

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 57 (1970-1971)

Artikel: Die Wandmalereien im Schultheissenhaus zu Murten : Ikonographie und Versuch einer geistesgeschichtlichen zeitlichen und stilistischen Einordnung
Autor: Fässler, Adelheid
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-338915>

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: 10.01.2026

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

Die Wandmalereien im Schultheißenhaus zu Murten

Ikonographie und Versuch einer geistesgeschichtlichen
zeitlichen und stilistischen Einordnung

ADELHEID FÄSSLER

A. Einleitende Ausführung über das Untersuchungsobjekt

I. Das Schultheißenhaus zu Murten	154
II. Der Raum mit den Malereien	156
III. Beschreibung der Bilder	158
IV. Die Maltechnik	164

B. Die Ikonographie der Murtener Wandmalereien

I. <i>Die Ikonographie des Bilderzyklus an der Westwand</i>	164
1. Die Susannageschichte als Inhalt des Bilderzyklus	164
2. Bemerkungen zur Geschichte des Susanna-Thomas	169
a) Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarische Bearbeitung der Susannageschichte in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter	169
aa) Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarischen Dokumente der Susannageschichte in der frühchristlichen Zeit	169
bb) Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarische Bearbeitung der Susannageschichte im Mittelalter ...	173
b) Die dramatische Bearbeitung der Susannageschichte im 16. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Birkschen Dramas und dessen spezieller Bedeutung für die Murtener Wandmalereien	180
II. <i>Die Ikonographie des Bildfragmentes an der Ostwand</i>	192
	153

C. Versuch einer zeitlichen und stilistischen Einordnung

I. Datierung	196
II. Die stilanalytische Untersuchung	197

D. Schlußbemerkungen	206
----------------------------	-----

Abbildungen

A. Einleitende Ausführung über das Untersuchungsobjekt

I. Das Schultheißenhaus zu Murten

Im Herbst 1942 wurden in einem Raum des sogenannten Schultheißenhauses in Murten eine Reihe von Wandmalereien aufgedeckt. Im Frühjahr 1963 kam in demselben Raum ein weiterer Teil davon zum Vorschein. Zu beiden Malen wurde der Lokalhistoriker Ernst Flückiger herbeigerufen, der seinerseits den damaligen Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Ü., Prof. Heribert Reiners, und 1963 dessen Nachfolger Prof. Alfred A. Schmid benachrichtigte¹. Anlaß zur Aufdeckung war im ersten Falle eine zweckdienliche Veränderung des Raumes durch Umbau, im zweiten ein Zimmerbrand.

Der besagte Raum befindet sich im ersten Stockwerk eines gotischen Bürgerhauses Nr. 126 an der deutschen Kirchgasse². Es mag sich um den repräsentativen Raum dieses Hauses gehandelt haben, der als Äußerung vornehmen Privatlebens einen besonderen Schmuck erfuhr, öfters in Form einer Wandmalerei wie in diesem Falle. Trotz der Benennung «Schultheißenhaus» handelt es sich um ein Wohnhaus mit rein privatem Charakter, das seinen Namen dem Umstand verdankt, daß sein ehemaliger Besitzer Hans Rudolf von Erlach während seiner Amtsperiode als Schultheiß 1530–1535 nicht wie üblich im Schlosse von Murten Wohn-

¹ Ein kurzer Bericht darüber befindet sich in der Zeitschrift für schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK) V, 1943, S. 127, mit Abb.

Die Aufdeckungsgeschichte verdanke ich Dr. Ernst Flückiger, sowie dem heutigen Hausbesitzer Dr. Vauthey.

² Das Haus erfuhr im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Veränderungen. Weder E. Flückiger noch ich konnten jedoch über Geschichte und Schicksal des Hauses Quellen ausfindig machen.

sitz bezogen hatte, sondern im eigenen Hause verblieb³. Hans Rudolf von Erlach dürfte – es wird dies an anderer Stelle zu besprechen sein – der Auftraggeber der Malereien gewesen sein.

Er stammte aus einer politisch einflußreichen, adeligen Berner Familie, die mit dem Sieg von Laupen (1339) erstmals in die bernische Geschichte eingetreten und fortan im Ratssaal heimisch war⁴. Mehreren seines Geschlechts war die Schultheißenwürde übertragen worden. Der Großvater Hans Rudolfs war der in allen Schweizer-Geschichtsbüchern erwähnte Rudolf von Erlach, oftmaliger Schultheiß von Bern, der 1499 im Zug nach Hegau und in der Schlacht bei Dornach die Berner Truppen befehligte⁵. Er schuf sich zudem ein bleibendes Denkmal in der Geschichtswissenschaft unseres Landes als Besteller der sogenannten «Spiezerchronik» oder des «Spiezer Schilling», einer Abschrift und Fortsetzung der Chronik Conrad Justingers, welche Diebold Schilling in den Jahren 1484–1485 illustrierte⁶. Sein Enkel Hans Rudolf, 1504–1553, war Freiherr zu Spiez und Riggisberg, 1525 im Rat der CC, 1528 Schultheiß zu Thun, 1530–1535 Schultheiß zu Murten, 1540 Ratsherr zu Bern. In jungen Jahren war er in französische Dienste eingetreten und in der Schlacht bei Pavia 1525 gefangen genommen, aber bald darauf wieder freigegeben worden, während sein älterer Bruder Jakob in der Gefangenschaft seinen Wunden erlag. In die Heimat zurückgekehrt, verheiratete er sich noch im gleichen Jahre mit Dorothea Velga, die ihm Heitenried und auch unser Schultheißenhaus in Murten zubrachte⁷. Fortan galt er als reichster Berner seiner Zeit.

Seine Frau war freiburgischer Herkunft und stand am Schlusse einer bedeutenden Ahnentafel⁸. Neun Schultheißen der Stadt Freiburg waren

³ Das Schloß war baufällig geworden; ein Treppenturm war eingestürzt und die Wiederinstandsetzung zog sich über zehn Jahre hin. Während dieser Zeit war das Schloß unbewohnbar. Lt. gefl. Mitteilung von Dr. E. Flückiger.

⁴ R. FELLER, Geschichte Berns, 3 Bde., Bern 1946.

⁵ Vgl. Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz III, Neuenburg 1926, S. 59 ff.

⁶ Darin ist er mit seiner ersten Gemahlin Barbara von Praroman (deutsch: Perroman; die in der Literatur gebräuchliche Form des Namens ist durchwegs die französische) und seinen zwei Söhnen und vier Töchtern abgebildet. – Vgl. Diebold Schilling Spiezer Chronik 1485, hrsg. von H. BLOESCH, Bern 1939, Tafeln 1 und 2.

⁷ Gütige Mitteilung von Hr. Hubert de Vevey-L'Hardy.

⁸ Niklaus Velga oder Felga ist der Ahnherr der Familie. Als Sohn des Peter von Tüdingen und der Aline Velga, der einzigen Tochter und Alleinerbin dieses Geschlechtes, fügten er und sein Bruder Hans ihrem Namen denjenigen ihrer Mutter hinzu. Hans starb kinderlos (1325). (Sein Kenotaph befindet sich im Ratzé-Museum. Abb. in: Fribourg Artistique à travers les âges, Publication des Sociétés des Amis des beaux-arts et des ingénieurs et architectes, 1891, Pl. XIII.) Vgl. H. DE VEVEY-

aus dem Geschlechte hervorgegangen. Ihr Vater Wilhelm war der letzte männliche Nachkomme. Mit seinem Tode im Jahre 1511 erlosch das Geschlecht ⁹. Ihre Mutter, Ursula von Wattenwyl, wurde hernach die dritte Gemahlin des kunstfreudigen Jakob von Hertenstein in Luzern ¹⁰.

II. Der Raum mit den Malereien

Leider hat der Raum mit den Malereien im Schultheißenhaus zu Murtten, so wie er auf uns gekommen ist, seine ursprüngliche Bestimmung verloren. Zu Anfang unseres Jahrhunderts gehörte das Haus zum Besitz einer Familie Wattlelet, nach der es heute öfters genannt wird (Wattlelet-haus). 1939 wurde es vom heutigen Besitzer, M. Vauthey, gekauft. Um die Doppelführung seiner zahnärztlichen Praxis zu realisieren, ließ er damals den Raum der Breite nach, d. h. in Richtung West-Ost, durch eine Mauer zweiteilen und 1942 das dadurch entstandene Nordzimmer auffrischen. Dabei wurde der Mauerüberzug – ein Gipsanwurf und eine bemalte Papiertapete – entfernt. Die meisten Beschädigungen der Malerei rühren wohl von der früher stattgefundenen Restaurierung des Raumes her. Um eine größere Haftbarkeit des Bewurfs zu erzielen, sind die Wände damals behämmert worden. Das Gleiche zeigte sich dann auch 1963 im angrenzenden Zimmer, d. h. im Halbzimmer Süd.

Die ursprünglichen Maße des Raumes sind 5,7 m in der Länge und 5,15 m in der Breite. Durch die Unterteilung entstand gegen Süden ein Zimmer von 2,7 m : 5,15 m, gegen Norden eines von 2,9 : 5,15 m. Die Zimmerhöhe beträgt 3 m, doch ist die jetzige Decke später eingezogen worden. Der ursprüngliche, heute verkleidete Zugang zum Raum be-

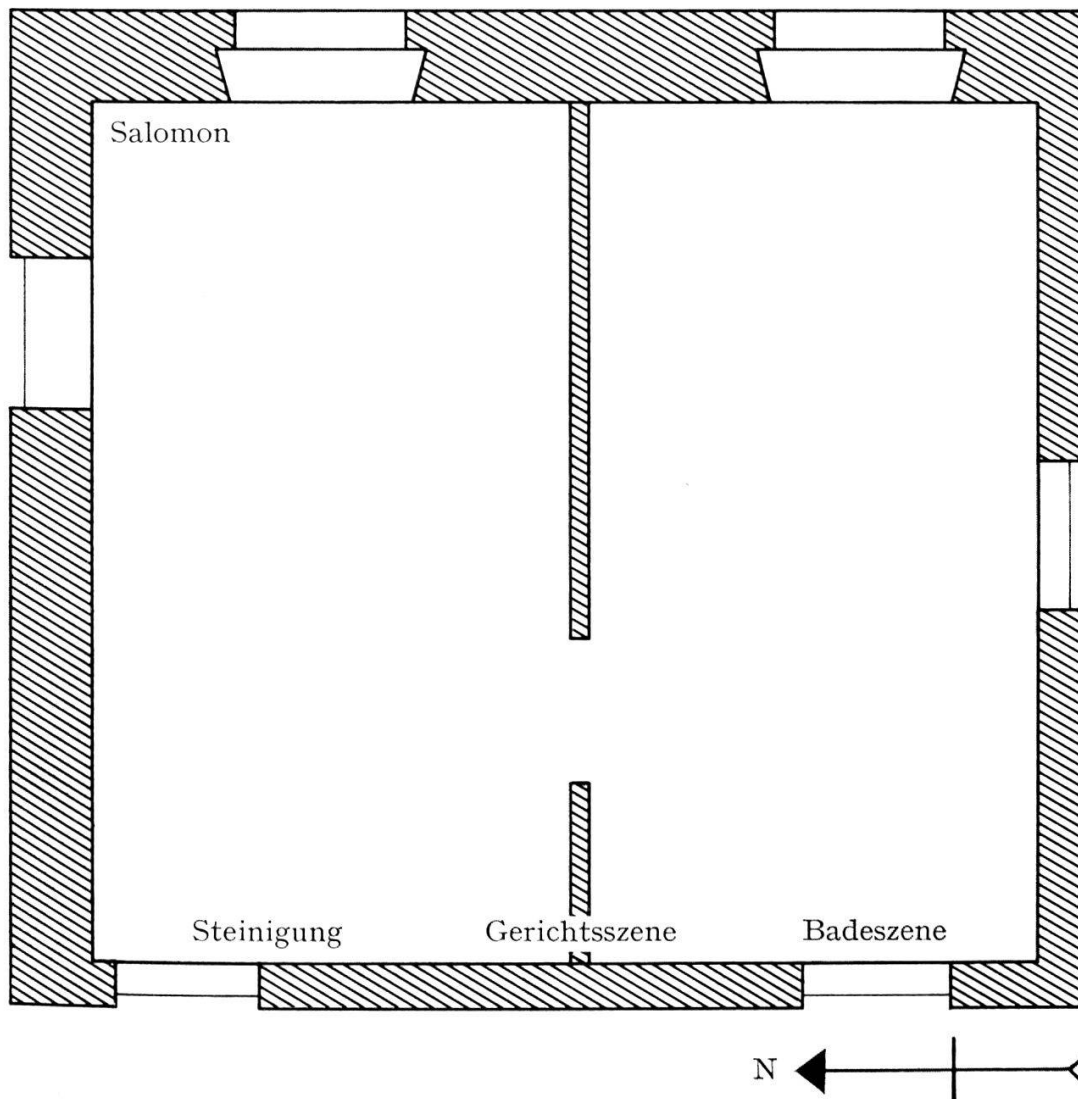
L'HARDY, *Armorial de la noblesse féodale au pays allemand de Fribourg*, in: *Archives héraldiques Suisses*, 1936, S. 8 ff.

⁹ Im Manuale Capituli II, Anhang, S. 28/29, im Freiburger Staatsarchiv ist die Biographie eines Niklaus Velga, Chorherrn zu St. Niklaus 1515–1535, verzeichnet. Es handelt sich dabei um einen illegitimen Sproß, für welchen 1512 beim Rate die Dispens eingeholt wurde, damit er trotz seiner unehelichen Geburt Priester werden könne. Die Dispens wurde erteilt, da er nicht aus einer ehebrecherischen Verbindung hervorgegangen war. Vgl. auch *Archives de la Soc. d'histoire du canton de Fribourg* V, 1893, S. 371 f.

¹⁰ Die Holbeinischen Wandmalereien im Hertensteinhaus wurden 1517–19 ausgeführt, als Ursula von Wattenwyl schon drei Jahre tot war. Sie starb am 27.7.1514. (Mitt. v. H. de Vevey). Vom Kunstsinn des Paares Hertenstein-Wattenwyl zeugt z. B. das in die Südfassade der Peterskapelle (Luzern) eingelassene, von der Renaissance geprägte Steinrelief mit Christus am Ölberg mit dem Allianzappen Hertenstein-Wattenwyl. Vgl. *Kunstdenkmäler des Kantons Luzern (KDM) Stadt I*, Basel 1953, S. 214, Abb. 159.

findet sich in der Mitte der Südwand. Die beiden Fensteröffnungen in der Ostwand gegen die deutsche Kirchgasse hin gehören ebenfalls zum Originalbestand. Heute ist je eine Lichtquelle für die beiden Halbzimmer. Drei weitere Wandöffnungen sind späteren Datums. Die Tür in der Westwand des Halbzimmers Süd dürfte gleichaltrig sein wie der Fayenceofen in der Südwestecke und aus dem 18. Jahrhundert stammen. Die Türen im Halbzimmer Nord – die eine in der Westwand, die andere in der Nordwand – stammen aus der Zeit des Umbaus von 1942 (siehe Plan).

Grundriß des Raumes mit den Malereien



Die 1942 freigelegten Malereien bedecken die ganze Westwand des Halbzimmers Nord und ein 90 cm breites Mauerstück zwischen der Nordostecke und dem Fenster. Im südlichen Halbzimmer wurden die Malereien an der Westwand von der Trennwand bis zur Türe freigelegt. Zu besichtigen sind sie allesamt nicht mehr. Sie wurden gleich nach ihrer Entdeckung, unter Berücksichtigung der wichtigsten Schutzmaßnahmen, hinter eine neue Wandverkleidung verbannt.

III. Beschreibung der Bilder

An allen vier Wänden des Raumes – es wird in der Folge von Raum und Halbzimmer die Rede sein, wobei unter ersterem der Gesamtraum verstanden werden soll – verläuft eine 60 cm hohe Sockelzone aus Nußbaum¹¹. Die Malereien schließen direkt daran an und zwar so, daß sich zusammen mit dem Sockel, der ein Fünftel der Gesamthöhe beansprucht, eine Dreiteilung der Wand ergibt. Bis zu 140 cm Höhe, in welcher der figürliche Teil der Malerei beginnt, ist ein 80 cm hoher Wandbehang hingemalt. Die Bilderzone führt zur Zeit bis zur heutigen Decke, reichte aber wahrscheinlich bis zur ursprünglichen Decke, denn die Malereien entbehren eines oberen Bildabschlusses. Ein solcher ist umso mehr vor auszusetzen, als die untere Bildbegrenzung ihn verspricht. Die in raumöffnender Absicht gemalte Bilderwand schließt nämlich nach unten mit einem Gesimse. Dieses Gesims besteht aus einer Deckplatte, welche die Begrenzung des in die Tiefe laufenden Fußbodens bildet, einem Karnies und einem Stab, der wie der Umriß einer umgekehrten Mauerzinne in rechten Winkeln gebrochen ist. Die figürliche Malerei wird von marmorierten, sich stark verjüngenden Säulen – vereinfachten Balustersäulen – in gleichmäßige Felder aufgeteilt. Diese Säulen hatten wohl auch die Aufgabe, im Sinne illusionistischer Architekturdarstellung ein gemaltes Gebälk zu tragen.

Der hell in dunkel gemalte grüne Behang ist am Gesimse aufgehängt. Er täuscht grobes ornamental durchwobenes Leinen vor. Großzügig geschwungene, schlanke Ranken fangen stilisierte Tiere ein; in unserem Fragment sind es ein Hirsch und ein Adler oder ein Kranich mit gespreizten Flügeln. Vielleicht alternieren diese beiden Tiere. Dann könnten sie möglicherweise eine besondere Bedeutung gehabt haben, nach der

¹¹ Dieser Nußbaumsockel stammt wie die Türe der Westwand im Halbzimmer Süd und der Fayenceofen aus dem 18. Jahrhundert.

ich vergebens suchte; vielleicht sind sie aber auch rein ornamental zu verstehen.

Dieser Wandbehang tritt im Fragment des südlichen Halbzimmers in Erscheinung. Er ist aber auch unter den andern figürlichen Bilderteilen vorauszusetzen, denn wie zu zeigen sein soll, handelt es sich um einen Bilderzyklus, dessen unmittelbare Fortsetzung man im nördlichen Halbzimmer findet und der durch die moderne Trennwand willkürlich unterbrochen wird. Außerdem zeigen sich Ansätze des Behangs auch unter dem Fragment der Ostwand (Fensterwand), so daß sich die Vermutung aufdrängt, daß diese dekorative Sockelzone durchgehend an allen vier Wänden des Raumes vorhanden war ¹².

Das Bild in der Nordostecke ist stark lädiert und fragmentarisch. Zu sehen sind zwei Figuren, eine stehende weibliche links und eine kniende männliche rechts, so stark zusammengerückt, daß sie sich überschneiden. Die Frau weist mit ihrer erhobenen Rechten auf etwas, im Fragment nicht Erhaltenes hin ¹³. Ihr Haupt neigt sie derweil zum knienden Manne, ihr Blick ruht auf ihm, ihre Linke stützt sie entweder auf ihrer Hüfte oder auf des Mannes Schulter ab. Das Kleid sieht etwas phantastisch aus. Es zeigt über einem Untergewand mit eng anliegenden Ärmeln das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts übliche, tief ausgeschnittene Mieder mit hoher Gürtung und erst am Oberarm angeschnittenen Ärmeln, die weit und herunterhängend sind. Dazu trägt die Frau die Spitzhaube, von deren Spitze schweifartig der Schleier niederfällt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt. Das runde, in seinen einzelnen Zügen nicht mehr erkennbare Gesicht wird von zwei Lockensträhnen eingerahmt. Der kniende Mann hat sein Haupt erhoben und schaut auf das hingewiesene Objekt. Man darf sich ihn anhand der Spuren bärtig und alt vorstellen. Er trägt eine Zackenkrone und einen weiten pluvialeähnlichen Mantel aus Damast. Präzisere Aussagen läßt der schlechte Zustand dieser Figur nicht zu. Im obern Teil des Bildes ist der Ansatz eines Gesimses erkennbar, was auf einen tektonischen Hintergrund und vielleicht auf einen Innenraum schließen läßt.

