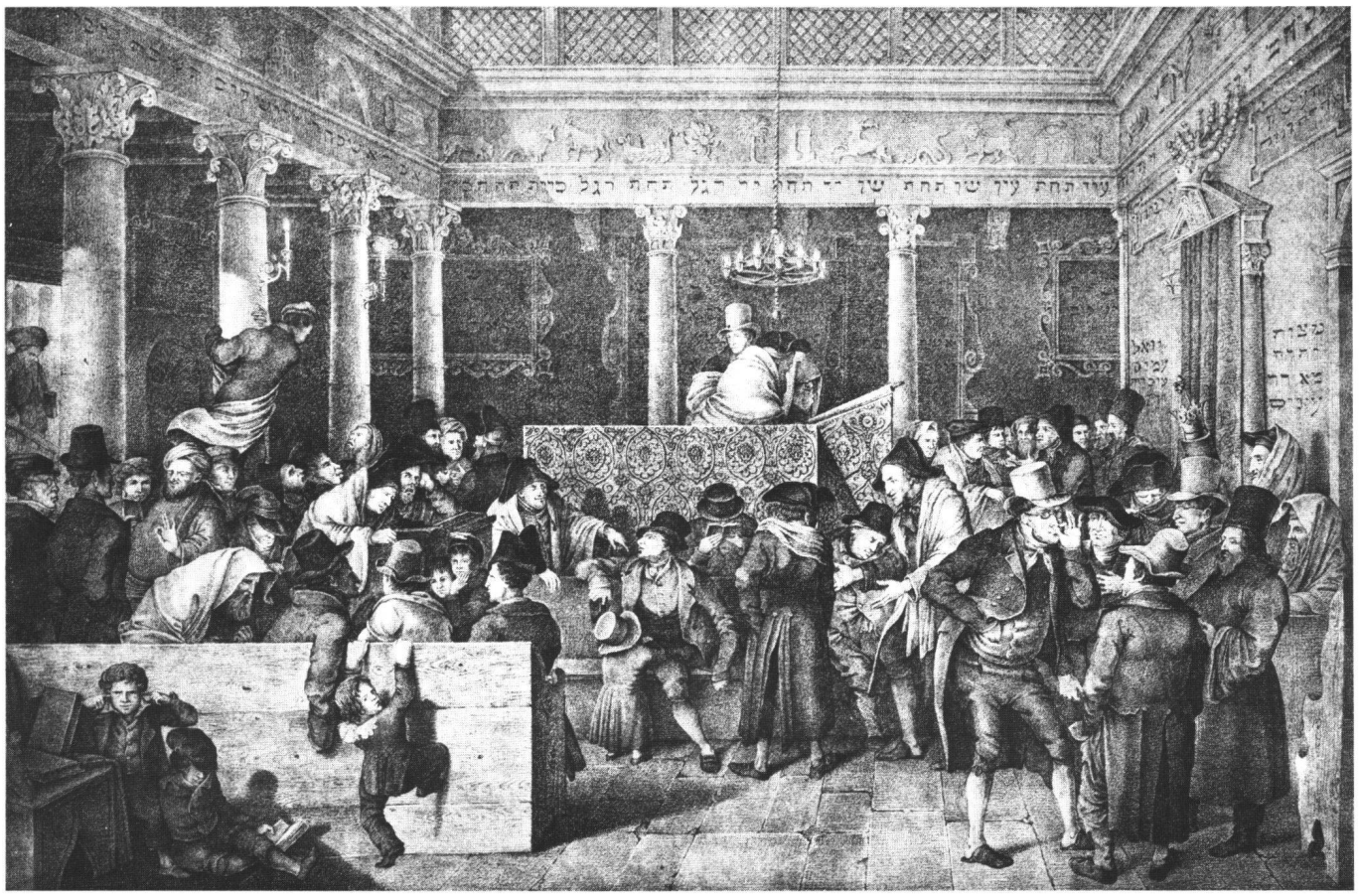

Abb. 7 Hieronymus Hess, Juden in einer römischen Synagoge, Lithographie, um 1823, 29,3×45,3 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