Wenden wir uns den Malereien des südlichen Halbzimmers zu ¹⁴. Der schmale Abschnitt zwischen der Türe und der ersten gliedernden Säule

¹² Die Auseinandersetzung mit der Ikonographie der Bilder wird diese Hypothese noch unterstützen.

¹³ Man bemerke, daß nur Index und Daumen ausgestreckt sind. Es ist eindeutig die Geste des Hinweisens und nicht des Schwures.

¹⁴ Die Bilder werden in ihrer Abfolge ohne Rücksicht auf ihre Entdeckungsdaten behandelt.

ist fast ganz zerstört. Zu sehen ist im rechten Vordergrund der Rest einer schräg nach links hinten ablaufenden marmornen Brüstung oder eines Sockels und darauf eine Säulenbasis; in der Bildmitte ein Teil des Säulenschafts und nicht ganz klar erkennbar, als dessen Bekrönung, ein Figürchen; im Mittelgrund Ansätze einer rundgeführten, anscheinend abgedeckten Backsteinmauer; im Hintergrund Spuren einer Landschaft.

Die rechts an die trennende Säule anschließende Figurengruppe ist das Teilstück des am vollständigsten erhaltenen Bildes. Durch die Trennwand ist etwa eine Figurenbreite verloren gegangen. Aber das Bild findet im nördlichen Halbzimmer seine Fortsetzung und reicht bis zur zweiten Säule.

Die Gruppe besteht aus Kriegsvolk und einer Bürgersfrau. Eine männliche Gestalt rechts außen ist verschnitten. Es sind von ihr nur noch ein Ärmel, die rechte Schulterpartie und ein Teil der Kopfbedeckung vorhanden. Der erste Krieger anderseits ist so dicht an den linken Bildrand gerückt, daß sich sein rechter Arm und der Federbusch seines Helmes hinter der Säule verlieren. Es wird dadurch der Eindruck erweckt, daß sich die Leute in den Raum drängen. Dieser Eindruck wird einerseits durch das Rückwärtsblicken des zweiten Mannes, anderseits durch die Kompaktheit der ganzen Gruppe noch verstärkt. Es sind offenbar noch nicht alle Personen in den Saal gedrungen. Der erste Krieger trägt eine volle Rüstung, auf dem Kopf einen Schuppenhelm mit einem über der Stirn ansetzenden Federbusch und einer großen Rosette über dem Ohr. Sein Körper ist in Dreiviertelansicht gegeben, vom rechten Arm sieht man nur die geballte Rechte. Die linke Körperhälfte wird von der vor ihm stehenden Frauengestalt teilweise verdeckt. Der Kopf ist im Profil wiedergegeben. Harte Züge kennzeichnen das bärtige, nicht mehr junge Gesicht. Zwischen dem Kopf dieses älteren Kriegers und dem Haupt der Frau tritt der zweite unbärtige Mann in Erscheinung, der seinen Kopf zurückwendet und seinen Blick offensichtlich zum Raum hinausschickt. Die hinter der Schulter der Frau sichtbar werdende Hand, deren Index auf die vor ihm Stehende weist, gehört offenbar ihm. Die Frau steht in der vordersten Bildschicht, als einzige Gestalt in ganzer, nirgends überschnittener Ansicht. Sie wird von dem oben besprochenen, älteren Kriegsmann und einem zweiten zu ihrer Linken geführt. Sie trägt Kleid und Haube der Bürgerin, wie sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich waren. Der Rocksaum ist mit einem Damastmuster reich bestickt. Das Obergewand ist in der bereits beschriebenen Weise tief decolletiert. Brust und Schultern werden von hauchdünnem Chiffon umhüllt, der am Hals von einem bestickten Band zusammengehalten wird und gerüscht aus diesem hervortritt. Die Frau hat einen demütig-gedemütigten Ge-

sichtsausdruck; ihre Augenlider sind gesenkt, ihr Haupt leicht geneigt. An den Handgelenken ist sie gefesselt. Über ihrem Haupt taucht der Kopf eines weiteren Kriegers auf, von dem man nicht mehr als sein düster blickendes Auge, seinen Helm mit dem Federbusch und die von ihm gehaltene Stange sieht. Der Soldat zur Linken der Frau wird teilweise von ihr, teilweise von der bereits genannten, durch die Trennmauer dezimierten Gestalt verdeckt. Er trägt Helm mit Federbusch, Panzerhemd und geschlitzte Kriegshose. Sein Kopf ist zur Frau geneigt, sein Ausdruck leer. Zu wem das neben seinem linken Bein mit dem längsgestreiften Strumpf bekleidete Bein gehören mag ist schwer zu beurteilen; vielleicht gehört es jener Gestalt, von der im Zwickel zwischen den Gesichtern der Frau und des Kriegsknechts sowie dessen rechter Schulter nur ein Auge zu sehen ist, das versucht, der Frau ins Gesicht zu blicken. Der Maler wollte offenbar den Eindruck von viel Volk vermitteln; dies ist auch ersichtlich aus dem aufragenden Wald von Hellebarden im linken Hintergrund. Eine linke, auf die Frau zeigende, kräftig gebildete Hand und die Kappe eines Schuhs endlich gehören einer verlorengegangenen Vordergrundsfigur. Fliesen bedecken den Boden.

Die rechte Bildhälfte, nun im südlichen Halbzimmer, wird von einem Thron und dem daraufstehenden Knaben beherrscht. Vom Fliesenboden führen zwei Stufen zum marmorierten Thronsessel, dessen hohe Rückenlehne volutenartig eingerollt ist. Je ein stilisiertes, schweres Akanthusblatt bildet die Armlehne und an der Vorderfront der Seitenwangen läuft ein leicht konkav geschwungenes Steinband hinunter und rollt sich am Ende nach außen ein. Die Sitzfläche bildet eine dünne, in die Wangen eingelassene Steinplatte. Diese ist mit einem bordürenbesetzten, vorne herunterhängenden Tuch belegt. Darauf steht der etwa zehn Jahre alte Knabe mit dem lockigen, zu einem Pagenschnitt frisierten Haar; er trägt den bei Kindern im 16. Jahrhundert üblichen knielangen Faltenrock mit Schinkenärmeln; im Halsausschnitt ist die Bluse sichtbar. Seine Rechte hält er in einer explizierenden Geste ausgestreckt, die Linke an die Taille gepreßt. Er spricht offensichtlich zu der vor ihm versammelten Gesellschaft, der oben beschriebenen, im Halbzimmer Süd befindlichen Gruppe und den zwei wuchtigen, alten Männern vor dem Thron, die infolge der Umgestaltung des Raumes nur im Fragment vorhanden sind. Die beiden Figuren überschneiden sich. Der Kopf der vorderen im Profil nach rechts gerichteten, liegt auf Brusthöhe der hinteren, die, zum Beschauer gewendet und grimmig zurückblickend, auf der ersten zum Throne führenden Stufe zu stehen scheint. Der Mann hat nach Gesichtsausdruck, Kleidung und Attribut das Aussehen eines Landsknecht-Pro-

fosen. Über dem breiten, schnurrbärtigen Antlitz sitzt schräg ein flaches Barett; ein plissiertes und am Halse gerüschtes Hemd wird unter der Brokatbluse mit weiten, puffigen Ärmeln sichtbar. In der groben, pranckenartigen Linken hält er ein Seil. Die bärtige Vordergrundfigur ist bürgerlicher Herkunft. Als Kopfbedeckung trägt sie einen Hut mit zurückgeschlagener, über der Stirn gespaltener Krempe. Über das pelzverbrämte Oberkleid mit kurzen, weiten Ärmelansätzen fällt ein bis zu den Schultern reichender gezaddelter Brokatkragen, und aus dem gepufften Ärmel des Unterkleides lugt der rechte Unterarm hervor. Dieser Unterarm mit dem hier anliegenden Ärmel und der gelappten Manschette entspricht dem oben genannten der linken Bildhälfte mit der auf die Frauengestalt hinweisenden linken Hand. Doch kann diese Hand nicht zu dem im Bilde erhaltenen Manne gehören; die Stellung der Beine und die Drehung des Körpers lassen vielmehr eine weitere ehemals vorhandene Gestalt voraussetzen. Vom Thron bis zu der nächsten bildtrennenden Säule ist ein Stück niedriger Mauer mit Sockel- und Abschlußprofil hingemalt, das auf der oberen Thronstufe nach rechts abläuft. In das kleine Feld zwischen dem oberen Mauerrand, der Rücklehne des Thrones, der Volute und der Säule drängen sich zwei männliche Hintergrundfiguren Kopf an Kopf im Gespräch, nach ihrer Kleidung Bürgerleute.

Die Szene ist in einen dürftig angedeuteten Innenraum gestellt. Den Hintergrund bildet eine ungegliederte, leere Mauerfläche, einzig über der Profosfigur durch ein hochliegendes Fenster durchbrochen, das den Blick auf eine in der Ferne gelegene Burg gewährt. Im übrigen weist nur noch der Fliesenboden auf die Art der Räumlichkeit hin, natürlich auch der Thron, der kaum unter freiem Himmel zu denken ist. Das Hauptgewicht des letzten Bildes liegt auf der Darstellung einer Steinigung unter freiem Himmel. Durch den Mauerdurchbruch von 1942 wurde diese Szene so stark dezimiert, daß sie schwer verständlich und kaum mehr rekonstruierbar ist. Unklar ist vor allem, wo man sich die Standflächen der einzelnen Personen zu denken hat. Das Ziel des Angriffs ist ein bärtiger Greis mit einer eigenartigen, kegelförmigen, brokatbezogenen Haube. Es ist nur noch sein Kopf zu sehen. Der geöffnete Mund stöhnt, der Ausdruck ist gequält. Von rechts und von links werden schwere Steine auf den Mann geworfen. Der Kriegermann links, jugendlich und mit kurzem Kinnbart, holt mit seiner kräftigen Rechten zum nächsten Wurf aus. Die weiten Ärmel sind nach Landsknechtart geschlitzt, die Unterarme entblößt. Worauf sich die Linke stützt, ist nicht mehr erkennbar. Der Steiniger auf der andern Seite ist recht naturalistisch gezeichnet. Er wirft mit beiden Händen den schweren Stein; zwischen den Ellen-

bogen erscheint sein wütendes Profil mit dickem Schnurrbart zwischen einer langen Hakennase und vorspringendem Kinn. Als Bekleidung trägt er ein weites Leinenhemd mit aufgekrempten Ärmeln. Die untere Körperhälfte ist verloren ¹⁵. Ein dritter Steiniger hat die gleiche Standfläche wie das Pferd links im Bild, steht also auf der Wiese. Sein Kopf reicht nur bis zur Hüfte des steinigenden Kriegers und überschneidet diesen. Obwohl er in einer vorderen Bildschicht steht, ist er von viel kleinerer Gestalt als die drei genannten Figuren. Durch die in seinen Muskeln ausgedrückte Kraft, sein Kriegskostüm und den fast kaum mehr sichtbaren Kinnbart ist er als jüngerer, aber erwachsener Mann gekennzeichnet. Er hat kurzes gelocktes Haar und trägt keine Kopfbedeckung. Über einem weiten Hemd mit aufgekrempten Ärmeln trägt er eine knappsitzende Weste; die Hosen sind nach Landsknechtart gepufft und geschlitzt, der linke Oberschenkel ist nackt ¹⁶. In der linken Hand hält der Mann einen Stein und holt zum Wurf aus, doch kann dieser nicht dem Greise rechts gelten. Das Objekt seines Zornes muß mit dem Einsetzen der Tür verlorengegangen sein. Das frontal zum Beschauer stehende Pferd, sein Reiter und dessen Begleiter sind im gleichen Größenverhältnis dargestellt wie der dritte zuletzt beschriebene Steiniger. Der Maler scheint die Absicht gehabt zu haben, die an der Handlung unbeteiligten Figuren tiefer ins Bild hineinzurücken, was ihm allerdings nicht ganz gelungen ist. Das Pferd – mit reichem Zaumzeug – steht frontal, Kopf nach rechts; der Reiter trägt vornehme Tracht, bordürenbesetzten Knierock, plissiertes, im Halsausschnitt sichtbares Hemd und als Kopfbedeckung ein flaches Barett. Völlig unklar bleibt, ob beide Männer zu Pferd sitzen und wenn ja, in welcher Art das Tier des unbärtigen, im Profil gezeigten Mannes zu dem vorhandenen Pferde stehen müßte. Links hinter dem rechten Vorderbein des Pferdes ist ein drittes Pferdebein zu erkennen, das, nach der Haltung des Reiters zu schließen,

¹⁵ Gewisse Anhaltspunkte für die mutmaßliche Ergänzung der Steinigungsszene dürfte die in Basler Privatbesitz (Langenbruck) sich befindliche Zeichnung Niklaus Manuels mit der «Verspottung Christi» geben. Hier sitzt Christus auf einer Mauer oder Kiste, auf welche die Peiniger gestiegen sind. Abb. bei W. HUGELSHOFER, Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jhds. Freib. i. Br. 1928, I Abb. 14.

¹⁶ Das nackte Bein kann zweierlei Bedeutung haben, entweder, daß der Landsknecht aus lauter Eile nur halbwegs bekleidet sich zur Steinigung begab oder aber, was bei andern Landsknechtdarstellungen zutrifft, daß der Mann in Liebes- und Kriegsangelegenheiten den Wechselfällen des Glücks unterworfen ist.

Vgl. W. WEISBACH, «Ein Fuß beschuht, der andere nackt». Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf, in: ZAK IV, 1942, S. 108–122, dazu ein Nachtrag von L. FORRER, Die Mittelalter- und Renaissance-«Einschuhigen» als Überkommnis aus der Antike, in: ZAK V, 1943, S. 52 f.

nicht den rechten Hinterlauf darstellen kann. Auch scheint die Kruppe des Pferdes durch einen Segmentstrich hinter den über die Flanken herunterhängenden Brokatmantel des Reiters angedeutet zu sein.

Der Hintergrund spricht noch deutlicher für die formalen Probleme, mit denen der Maler im Grunde nicht fertig wurde. Über eine zinnenbekrönte, von Türmen unterbrochene, annähernd bildparallel verlaufende Mauer hinweg geht der Blick in einen Bezirk mit Gebäulichkeiten und Bäumen. Das Mauerwerk ist verputzt gemeint, der Maler schraffiert mit hellen Horizontalstrichen auf grauem Grund. Die Wehrtürme und die Häuser wollen perspektivisch gezeichnet sein, sind aber durchwegs falsch verstanden.

IV. Die Maltechnik

Die Technik dieser Malereien ist dieselbe, wie sie von Thomas Schmid und Ambrosius Holbein 1515/16 in den hervorragenden Gemälden im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein verwendet wurde¹⁷. Es handelt sich nicht um Fresken, sondern um auf den trockenen Grund aufgetragene Leimfarben¹⁸. Es sind in kalten Tönen gehaltene Malereien, sogenannte Grisailen mit wenigen vereinzelt Farbakzenten: blau für den Luftton, gelb/braun bei Haaren, grau/grün bei Bäumen. Der Behang ist in rotbraunem Grundton mit roten und grünen Farbpunkten gemalt.

B. Die Ikonographie der Murtener Wandmalereien

I. Die Ikonographie des Bilderzyklus an der Westwand

1. Die Susannageschichte als Inhalt des Bilderzyklus

Die Bilder sind in der Reihenfolge zu lesen, wie sie oben vorgestellt wurden¹⁹, also von Süden nach Norden, in der Richtung, in welcher der

¹⁷ Vgl. Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen. II. Der Bezirk Stein am Rhein, Basel 1958, S. 121 ff., mit div. Abbildungen und H. A. SCHMID, Die Wandgemälde des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, Frauenfeld 1944, S. 53.

¹⁸ A. Bovy konnte in Murten die gleiche Technik feststellen. Vgl. ZAK V, 1943, S. 127.

¹⁹ Unter Außerachtlassung des Fragments an der Ostwand, das weiter unten zu besprechen sein wird.

kleine Saal ursprünglich betreten wurde. Das Thema ist dem Alten Testament entnommen. Die Malereien illustrieren die Geschichte der keuschen Susanna, die im 13. Kapitel, Vers 1–64, des Buches Daniel geschildert wird ²⁰. Diese Erzählung versetzt in eine Zeit des babylonischen Exils, da die jüdischen «Neubürger» bereits wieder Wohlstand erworben hatten und das Recht einer eigenen Gerichtsbarkeit besaßen. Da es ihnen an eigenen öffentlichen Gebäuden mangelte, trafen sie sich im Hause des angesehenen Joakim und seiner züchtigen Frau Susanna. Vers 3: «Er hatte eine Frau genommen, die Susanna hieß, die Tochter Helkias; sie war überaus schön und gottesfürchtig.» Als Richter waren damals die zwei Ältesten aus dem Volke bestellt. Diese beobachteten Susanna im Garten ihres Mannes beim Bade und schmiedeten den Plan, sich an der schönen Frau zu vergehen. Vers 15–17: «Als sie nun auf einen günstigen Tag warteten, geschah es, daß jene wieder einmal, wie gewöhnlich nur von zwei Mädchen begleitet, hereinkam und im Garten ein Bad zu nehmen verlangte, weil es heiß war. Es war aber sonst niemand dort als nur die beiden Ältesten, die versteckt waren und ihr auflauerten. Da trug sie den Mädchen auf: 'Holt mir nun Öl und Salbe und beschließt das Tor des Gartens, daß ich mich baden kann.'» Vers 19–21: «Sobald nun die Mädchen hinausgegangen waren, erhoben sich die beiden Alten, eilten zu ihr hin und sagten: 'Siehe das Tor des Gartens ist verschlossen und niemand sieht uns. Wir brennen von Verlangen nach dir: drum sei uns zu Willen und gib dich uns hin! Sonst sagen wir als Zeugen gegen dich aus, ein Jüngling sei bei dir gewesen und darum habest du die Mädchen von dir weggeschickt'.» Vers 24–27: «Nun schrie Susanna mit lauter Stimme, aber auch die beiden Alten schrien ihr entgegen. Der eine lief gar hin und öffnete das Tor des Gartens. Wie nun die Leute aus dem Hause das Schreien im Garten vernahmen, eilten sie durch die Seitentür herbei, um zu schauen, was ihr zugestoßen sei. Als aber die Alten ihre Erklärungen gaben, da fühlten sich die Diener sehr beschämt; denn nie zuvor war über Susanna etwas Derartiges gesagt worden.»

Soweit der erste Abschnitt der biblischen Erzählung. Er ergibt in der bildkünstlerischen Verwirklichung die Darstellung der «Susanna im Bade». Dieses Bild ist allerdings im Murtener Zyklus nicht mehr vorhanden.

Drei Gründe sprechen für das Susanna-Thema: Die Ikonographie der beiden folgenden szenischen Darstellungen – in der Vorwegnahme: die

²⁰ Ich hielt mich an die Übersetzung aus der Vulgata von Heinrich Schneider. – H. SCHNEIDER, Das Buch Daniel. Das Buch der Klagelieder. Das Buch Baruch. Band IX/2 der Herder Bibelkommentare. Die Hl. Schrift für das Leben erklärt. Freiburg i. Br. 1954.

Anklage resp. Verurteilung der Susanna, ihre Rettung durch Daniel und die Steinigung der Alten –, die sehr spärlichen Malreste am rechten Bildrand ²¹, sowie eine Reihe von anderen zyklischen Susannadarstellungen, die in einem folgenden Abschnitt dargelegt werden sollen.

Die Verse 28–41 erzählen die falsche Verurteilung der Susanna. Vers 28: «Als sich dann am folgenden Tage das Volk bei ihrem Gatten Joakim versammelte, kamen auch die beiden Alten, erfüllt von der frevelhaften Absicht, gegen Susanna die Todesstrafe zu erwirken.» Vers 36–41: «Die Alten sagten nun aus: 'Während wir allein im Garten umhergingen, kam diese mit zwei Mägden herein, verschloß das Tor des Gartens und schickte die Mägde weg. Dann kam zu ihr ein junger Mann, der versteckt gewesen war, und legte sich mit ihr nieder. Wir waren gerade in einer entfernten Ecke des Gartens; als wir den Frevel sahen, liefen wir zu ihnen hin. Wir ertappten sie beim Verkehr, konnten aber jenen Mann nicht festnehmen, weil er stärker war als wir, das Tor öffneten und entwich. Diese jedoch faßten wir und fragten sie: Wer war der junge Mann? Sie wollte es uns aber nicht verraten. Das bezeugen wir'.» Die Versammlung schenkte ihnen Glauben als Ältesten des Volkes und Richtern. So verurteilte man Susanna zum Tode. Aus dem Abschnitt der Rettung der Susanna liegen die Verse 42–50 dem zweiten Bilde noch zugrunde: «Susanna rief aber mit lauter Stimme und betete: 'Ewiger Gott, der das Verborgene kennt und alles weiß, bevor es noch geschieht: Du weißt, daß sie falsches Zeugnis wider mich abgelegt haben. Siehe, ich muß sterben, obwohl ich nichts von dem getan, was diese Böses wider mich erdichtet haben.' Der Herr erhörte ihr Rufen. Als man sie zum Tode führte, erweckte Gott den Heiligen Geist eines noch recht jungen Mannes mit Namen Daniel; dieser rief mit lauter Stimme: 'Ich bin unschuldig am Blute dieser Frau.' Da wandte alles Volk sich zu ihm und fragte: 'Was sollen die Worte bedeuten, die du gesprochen hast?' Nun trat er mitten unter sie und sprach: 'So töricht seid ihr, Israeliten? Ohne Untersuchung und ohne genauere Kenntnis des Sachverhalts habt ihr eine Israelitin verurteilt? Kehrt zum Gericht zurück! Denn diese Leute haben

²¹ Vgl. die Darstellung der Bathseba im Bade des Niklaus Manuel von 1517 im Basler Kunstmuseum. E. KUNOTH-LEIFELS, Über die Darstellungen der Bathseba im Bade, Essen 1962, Abb. 34. – Der Holzschnitt mit der Susannageschichte Jörg Breu's d. J. von 1540 im Kupferstichkabinett zu Berlin zeigt eine ähnliche Auffassung des Gartens und des Brunnens. Abb. 396 in H. SCHMIDT, Bilder-Katalog zu Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt, München 1930. Die gerundete Mauer scheint auch in unserem Fragment nicht die Mauer des Badebeckens zu sein, sondern die Umfriedung des Gartens. Es ist diesseits der Mauer Boden mit Grasbüscheln zu erkennen.

falsches Zeugnis wider sie abgelegt.' Da kehrte das ganze Volk eilends wieder um. Die Ältesten sagten zu ihm: 'Setze dich hierher in unsere Mitte und gib uns Weisung; denn dir hat Gott den Vorrang verliehen'.»

Die Verurteilung und die Rettung sind im Schultheißenhaus zu Murten ins zweite Bild zusammengezogen. Die Verurteilung wird in recht knapper Form ausgedrückt: durch die belastende Geste der Hand eines Richters, dessen Figur hinter der Trennwand liegt oder überhaupt nicht mehr vorhanden ist. Die Vordergrundfigur im rechten Bildteil ist als zweiter Ankläger zu betrachten. Daniel ist als Kind dargestellt ²².

In den verbleibenden Versen bringt Daniel das Zeugnis der Bösewichte zu Fall: Vers 51–55: «Da sprach Daniel zu ihnen: 'Sondert sie weit voneinander, ich will sie verhören.' Als nun einer vom andern gesondert war, rief er den einen von ihnen heran und sprach zu ihm: 'Du in langer Bosheit Altgewordener! Nun kommen deine früher begangenen Sünden an den Tag, da du ungerechte Urteile fälltest und die Unschuldigen verurteiltest, die Schuldigen aber freisprachst, wo doch der Herr sagt: Einen Unschuldigen und Gerechten sollst du nicht töten. Nun also, wenn du diese wirklich gesehen, sag an: Unter was für einem Baume sahst du sie miteinander buhlen?' Er sagte: 'Unter einem Mastixbaume.' Daniel sprach: 'Recht gelogen hast du auf dein eigenes Haupt. Dich wird der Engel Gottes mitten durchspalten; schon hat er den Befehl dazu erhalten'.» Vers 56–64: «Nun ließ er ihn gehen und befahl, den andern herbeizuführen; zu ihm sagte er: 'Du Sproß Kanaans, nicht Judas! Dich hat die Schönheit verführt, und böses Verlangen hat dein Herz verkehrt. So hättet ihr es mit den Töchtern Israels machen können, und jene hätten aus Angst mit euch gebuhlt; doch eine Tochter Judas nahm eure Bosheit nicht duldend hin. Sage mir also: Unter was für

²² Dazu heißt es im Bibelkommentar: «Gott erhört sie und bleibt doch unsichtbar. Er bedient sich vielmehr des jungen Daniel; dessen Jugend wird so stark hervorgehoben, damit die Rettung umso deutlicher als Gnade Gottes und nicht als Menschenklugheit erscheine. 'Ich bin unschuldig am Blute dieser Frau', eine Selbstverständlichkeit im Munde eines Knaben, aber ein erregender Mahnruf an die Älteren.» (SCHNEIDER, a. a. O., S. 88.) – Daniel wurde schon früher als Kind dargestellt, so auf dem mittelrheinischen Teppich aus dem Ende des 15. Jhs. im Berliner Schloßmuseum. Abb. 208–211 bei Kurth, Betty, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926 (Tafelband). – Auch die Illustration im Buche des Ritters vom Turn zur Unterweisung seiner Töchter, das 1493 bei Furter in Basel erschienen ist, zeigt Daniel als Kind. – Vgl. R. KAUTZSCH, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 44, Straßburg 1903, Abb. 31. – Holbein verwendete das Motiv in seinen Ikonen. Das Kind Daniel steht als Richter auf dem Thron. – Vgl. M. NETTER, Neuausgabe der Holzschnittfolge von Hans Holbein d. J. Bilder zum Alten Testament, Verlag Birkhäuser, Basel 1944, Abb. 83. – Weitere Beispiele siehe unten im Text.

einem Baume ertapptest du sie miteinander buhlend?’ Jener sagte: ‘Unter einer Eiche’. Daniel aber sprach zu ihm: ‘Recht hast du auf dein eigenes Haupt gelogen; denn der Engel Gottes steht mit dem Schwert bereit, dich mitten durchzuschneiden, um so euch beide zu vertilgen.’ Da brach die ganze Versammlung in laute Zurufe aus und pries Gott, der jene rettet, die sich auf ihn verlassen. Nun schritt man gegen die zwei Alten ein, weil Daniel sie aus ihrem eigenen Munde als falsche Zeugen überführt hatte. Man verfuhr mit ihnen dementsprechend, was sie selbst dem Nächsten Böses zugedacht hatten, man verfuhr also nach dem Gesetz des Moses und tötete sie. So wurde an jenem Tage unschuldiges Blut gerettet. Helkias aber und seine Frau – samt ihrem Manne Joakim und allen Verwandten – lobten Gott wegen ihrer Tochter Susanna, weil kein unsittliches Tun an ihr gefunden worden war. An jenem Tage und auch weiterhin stieg Daniel noch in der Achtung des Volkes.»²³

Die bezinnte Mauer im Hintergrund des Bildes soll die Stadtmauer von Babel darstellen, denn eine Steinigung wurde vor die Mauern der Stadt verlegt. Die beiden berittenen Assistenzfiguren könnten die in der Bibel genannten Entlastungszeugen, nämlich Helkias, Susannas Vater, und Joakim, ihr Mann, oder aber Richter sein, wie in einem späteren Zusammenhang zu sehen sein wird. Sie sind als am Strafvollzug uneteiligte Zeugen erschienen und halten sich etwas abseits. Es ist nun auch klar, daß der kleine Kriegsknecht den andern Alten visiert, der unter dem Steinhagel offenbar schon zusammengebrochen ist. Die Kleinheit seiner Statur allerdings ist nicht mit der Ikonographie in Verbindung zu bringen, sondern in einem Mißverständnis des Malers zu suchen.

2. Bemerkungen zur Geschichte des Susanna-Themas

a) *Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarische Bearbeitung der Susannageschichte in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter*

Die Susanna-Darstellung in Murten steht nicht vereinzelt da, sondern liegt im Rahmen einer ikonographischen Tradition. Die bildkünstlerischen Gestaltungen der unseren Malereien vorangehenden Epochen sollen hier

²³ Die Alten sprachen sich durch ihre neuen erlogenen Aussagen selber das Urteil. Dazu vermerkt der Bibelkommentar: «Der Erzähler bringt das in geistreicher Weise durch ein Wortspiel zum Ausdruck; man kann es deutsch nur entfernt wiedergeben: ‘Unter was für einem Baume?’ ‘Unter einer Steineiche’. ‘Ja steinigen wird man dich’.» (SCHNEIDER, a. a. O., S. 89). – Wenn in der Kunst die Strafe der Alten überhaupt dargestellt wurde, dann fast ausnahmslos als Steinigung. Ein sehr altes Beispiel ist der Lotharkristall im British Museum in London aus der

eingehender zum Gegenstand der Betrachtung werden. Wo zwischen ihnen und geistesgeschichtlichen Kriterien oder literarischen Erzeugnissen eine Wechselbeziehung besteht, soll auch diese zur Sprache kommen.

Die Susannadarstellungen verteilen sich zur Hauptsache auf zwei Epochen: auf die frühchristliche Kunst und auf Manierismus und Barock²⁴. Dazwischen begegnen wir dem Thema verhältnismäßig selten.

aa) Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarischen Dokumente der Susannageschichte in der frühchristlichen Zeit

Die frühchristliche Kunst hat in Malerei und Plastik, sowie in der Kleinkunst eine Reihe von Susannadarstellungen hinterlassen; die Beispiele in der Katakombenmalerei und jene in der Sarkophagplastik mögen einander zahlenmäßig die Waage halten²⁵, während die Kleinkunst weniger Exemplare aufzuweisen hat.

Die Malereien in den Katakomben zeigen in der Regel den sogenannten Orans-Typus. Es handelt sich dabei um die stilisierte Darstellung des Überfalls. Der Ort der Handlung wird durch zwei Bäume angedeutet, hinter denen die Übeltäter sich halb verbergen oder schon hinschreiten auf Susanna, welche in der Mitte steht, meist in streng frontaler Ansicht mit in der frühchristlichen Gebetshaltung erhobenen Armen. Als Beispiel mag das Susanna-Arkosol des Coemeterium Maius gelten (2. H. 4. Jh.)²⁶.

Mitte des 9. Jhts., ein Bergkristallintaglio von 112 mm Durchmesser, das im Uhrzeigersinn in acht Szenen die Geschichte der Susanna aufweist, darunter die Steinigung (s. u. im Text). Vgl. WENTZEL in RDK II, 279, Abb. 277/8.

²⁴ Die Denkmäler dieser späten Epoche, die hauptsächlich dem künstlerisch-formalen Typ angehören, der sich in Italien und in den Niederlanden großer Beliebtheit erfreute, werden hier nicht aufgeführt. Eine Liste von 288 Beispielen aus der niederländischen und italienischen Kunst ist zusammengestellt bei: A. PIGLER, Barockthemen I, Budapest 1956, S. 218 ff. Ausschließlich niederländische Beispiele bei: B. KNIPPING, De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden, Hilversum 1939, Bd. I, S. 260 ff.

²⁵ Vgl. J. WILPERT, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. Br. 1903, und J. WILPERT, Sarcophagi christiani Antichi. 3 Bde., Rom 1929. – Für die in diesem und im folgenden Abschnitt besprochenen Denkmäler konnte aus dem umfangreichen Katalog der ungedruckten Wiener Dissertation von Liselotte Popelka mit Literaturhinweisen eine Auswahl getroffen werden. – POPELKA Liselotte, Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Ikonographie, besonders des deutsch-niederländischen Kunstbereichs, Wien 1956 (Maschinenschrift). – Für die Nachweise der Susanna-Interpretation der frühchristlichen Literatur und bei den Kirchenvätern war mir P. Dr. Bruno Scherer, Altdorf, in großem Maße behilflich.

²⁶ WILPERT, Katakomben, a. a. O., S. 365, T. 220. – Weitere Beispiele sind die Darstellung des Petrus- und Marcellinus-Friedhofes oder jene der Domitilla-Katakombe. Abbildungen ebenfalls bei WILPERT 232 u. 142/1.

In der Katakombe des Praetextat erscheinen die Personen der Handlung in symbolischer Weise unter den Gestalten eines Lammes und zweier Wölfe (2. H. 4. Jh.) ²⁷. Die Beischrift SUSANNA über dem mittleren Tier und SENIORIS über dem rechten Wolf lassen keinen Zweifel über den Sinn der Darstellung. Die Darstellung in der Cappella Graeca der Priscilla-katakombe bildet eine Ausnahme innerhalb der Katakombenmalerei, indem sie nicht nur die dreifigurige Überfallsszene zeigt, sondern auch noch die Verklagung der Susanna durch die Greise und die Danksagung Joakims und Susannas (um 320) ²⁸.

Die Sarkophage vertreten in der Regel ein breiter angelegte Schilderung der Geschichte, indem sie neben der Belauschungsszene das Verhör der Alten durch Daniel, ihre Verurteilung und Wegschleppung zur Richtstätte bzw. Steinigung wiedergeben. Im Gegensatz zum statischen Oranstypus zeigen sie eine dynamischere Darstellungsweise. Schöne Beispiele bieten der Doppelfriessarkophag in Arles (Mitte 4. Jh.) ²⁹ und der Sarkophag des Thermenmuseums mit drei Reliefs (Mitte 4. Jh.) ³⁰. Durch besonderen Szenenreichtum zeichnet sich der Sarkophag von Gerona aus (Mitte 4. Jh.) ³¹. Er zeigt den Überfall im Garten, die vor dem Hause Joakims sich abspielende Verleumdung der Alten vor dem herbeigeeilten Gesinde der Frau; dann die Vorführung der Susanna vor Gericht und schließlich ihre Verurteilung. Zuletzt werden die Alten zur Richtstätte getrieben. Daniel findet sich in die Szene des Verhörs über Susanna eingefügt.

Diesem Typus gehört die Szene des Kuppelmosaiks von Santa Costanza (um 360) an ³², die Daniel auf einem um mehrere Stufen erhöhten Throne zeigt, im Vordergrund Susanna mit einem aufgeschlagenen Buch und die beiden Schuldigen, die gerade abgeführt werden.

Die Kleinkunst ist mit beiden Typen vertreten. Goldgläser des dritten und vierten Jahrhunderts zeigen den Oranstypus ³³, ebenso die aus

²⁷ WILPERT, Katakomben, S. 366, Abb. 251.

²⁸ WILPERT, Katakomben, S. 363, Abb. 14.

²⁹ WILPERT, Sark., Band II, Abb. 195/4.

³⁰ WILPERT, Sark., Band II, Abb. 196/2.

³¹ WILPERT, Sark., Band II, Abb. 196/1.

³² J. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 5.-13. Jahrhundert. 4 Bde., Freiburg i. Br. 1916, Bd. I, S. 305 f., Abb. 88/2. Das Mosaik ist nicht erhalten, sondern nur in einer Zeichnung Francesco Orlandos im Escorial und durch Beschreibung und Kopie des Pompeo Ugonio überliefert. (WILPERT I, S. 305.)

³³ O. WULFF, Altchristl. und byzantinische Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft, 3 Bde. Berlin 1914, 1939, Abb. Bd. I Nr. 56 und C. R. MOREY, The gold-glass collection of the Vatican library with additional catalogues of other gold-glass collections, Città del Vaticano 1959.

Podgoritza in Albanien stammende Glasschule (5. Jh.) mit der Inschrift SUSANNA DE FALSO CRIMINE ³⁴. Susanna ist in diesem Falle zusammen mit andern Personen und Ereignissen aus dem Alten Testament dargestellt, die mit ähnlichen Beischriften versehen sind.

Den dynamischen Typ vertreten das Silberreliquiar von S. Nazaro in Mailand (2. H. 4. Jh.) ³⁵ und der Elfenbeinkasten in Brescia (um 370) ³⁶.

Für das Verständnis dieser frühchristlichen Darstellungen müssen ideelle Betrachtungs- und Wertungsweisen der Susannageschichte herangezogen werden. Das Vorhandensein zweier Typen läßt vermuten, daß sie ebenfalls von zwei geistigen Phänomenen bewirkt wurden, was denn auch zutrifft. Für den Oranstypus erweist sich die liturgische Vorstellung der Susanna als anima liberata bestimmend, für den erzählenden Gerichtstypus oder dynamischen Typus die frühchristliche Literatur, die Kirchenväter.

In der Totenliturgie und in den Sterbegebeten dieser Zeit steht Susanna als die durch göttliche Gnade aus den Fallen des Bösen gerettete und befreite Seele ³⁷. Zunächst in Gebeten exorzistischen Charakters nimmt Susanna zusammen mit Daniel in der Löwengrube, den drei Jünglingen im Feuerofen, Isaak und Jonas eine bevorzugte Stellung ein als Beispiel der Befreiung aus Gefahr und Bedrängnis durch Dämonen, so in der griechischen Cyprianslegende ³⁸ und in den Versionen der pseudocyprianischen Gebete ³⁹. In den Sterbeformeln handelt es sich um den gleichen exorzistischen Begriff; die Vorstellung konzentriert sich ausschließlich um den Begriff der Susanna liberata. In der Commendatio animae ⁴⁰, deren Wortlaut zwar erst aus einer späteren Zeit überliefert ist, die aber zweifellos ebenso wie ihr Name ⁴¹ auf frühchristliche Zeit zurückgeht ⁴², heißt es: Deus, qui Susannam de falso crimine liberasti

Im Zusammenhang mit der Darstellung in der Cappella Graeca ist Chrysostomus' Schilderung der Susanna als ein Lamm zwischen zwei Wölfen, die in ihrer leidenschaftlichen Gier sie zu zerreißen drohen, interessant ⁴³.

³⁴ WULFF, a. a. O., I, S. 69, Abb. 55.

³⁵ W. LOWRIE, Art in the Early Church, New York 1947. Abb. 109b.

³⁶ J. KOLLWITZ, Die Lipsanothek von Brescia, Berlin 1933, S. 23 ff.

³⁷ Vgl. K. MICHEL, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, Leipzig 1902, S. 4 ff. und S. 60 ff. und H. LIETZMANN, Geschichte der Alten Kirche, 4 Bde., Berlin ³1953, Bd. II, S. 139.

³⁸ GREGOR VON NAZIANZ, Oratio in Cyprianum.

³⁹ Oratio pseudocypriana II, MPL 4, 987–990.

⁴⁰ Rituale Romanum.