1815 jedoch nahmen im Zuge der Restauration die konfessionellen Spannungen wieder zu. Die katholische Kirche vermochte grossen Einfluss zurückzugewinnen und in den katholischen Kantonen ihre Machtstellung zu bekräftigen.[9] Verschärfend wirkte die Situation dadurch, dass Reformierte und Katholiken nicht mehr wie früher gesondert, in festen territorialen Grenzen ihren Besitzstand hüteten, sondern nun in ein und denselben Kantonen beheimatet waren. Wie der Restaurationskatholizismus trat auch das reformierte Lager immer stärker in Erscheinung und trug das seine zur Verhärtung der Positionen bei. Der viel Aufsehen erregenden Konversion von Karl Ludwig von Haller zum Katholizismus 1820 standen die demonstrativen Reformationsfeiern 1819 in Zürich und 1828 in Bern gegenüber.[10]

Die häufigen antiklerikalen Satiren von Hess, seine deutliche Kritik am Mönchstum und an den Jesuiten sind vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund dieser konfessionellen Kämpfe zu sehen. Zum Teil zeigt sich das erst in späteren Arbeiten. Die zunehmende katholische Reaktion in dem seit 1831 liberal regierten, aber in einem sehr konservativen Umland gelegenen Luzern[11] veranlasste Hess 1833 zu einer seiner auffälligsten politisch-konfessionellen Stellungnahmen: Auf der Lithographie «Lucerna - Die erste Strassenbeleuchtung von Luzern» versucht ein Jesuit, das Laternenlicht auszublasen. Damit antizipierte quasi Hess die Entwicklung in Luzern, die 1841 die Verfassungsrevision im Sinne der ultramontanen Konservativen brachte und 1844 zu der Berufung des Jesuitenordens führte.[12] Das aus etymologischen Gründen gewählte Wortspiel bot sich für den Zeichner um so mehr wegen der reichen, für Aufklärung und Wahrheit stehenden metaphorischen Bedeutungsgehalte des Lichts an.

Die in Rom konzipierte «Judenbekehrung» steht nur vermeintlich durch die vordergründige Thematik und ihre Lokalfärbung ausserhalb dieser Zusammenhänge. Man kann mit einiger Bestimmtheit annehmen, dass Hess, als er 1819 nach Italien aufbrach, mit den konfessionellen Konflikten seines Landes schon in nähere Berührung gekommen war. Das liberal-aufklärerische, antiklerikale Klima, in das er hineinwuchs, deutet zum Beispiel auch die materielle Förderung in jener Zeit durch die «Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen» an.[13] In Rom war der Kontakt des Künstlers sehr viel enger zu den Protestanten Joseph Anton Koch und Berthel Thorvaldsen als zu den katholischen Zirkeln um Overbeck. Auch zu dem jüdischen Maler Moritz Daniel Oppenheim, der sich zu jener Zeit ebenfalls in Rom aufhielt und der seinerseits dem religiös-katholisierenden Treiben der Nazarener fremd gegenüber-

stand, unterhielt Hess freundschaftlichen Kontakt.[14] So bot für ihn die Thematik der den Juden aufgezwungenen Bekehrung die willkommene Gelegenheit, den aufs neue in seinem Heimatland virulent gewordenen konfessionellen Konflikt von seiner Warte aus in einem anderen Zusammenhang als Exemplum vorzuführen.