⁴¹ In den Constit. Apost. VII, 43.

⁴² Vgl. LIETZMANN, a. a. O., Bd. II, S. 139.

⁴³ CHRYSOSTOMUS, Sermo de Susanna, in: Opera omnia, Tom. 5, MPG 56, 589–94.

Die patristische Susannavorstellung ist im Gegensatz zur strengen Vorstellung der Susanna liberata in der Liturgie eine etwas beweglichere, nicht allein auf den Begriff der Susanna liberata festgelegte. Dieser ist vielmehr nur ein Teil der Gesamtvorstellung. Da gibt es die Susanna als castitas tentata et victrix, wobei einmal die Stärke der Versuchung, das andere Mal Susannas siegreiches Triumphieren über die Verleumder besonders betont wird; dann die Susanna tacens, duldend, mit Christus vergleichbar; schließlich die Susanna als figura ecclesiae.

Bei Cyprianus steht die Geschichte der Susanna in seinem «Liber de disciplina et bono pudicitiae»⁴⁴ als Beispiel der Keuschheit und zwar wird besonders das Siegreiche an Susanna betont. Auch Zeno⁴⁵ und Augustinus⁴⁶ interpretieren Susanna als castitas tentata.

Der andere Wesenszug der Susanna, die Schweigsamkeit, wird von Ambrosius hervorgehoben. Das Schweigen ist ein wichtiger Teil der «Officia ministrorum», und wie wirksam es sein kann, zeigt er am Beispiel der Susanna⁴⁷. Schließlich wird die Susanna tacens auch mit Christus verglichen; wie jener, vor Pilatus angeklagt, schwieg, so schwieg auch Susanna⁴⁸.

Die Gleichsetzung Susannas mit der ecclesia hat Hippolyt zuerst ausgesprochen. Bei ihm bedeutet Susanna zwischen den Alten die Kirche zwischen Juden und Heiden⁴⁹. Später, bei Isidor von Sevilla, steht sie für die Kirche, welche die falschen Juden gleichsam als eine Ehebrecherin des Gesetzes anklagen⁵⁰.

Der zyklisch erzählende Charakter der Sarkophagreliefs, deren geistigen Hintergrund die patristischen Auslegungen bilden, entspricht offenbar der neuen Lage der nachkonstantinischen Kunst, die sich an einer verfolgten, an die Grabstätten gebundenen Kunst orientierte und sich zu einer stärker illustrierenden entwickelt hat. Der Grund dafür, daß die Sarkophage die Geschichte der Susanna überhaupt in ihr Programm aufnahmen, obwohl sie sich sonst weitgehend alttestamentlichen Stoffen verschlossen, dürfte darin liegen, daß sie von der Katakombenkunst her zu einem festen Begriff geworden war. Schließlich ist festzu-

⁴⁴ CYPRIANUS, *Opuscula dubia*, in: *Opera omnia*, Tom. 2, MPL 4, 824.

⁴⁵ ZENO, *Tractatus lib. I, cap. VI: de pudicitia*, in: *Opera omnia* MPL 11, 299 ff.

⁴⁶ AUGUSTINUS, *Sermo 343: de Susanna*, in: *Opera omnia* MPL 39, 1515 ff.

⁴⁷ AMBROSIUS, *De officiis ministrorum, liber III, cap. III, 9*, in: *Opera omnia* MPL 16, 26.

⁴⁸ *De accusato et damnato Domino apud Pilatum*, MPL 39, 2040 (Autorschaft nicht belegt).

⁴⁹ HIPPOLYTUS, *In Danielelem*, *Analecta sacra*, ed. Pitra, 2 Bde. 1884, Bd. I, XIV, 5–6.

⁵⁰ ISIDORUS, *Allegoria*, in: *Opera omnia*, MPL 83, 116.

halten, daß die den Susannastoff verwertenden Denkmäler dieser Epoche zum allergrößten Teil den monumentalen Kunstgattungen der Wandmalerei und der Plastik angehören und diese Tatsache dürfte auch als Zeugnis stehen für die besondere Beliebtheit der Geschichte.

bb) Die bildkünstlerische Gestaltung und die literarische Bearbeitung der Susannageschichte im Mittelalter.

Die aus dem Mittelalter erhaltenen Denkmäler mit Darstellungen aus der Susanna-Geschichte sind verhältnismäßig wenig zahlreich und stark über die Jahrhunderte verstreut. Es lassen sich aber trotzdem Gruppen ablesen, und zwar fallen diese mehr oder minder mit den großen zeitlichen Abständen zusammen, in denen das Thema auftritt. Im Gegensatz zur frühchristlichen Zeit fällt im ganzen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert die Bevorzugung nicht-monumentaler Kunstgattungen bei der Aufnahme des Susannastoffes auf.

Werfen wir einstweilen den Blick auf einige der typischsten Vertreter. Anschließend soll, wie für die frühchristliche Zeit, versucht werden, unter Heranziehen geistesgeschichtlicher und literarischer Dokumente die neuen Phänomene zu erhellen. Völlig isoliert steht um die Mitte des 9. Jahrhunderts das Bergkristallintaglio Lothars II. im British Museum ⁵¹. Auf dieser ursprünglich als Brustschmuck dienenden Scheibe ist die Geschichte der Susanna in acht Szenen wiedergegeben, die alle durch lateinische Beischriften erläutert werden ⁵². Die Szenen folgen sich im Uhrzeigersinn, die Mitte des Diskus nimmt die ins Rund komponierte Danksagung Susannas vor dem auf dem Richterstuhl sitzenden Daniel ein.

Das nächste namhafte Denkmal gehört schon dem 13. Jahrhundert und, als Ausnahmefall, der Kathedralplastik an. In der Prophetenreihe der Archivolten am Honoriusportal von Amiens erscheint Daniel als Knabe, wie er Susanna verteidigt, während die in ihre Mäntel gehüllten

⁵¹ Vgl. WENTZEL in RDK II, 279, Abb. 277/8, und H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London 1953, S. 29 f., Abb. 13.

⁵² Überfall auf Susanna: Sancta SUSANNA; SURREXERunt SENES; OCURRERunt SERVI/ mit herbeieilenden Dienern; die Alten befehlen, Susanna vor Gericht zu führen: MITTITE AD SUSANAM; Verurteilung der Susanna: MISERunt MANUS/: Susanna wird zum Tode geführt; Daniel greift ein: QUMQUE DUCERETur AD MORTEM/; Daniel verurteilt den 1. Alten: INVETERATE DIERum MALORum/; Daniel verurteilt den 2. Alten: RECTE MENTIUS ES/; Steinigung der Alten: FECERuntQue EIS SICUT MALE FECERANT/; Die befreite Susanna: ET SALVATUR Est SANGuis INNOXIUS IN Die illa.

Alten den Hintergrund einnehmen ⁵³. Wiederum zur Kleinkunst gehören die aus der zerstörten Abteikirche Saint-Nicaise in Reims stammenden Fußbodenplatten vom Ende des 13. oder aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in der Kirche St-Rémi ⁵⁴. Sie sind, wie der Lotharkristall, ein Beispiel für die fortlaufende Erzählung der Susannageschichte. So sieht man auf einer nur zur Hälfte erhaltenen Platte Susanna beim Fußbad an der Quelle ihres Gartens, auf der nächsten die sie dabei beobachtenden Greise; wieder auf einem andern Bildfeld Joakim und klagende Frauen, die offenbar an der Gerichtsverhandlung über Susanna teilnehmen. Sie selbst erscheint dann vor den beiden richtenden Alten, die ihr falsches Zeugnis durch Handauflegung bekräftigen und sie verurteilen. Die Volksmenge, die zur Richtstätte eilt, füllt eine Platte, ebenso die Wiedergabe des Gebets der Verurteilten, die zwei mit Stöcken bewehrte Knechte begleiten. Dabei ist die Hand Gottes in den Wolken sichtbar. Die Bestrafung der gefesselten Übeltäter bildet den Schluß der Erzählung.

Die drei genannten Denkmäler sind vereinzelte Vertreter des Themas. Mit einiger Regelmäßigkeit hingegen, treten sie in der Buchillustration auf und zwar sowohl in typologischen Bibelhandschriften (*Bible moralisée*, *Biblia pauperum*, *Concordantia caritatis*), als auch in Historienbibeln und Stundenbüchern.

Von dem in Oxford, Paris und London aufbewahrten, prächtigsten Exemplar der *Bible moralisée* enthält der Pariser-Teil (Cod. 11560) die Susannageschichte in fünf Kreisbildern ⁵⁵. Den Beginn bildet das Bad der Frau im Garten, wie sie am Rand des Bildfeldes in einem Wellenberg steht und einen rechteckigen Gegenstand in der Hand hält. Der Garten wird durch vier Bäume angedeutet, von denen die beiden Richter sich gegen Susanna hinwenden, aber von zwei auf sie eindringenden Männern abgehalten werden. Das nächste Medaillon zeigt die Vorführung der Angeklagten vor das Richterkollegium, während die Alten hinter sie treten und einer die Hand über ihr Haupt erhebt. Das Verhör der Verleumder durch Daniel wird im nächsten Bild erzählt, wobei jeder von ihnen dem mit mahnend erhobener Rechten seitlich stehenden Daniel einen andern Baum zeigt. Dann treibt ein Knecht die verurteilten Greise fort; Daniel sitzt noch auf dem Richterstuhl, vor dem Susanna demütig den Kopf neigt. Den Schluß der Szenenfolge bildet das Rundbild mit der befreiten

⁵³ L. LEFRANÇOIS-PILLION, *La Cathédrale d'Amiens*, Paris 1937, Abb. 36 (dritte Archivvolte links, von innen gezählt, zweite Szene vom Scheitel abwärts).

⁵⁴ Congrès Archéologique 1911/1 (Reims), Paris 1912, S. 97 f.

⁵⁵ A. LABORDE, *La Bible moralisée conservée à Oxford*. Paris et Londres. 4 Bde. Paris 1911–21, III, Abb. 436/7.

Frau in der Mittelarkade einer Architektur, zu ihrer Linken Daniel auf einem Thron, rechts die Alten, hier wie auf den vorausgegangenen Bildchen, in ihre Kapuzenmäntel gekleidet. Sie haben die Zeigefinger wie zur Mahnung vor dem eigenen Schicksal erhoben. Dieses hier angeführte Beispiel kann stellvertretend stehen für alle Susannadarstellungen in den Bibles moralisées, die immer in zyklischer Weise in kreisrunden Bildflächen auftreten und in dieser Art sich auf diese Bibeln beschränken.

Die Historienbibeln, die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts hervortreten, stellen stets nur die eine oder andere Szene aus der Susanna-Geschichte dar, wenn sie überhaupt illustriert sind. Als Beispiel mag der Wiener Codex 2774 einer deutschen Historienbibel herangezogen werden⁵⁶. Er bringt die Anklage der Susanna durch die Greise vor einem Richter, der mit Stab und Hut auf einem überdachten Thronstuhl sitzt.

Den Darstellungen der Historienbibeln rein illustrativer Art stehen die Bilder der Biblia pauperum und der Concordantien gegenüber, die im Rahmen ihres typologischen Systems jeweils ganz bestimmte Abschnitte aus der Geschichte wählen. In der Biblia pauperum steht das Danielurteil antitypisch für das Jüngste Gericht, so beispielsweise im Kremsmünster Codex 328 (2. H. 14. Jh.)⁵⁷. Eine andere Gruppe von Bibliae pauperum enthält auch noch das Gebet Christi in Gethsemane, als dessen Antityp Susannas Flehen um Rettung aufgefaßt ist. Die Biblia pauperum aus Benediktbeuren (um 1320) bietet ein Beispiel dafür⁵⁸.

Das Danielurteil wird auch in den sechs illustrierten Concordantiae caritatis dargestellt, hier jedoch nicht als Antitypus für das Jüngste Gericht, sondern als Antitypus für die Begegnung Christi mit der Ehebrecherin⁵⁹. Diesen Typ vertritt die Concordantia des Abtes Ulrich von Lilienfeld (nach 1351)⁶⁰.

Mit diesen Beispielen dürften die wesentlichen Vorkommensgruppen von Susannadarstellungen in der mittelalterlichen Buchmalerei erschöpft sein; in den Holzschnitten und Kupferstichen der gedruckten Stunden-

⁵⁶ Tabulae Codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensis asservatorum. Tom. 2, Vindob. 1868, II, S. 130.

⁵⁷ H. CORNELL, Biblia Pauperum, Stockholm 1925, S. 82 Abb. 47; G. SCHMIDT, Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts, Graz und Köln 1959, S. 18, Abb. 23b.

⁵⁸ Vgl. CORNELL, a. a. O., S. 71 f. Weitere Beispiele bei CORNELL S. 102–110 und G. SCHMIDT, a. a. O., S. 47 f.

⁵⁹ A. A. SCHMID, Concordantia caritatis, in: RDK III, 833–853.

⁶⁰ Vgl. auch H. TIETZE, Die Handschriften des Abtes Ulrich von Lilienfeld, in: Jahrbuch der Zentralkommission. N. F. III/2, 1905, S. 27 ff. – H. JERCHEL, Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: Jb. d. Kunsthist. Slgn Wien, N. F. VI, 1932, S. 41–43.

bücher des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, wie auch der Bibel-drucke, wird die Darstellung dieser Geschichte weitergeführt.

Bei den Stundenbüchern haben wir es wieder mit einer zyklischen Schilderung zu tun. Handelte es sich aber bei den *Bibles moralisées* um zyklische Erzählungen auf Grund eines typologischen Auswahlprinzipes (wie dies noch zu sehen sein wird), so in den Stundenbüchern um eine rein erzählende, die ganze Geschichte wiedergebende Darstellungsweise. Die «*Horae in laudem beatissimae virginis Mariae*» (Paris 1497) ⁶¹ sind darin mustergültig. Die Erzählung beginnt mit dem Eintreten Susannas und ihrer Mägde in den Garten, von wo sie, schon am Brunnen sitzend, jene dann wegschickt, um Salböl zu holen. Das nächste Bildchen zeigt die Alten, wie sie sich von beiden Seiten dem Brunnen nähern und Susanna berühren, und – in einer eigenen Szene, worin die Frau schon wieder angekleidet erscheint – ihr mit der Verleumdung drohen. Im folgenden wird Joakim geschildert, dem man das Vergehen seiner Frau berichtet; die Verurteilung der Susanna durch den Richter; der Troß, der sie zur Richtstätte führt; das Dazwischentreten des jugendlichen Daniel, den man auf dem Richterstuhl sitzen und dann die beiden Verleumder getrennt verhören sieht. Den Schluß bildet die Steinigung der Alten. Die Szenen sind vielfigurig, aber ein eigentliches Kompositionsprinzip weisen sie nicht auf. Man kann sich kaum des Eindrucks eines *horror vacui* erwehren. Bemerkenswert ist, daß Susanna nimbiert erscheint.

Die frühen Bibeldrucke weisen meistens nur Holzschnitte einer einzigen Susannaszene auf ⁶²; so zeigt die Kölner-Bibel von 1479 ⁶³ das Verhör Daniels über die zwei Alten, wobei der zweite noch vor ihm steht und doch beide schon ihrer Kleider entledigt sind, um zum Richtplatz geführt zu werden, der im Hintergrund sichtbar ist ⁶⁴.

Eine ähnliche Vermischung einzelner Momente des Geschehens erfolgt auch in der Darstellung des Ritters vom Turn ⁶⁵, wo vor dem auf einem mächtigen Thron sitzenden Richter links die anklagenden Greise mit Schwurgestus stehen, rechts Susanna von zwei Schergen geführt wird, während in der Mitte das Kind Daniel mit gegen die Alten erhobenen Händen steht. Eine Unterschrift erklärt das Ereignis. Das

⁶¹ *Horae in laudem beatissimae virginis Mariae*. Parisiis, Simon Vostre; Drucker Philipp Pigouchet 1497. – Inkunabel der Wiener Universitätsbibliothek, Sign. I 331, 229.

⁶² Vgl. später auch noch Holbeins *Icones*.

⁶³ R. KAUTZSCH, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, in: *Studien zu dt. Kunstgesch.*, 7. H., Straßburg 1896, Abb. 79.

⁶⁴ KAUTZSCH, *ibidem* S. 23.

⁶⁵ KAUTZSCH, a. a. O.

Ganze spielt in einer Architektur, bis zu deren Scheitel sich die Rücklehne des Riesenthrons erhebt.

Mit diesen Werken sind wir an der Schwelle des 16. Jahrhunderts angelangt⁶⁶. Die Beispiele zeigen, daß die Hauptmenge der Darstellungen ins Spätmittelalter fällt und daß sie fast ausnahmslos der Kleinkunst, vornehmlich der Buchillustration angehören.

Bei der Frage nach dem geistigen Hintergrund, wird schon anhand der Beispiele deutlich, daß es im Mittelalter prinzipiell um zwei Vorstellungen geht, um eine spezifisch typologische, die theologisch-wissenschaftlichem Denken entspricht, und um eine konkrete, legendenhafte.

In den Bibles moralisées, den Bibliae pauperum und in den Concor-dantien geht es um ein Fortleben, bzw. Weiterentwickeln des patristischen Gedankengutes. Neu ist die Auffassung des Neuen Testaments als Erfüllung des Alten, was Augustinus folgendermaßen ausdrückt: «Novum testamentum in vetere latet, vetus in novo patet»⁶⁷. Die Zusammenstellung von Susanna und der Begegnung Christi mit der Ehebrecherin scheint Bernhard von Clairvaux zuerst vorgenommen zu haben⁶⁸. Diese Typologisierung ist dann im Hoch- und Spätmittelalter in den Texten der Armenbibeln und Concordantien die Regel. Bildkünstlerische Darstellung und literarisches Dokument sind hier also in engsten Bezug gestellt.

Für die konkretisierende, legendenhafte Darstellungsweise, wie sie in den Stundenbüchern und Bibeldrucken in Erscheinung tritt, findet man in der Historia Scholastica des Petrus Comestor eine einschlägige Quelle⁶⁹. Er schildert, den Vulgatatext frei erweiternd, ausführlich die Szene, in der sich Susanna zum Bade anschicken und schminken will. Solche Freiheiten und ausschmückende Elemente treten dann in dichterischen Behandlungen des Susannastoffes, sei es in gereimten Bibelübersetzungen oder in Dichtkunstwerken von belehrend-unterhaltsamem Charakter immer mehr in Erscheinung. Es mögen hier zur Dokumentation vornehmlich Stücke epischer und lyrischer Natur herausgehoben werden, damit gleichzeitig diese Gattungen literarischer Verarbeitung des Susanna-Motivs belegt werden.

Von einem Angehörigen des Deutschen Ordens wurde die Susanna-

⁶⁶ Eine weitere, sehr repräsentative Susannadarstellung aus dem Ende des 15. Jhd., nämlich der Berliner Bildteppich, wird weiter unten in einem andern Zusammenhang erörtert werden.

⁶⁷ AUGUSTINUS, De catechizandis rudibus, 8. Kap., MPL 40, 315.

⁶⁸ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, In festo annuntiationis B. M. V. Sermo III (de muliere adultera; de Susanna, de B. Maria) Opera omnia MPL 183, 393 f.

⁶⁹ PETRUS COMESTOR, Historia Scholastica. Liber Danielis, cap. 13: de Susanna, MPL 198, 1466 f.

geschichte 1331 in epischer Form bearbeitet ⁷⁰. Mit lebendigen, erzählerischen Einzelzügen werden alle Handelnden gekennzeichnet; vor Gericht beteuert Susanna ihre Unschuld und ruft laut zu Gott, und Daniel, ihr Retter, hält eine besonders lebhafteste Rede, sowohl vor dem Volk über die Ungerechtigkeit des Urteils (um seinen rätselhaften Ausruf: «Ich bin unschuldig am Blute dieser Frau», zu erklären), als auch dann den Alten gegenüber; dabei schildert er selbst die Vorgänge, wie sie sich im Garten abgespielt haben. Dank sagen endlich alle Gott und Daniel wird hoch geehrt.