Darauf weist auch die Entstehungsgeschichte der Arbeit. Die Urfassung aller späteren Bearbeitungen des Themas scheinen die beiden undatierten Aquarellskizzen zu sein, die aus der Hinterlassenschaft von Thorvaldsen in das Thorvaldsens-Museum in Kopenhagen gelangten (Abb. 9, 10). Die bildmässige Aquarellausführung und die verschiedenen graphischen Fassungen entstanden erst nach der Rückkehr von Hess nach Basel 1823. Die hierfür als Vorlage dienenden römischen Aquarellskizzen sind recht summarisch behandelt, es fehlt weitgehend die individuelle und physiognomische Charakterisierung der Personen. Auch fehlt das Spannungsmoment der Konfrontation, da in der Wiedergabe der Mönche jede Aggressivität und satirische Spitze unterblieben ist. Ebenso sind in der endgültigen Fassung, im Gegensatz zu den Entwürfen, das Kirchenportal geschlossen und ansatzweise ein Deckenabschluss angegeben, wodurch jetzt viel deutlicher als vorher die Vorstellung des Eingeschlossen- und Gefangenseins vermittelt wird. Und erst in Basel, wie der Charakter der Personen deutlich macht, erfolgten die Studien für die Vielzahl der im Bild aufgenommenen Porträts. Ob und wieweit hierfür Juden die Vorbilder abgaben, ist irrelevant für die Feststellung, dass es sich hier um eine Versammlung einer Basler Bürgerschaft handelt. An römische Ghettobewohner auf jeden Fall kann man sich nicht einen Moment erinnert fühlen. Die wenigen tatsächlich als Juden kenntlich gemachten und mehr im Hintergrund placierten Personen wirken wie verkleidet, als wäre ihnen für den Anlass ein orientalischer Habitus verliehen worden. Aus der Gegenwärtigkeit des konfessionellen und engagiert erlebten Zwists wird, so kann das erste Fazit gezogen werden, dem Zeichner die jüdische Problematik zur eigenen, gelangt er

Abb. 8 Hieronymus Hess, Gant in der Schmiedenzunft in Basel, Aquarell, 1838, 35,5×47,1 cm (Kupferstichkabinett, Basel).

Abb. 9 Hieronymus Hess, Die Bekehrung der Juden in Rom, Aquarellskizze, um 1822, 17,9×25,5 cm (Thorvaldsens Museum, Kopenhagen).

zu einer sowohl bewussten als auch unbewussten Identifizierung mit den Betroffenen und geraten ihm diese unter den Händen zu einem Querschnitt der protestantisch-eidgenössischen Bürgerschaft, die – aus der Sicht des Zeichners – im Widerstreit mit der katholischen Restauration und ihrem Herrschaftsanspruch steht.[15]

Das lässt sich aus der Art der Charakterisierung der Personen noch weiter begründen. Von den für das Bildverständnis wesentlichen zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen abgesehen, offenbart die Darstellung, wie schon erwähnt, ein ausgesprochen physiognomisches Interesse. Schon die Konzentration in der Wiedergabe der Personen auf die Köpfe und die summarische Behandlung der Gewänder, um von jenen nicht abzulenken, bekundet das. Hier dürfte der Einfluss der in ihrer Zeit berühmten Physiognomik von Johann Caspar Lavater sich bemerkbar machen. Die Zuwendung zu dem Physiognomiker schliesst auch eine Nähe zum aufgeklärten (später mehr pietistisch gefärbten) Protestantismus des Zürcher Pfarrers Lavater ein. Dieser pietistisch-protestantische Geist spiegelt sich in der Darstellung. Das fällt zuerst durch die disziplinierte Wohlgeordnetheit der im Kirchenraum Versammelten, der Pedanterie nicht fremd ist, auf. Worauf schon die Porträthaftigkeit der Dargestellten hinweist, handelt es sich um eine grosse Zahl einzelner Individuen, von ausgeprägten Individualitäten. Das Gemeinschaftsgefühl, das sie auszeichnet, erfährt nur durch die äussere Zwangssituation und das Konfrontationsmoment eine Pointierung. Ganz im Sinne pietistischer[16] wie liberal-bürgerlicher Grundanschauung wird hier der Idee der Gemeinsamkeit, der solidarischen Gemeinschaft Ausdruck gegeben. Das versteht sich nicht als Uniformität, sondern meint den Reichtum individueller Entfaltung. In der Differenziertheit liegt zugleich ein egalitärer Anspruch; verwirklicht wird das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit.[17]

Die Frage nach dem Ursprung dieser Porträtauffassung führt in die Renaissance, in diesem Fall genauer in die Dürer- und Lutherzeit.[18] Das meint nicht nur und am wenigsten den formalen Bereich, also die Einflüsse, die Hess von Holbein und Dürer empfing, als vielmehr die Wurzeln des hier vermittelten bürgerlichen Selbstverständnisses. Dieses Selbstverständnis kennzeichnet Trotz, Beharrlichkeit, Beherrschtheit und ein mit Biedersinn gepaartes Standesbewusstsein, das den Hinweis auf eine gewisse Beschränktheit des Horizonts wohl nicht als Tadel empfände. Dass die mimische Expressivität, wie sie üblicherweise in der erwähnten zurückliegenden Porträtskunst ohnehin nur zur Darstellung von Personen niederen Standes gebräuchlich war, eine karikierende Wendung genommen hat, ist begründet in dem nun verstärkten physiognomischen Bemühen, das dabei – im Sinne der Bildintention – der humoristischen Absicht dient.

Diese Bemerkungen nun schliessen nicht aus, dass nicht auch die Situation der Juden mitreflektiert wäre. Eine

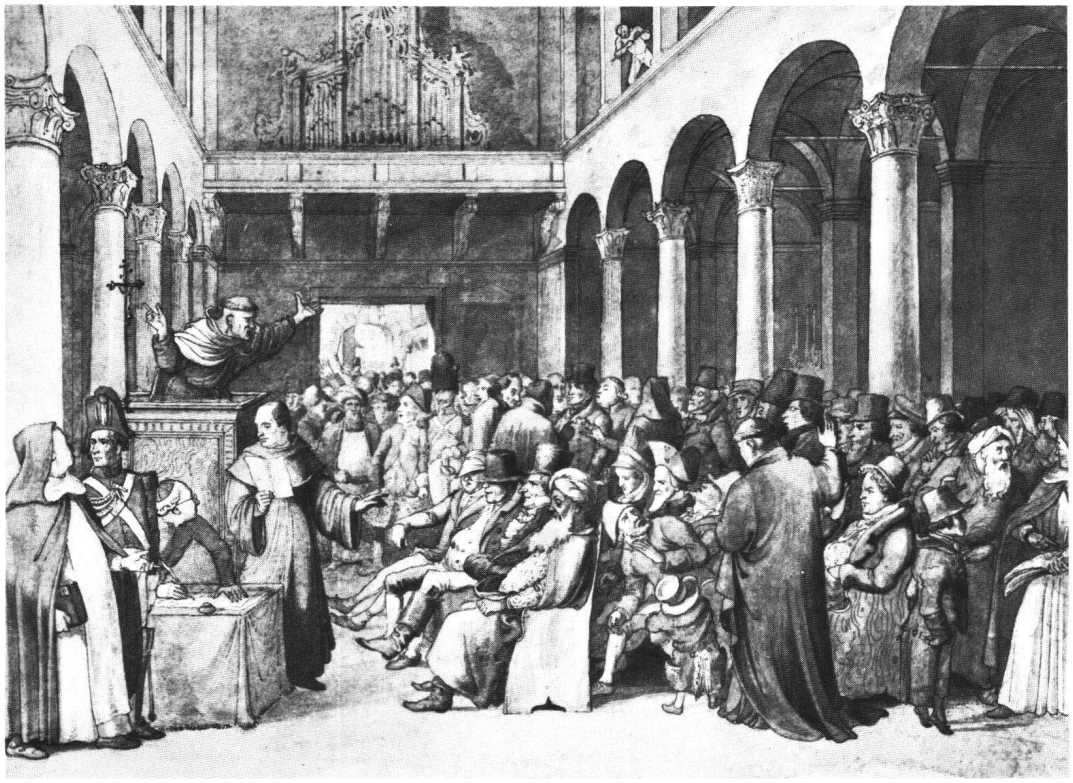

Abb. 10 Hieronymus Hess, Die Bekehrung der Juden in Rom, Aquarell, um 1822, 19,2×26,3 cm (Thorvaldsens Museum, Kopenhagen).