Eine lyrische Fassung wird dem schottischen Dichter Huchown zugeschrieben ⁷¹. In achtundzwanzig dreizehnzeiligen Strophen (gereimte Stanzas), deren jede für sich abgeschlossen ist, wird die Geschichte Susannas erzählt. Die größte Freiheit erlaubt sich der Dichter in der Schilderung des Gartens, die vier volle Strophen umfaßt und die seltsamsten Pflanzen und Bäume aufführt ⁷². Frei erfunden gegenüber der Vulgata ist auch der Abschied der Susanna von ihrem Gatten. Unschuld, Reinheit und Gottesfurcht der Frau werden besonders betont, ebenso werden die Frevelhaftigkeit der Greise, ihre Heucheleien und falschen Beteuerungen stärker hervorgehoben als im Bibeltext. Auch ihre Strafe ist eigener Art: sie werden unter Trompetensignalen mit allgemeiner Zustimmung durch die Stadt geschleift ⁷³.

Aus dem 15. Jahrhundert sind zwei dichterische Gestaltungen des Stoffes erhalten: die eine in dem fast 50 000 Verse umfassenden «Mistère du Vieil Testament», die andere in einem deutschen Fastnachtsspiel. Diesem letzteren soll aber mit dem Heidelberger Passionsspiel von 1516, das noch ganz in mittelalterlicher Tradition steht, vorgegriffen werden ⁷⁴. In dem französischen Riesenwerk nimmt das Buch Daniel das 61. Kapitel ein ⁷⁵, die Ereignisse um die Susanna werden intermittierend

⁷⁰ Vgl. A. HÜBNER, Die poetische Bearbeitung des Buches Daniel aus der Stuttgarter Handschrift, in: Deutsche Texte des MA's, Bd. XIX, Berlin 1911, S. 116–122.

⁷¹ H. KÖSTLER, Huchowns Pistel of Swete Susan. Kritische Ausgabe in: Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germ. Völker, 76. Bd., Straßburg 1895.

⁷² VI.–IX. Str. Diese ausführliche Beschreibung führt KÖSTLER S. 8 auf den Einfluß des Roman de la Rose zurück.

⁷³ Vgl. KÖSTLER, 9 ff. Er hält es für ein Tendenzgedicht zugunsten der von König David von Schottland verstoßenen Margarete Cogie (1369).

⁷⁴ Es muß für diese Epochen im Hinblick auf die Murtener Malerei eine lückenlose Betrachtung der erhaltenen literarischen Denkmäler angestrebt werden.

⁷⁵ J. DE ROTHCHILD, Le Mistère du Vieil Testament publié avec introduction, notes et glossaire par le Baron J. d. R., in: Soc. des anciens textes français XVII/5, Paris 1875, S. 138 ff.

mit Episoden aus dem Leben Daniels erzählt, was dem Werk eine epische Breite verleiht.

Das im Heidelberger Passionsspiel enthaltene Susannaspiel ist nur ein Teilstück innerhalb eines großen typologischen Zusammenhanges ⁷⁶. Es steht vor der Geschichte von Christus mit der Ehebrecherin und ist überschrieben mit: SEQUITUR PREFIGURATIO MULIERIS APPREHENSE IN ADULTERIO. Die Verwandtschaft dieses Stückes mit den Concordantien ist augenfällig.

Diese bisher betrachteten Susannadichtungen sind völlig undramatisch, ja sie sind durchaus episch zu nennen ⁷⁷. Dieser Vorstellung entspricht die sukzessiv-additive Bilddarstellung im Mittelalter. Denn, so wie in diesen Dichtungen eine Reihe von selbständigen, in sich abgeschlossenen Einzelszenen in einer Neben- und Hintereinanderordnung erfolgt und zwar dergestalt, daß sie nicht einem höheren Kompositionsganzen in allen ihren Teilen untergeordnet sind, so reiht auch die Bilderzählung Einzelmomente der Susannageschichte additiv nebeneinander. Wesentlich ist vor allem auch, daß nicht nur ein Kulminationspunkt eines Geschehensabschnittes, sondern auch die jeweils davor- und danachliegenden Augenblicke mit wiedergegeben werden ⁷⁸.

Das deutsche Fastnachtsspiel vom «Leben der heyligen frawen Susanna» ⁷⁹ ist die erste Dramatisierung des Susannastoffes und weist da-

⁷⁶ G. MILCHSACK, Heidelberger Passionsspiel, in: Bibl. des literar. Ver. Stuttgart. 150. Bd., Tübingen 1880.

⁷⁷ Außer dem schottischen Exemplar, auf dessen lyrischen Charakter hingewiesen wurde.

⁷⁸ Beispielsweise: In den Regieanweisungen des Heidelberger Passionsspiels heißt es nach der Verurteilung der Susanna: «Als baldt füren sie Susannam zcu doitten. *Darach* spricht Daniel ...» (nach v. 2032), oder «Da dy ding also geschehen, da fürte man Susannen hyn, das man sy verstaynet, *Aber* Daniel der prophet sprang ausz der mitt des volks herausz und sprach ...» (Dt. Fastnachtspiel, KELLER IV, S. 240). Dieses Geschehen wird im Holzschnittzyklus des Pariser Stundenbuchs in zwei Abschnitten dargestellt: Die erste Szene enthält einen Ausschnitt des Zuges zur Richtstätte mit den Richtern zu Roß; die zweite das Kind Daniel vor Susanna, wie es die Knechte aufhält. Das Auseinanderreißen der Szene in zwei einzelne, verselbständigte Teile entspricht dem «Darnach spricht Daniel etc.», bzw. «Aber Daniel ...», womit die Sukzessivität der epischen Vorstellung angedeutet ist und die nun auch auf das Bild übertragen wird.

Es versteht sich, daß damit nicht gemeint ist, die deutschen Spiele könnten mit den Pariser Horen in Zusammenhang stehen, hingegen ist bei diesem Vergleich für die in Frankreich aufgeführten Spiele Ähnliches vorausgesetzt (vgl. ROTHSCHILD, a. a. O., IXXVI–IXXX III).

⁷⁹ Das leben der heyligen Frawen Susanna, wie sy von zwain falschen Richteren pracht bardt vom leben zwm Tod und doch darvor erledigt wardt. (Hrsg. von A. KELLER, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jhd. Nachlese [IV] in: Bibl. d. literar. Ver. Stuttgart 1858, S. 231–245.)

durch auf das Drama des 16. Jahrhunderts voraus. Es gibt eine kurze und prägnante Wiedergabe der Fakten. Das Spiel führt sogleich in medias res und zwar durch die Anspielung des einen Alten auf den schon früher gefaßten Plan, Susanna zu überraschen; die beiden Greise verstecken sich im Garten, schon erscheint Susanna mit den Mägden, die sie sogleich weggehen heißt. Nun folgen Schlag auf Schlag ohne episodenhafte Einschübe die Hauptszenen des Geschehens bis zur Errettung durch Daniel. Neu erfunden ist nur der Abschied der Susanna von den Eltern und ihr Erscheinen vor Gericht in Begleitung von Angehörigen und Freunden. Hier schließt das 16. Jahrhundert mit dem Reformationsdrama an.

b) Die dramatische Bearbeitung der Susannageschichte im 16. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Birkschen Dramas und dessen spezieller Bedeutung für die Murtener Wandmalereien

Es fällt für das Jahrhundert der Reformation sogleich die Tatsache auf, daß sich die Gestalt der Susanna einen bevorzugten Platz im Denken der Zeitgenossen erobert und den Gegenstand für eine bedeutende Reihe von dramatischen⁸⁰ und bildkünstlerischen Bearbeitungen abgegeben hat. Die Auffassung des Stoffes hat sich im Vergleich zum Spätmittelalter nur insofern gewandelt, als das Epische zugunsten des Dramatischen aufgegeben wurde.

Der erste, der mit einer «History von der frommen Gottsförchtigen frouwen Susanna» hervortritt, ist der Augsburger Sixt Birk, der 1532 als Schulmeister in Basel dieses Stück «einer loblichen Burgerschaft zu eeren» aufführen und drucken ließ⁸¹. 1537 ließ er diesem Werk eine lateinische «Comoedia tragica» folgen⁸². Da dieses Stück zur Betrachtung der Murtener Malereien herangezogen wird, soll seinem Autor eine besondere Beachtung geschenkt werden.

Sixt Birk oder Xystus Betulius wurde am 24. Februar 1501 in Augsburg als Sohn eines Webers geboren. Nachdem er im Berufe seines Vaters

⁸⁰ Die Susanna wurde seit Sixt Birk bis 1627 sechzehn Mal dramatisiert. Vgl. BÄCHTOLD, Jakob, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 301.

⁸¹ Die history von der fromen Gottsförchtigen frouwen Susanna / Im MCCCCXXXII Jar offentlich inn Mindren Basel durch die jungen Burger gehalten. Gedruckt zu Basel, by Thomas Wolff, Anno MCCCCXXXII. Hrsg. von A. GESSLER, Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts. Unter Leitung von J. BÄCHTOLD hrsg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee, 2 Bde., Zürich 1891, II, S. 1–97.

⁸² J. v. BOLTE, Lateinische Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jhds., Berlin 1853.

tätig gewesen war, besuchte er die Domschule in Augsburg und wurde anschließend von seinem Gönner, dem Kanonikus Matthäus von Pappenheim auf die Universität Erfurt gesandt. Dort langte er im Winter 1520/21 an und hörte die Humanisten Eobanus Hessius, Euricius Cordus und Justus Jonas. Von hier wandte er sich 1522 nach Tübingen, wo er ein Jahr später Baccalaureus wurde. Nach Augsburg zurückgekehrt schloß er sich der lutherischen Lehre an, die in dieser Zeit dort Wurzel zu fassen begann. Nach dem Tode seines Vaters gelang es ihm, mit einem Stipendium nach Basel geschickt zu werden, wo er am 31. Dezember 1523 immatrikuliert wurde. Er studierte bei Oekolampad, Bonifazius Amerbach und Glarean, der ihn besonders zur Poesie anregte. Da seine Mittel knapp waren, arbeitete er als Korrektor in den Druckereien Cratanders und Frobens. 1530 wurde er Schulmeister zu St. Theodor in Kleinbasel, vier Jahre später kam er als Rektor ans Pädagogium. 1536 wurde er Magister und im gleichen Jahre vom Rat seiner Vaterstadt als Rektor des neubegründeten Gymnasiums St. Anna berufen. Während seiner erfolgreichen Tätigkeit an dieser Schule behielt er den Kontakt mit seinen Basler Freunden aufrecht ⁸³. 1554 starb er; er liegt zu St. Anna in Augsburg begraben ⁸⁴.

Birks deutsche Bearbeitung hat drei Akte ⁸⁵, die im Text zwar nicht geschieden, aber durch eingeschobene sapphische Chöre über biblische Themen voneinander abgesetzt sind. Der erste Akt enthält die Verabredung der beiden Alten und den Überfall auf Susanna, der zweite die verleumderische Anklage der frommen Frau. Im dritten Akt erscheint Susanna wieder auf dem Schauplatz, zu ihrer Verurteilung und ihrer Rettung. In diesem ersten Birkschen Susannendrama bleibt Susanna auch bei der Verurteilung der Greise zugegen, was in keinem andern Susannadrama der Fall sein wird. Gegen Schluß des Stückes werden die Alten abgeführt und gesteinigt.

Das Handeln der Akteure wird nicht durch psychologische Entwick-

⁸³ Das beweist auch ein Buch, das auf der Freiburger Kantonsbibliothek liegt und nach einer Eintragung auf dem Rückendeckel 1575 dem großen Freiburger Reformator in Kirche und Schule, Propst Peter Schnewly gehörte: «Sibillinorum Oraculorum libri VIII. Cum Annotationibus Systii Betuleji in Graeca Sibyllina oracula. Basileae, Ex Officina Joannis Opocini, Anno salutis humanae MDLV Mense Augusto.

⁸⁴ Vgl. GESSLER, a. a. O., S. 3 f. Diese Lebensdaten sind entnommen der «Vita Xysti Betoleie» von Johannes Nysaeus in der bei Henrik Petri 1563 erschienenen Ausgabe der «Opera L. Coelii Lactantii». Ein Exemplar, aus der ehemaligen Augstinerbibliothek in Freiburg stammend, verwahrt die Freiburger Kantonsbibliothek.

⁸⁵ Im Gegensatz zu seinem lateinischen Drama und sämtlichen Susannabearbeitungen der Folgezeit, die in 5 Akte aufgeteilt sind.

lung motiviert. Die Personen sind nicht Träger von Charakteren, sondern Verkörperungen von Gut und Böse, den zwei sittlichen Polen, die den Hintergrund des Dramas bilden. Die Helden sind nicht Individuen des eigenen Schicksals, sondern Vertreter eines Typus, eines zur Nachahmung bzw. Abschreckung aufgestellten Idealbildes. Man könnte soweit gehen und behaupten, daß Prolog und Epilog die wesentlichen Teile des Spieles sind und das Drama selbst nur die Lehren, die sie normieren, im Exempel lebendig macht ⁸⁶. Birk weiß seine moralisch-didaktische Absicht mit viel Nachdruck darzulegen und gibt dabei seine Einstellung zum Drama bekannt. So heißt es im Prolog ⁸⁷:

«Der anfang kumpt von Heyden haar:
Dasselbig neemen eben waar!
In jren festen dann zur zeyt
Haben sy erlich spil bereyt
Denn abgöttern zu einer Eer.
Die hatten doch inn etwas leer;
Darumb man die ein spiegel nempt,
Dar inn der mensch syn läben khent.
Aber das, was alls fabel dicht,
Zun zytten ouch ein waar geschicht;
Dorinn zeigt man die laster an,
Tugent khan selten uff die pan.
Aber by uns der ware Gott
Würdt glernet recht on alle spott,
Doch was underscheid darinnen sy
Würdt üch leeren Susanna fry ...»

Das sind recht aufschlußreiche Zeilen. Einmal machen sie Birks Einstellung zum antiken Theater deutlich. Er übersieht den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem antiken Drama und dem seinen, zwischen der Antike und seiner Zeit. Die Eigengesetzlichkeit der Dichtkunst fällt außer Betracht, ebenso die ästhetische Wertung. Auch das antike Drama wolle lehren, wie das neue, nur sei die Lehre der Alten in vielen Punkten bedenklich, in der Hauptsache werde das Laster gezeigt. Er hingegen wolle positiv wirken durch starke Betonung tugendhafter Handlung. Er gestaltet also seine Dichtung nicht vom ästhetischen Gesichtspunkt aus ⁸⁸, sondern er will nur das ethische Grundgesetz verdeutlichen. Die

⁸⁶ Es ist dies eine Feststellung, die für sämtliche Reformationsdramen Gültigkeit hat.

⁸⁷ Vers 33–48.

⁸⁸ Das wird im Formalen des Stückes durchaus deutlich. Die Sprache ist oft roh, unbeholfen und mit Mühe ins Versmaß hineingezwängt. Im Vergleich mit einer

Ursache der mangelnden Festigkeit in der Tugend sieht er im falschen Glauben der Heiden, während aus dem rechten Glauben die Sicherheit in der Erkenntnis der Tugend erwächst. Diese Grundidee wird im Epilog in eindringlicher Weise nochmals formuliert.

Als Birk das Stück schrieb, war er schon seit einem Jahrzehnt Anhänger des neuen Glaubens, ja sogar ein sehr eifriger Verfechter desselben. Was dem katholischen Christen die Autorität der Kirche war, das war ihm, dem Protestanten, das «Wort Gottes», die Bibel. Die Grundlage des Glaubens ist das Vertrauen in den Gnadenakt Gottes. Diesen Vertrauensglauben predigte Luther als die Rechtfertigung des Menschen⁸⁹. Hätte Birk dieser lutherischen Grundidee besser dienen können als mit seiner «Susanna»? Sein ganzes Schaffen stand im Dienste dieses Glaubens. «Ezechias», «Zarobabel», «Joseph» und «Judith», seine andern Dramen, schöpften aus dem Alten Testament. Am meisten als Protestant erweist er sich in seinem letzten, noch in Basel verfaßten Drama, dem «Bel», in dessen Vorrede er gegen ein verschollenes katholisches Stück, das mit der Darstellung des Tempelraubes durch Nebukadnezar, wobei Kelche, Kreuze und Monstranzen auf Tieren weggeschleppt wurden, die Bilderstürme der Reformierten geißelte, polemisiert und dann mit einem zwei-strophigen Lied auf Bel nach der Melodie des «Pange lingua» den ersten Akt spöttisch einleitet⁹⁰. Ganz im Sinne Luthers ist auch der Prolog seiner lateinischen «Susanna», worin er die in katholischen Kreisen üblichen Passionsspiele mißbilligt⁹¹.

Wie sehr Birk den Zweck, nämlich auf die Gemüter zu wirken, erreicht hat, zeigen die Verbreitung und der nachhaltige Einfluß seiner Susannadramen auf die Dichter seiner und der Folgezeit. 1536 erschien in Zwickau Paul Rebhuns «Geistlich spiel von der gotfürchtigen und keuschen Frawen Susannen, gantz lustig und fruchtbarlich zu lesen»⁹², für dessen Bearbeitung die deutsche Birksche Fassung als Vorbild verwendet wurde. Im programmatischen Beschluß des Spiels erklärt Rebhun die Zwecksetzung nicht nur dieses, sondern des reformatorischen Bibel-

zweiten, von einem Zürcher (?) Dichter interpolierten, bei Augustin Fries um 1545 erschienenen Auflage werden die Mängel besonders deutlich.

⁸⁹ Vgl. LUTHER, Von der Freiheit eines Christenmenschen, 1520.

⁹⁰ Vgl. BÄCHTOLD, a. a. O., S. 302.

⁹¹ Vgl. BOLTE, a. a. O., Luther war der Ansicht, daß durch die Passionsspiele eine ungesunde, sentimentale Auffassung des Leidens Christi gefördert würde. Hingegen fand er, daß das Alte Testament eine Fülle von Stoffen biete, die dramatische Elemente enthalten. Vorrede und Brief an Hausmann vom 20.4.1530.

⁹² H. PALM, Paul Rebhuns Dramen, in: Bibl. d. Literar. Ver. Stuttgart, 49. Bd., 1858, 1–88.

dramas überhaupt. Zur Belehrung für jedermann sei das Spiel gedacht, wie man immer nach dem Rechten streben und stets auf Gott und seine Hilfe vertrauen soll. Besonders Susanna sei ein Beispiel dafür.

Auch die «Susanna», die Nikodemus Frischlin 1578 seinem Herrn, Kaiser Rudolf II. widmete, lehnt sich in Aufbau und Szenenfolge an das Werk des Sixt Birk an ⁹³. Ferner wurde die Zürcher-Ausgabe ins Rätomanische übersetzt ⁹⁴. Und 1576 übertrug der Schulmeister Hegelund zu Ribe das lateinische Stück sogar in dänische Verse ⁹⁵.

Nun wurde 1536 in Freiburg eine «Susanna» gespielt ⁹⁶. «Als größere Aufführung tritt die vom Jahre 1536 hervor, wo an der Fastnacht die 'Susanna' gespielt wurde, wozu die umwohnenden Eidgenossen nach Gebühr eingeladen worden waren und die sich zu einem eigentlichen Volksfest gestaltete. Wer der Dichter dieser 'Susanna' war und was für ein Stück es gewesen ist, läßt sich, da der Text verschollen ist, nicht feststellen. Beim Zusammenhang, den Freiburg in jener Zeit noch mit der protestantischen Eidgenossenschaft hatte, darf vielleicht auf die 'Susanna' des Sixt Birk hingewiesen werden, die 1532 in Basel entstanden war. Umso mehr, da Birk wie viele der freiburgischen Schulmeister ebenfalls aus Süddeutschland (Augsburg) stammte und unter diesen Bekannte gehabt haben mochte. Sixt Birk ist zudem mit Georg Binder in Zürich der erste dichtende Schulmeister in der Schweiz. Sein Beispiel mag deshalb maßgebend gewesen sein» (Ehret).

Im Prinzip darf man Ehret sicher beipflichten. Hingegen sind nicht alle Gründe, die er aufführt, stichhaltig. Zumindest ergibt sich bei einer Überprüfung der Sachverhalte, daß ausgerechnet in den Jahren um 1536 keine süddeutschen Schulmeister in Freiburg nachweisbar sind ⁹⁷. Auch der hochgeehrte Prediger Simon Schibenhardt, der 1554 als Domprediger nach Augsburg berufen wurde, weilte damals noch nicht in der Stadt ⁹⁸. Der lutherfreundliche Freiburger Humanist und Freund Glareans und

⁹³ Frischlin benützte die lat. Fassung. Vgl. BOLTE, a. a. O., VIII.

⁹⁴ ULRICH J., Susanna. Ein oberengadinisches Drama des 16. Jhds. mit Anm., Grammatik und Glossar, hrsg. von J. U., Frauenfeld 1888.

⁹⁵ Vgl. J. BOLTE, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 26, 1894, S. 134 ff.

⁹⁶ Vgl. J. EHRET, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz, Freiburg i. Br. 1921, S. 26.

⁹⁷ Vgl. Notice historique sur la chambre des scholarques de la Ville de Fribourg depuis son origine jusqu'au XIX^e siècle par M. le Chanoine Fontaine. Ed. par le Dr. Berchtold, scholarque, Fribourg 1850, und F. HEINEMANN, Geschichte des Schul- und Bildungslebens im alten Freiburg bis zum 17. Jahrhundert, Freiburg 1895, S. 82 ff.

⁹⁸ Vgl. FONTAINE, a. a. O., S. 7 u. 8 Anm. und S. 42.

Zwingli, Peter Falk, hatte schon 1519 seine Stadt verlassen, um eine Pilgerfahrt ins Heilige Land zu unternehmen ⁹⁹, die in der Tat aber eine Reise in die Ewigkeit wurde. Bald nach seinem Tode (1523) ließ sich für kurze Zeit der Kölner Humanist Cornelius Agrippa in Freiburg nieder und übte auf die spekulativen Geister der Stadt einen hervorragenden Einfluß aus. Allmählich erkannten die von den neuen Zeitideen berührten Freiburger in der reformatorischen Bewegung eine ihrem Geiste verwandte und zusagende Richtung. Aber alsbald griff der Rat mit energischen Maßnahmen ein und riß den Humanistenkreis auseinander, indem er dessen Zugehörige nötigte, Freiburg zu verlassen. Besonders scharf wurde auch die Einfuhr lutherischer Schriften überwacht, ja es wurden vom Rate sogar Hausdurchsuchungen angeordnet zur Auffindung protestantischer Bücher. Für Nichtbeachtung von Befehlen und Verboten betreffs der neuen Lehre waren schwere Strafen angeordnet und der kleine Rat bevollmächtigt worden, entsprechende Maßnahmen zu ergreifen ¹⁰⁰.

Es muß also nach andern Zusammenhängen als den von Ehret angeführten gesucht werden. Der von 1531 bis 1545 in Freiburg amtierende Schultheiß, Petermann von Praroman, war mit Ursula Falk, der Tochter Peter Falks, verheiratet und gehörte wie sein Schwiegervater zum Freundschaftskreis Glareans ¹⁰¹, ja er hatte dem gelehrten Humanisten in Freiburg im Breisgau seine Söhne Wilhelm und Niklaus anvertraut ¹⁰². So bestand also eine Kette von Bekanntschaften, die dafür wirksam gewesen sein könnte, daß Birks «Susanna» in Freiburg aufgeführt wurde. Birk wurde von Glarean gefördert, und es ist durchaus möglich, daß die Praromans mit Birk selbst bekannt geworden sind; die Reise nach Freiburg i. Ü. führte schließlich über Basel. So mag es mehr als ein Zufall gewesen sein, falls wirklich das Stück während der Amtszeit Petermanns von Praroman als Schultheiß zur Aufführung gelangte. Glarean, anfangs ein begeisterter Anhänger Luthers, hatte sich zwar schon 1525 wieder von

⁹⁹ Vgl. HEINEMANN, a. a. O., S. 71 ff.

¹⁰⁰ Vgl. HEINEMANN, a. a. O., S. 104 f.

¹⁰¹ Die Falk-Bibliothek umfaßt auch Werke Glareans, wovon dem Humanisten als dem intimsten Freund zwei als literarische Gabe vom Verfasser gewidmet sind. Die Bibliothek – heute in der Bibliothek des Kapuzinerklosters zu Freiburg verwahrt – ging nach dem Tode Falks durch dessen Tochter Ursula in den Besitz des Petermann von Praroman über. Vgl. A. WAGNER, Peter Falks Bibliothek und humanistische Bildung, in: Freiburger Geschichtsblätter XXVIII, 1925, S. 14 f. und S. 18.

¹⁰² Vgl. A. DAGUET, Instructions données par le Noble Petermann de Praroman, Chevalier et Avoyer de Fribourg à son fils Guillaume et lettre de Glaréan à Guillaume de Praroman, in: Anzeiger für Schweiz. Geschichte 3 (1877/81), S. 22 f. Der Brief Glareans stammt aus dem Jahre 1536.

der neuen Bewegung abgewandt ¹⁰³. Das muß ihn aber nicht unbedingt am Interesse für das Schaffen seines ehemaligen Schülers gehindert haben, zumal Birk mit dem Susannadrama Forderungen von allgemein menschlicher Gültigkeit vertritt. Da das Stück ein Erstling war, wurde sein reformatorisch-didaktisches Gedankengut von den Katholiken wahrscheinlich noch nicht als spezifisch reformatorisch empfunden. Als Professor der Dichtkunst befürwortete Glarean das Theater, und die Theaterfreudigkeit der Freiburger war geradezu legendär. Als das Konzil von Basel (1431–1449) das traditionelle, sich allmählich aber verweltlichende Dreikönigsspiel verbot, wurde es in Freiburg von Jahr zu Jahr umso prunkvoller ausgestattet ¹⁰⁴ und weiterhin von der Regierung unterstützt. Tausende von Leuten aus der Umgebung strömten zu diesem Anlaß jeweils in die Stadt. In besonderer Gunst standen die Spiele bei den angesehenen Herren der Stadt und als 1560 das Stück «Von Astrologie und Wahrsagen» mit dem Nebentitel «Praktika kalkuliert durch Doktor Rosschwanz von Langenlederbach» aufgeführt wurde, wirkten Praromans, Montenachs und Affrys mit ¹⁰⁵. Wenn nun aber ein Reformation drama aufgeführt werden konnte, nachdem die neue Lehre energisch abgelehnt worden war, so läßt sich das so erklären, daß einerseits die veranlassenden Persönlichkeiten in gewissem Maße tolerant waren und andererseits die «Susanna» noch gar nicht als solches erkannt wurde. Vielleicht hatten die Freiburger die vordergründigen, mutwilligen Schriften des Berners Niklaus Manuel kennen gelernt oder zumindest davon gehört ¹⁰⁶, wonach ihnen die hintergründige Tendenz von Birks erstem Susannadrama kaum aufgefallen ist. Auch waren Birks «boshafte» Dramen noch nicht bekannt oder noch nicht geschrieben. Bel entstand 1535, die lateinische «Susanna» 1537 ¹⁰⁷.

Unter den zur Theateraufführung von 1536 Geladenen aus der Umgebung darf wohl auch der eben erst abgetretene Schultheiß von Murten, Hans Rudolf von Erlach, vermutet werden. Vielleicht trug er sich schon länger mit dem Gedanken, das repräsentative Zimmer der Bel-Etage aus-

¹⁰³ Vgl. O. F. FRITZSCHE, Glarean, sein Leben und seine Schriften, Frauenfeld 1890, S. 38 ff.

¹⁰⁴ Vgl. P. WAGNER, Das Dreikönigsspiel zu Freiburg i. d. Schweiz, in: Freib. Geschichtsblätter X (1903), S. 27 ff.

¹⁰⁵ EHRET, a. a. O., S. 27, ebenso BÄCHTOLD, a. a. O., S. 335.

¹⁰⁶ Vgl. BÄCHTOLD, a. a. O., S. 282 ff.

¹⁰⁷ 1554 war Birk mit seinen sämtlichen Büchern auf den Index der katholischen Kirche gekommen, 1581 das Susannadrama im allgemeinen: «Comœdia tragica Susannae, vel cum Nomine auctoris, vel sine nomine.» Vgl. REUSCH, Die Indices librorum prohibitorum des 16. Jhds., Bonn 1886, S. 354, 473, 545.

zuschmücken, und fand nun in der Anschaulichkeit und Buntheit des Dramas den Anlaß und die Idee zur Verwirklichung seines Wunsches. Zwei Fakten sprechen dafür: einmal der Vergleich von Text und Bild, dann das Vorhandensein von Beispielen, wo diese Wechselwirkung zwischen Drama und bildkünstlerischer Darstellung sicher zu belegen ist.

Die vermeintliche Vorlage besteht aus drei Teilen und in Murten wurde die Geschichte der gottesfürchtigen Frau in drei Bildern geschildert. Der erste Akt, nämlich der Anschlag auf die badende Frau, kongruiert mit dem ersten Bilde. Der zweite Akt ist sehr kurz, handlungsarm und ohne Höhepunkt. Er schildert lediglich die fälschliche Anklage der Susanna. Der dritte Akt enthält als größter Teil des Dramas bis zum Schluß alles, was die Geschichte noch bereithält. Innerhalb dieses Aktes wird aber nochmals eine Aufteilung vollzogen, allerdings nicht durch einen Chorus, sondern durch das Abtreten der Susanna und ihres Mannes Joakim, dann aber auch durch die drastische Veränderung im Fortgang des Stückes. Auf das sehr ausgedehnte doppelte Gerichtsverfahren (die Verurteilung der Susanna und die Verurteilung der Greise), folgt die Steinigung der Alten. Der Beschauer mochte diese Zäsur im Akt gut empfunden haben, zumal auch in der Steinigungsszene in vermehrtem Maße Bewegung auf die Bühne gebracht werden konnte. Die Bilder in Murten entsprechen nun wieder der inneren Aufteilung des Stückes. Es wurde bereits an anderer Stelle auf das Vorhandensein Susannas bei der Verurteilung der Alten hingewiesen. Eine andere Übereinstimmung von Text und Malerei ist der kleine Daniel. Bei seinem Auftreten sagt einer der Richter ¹⁰⁸:

«Losend, was dises knäblein sagt,
Das noch von alter nit ist tagt!»

Daniel weist auf die Kleider der Alten hin ¹⁰⁹:

«Merckend jr männer Israel
Das man nit allweg sehen söll
In handlung uff das kleyd und bart.»

Es ist bei der Betrachtung der Bilder der Unterschied zwischen Kleid und Barttracht der Alten und derjenigen aller andern männlichen Gestalten aufgefallen. Bei den Assistenzfiguren im Steinigungsbild handelt es sich, wenn man ihm den Theatertext zugrunde legt, nicht um Helkias und Joakim, sondern tatsächlich um zwei Richter, die sich über die

¹⁰⁸ Vers 105/6.

¹⁰⁹ Vers 929 ff.

Richtigkeit des Strafvollzugs an den Alten und über Pro und Contra der Gerechtigkeit unterhalten ¹¹⁰.

Leider sind von dem Stücke keine Regieanweisungen erhalten, die für das Detail hätten aufschlußreich sein können. Wesentlich ist aber nicht sosehr die Anhäufung von Details, sondern der Gesamteindruck der Malerei. Da ist es augenfällig, wie auf alles Epische verzichtet wurde. Nur die dramatischen Momente der Geschichte sind an die Wand appliziert und auch diese noch in gedrängter Form. Die Verleumdung im zweiten Akt, die nur eine Voraussetzung für das dramatische Geschehen darstellt, wurde weggelassen. Der Überfall, die Verurteilung Susannas, ihre Errettung durch Daniel, die Verteidigung der Alten – und diese drei Elemente erst noch in knapper, resümierender Schilderung – und die Steinigung bieten wahrhaft die spektakulärsten Augenblicke einer dramatischen Fassung.

Die Abhängigkeit der bildkünstlerischen Darstellung des Susannastoffes von der literarischen Verarbeitung besteht offensichtlich im 16. Jahrhundert weiter. Sie ist in dieser Zeit allein schon durch das zahlenmäßige Vorherrschen der dichterischen Bearbeitungen evident ¹¹¹. Der geistige Hintergrund für die Susannagestaltung war die Reformation und diese bediente sich zur Verbreitung ihrer Ideen des Worts, bevor sie in der bildenden Kunst den Niederschlag fand.

Ein sehr frühes Beispiel für die Abhängigkeit vom literarischen Vorbild einer bildkünstlerischen Darstellung gibt der mehrszenige Susanna-teppich mittelhochdeutscher Provenienz im Berliner Schloßmuseum ab ¹¹². Die Spruchbänder mit den Reden der einzelnen Personen enthalten gereimte Verspaare, was allein schon auf das enge Verhältnis zur literarischen Vorlage hinwies; der Inhalt dieser Reimpaare aber läßt es geradezu sicher erscheinen, daß sie einem spätmittelalterlichen Spiel entnommen sind. Schon Betty Kurth stellte fest, daß ein dramatisches Spiel des 15. Jahrhunderts als Vorbild gedient habe ¹¹³ und bezeichnete den Wiener Anonymus als das den Versen ähnlichste Spiel ¹¹⁴.

¹¹⁰ Vers 1280–1302.

¹¹¹ Es sind dabei auch die zwei- und mehrmaligen Auflagen einzelner Stücke, so wie die öfteren Inszenierungen zu bedenken.

¹¹² Die Geschichte der Susanna in 6 Szenen: Susanna geht in den Garten; Die Alten überfallen sie; Verleumdung vor dem Gesinde; Susanna wird verurteilt; Danielverhör; Freispruch der Susanna; Steinigung der Alten. Die einzelnen Szenen sind durch Spruchbänder erläutert. Das gut erhaltene Rückenlaken stammt aus Mainz und ist um 1500 entstanden. Vgl. B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, 3 Bde., 3. Bd. T. 208–211.

¹¹³ Textband S. 158.

¹¹⁴ Wiener Anonymus = in Anm. 81 genanntes «Deutsches Fastnachtspiel». Die HS liegt auf der Wiener Nationalbibliothek. Cod. 3027, Fol. 161 ff.

Susanna sendet auf dem Teppich ihre Mägde fort mit den Worten:

«Ich werd mich wachsen schlisst die dur
Und bringt mir seyf und oel herfur.»

Im Fastnachtsspiel ¹¹⁵:

«Ir lieben töchter, raicht mir her
des öls und der sayffen ich peger
das ich mich salb, wasch und dann nu
get und schliest dy thür nach euch zw.»

Diese Verwandtschaft besteht bei allen Versen. Außer diesen weist eine kompositorische Eigentümlichkeit auf die Beeinflussung durch eine Inszenierung hin. Das Gespräch der Greise mit Susanna ist von der Belauschung getrennt durch die auf den Hilferuf der Frau herbeieilenden Diener. Die Umstellung dieser beiden Momente der Erzählung geschieht dadurch, daß die Dienstleute aus dem im Bildfeld links befindlichen Gebäude kommen, das sich aus der ersten Szene herüber erstreckt und aus dem Susanna auf der andern Seite in den Garten tritt. Dieses Vermeiden einer Wiederholung des Hauses und die damit bewirkte Vertauschung der Szenen dürfte so zu erklären sein, daß es in der Inszenierung nur ein Haus des Joakim gab, aus dem einerseits Susanna und andererseits die Diener herauskamen.

Ein anderes Beispiel bietet sich in Augsburg an. 1537 verfaßte Birk in Augsburg sein lateinisches Susannadrama, das er dem *clarissimo senatui Augustano* widmete ¹¹⁶. In der Widmung und im Epilog legte er den Stadtvätern die Bildung und Erziehung mit besonderem Nachdruck ans Herz ¹¹⁷. Der Aufführung selbst geht ein Gesang von Knaben «in laudem patriae» voraus. Eine solche Aufführung war zweifellos ein Ereignis, das die Phantasie der Zuschauer beschäftigt haben mußte.

Denn 1538 erneuerte ein so namhafter Künstler wie Jörg Breu d. A. eine 1457 von Peter Kalthoff gemalte Holzdecke mit Darstellungen aus dem Alten Testament, darunter eine siebenteilige Szenenfolge der Geschichte der Susanna, im Weberhaus zu Augsburg ¹¹⁸. Die Vermutung drängt sich auf, daß Breu durch Birk dazu angeregt wurde, zumal es ihm bei dieser Arbeit nicht so sehr darauf ankam, sein künstlerisches Talent unter Beweis zu stellen. Er übermalte die Bilder unter Beibehal-

¹¹⁵ KELLER, a. a. O., IV, S. 232/4–7.

¹¹⁶ Vgl. BOLTE, a. a. O.

¹¹⁷ Vers 1802–1837.

¹¹⁸ Freundl. tel. Mitteilung des Bayr. Nationalmuseums in München, wo sich die Decke jetzt befindet.

tung des gotischen Charakters, was für seinen ausschließlichen Dienst an der Idee spricht.

Es ist auch kein Zufall, wenn Jörg Breu d. J. 1540 sein Blatt mit der Susannageschichte schneidet ¹¹⁹. Vor allem kann man an diesem Werk den szenischen Ablauf eines Spiels geradezu ablesen. Man vergleiche die Teilszenen des Blattes mit den Szenenüberschriften zu Birks lateinischer «Susanna» ¹²⁰. Bei Breu schreitet Susanna rechts durch die Halle zum Bad – *Susanna cum ancillis lavatum hortum ingreditur. Ablegatis ancillis senes matronam adobruunt* –, da eilen auf dem Holzschnitt die Greise jenseits des Brunnenbeckens heran. In der untern Halle des Gebäudes links spielt sich das «*Susanna sistitur iudicio; senes datur actio*» ab; darüber erfolgt die Verurteilung der Verleumder durch Daniel, der noch so klein ist, daß er auf einem großen Kissen auf dem Richterstuhl sitzt, entsprechend seiner Bezeichnung als *puellulus* bei Birk. Bei der Steinigung der Alten, deren einer den Kopf senkt, der andere die Arme erhoben hat, während ein Knecht schon die Steine bereit hält, mag man an ihre Bitte denken, einige mahnende Worte zu den Leuten zu sprechen und Gott um Erbarmen bitten zu dürfen: «*Precor da paulum temporis / Deum precandi si miseris avertere / Dicas velit et ultiores tartari!*» ¹²¹ Wenn es richtig ist, daß Breu sich von diesem Blatt einen großen Erfolg versprach, da es neben jenem mit der Belagerung von Algier als einziges seiner Druckwerke mit einem Werkstattzeichen versehen ist ¹²², so läge darin ein weiterer Hinweis auf eine literarische Beeinflussung; denn ohne die Anspielung auf eine vorausgegangene Aufführung hätte das Blatt, bzw. der Stoff (dessen Bevorzugung durch die Reformation ja erst begonnen hatte), die erhoffte günstige Aufnahme vielleicht nicht in diesem Maße finden können ¹²³.