solche Einbeziehung dürfte auf der Linie eines begrenzten (die Einschränkung ist gleich zu begründen) Plädoyers für überkonfessionelle Toleranz liegen. Durch die Restauration hatte sich die Stellung der Juden in der Schweiz deutlich verschlechtert; auch die Regenerationsperiode seit 1830 änderte daran wenig.[19] Man kann annehmen, dass Hess gegen eine solche diskriminierende Zurücksetzung in dieser Form und mit seinen Mitteln Stellung beziehen wollte. Aus dieser erweiterten Blickwendung, die die Dargestellten auch als Juden begreift, deutet der ihnen verliehene Habitus als Schweizer Bürger und als individuelle Charaktere darauf hin - schon bei den Genrebildern war auf diesen Sachverhalt hinzuweisen -, dass der Zeichner sie als solche zu akzeptieren und zu integrieren gedenkt, damit aber das jüdische Element eliminieren möchte. Hess wendet sich gegen Indoktrination und soziale Diskriminierung, begreift aber die Integration der Juden in die schweizerische Gesellschaft als eine Frage der Assimilation.

Auch hier wäre an die Reformationszeit zu erinnern, ist der protestantische Geist der Darstellung gegenwärtig. Dieser aufgeklärte Protestantismus sieht sich in der Nähe der lutherischen Kritik am katholischen Glauben. Hess mag eine Solidarisierung mit den Juden gemeint haben, so wie sich in der Lutherzeit häufiger bei den Protestanten, unbeschadet aller bekannten antijüdischen Invektiven von Luther, eine solche mit den Juden gegen die Katholiken fand. In den Glaubenskämpfen beliessen es die Reformatoren nicht bei der blossen, typologisch abgesicherten Berufung auf den Alten Bund, sie aktivierten die mythischen und historischen Erfahrungen des jüdischen Volkes für den eigenen Kampf, indem sie dessen Schicksal in Parallele zu dem eigenen setzten und darüber hinaus das gegenwärtige Judentum in die konkrete Auseinandersetzung miteinbezogen.[20] Auf dieser Linie liegt es, wenn massgebliche Persönlichkeiten der Reformation bildlich in alttestamentarischen Rollen auftraten, um mit dem Gewicht einer solchen Rückbindung die Durchsetzung zeitgenössischer Ereignisse und Ideen zu fördern.[21] Diese Form der Identifizierung mit dem Schicksal der Juden und der Aktivierung und Aktualisierung ihrer Geschichte führte dazu, dass die zeitgenössischen Juden des öfteren direkt in solidarisierender Absicht angesprochen waren. Wenn man das Hess'sche Bild in dieser Traditionslinie sieht, eröffnet sich nun auch der weitere Sinn des zu Anfang erwähnten Randmotivs, des Altarbildes im rechten Seitenschiff der Darstellung, das den Johannesknaben mit Maria und dem Jesuskind zeigt. Luther hatte stets die Bedeutung Johannes des Täufers als Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen Testament hervorgehoben.

In diese geistigen historischen Zusammenhänge ist die Darstellung von Hess zu stellen. Aus reformatorischer Sicht und unter dem Eindruck des konfessionellen Konflikts im eigenen Land wird das Thema der Bekehrung der Juden in Rom abgehandelt - und zusätzlich wird, auf einer zweiten

Ebene, aus dem gleichen Geist heraus das Jugendproblem reflektiert. Die Auseinandersetzung mit der Frage der Emanzipation ist hier eine sehr mittelbare; sie tritt im Gewand eines Humorstücks auf, das den alten Brauch der Zwangsbekehrung thematisch aufgreift und sich dabei des eigenen Standorts nicht nur hinsichtlich dieser Frage, sondern auch des gegenwärtigen religiösen Zwists vergewissert. Dieser Standort befindet sich auf der Höhe des liberalbürgerlichen Selbstverständnisses. Der Aufklärungsstandpunkt ist dabei noch nicht bis zur Indifferenz seinem Gegenstand gegenüber getrieben; das konfessionelle Engagement bleibt ein Teil davon. Wenn dieser Standort aus der Sicht der Juden nicht voll zu befriedigen vermochte, so sind auch hier Grenzen sichtbar, die durch die Zeit determiniert sind. Das Gewicht der liberalen, emanzipatorischen Position von Hess hat dessen ungeachtet Bestand.

Die Aufgeschlossenheit von Hess kann abschliessend noch konterkarierend an einem Vergleichsbeispiel desselben Themas veranschaulicht werden, das wenige Jahrzehnte später entstand (Abb. 11). Es handelt sich um eine nach einem Gemälde des französischen Historien- und Genremalers Alexandre Legrand ausgeführte Lithographie des Leipziger Porträtmalers und Lithographen Friedrich August Fricke (von dessen Lebensdaten nur bekannt ist, dass er 1858 starb). Der Sinn ist jetzt in das Gegenteil verkehrt. Die Judenversammlung präsentiert sich als ein ungeordneter Haufen von gestikulierenden, streitenden, grimassierenden Menschen. Die in der Bildidee begründete und vorgegebene humoristische Absicht ist nur noch Vorwand für ein verzerrendes, diffamierendes Bild der Juden. Nicht zufällig soll das sich verknäuelnde, in stickiger Enge sich abspielende Durcheinander Assoziationen an ein tierisches Gewimmel wecken. Von einer Kanzel versucht ein Mönch, sich mit beschwichtigender und fast hilfloser Geste Gehör zu verschaffen. Die Hoffnungslosigkeit des Unterfangens ist dabei nur zu offenkundig. Doch findet gegenüber Hess keine Umkehrung der Parteinahme in einer antithetischen Bildkonzeption statt; diese Konzeption ist überhaupt aufgegeben. In der vorgegebenen Konfrontationssituation fungiert die Kirche mehr als Folie, nur mehr als motivisches Vehikel für ein antijüdisches, ja antisemitisches Elaborat, in dem das konfessionelle Moment keine Rolle mehr spielt. Trotz der gleichen Thematik steht also das spätere Blatt auf einer ganz

Abb. 11 Friedrich August Fricke, Bekehrung römischer Juden (nach Alexandre Legrand), Lithographie, um 1850, 38,7×32,4 cm (Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg).

anderen Stufe als die Hess'sche Darstellung. Hier sind nicht nur sehr unterschiedliche Standorte markiert, sondern deutlich wird, in welcher Weise wenige Jahrzehnte später, seit Mitte des 19. Jahrhunderts, sich die antisemitische Position bildlich Ausdruck zu geben wusste. Die Arbeit von Hieronymus Hess aber veranschaulicht unabhängig von dieser historischen Entwicklung die ihm ganz eigene Möglichkeit einer zwischen Genre und Karikatur angesiedelten humorvollen Bürger- und zugleich Judendarstellung, die unversehens zu einem Rechenschaftsbericht und einem erhellenden sozialen und persönlichen Dokument gerät.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. unter anderem HEINRICH KUHN, *Hieronymus Hess. Ein Basler Karikaturist des 19. Jahrhunderts,* Basel 1981, S. 9–10.