¹¹⁹ Abb. in: Jahrbuch d. Kunstsln. des Allerh. Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 46/47.

¹²⁰ Szenenüberschriften bei BOLTE, a. a. O., S. x.

¹²¹ Vers 1721 ff.

¹²² Vgl. H. RÖTTINGER, Breustudien, in: Jb. d. Kunstsln. d. Allerh. Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 62.

¹²³ Ähnliches ließe sich auch sagen von den vier Stichen Aldegrevs (Abb. 88/89 bei M. GEISBERG, Heinrich Aldegrev, in: Westfälische Kunsthefte IX, 1939). Die enge Textbezogenheit der Holzschnitte der Zürcher Ausgabe des Birkschen Dramas (ca. 1545) versteht sich von selbst. (Nirgends abgebildet.) Ein Exemplar der Ausgabe kann auf der Kantonsbibliothek in Solothurn eingesehen werden. Die Geschichte wird in fünf ziemlich rohen Holzschnitten illustriert:

1. Susanna im Bade; einer der Alten hinter ihr; der andere kommt von links. Rechts hinten eine Magd an der Gartentür.
2. Rechts sitzen die Richter; links wird Susanna gefesselt hereingeführt.

Wenn nun noch zu einem späteren Zeitpunkt als in Murten in Augsburg, einer Stadt, die schon seit bald zwei Jahrzehnten protestantisch und für das Kunstschaffen in weitestem Umkreis exemplarisch war, Birks Drama eine Beeinflussung der bildkünstlerischen Gestaltung des Susannathemas zeitigte, so ist dasselbe in dem provinziellen Murten in umso größerem Maße vorauszusetzen.

Hans Rudolf von Erlach wußte natürlich, daß er mit der «Susanna» ein von der Reformation geprägtes Bildthema wählte. Der Berner Magistrat war ein mit den Ideen des neuen Glaubens vertrauter Mann. Aus diesem Grunde wurde er 1527, als es darum ging, das Seegebiet mit den Neuerungen zu infiltrieren, zum Schaffner der Murtner Kirchherren eingesetzt ¹²⁴. Auf seine Unterstützung und das eifrige Betreiben Farel's hin hatte Murten 1530 den neuen Glauben angenommen. Wie stark er sich hier in kurzer Zeit verankerte, geht aus der Bemerkung eines anonymen Farel-Biographen hervor: «Als er seine Kirche blühend dastehen sah, daß sie ohne ihn existieren konnte, richtete er sein Werk nach Genf» (1533) ¹²⁵.

Als 1536 die «Susanna» aufgeführt wurde, lebte Freiburg mit seinen protestantischen Nachbarn wieder in gutem Einvernehmen, was vor allem von Freiburg angestrebt worden war ¹²⁶. Der Rat hatte sogar Mahnungen erlassen, die Anhänger des neuen Glaubens nicht zu belästigen, ja er schritt gegen Intolerante ein. Das alltägliche Leben verlangte allmählich wieder sein Recht. So beehrten die Murtenbieter schon 1532, auf freiburgischem Gebiet zur Kirchweih, zu Spiel und zu Tanz gehen zu dürfen, da die Freiburger auch ihre Herren seien. Sicher konnte das gemeine Volk auch zur Susannaauufführung nach Freiburg kommen, und bei dieser Lage der Dinge ist umso mehr anzunehmen, daß der prominente Hans Rudolf von Erlach mit seiner Gemahlin aus dem vornehmen Freiburger Geschlecht der Velga von den freiburgischen Räten zu diesem Anlaß geladen wurde.

3. Links die gebundene Susanna mit den Kriegsknechten; ein Knabe hält ein Steckenpferd in der Linken empor; rechts eine jammernde Frau und ein weinender Mann.

4. Links sitzt auf dem Richterstuhl der Knabe Daniel; Kriegsknechte führen einen reich gekleideten Alten vor ihn.

5. Die beiden Richter, an einen Baum gebunden, werden von der bewegten Menge gesteinigt.

¹²⁴ Vgl. E. FLÜCKIGER, Die Reformation in der gemeinen Herrschaft Murten und die Geschichte der reformierten Kirche im Murtenbiet und im Kanton Freiburg, Freiburg 1930, S. 13 ff.

¹²⁵ Vgl. FLÜCKIGER, a. a. O., S. 79 und Anm.

¹²⁶ Vgl. HEINEMANN, a. a. O., S. 105, und FLÜCKIGER, a. a. O., S. 77.

II. Die Ikonographie des Bildfragmentes an der Ostwand

Dem oben außer Acht gelassenen Bildfragment zwischen der Nordostecke und dem Fenster im nördlichen Halbzimmer liegt der Anfang des 11. Kapitels des ersten Königbuches zugrunde ¹²⁷. Vers 1–5: «Aber der König liebte viel ausländische Weiber: die Tochter Pharaons und moabitische, ammonitische, edomitische, sidonische und hethitische, von solchen Völkern, davon der Herr gesagt hatte den Kindern Israel: «Gehet nicht zu ihnen und laßt sie nicht zu euch kommen; sie werden gewiß eure Herzen neigen ihren Göttern nach». An diesen hing Salomon mit Liebe. Und er hatte siebenhundert Weiber zu Frauen und dreihundert Kebsweiber; und seine Weiber neigten sein Herz. Und da er nun alt war, neigten seine Weiber sein Herz fremden Göttern nach, daß sein Herz nicht ganz war mit dem Herrn, seinem Gott, wie das Herz seines Vaters David. Also wandelte Salomon Asthoreth, der Göttin derer von Sidon nach und Milkom, dem Greuel der Ammoniter. Vers 8: «Also tat Salomon allen seinen ausländischen Weibern nach, die ihren Göttern räucherten und opferten.»

Die Illustration dieses Textes ist nach mittelalterlicher Tradition auf zwei Figuren reduziert ¹²⁸: den knienden Salomon und das heidnische Weib, welches auf ein Götzenbild hinweist, das man sich als eine figurenbekrönte Säule vorstellen darf. Ein gutes Vergleichsbeispiel bietet Holbeins d. J. Titeleinfassung von 1523 ¹²⁹ mit den Darstellungen der Weibermacht. Die Bildsprache im Murtener Fragment und auf dem Metallschnitt ist dieselbe: auch hier neigt die Heidin ihr Haupt zum knienden König, zeigt mit der Hand auf das Standbild und Salomon hebt seinen Blick zu diesem empor.

1518 hatte Niklaus Manuel in Bern das Nollsche Eckhaus Münsterplatz-Keßlergasse mit einer Fassadenmalerei geschmückt, welche die Götzenverehrung des Königs Salomon darstellte ¹³⁰. Die Malerei hatte drei besonders bemerkenswerte Eigenschaften: die Szene war in Gestalt eines öffentlichen Schauspiels wiedergegeben, Salomon wurde von meh-

¹²⁷ Das Alte Testament. Hrsg. von F. NÖTSCHER, Würzburg 1949.

¹²⁸ Vgl. Illustration in Nicolaus' de Lyra, *Postilla super libros Regnum et Esther* (1400–1401) f. 88, Beschreibung in: K. ESCHER, *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven*, Basel 1917, S. 102. L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, II *Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris 1956, S. 296.

¹²⁹ G. SCHNEELI, *Renaissance in der Schweiz*, München 1896, T. XXIII.

¹³⁰ Die Malerei wurde 1735 zerstört und ist nur noch in einer Kopie aus dieser Zeit im Kunstmuseum Bern vorhanden. Vgl. *Kunstdenkmäler des Kantons Bern II. Die Stadt Bern*. Basel 1959, S. 297, Abb. 308.

rerer heidnischen Weibern umringt, das Bild bot eine Einzeldarstellung. Die erste weist auf die literarische Verwendung des Themas hin, die zweite auf die Darstellung der Folgezeit ¹³¹, die dritte auf die Tendenz der Malerei.

Stofflich gab das Thema für eine autonome literarische Bearbeitung zuwenig ab. Deshalb wurde es in einen Zusammenhang gestellt; es wurde Beispiel der Weibermacht. Das älteste Denkmal dürfte der aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts stammende, bei Brunetto Latini wiederholte Vers darstellen ¹³²:

«Par femme fut Adam deceu
Et virgile moqué en fou;
David en fist faulx jugement
Et Salomon faulx testament.

Ypocras en fut enerbé
Sanson le fort déshonoré,
Femme chevaucha Aristote
Il n'est rien que femme n'assote.»

Aus dem deutschen Sprachkreis ist von Heinrich von Meißen (1250–1318) ein an Beispielen besonders reicher Spruch erhalten. Es wird an Adam, Samson, David, Salomon, Absalom, Alexander, Vergil, Holophernes, Aristoteles, Menelaos, Achilles, Asahel, Artus und Parzival erinnert, die alle der List einer Frau erlagen ¹³³. Nach dieser frühen Periode scheint sich das Thema wieder zu verlieren, und erst im Renaissance- und Reformationszeitalter erlangte es neue Beliebtheit. Boccaccio nennt das Weib «ein lockendes und unheilvolles Übel, von wenigen zu ihrem Glück erst erkannt und dann erprobt» ¹³⁴ und zählt eine Reihe von biblischen und mythologischen Gestalten auf, die sich «der unbezähmbaren Bestie» unterwarfen. Recht boshaft ist auch die «Historia» von Hans Sachs von 1534: «Die vier trefliche Männer samt ander viele so durch Frawen lieb betrogen sind und noch betrogen werden.» ¹³⁵ Die Geschichte Simsons

¹³¹ Bei Einzelillustrationen des 16. Jahrhunderts wurde die vom Mittelalter geprägte Zweifigurigkeit zugunsten einer anspruchsvolleren mehrfigurigen Komposition aufgeben. Vgl. Ph. SCHMIDT, Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962, Abb. 173/121, Salomons Abgötterei von Wolf Köpfl von 1532, und Abb. 211, die Illustration dieses Themas von Johann Teufel (1572).

¹³² Zitiert nach KUNOTH-LEIFELS, a. a. O., S. 78.

¹³³ Heinrich von Meißen des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder, hrsg. von L. ETTMÜLLER, Quedlinburg und Leipzig 1843, S. 102.

¹³⁴ BOCCACCIO, Die neun Bücher vom Glück und Unglück berühmter Männer und Frauen, hrsg. von W. PLEISTER, München 1965, S. 45.

¹³⁵ Hans Sachs, hrsg. von A. v. KELLER und E. GÖTZE, Bd. 2, S. 290–293, in: Bibl. d. literar. Ver. Stuttgart, Tübingen 1900.

und Dalilas, Davids und Bathsebas, Salomons und der heidnischen Weiber, zuletzt Aristoteles' und Phyllis' bilden die Szenen dieses Spruchgedichtes.

Ob Niklaus Manuel von einem nicht überlieferten, in Szene gesetzten Spruchgedicht oder Fastnachtsspiel inspiriert war, bleibt dahingestellt, obschon die Bildbühne zu dieser Annahme verführt. Gegebenenfalls würde die Herauslösung von Salomons Götzendienst aus einer zyklischen Bearbeitung den Sinn der Geschichte gewandelt haben, insofern als anstelle der Satire auf die Weiberlist die Satire auf die katholische Kirche, insbesondere auf ihre Heiligenverehrung in Bildwerken getreten ist.

Aus welcher Absicht heraus das Bild in Murten Platz gefunden hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Man möchte aber eher die Ansicht vertreten, daß hier die Abgötterei Salomons Teil eines Zyklus gewesen ist und somit unter den Begriff der Weiberlist fällt. Allein schon durch den formalen und ikonographischen Unterschied zur Darstellung Manuels scheint Hans Rudolf von Erlach nicht durch die Berner Malerei zu dieser Themawahl veranlaßt worden zu sein, und außerhalb der Bibelillustration stellt die Einzeldarstellung des Themas eine Ausnahme dar ¹³⁶. Der gemalte Wandbehang, wie er unter dem Susannazyklus festgestellt wurde, ist auch im Salomonfragment in geringen Spuren noch erkennbar. Das Vorhandensein des gleichen Wandschemas an der Ecke der Ostwand wie an der ganzen Westwand deutet darauf hin, daß es im ganzen Raume einheitlich bestanden hatte, d. h. daß der ganze Raum ausgemalt war. In diesem Falle darf man mit einigem Recht für die fehlenden Malereien Darstellungen aus der Reihe der Weiberlisten annehmen, denn in einem andern Zusammenhang ist Salomons Götzendienst kaum aufgetreten.

Eines der ältesten Beispiele der zyklischen Darstellung einerseits und der Hinzunahme von Salomons Götzendienst in die Reihe der Weiberlisten andererseits, war der zu Anfang des 14. Jahrhunderts im Leinenweberhaus zu Konstanz ins Bild umgesetzte Spruch Heinrichs von Mei-

¹³⁶ Im Gegensatz zu andern Weiberlisten, wie Samson und Dalila, Aristoteles und Phyllis, Vergil im Korb, u. a., die zu jeder Zeit mit Vorliebe einzeln verwendet wurden. – Vgl. R. van MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde., La Haye 1931/32. II. *Allégories et symboles*, S. 479 ff. – Der Grund dafür liegt wohl in der Situationskomik, durch welche die List der Frau und die Hörigkeit des Mannes in besonders evidenter Weise zum Ausdruck kommen. Im 16. Jahrhundert werden diese Darstellungen dadurch in die Nähe von Bildthemen gerückt, die das weibliche Geschlecht in seinen Unarten darstellen, ohne daß eine eigentliche Geschichte zugrunde liegen würde, z. B. beim Mädchen mit dem alten Manne; dem Weib als Dirne; dem bösen alten Weib als Hexe etc.

ßen ¹³⁷. Dort waren über die Fassade in drei Reihen je vier Darstellungen verteilt: Adam und Eva, Simson und Dalila, David und Bathseba, Salomons Götzendienst, Alexander, Vergils Korbabenteuer, Holophernes und Judith, Aristoteles' Weibertritt, Paris und Helena, Azahel und Trutzhart, König Arthus und schließlich Achill. Es dürfte sich dabei um den größten bildkünstlerischen Zyklus und um eine beispiellose Anwendung der Weiberlistdarstellung in zyklischer Form in der Monumentalkunst handeln. Im Großen und Ganzen wurde der Themenkreis vom Kunstgewerbe bevorzugt, vornehmlich vom Holzschnitt und der Bildwirkerei, und beschränkte sich auf vier oder fünf Weiberlisten.

Als Beispiele für frühe Denkmäler können ein Schweizer Wirkstreifen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (ca. 1375) im Historischen Museum in Basel ¹³⁸ und der Bildteppich in St. Sebald zu Nürnberg, der zwischen 1420 und 1440 entstanden ist, herangezogen werden ¹³⁹. Der erste stellt in drei von Bäumchen voneinander getrennten Szenen die Frau und den Pilger, das Quintainenspiel und Aristoteles und Phyllis dar; der zweite Adam und Eva beim Sündenfall, Simson, der den Löwen bezwingt, Dalila, die ihm das Haar abschneidet, Bathseba und David, sowie einen Jüngling und eine Dame beim Ballspiel. Salomon hatte in diesen frühen Denkmälern noch keine Verwendung gefunden. Auf einem gut erhaltenen Teppich von 1522 im Landesmuseum in Zürich fügt sich in der Bildwirkerei Salomons Götzendienst erstmals zu den Weiberlisten, hier zu Bathseba im Bade, Samson und Dalila, Vergil im Korb und Judith und Holophernes ¹⁴⁰. Das mittelrheinische Rückenlaken von 1540 im Kunstgewerbemuseum in St. Gallen, zeigt in friesartiger Komposition die Darstellungen von Esther und Asverus, Susanna im Bade, Salomons Götzendienst, Judith und Holophernes, Samson und Dalila, Adam und Eva.

Die namhaftesten Weiberlistzyklen der Graphik, die Salomons Götzendienst in die Folge aufgenommen haben, sind die Holzschnittfolgen Hans Burgkmairs (1519) ¹⁴¹ und Peter Flöttners ¹⁴², die beide die gleiche Zu-

¹³⁷ L. ETTMÜLLER, Die Freskobilder zu Konstanz, in: Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich XV (1866), S. 228 und A. KNÖPFLI, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, I. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstanz und Lindau 1961 (Bodensee-Bibliothek VI), S. 129 f.

¹³⁸ B. KURTH, a. a. O., II, T. 69b.

¹³⁹ B. KURTH, a. a. O., III, T. 254.

¹⁴⁰ VAN MARLE, a. a. O., Abb. 494.

¹⁴¹ H. SCHMIDT, Bilderkatalog zu Geisberg der deutsche Einblatt-Holzschnitt, München 1930, Abb. 497, 498, 499, 500.

¹⁴² H. RÖTTINGER, Peter Flöttners Holzschnitte, in: Studien zur dt. Kunstgesch. 186. H., Straßburg 1916, Abb. 23.

sammenstellung der Weiberlisten aufweisen: Samson und Dalila, Bathseba im Bade, Salomons Götzendienst, Aristoteles und Phyllis, vier Darstellungen also, die in der literarischen Bearbeitung von Hans Sachs gestaltet wurden. Der Zusammenhang zwischen Flötners Bildern von 1534 und dem Sachsschen Gedicht ist gewiß ¹⁴³; die vier Bilder zierten die erste Flugblattausgabe des Gedichtes. Kann man es nun für einen Zufall halten, daß Burgkmair anderthalb Jahrzehnte früher die gleichen Weiberlisten illustrierte? Eher ist man geneigt, auch für seine Holzschnittfolge eine literarische Bearbeitung vorauszusetzen, die auch Hans Sachs als Vorlage gedient haben dürfte.

Wenn in Murten für die Darstellung der Susannageschichte ihre Abhängigkeit von der dramatischen Bearbeitung für nahezu gesichert angenommen werden kann, so darf man für die Salomondarstellung und die wahrscheinliche Weiberlistfolge, deren Teil jene darstellte, ebenfalls eine literarische Vorlage annehmen. Wenn es richtig ist, daß Hans Rudolf von Erlach durch das in Freiburg aufgeführte Birksche Susannaspiel zur Ausmalung seines Saales oder zumindest zur Themenwahl veranlaßt wurde, so ist nichts naheliegender, als daß er zur Bemalung der noch verfügbaren Wandteile das Thema in der von der Reformation geprägten Literatur gesucht hatte.

C. Versuch einer zeitlichen und stilistischen Einordnung

I. Die Datierung

Für die Datierung der Murtener Malereien gibt es außer den formalstilanalytischen auch historische Anhaltspunkte. Das zum Besitz der Velga gehörende «Schultheißenhaus» war nach dem Tode von Dorotheas Vater Wilhelm Gegenstand eines Erbschaftsstreites. Aus einem vom Gerichtsschreiber Krummenstoll unterzeichneten, mit einem Siegel versehenen Dokument geht hervor ¹⁴⁴, daß das Haus erst am 26. Februar 1528 endgültig Dorothea Velga, die inzwischen die Gattin Hans Rudolfs von Erlach geworden war, zuerteilt wurde ¹⁴⁵. Dieser Akt dürfte die

¹⁴³ Vgl. RÖTTINGER, a. a. O., S. 54 ff. und GÖTZE, Die Einzeldrucke der Werke des Hans Sachs in chronologischer Folge nach der Zeit ihrer Abfassung, in: KELLER/GÖTZE, a. a. O., Bd. 24 S. 303.

¹⁴⁴ Nach dem Verbleib des Dokumentes wird noch gesucht.