2 Vgl. JOHANN JACOB IMHOF, *Der Historienmaler Hieronymus Hess,* Basel 1887, S. 10.

3 Vgl. LUDWIG RICHTER, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers,* Leipzig 1885, S. 306.

4 Vgl. PETER BROWE, *Die Judenmission im Mittelalter und die Päpste,* Rom 1942, S. 18–20.

5 FERDINAND GREGOROVIUS, *Der Ghetto und die Juden in Rom,* Berlin 1935, S. 54 (aus: *Wanderjahre in Italien,* 5 Bde., 1856–1877).

6 Vgl. WILFRIED SEIPEL, *Das Weltbild der Zizenhausener Figuren,* Konstanz 1984; WILHELM FRAENGER, *Der Bildermann von Zizenhausen,* Erlenbach-Zürich und Leipzig 1922.

7 Vgl. unter anderem RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY und FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* London und New York 1964, S. 47–48, 227–228; ERIC ZAFRAN, *Saturn and the Jews,* in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4, 1979, S. 17–18.

8 Dass diese Sicht nicht immer den wirklichen (schwierigen) Verhältnissen der jüdischen Minderheit gerecht wird, dazu

unter anderem jüngst ROBERT KAUFMANN, *Juden und Christen im Viehhandel der Schweiz 1780–1930,* Diss., Universität Zürich 1986 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 160–188.

9 Vgl. CHARLES GILLIARD, *Histoire de la Suisse,* Paris 1974, S. 79; ERNST BOHNENBLUST, *Geschichte der Schweiz,* Erlenbach-Zürich 1974, S. 403.

10 Vgl. JEAN-CHARLES BIAUDET, *Der modernen Schweiz entgegen,* in: Handbuch der Schweizer Geschichte, Bd. 2, Zürich 1977, S. 899–904; ANDREAS LINDT, *Protestanten, Katholiken, Kulturkampf. Studien zur Kirchen- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts,* Zürich 1963, S. 21–24; ERNST BOHNENBLUST (vgl. Anm. 9), S. 403–404.

11 Vgl. unter anderem JEAN-CHARLES BIAUDET (Anm. 10), S. 938–939; PETER DÜRRENMATT, *Schweizer Geschichte,* Bd. 2, Zürich 1976, S. 639,

12 Vgl. ULRICH IMHOF, *Geschichte der Schweiz,* 3. Aufl., Stuttgart 1981, S. 107.

13 Vgl. MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, *Hieronymus Hess, 1799–1850,* Basel 1952, S. 18.

14 Ebd., S. 76.

15 Wenn so die Predigt des Hess'schen Bildes in Parallele zum Auftreten von Abraham a Santa Clara oder des Kapuzinermönchs in Wallensteins Lager von Friedrich Schiller gesetzt wird (vgl. MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, Anm. 13, S. 22), ist damit für die inhaltliche Seite des Bildes nichts gewonnen – einmal abgesehen von dem komödiantischen Effekt der Schillerschen Kapuzinerpredigt und davon, dass der inhaltlich vermeintlich naheliegendere Vergleich mit Abraham a Santa Clara durch dessen keineswegs einseitig antijüdischen Einstellung (wie gerne behauptet) missverständlich sein kann.

16 Vgl. zum Beispiel GERHARD KAISER, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation,* Wiesbaden 1961, S. 72–75.

17 Literarisch und in staatsbürgerlicher, lehrhafter Absicht formulierte den Gedanken des Ausgleichs des Gemeinschaftlichen und des Individuellen, von Ordnung und Freiheit Gottfried Keller in der 1860 erschienenen Novelle vom «Fähnlein der sieben Aufrechten».

18 Vgl. zum Beispiel *Köpfe der Lutherzeit,* Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983.

19 Erst 1866 erfolgte die rechtliche Gleichstellung der Schweizer Juden mit den übrigen Schweizer Bürgern, 1874 die Gewährung der Glaubens- und Gewissensfreiheit durch die Bundesverfassung. Vgl. WILHELM BICKEL, *Bevölkerungsgeschichte und Bevölkerungspolitik der Schweiz seit dem Ausgang des Mittelalters,* Zürich 1947, S. 295; AUGUSTA WELDER-STEINBERG, *Geschichte der Juden in der Schweiz vom 16. Jahrhundert bis nach der Emanzipation,* Bd. 2, Zürich 1970, S. 144–147.

20 Vgl. unter anderem KONRAD HOFFMANN, *Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf,* in: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland,* Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 1983, S. 231, 245–247.

21 Vgl. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburg 1983, S. 150.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4, 6–8: Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung, Basel.
Abb. 5: Städtische Galerie im Lenbachhaus München.
Abb. 9, 10: Thorvaldsens Museum Kopenhagen.
Abb. 11: Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

ZUSAMMENFASSUNG

Die in mehreren Fassungen vorliegende, 1829 abgeschlossene «Bekehrung der Juden in Rom» von Hieronymus Hess ist nur vermeintlich inhaltlich durch den Titel erschöpfend bezeichnet. Der bürgerliche, pietistisch-protestantischen Geist spiegelnde Habitus der Juden und die deutliche Kritik an der katholischen Kirche weisen – andere Arbeiten des Zeichners bestätigen das – auf eine Auseinandersetzung mit den Verhältnissen im eigenen Land: Hess handelt aus reformatorischer Sicht und unter dem Eindruck des konfessionellen Konflikts in der Schweiz das Thema ab und reflektiert zusätzlich aus dem gleichen Geist heraus das Judenproblem. So wird diesem aufklärerisch-emanzipatorischen Standpunkt die jüdische Problematik zur eigenen und die Integration der Juden in die schweizerische Gesellschaft wird als eine Frage der Assimilation begriffen.

RÉSUMÉ

La «Conversion des Juifs à Rome», dont plusieurs versions sont connues, a été achevée par Hieronymus Hess en 1829. Ce n'est qu'en apparence que le titre désigne le contenu de la représentation dans son ensemble. La tenue bourgeoise des Juifs, qui reflète

l'esprit protestant-piétiste, et la critique directe à l'adresse de l'Eglise catholique renvoient à une controverse avec les conditions dans le propre pays, comme le confirment d'ailleurs d'autres œuvres du dessinateur. Hess traite le thème en réformateur sous l'impression des conflits confessionnels en Suisse et fait en plus de réflexions sur le problème des Juifs en général dans ce même esprit. Ainsi, sous le point de vue émancipatoire et rational, la problématique juive se convertit en situation personnelle et l'intégration des Juifs dans la société suisse est comprise comme une question d'assimilation.

RIASSUNTO

Il titolo dell'opera di Hieronymus Hess: «la conversione degli ebrei a Roma», terminato nel 1829 e della quale esistono varie versioni, non esprime completamente l'argomento trattato. L'atteggiamento degli ebrei rispecchia il loro spirito borghese e pietistico-protestante, e la critica aperta nei confronti della chiesa cattolica rivela - altre opere lo confermano - il confronto critico con la situazione concreta nel proprio paese. Hess tratta l'argomento nei riguardi della riforma e impressionato dal conflitto confessionale in Svizzera, e approfondisce inoltre il problema ebreo dallo stesso punto di vista. Così la visione illuministica e più emancipata assimila la problematica e l'integrazione degli ebrei nella società svizzera viene capita come una questione dell'assimilazione.

SUMMARY

The motif of "The conversion of the Jews of Rome" by the painter Hieronymus Hess of Basle exists in several versions. But there is more to the painting than meets the eye. The middle-class, pietistic Protestant spirit reflected in the appearance of the Jews, and the clear criticism of the Catholic Church, point to an analysis of the conditions in Hess's own country (other works by the artist confirm this). Hess deals with the subject from a reformatory point of view and under the influence of the confessional conflict in Switzerland. He gives the impression that he makes the Jewish problem his own one. In this way he links it to his own enlightened and emancipative view, and he sees the integration of the Jews into Swiss society as a matter of assimilation.