¹⁴⁵ Inhaltsangabe und Interpretation des Schriftstücks siehe bei: GHELLNICK VAERNEWYNCK vicomte de, Généalogie de la Maison de Diesbach, Band 1921,

untere Begrenzung für die Zeitfrage abgeben. Die Verschönerung des Hauses erfolgt bestimmt nicht, bevor dieses in den sicheren Besitz von Erlachs Frau übergegangen war. Als reichster Berner der Zeit und Protagonist des neuen Glaubens hätte Hans Rudolf von Erlach sicher Nikolaus Manuel mit den Malereien beauftragt, aber Manuel war 1530 gestorben. Der dritte Anhaltspunkt ist abhängig von der Richtigkeit der oben etablierten Hypothese, daß die Malereien in einem engen Zusammenhang stehen mit Birks Susannadrama und dessen Freiburger Aufführung von 1536 ¹⁴⁶. Daß Hans Rudolf von Erlach nach der Besitzübernahme des Hauses solange mit der Ausschmückung gewartet hat, ließe sich durch seine Beanspruchung als Schultheiß von 1530–35 erklären. Nach Ablauf dieser Amtszeit mag er sich vermehrt den persönlich-häuslichen Interessen zugewandt haben. Die obere zeitliche Begrenzung dürfte der Tod seiner Gemahlin Dorothea, 1538, der Erbin des Hauses, darstellen. Mit ihrem Hinschied fiel das Muttererbe an die beiden Söhne des Ehepaares, die noch im Knabenalter waren, und 1540 übersiedelte Hans Rudolf nach Bern, wo er bis zu seinem Ableben 1553 dem Kleinen Rate angehörte ¹⁴⁷.

II. Die stilanalytische Untersuchung

Adrien Bovy schreibt zu den Murtener Malereien: «Les costumes permettent de les dater du second quart du XVI^e siècle et elles s'apparentent de la façon la plus étroite, soit par la technique, soit par le style, aux peintures murales de la Salle des fêtes de Stein am Rhein» ¹⁴⁸. Wenn auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Wandmalereien nicht zu bestreiten ist, so hält diese determinierende Aussage einer ein-

S. 130. Leider wird nicht auf den Standort des Dokumentes verwiesen. Im Freiburger Staatsarchiv scheint es sich nicht zu befinden.

¹⁴⁶ Theateraufführungen in Murten selbst, die allenfalls als Anregung in Frage kommen könnten, sind für die dreißiger Jahre nicht bezeugt. Ernst Flückiger hatte die außerordentliche Freundlichkeit, die Murtener Bürgermeisterrechnungen auszu ziehen. 1523 wurde ein «Jeu de la farse» aufgeführt, dann ist bis 1549 keine Aufführung in Murten überliefert.

Für die Aufgeschlossenheit Hans Rudolfs von Erlach für protestantische Bildthemen spricht auch die 1530 datierte, mit den Wappen Erlach und Velga versehene Figurenscheibe aus der Kirche von Jegensdorf mit der Darstellung der Zerstörung der Götzenbilder durch König Josias. Die Darstellung der Verehrung oder Zerstörung von Götzenbildern in protestantischen Kreisen spielt ja durchwegs auf die katholische Bildverehrung an. Vgl. H. LEHMANN, Die Kirche von Jegensdorf und ihre Glasgemälde, Bern 1915, S. 34 ff., Abb. 6.

¹⁴⁷ Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, III, Neuenburg 1926, S. 60.

¹⁴⁸ Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, V 1943, S. 127.

gehenden vergleichenden Betrachtung nicht unbedingt stand. Die Murtener Bilder sind bedeutend derber und bedeutend weniger gekonnt und zwar sowohl in der Gestaltung der menschlichen Figuren, als auch in der Zeichnung von tektonischen Elementen¹⁴⁹. Dieses im Vergleich zu Stein in Murten in Erscheinung tretende Unvermögen mag auch der Grund gewesen sein für den fast gänzlichen Verzicht auf den Architekturrahmen. Der armselige Richtersaal im Murtenerbild wurde weder vom «Schwur des Hannibal» noch vom «Schwur des Scipio» in Stein angeregt, und der Hintergrund der Steinigungsszene hält nicht im entferntesten den Vergleich aus mit den Steiner Bildern, beispielsweise mit der «Eroberung von Sagunt», die sogar das Vorbild für die bezinnte Stadtmauer und die Wehrtürme abgegeben hätte.

Sämtliche Historienbilder in Stein vermitteln den Eindruck von Bildtiefe, was in Murten trotz der spürbaren Absicht nur unzulänglich erreicht ist; dem Reichtum der Szenen in Stein steht in Murten eine möglichst einfache Gliederung gegenüber. Auch die einzelnen Gestalten haben nur insofern Gemeinsames, als sie eben Personen der ersten Jahrhunderthälfte mit zeitgenössischen Kostümen darstellen. Aber wie provinziell nimmt sich Susanna neben Dido und ihren Begleiterinnen in der «Erbauung von Karthago» oder neben den Einzelgestalten Artemisia, Judith und Lukretia aus! Näher verwandt mit ihr sind hingegen die einem unbekannten Augsburger Künstler zugeschriebene Kandace und die Geigenspielerin mit dem Narr, Ambros Holbeins Lautenspielerin mit dem Tod und die beiden Gesellenarbeiten, die Virginia und die sogenannte Dido. Kandace weist sogar eine so große Ähnlichkeit auf, daß man bei der Susanna – würden die beiden Figuren auch zeitlich übereinstimmen – die gleiche Hand vermuten könnte. Der Faltenwurf des Kleides und die Markierung des Spielbeins, das satt über die schwere Brust sich spannende Mieder, die vom Nacken breit heruntergezogenen Schultern, ja auch das demutsvolle Neigen des Hauptes, verraten eine sehr verwandte künstlerische Auffassung, bzw. des Malers Unsicherheit in der Gestaltung des menschlichen Körpers.

Die männlichen Gestalten in Stein vertreten einen total andern Typ als jene in Murten; einmal weisen ihre Kostüme in eine andere Richtung, dann zeigen die profilierten, vornehmlich bärtigen Männerköpfe in Murten in ihrer Gestaltung eine gewisse Überlegenheit; die Gesichter drücken

¹⁴⁹ Am meisten Abbildungen von Stein am Rhein bei: H. A. SCHMID, Die Wandgemälde des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, Frauenfeld 1944. – Sämtliche in der Folge genannten Bilder finden sich im Bildteil, Abbildungen 4–23.

Erregung und Teilnahme am Geschehen aus, wogegen die großteils unbärtigen Köpfe in Stein sehr gelassen wirken – man betrachte den «Schwur des Scipio» – und mehr durch ihre Gebärden als durch ihren Gesichtsausdruck sprechen (vgl. «Schwur des Hannibal»). Nur der Kopf des Herkules von der Hand des unbekannten Augsburgers ist den bärtigen Männern der Gerichtsszene verwandt und wie H. A. Schmid bewiesen hat, geht der Herkuleskopf direkt auf Simson mit dem Löwen, den 1515 entstandenen Burgkmairschen Holzschnitt zurück¹⁵⁰. Das nun scheint uns eine Richtlinie zu geben. Betrachtet man beispielsweise den Kopf Rulands von Ungarn aus «Die Genealogie», einem Holzschnitt von 1512¹⁵¹, oder das Petrushaupt eines Holzschnitts des gleichen Jahres¹⁵², so ist eine Ähnlichkeit unverkennbar. Die Strenge des Ausdrucks, die sich durch den düstern Blick, die Falten um die Augen, die Kerbe an der Nasenwurzel, die stark betonten Nasenflügel und nicht zuletzt auch durch die Barttracht mit dem nach oben geschweiften Schnurrbart ergibt, ist in den zum Vergleich stehenden Figuren ziemlich identisch. Eine weiterausholende Betrachtung aber läßt an einer direkten Beeinflussung durch Burgkmair zweifeln. Die großartigen Gewandgestalten in Burgkmairs Holzschnittfolgen¹⁵³, die das jugendlich frische Talent des augsbургischen Meisters bezeugen, hätten auf den Murtener Maler nachhaltiger wirken müssen. Vor allem aber hätte das Repräsentative und Ornamentale des Burgkmairschen Werks – man denke an die Einfassungen der Bilder mit den Hauptsünden, bzw. Tugenden oder der Planetenbilder¹⁵⁴ – bei direkter Berührung in Murten zu einem Niederschlag

¹⁵⁰ A. BURCKHARD, Hans Burgkmair d. A. Deutsche Meister, herausgegeben von K. SCHEFFLER und C. GLASER, Leipzig o. J., Abb. 76. – Die große Ähnlichkeit des Pferdes in der Steinigungsszene mit Pferden auf dem Bild der Zurzacher Messe in Stein kann nichts beweisen; Tiere von ähnlicher Zeichnung und mit ähnlichem oder gleichem Zaunzeug kommen in dieser Zeit in größerer Zahl und in weiterem Umkreis vor, zum Beispiel in einer Illustration zu BOCCACCIO, «Des cas des nobles hommes et femmes infortunez», Paris, Jean du Pré, 26 février 1484. – Vgl. A. BLUM, Les origines du livre à gravures en France, Paris et Bruxelles 1928, Abb. 6 oder im Wandgemälde mit dem hl. Eligius als Hufschmied in der «Schmiedenzunft» in Luzern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Vgl. A. REINLE, KDM Luzern, III, a. a. O., Abb. 70, oder in Bernardino Luinis Passion in der Franziskanerkirche Santa Maria degli Angioli in Lugano von 1529. Vgl. A. REINLE, Kunstgeschichte der Schweiz, III, Frauenfeld 1956, Abb. 61.

¹⁵¹ BURCKHARD, a. a. O., Abb. 56.

¹⁵² BURCKHARD, a. a. O., Abb. 74.

¹⁵³ z. B. die christlichen, jüdischen und heidnischen Heldinnen von 1516–19 oder die Figuren der 7 Hauptsünden und 7 Tugenden von 1510. H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 469–489.

¹⁵⁴ H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 490–96.

führen müssen. In Stein ist die Verwertung dieser Burgkmairschen Holzschnitte in der architektonischen Gliederung greifbar; in Murten hingegen vermitteln die verhältnismäßig schwächtigen Kandelabersäulen den Eindruck einer Improvisation.

Die Ausschau nach Berührungspunkten mit Hans Holbein d. J. ist noch weniger ergiebig als der Vergleich mit Burgkmair. Mit einem Blick auf Holbeins Wandmalereien und deren Entwicklung wird die Zusammenhanglosigkeit der Murtener Malereien mit Holbeins Kunst klar. Auch bei einer Erstorientierung an Holbeins Bücherillustrationen hätte der Maler vor der Inangriffnahme des immerhin nicht geringfügigen Auftrags in Murten wenigstens den einen oder andern Gemäldezyklus des Meisters an Ort und Stelle eingesehen und das hätte ihn zu einem andern Resultat führen müssen. Schon im Frühwerk Holbeins, in den zwischen 1517 und 1519 entstandenen Fassadenmalereien am Hertensteinhause in Luzern, gab es höchst anspruchsvolle Bildkompositionen ¹⁵⁵. In der Darstellung der Königsprobe beispielsweise spielt sich die grausige Szene, in der die Söhne auf den toten Vater schießen, in einer offenen, runden Säulenhalle ab ¹⁵⁶. In den Malereien von 1521/22 im Großratssaal des Basler Rathauses wird die in Luzern begonnene illusionistische Raumweitung noch vertieft, besonders in den Szenen des Charondas und des Zaleukus, wo die Fluchtpunkte außerhalb der Bilder liegen ¹⁵⁷. Die beiden Bilder von 1530 im gleichen Saal, der König Rehabeam und Saul und Samuel weisen eine ruhigere Komposition auf ¹⁵⁸: Die Halle mit Zentralperspektive im ersten Bild und das Weglassen jeglicher Architektur zugunsten der erhöhten Wirkung der drängenden Menschenmassen im zweiten Bild entsprechen einer fortgeschrittenen Entwicklung des Meisters.

Die letzten Monumentalwerke Holbeins in der Schweiz, die Fassadenmalereien von 1531/32 an den Basler Bürgerhäusern «Zum Tanz» und «Zum Kaiserstuhl», die in Entwürfen und Kopien überliefert sind ¹⁵⁹,

¹⁵⁵ Das Haus wurde 1825 niedergerissen; nach den Malereien wurden Skizzen hergestellt, die in der Bürgerbibliothek in Luzern verwahrt werden. Über die Maleereien vgl. H. A. SCHMID, Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern, in: Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1913. Rekonstruktion der ganzen Fassade bei: H. A. SCHMID, Hans Holbein d. J., Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Basel 1945/48, Tafelband Abb. 11.

¹⁵⁶ A. REINLE, DKM III, Die Stadt Luzern, Basel 1954, Abb. 105.

¹⁵⁷ R. RIGGENBACH, Der Großratssaal und die Wandbilder Hans Holbeins d. J., in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, Basel 1932, I, S. 530 ff., Abb. 407 und 409.

¹⁵⁸ R. RIGGENBACH, a. a. O., Abbildungen der Entwürfe 59/60.

¹⁵⁹ H. A. SCHMID, Holbein, a. a. O., Tafelband Abb. 62 (Rekonstruktion), 63/64 (Entwürfe) und 65.

wiesen phantastische Scheinwelten auf, in denen die Perspektive bis aufs äußerste erprobt und beherrscht wurde. Die Graphik Holbeins – vornehmlich die Bilder zum «Vaterunser»¹⁶⁰ (erstmalig erschienen 1523 bei Froben in Basel) und die Bilder zum Alten Testament¹⁶¹ (91 Bilder, davon 50 erstmalig 1531 erschienen bei Froschauer in Zürich) – weist die gleiche Meisterschaft auf wie sein Monumentalwerk. In den Murtener Bildern von einfachster Komposition und mangelhafter Perspektive bei Personen¹⁶² wie bei Gebäuden ist von einer Schulung ihres Malers am Werk Holbeins wirklich nichts zu verspüren¹⁶³.

Sowohl die Durchsicht des schweizerischen Bestandes an Glasscheiben¹⁶⁴, als auch der Vergleich mit den Werken zeitgenössischer Schweizer Künstler¹⁶⁵ führen zu keinem Ergebnis. Wo Ähnliches auftritt, beschränkt es sich auf die allgemeinen Zeitmerkmale, die in den Murtener Bildern mit ihrem fast völligen Verzicht auf Renaissancearchitekturen und ornamentale Rahmen erst noch in reduziertem Maß vorhanden sind. Auch der Blick auf die Graphik süddeutscher Künstler außerhalb Holbeins und Burgkmair führt nicht viel weiter¹⁶⁶.

Bei Lukas Cranach d. Ä. endlich finden wir eine Spur. In dem Holzschnitt mit der Hinrichtung Johannes des Täufers¹⁶⁷ stoßen wir erstmals auf die Kriegsrüstung, wie sie der ältere Begleiter Susannas trägt: der Helm mit den großen Rosetten über den Ohren und der Brustpanzer mit der palmettenartigen Zier. In einer zweiten Darstellung des gleichen Themas¹⁶⁸ erscheint Salome mit Gefolge. Sie und ihre erste Begleiterin erinnern in der Haltung stark an Susanna, und das Vordringen der Gruppe in den Raum läßt sich mit demjenigen im Murtener Gerichtsbild vergleichen.

¹⁶⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität, Basel 1960, Abb. S. 315.

¹⁶¹ M. NETTER, a. a. O.

¹⁶² Die verhältnismäßig zu kleine Gestalt des linken Knechtes der Steinigungsszene dürfte kaum durch etwas anderes zu erklären sein, als durch eben dieses grundlegende Unvermögen des Malers.

¹⁶³ Herr Prof. Dr. H.-P. Landolt in Basel gestattete mir gütigerweise, ihm mein Murtener Photomaterial vorzulegen. Auch er ist der Meinung, daß unsere Male-reien mit Holbein nichts zu tun haben; im übrigen hält er die nähere Einordnung der Bilder in einen bestimmten Schaffenskreis für äußerst schwierig.

¹⁶⁴ Vgl. Literaturverzeichnis zum dritten Teil am Schluß.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Idem, sowie Text weiter unten.

¹⁶⁷ H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 603 und W. WORRINGER, Lukas Cranach, München und Leipzig 1908, Abb. 26.

¹⁶⁸ H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 602.

Die Beispiele häufen sich beim Betrachten der von Cranach illustrierten Wittenberger Lutherbibeln ¹⁶⁹.

Den Verlag des September-Testaments von 1522, des Urdrucks von Luthers Neuem Testament, hatten Lukas Cranach und der Goldschmied Christian Dörig übernommen ¹⁷⁰. Die Druckerei Melchior Lotthers war in Cranachs Haus untergebracht. Die Auflage betrug etwa 5000 Exemplare. Schon nach zweieinhalb Monaten war das Buch vergriffen und wurde im Dezember des gleichen Jahres neu aufgelegt. Der Humanist und Luthergegner Cochläus berichtet, Luthers Neues Testament sei «durch die Buchdrucker dermaßen gemehrt und in so großer Zahl ausgesprengt worden, daß auch Schneider und Schuster, ja auch Weiber und einfältige Idioten, so viele von ihnen dieses neue lutherische Evangelium angenommen hatten, wenn sie auch nur ein wenig deutsch auf einem Pfefferkuchen lesen gelernt hatten, dasselbe gleich einem Brunnen aller Wahrheit mit höchster Begierde lasen» ¹⁷¹. Dieses Neue Testament und Teile des Alten Testaments erlebten unzählige Auflagen, bis 1534 Luthers erste deutsche Vollbibel erschien. Wie hoch man den wittenbergischen Druck bewertete, geht daraus hervor, daß bereits 1523 Hans Schönsperger in Augsburg einen Nachdruck des Wittenberger Urdrucks mit sorgfältig nachgeschnittenen Bildern herausgab, obwohl in der gleichen Stadt und im gleichen Jahr Silvan Othmar das Neue Testament mit Bildern von Hans Burgkmair aufgelegt hatte ¹⁷².

Es ist auffällig, daß sich die Cranachschen Bilder in den Schnitten von Georg Lemberger am besten für den Vergleich mit den Murtener Bildern eignen. Lemberger schnitt die Cranachschen Bilder des 1522 erschienenen Urdrucks nach und Melchior Lotther verwendete sie 1524 im Neuen Testament in Oktav ¹⁷³. Im gleichen Jahre erschien auch das Alte Testament in Oktav bei Melchior Lotther mit Lembergerschen Nachschnitten der Bilder des in drei Teilen erschienenen Wittenberger Urdrucks des Alten Testaments (1523–1524) ¹⁷⁴. Die Bilder dieser beiden

¹⁶⁹ Ph. SCHMIDT, a. a. O., und A. SCHRAMM, Luther und die Bibel, I, Die Illustrationen der Lutherbibel, Leipzig 1923.

¹⁷⁰ Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 12 f.

¹⁷¹ Zitiert nach Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 13.

¹⁷² Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 128 f. – Die Illustrationen Burgkmairs wurden nie kopiert. Schmidt sieht den Grund im Gewicht, das dem Vorbild des wittenbergischen Vordrucks zukam (S. 128). In der Folge benützte dann auch Silvan Othmar Nachschnitte des Wittenberger Urdrucks (S. 149).

¹⁷³ Vgl. Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 113 ff.

¹⁷⁴ Vgl. Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 137–140 und S. 218. Die Bilder dieses Urdrucks stammen angeblich nicht von Cranachs Hand, sondern aus seiner Werkstatt. (SCHMIDT, S. 137).

Drucke mögen nun zum Vergleich mit den Murtener Bildern herangezogen werden. Unter ihnen findet man als Illustration des Judasbriefes den Apostel mit einer Keule in der Rechten vor einer versammelten Menge redend ¹⁷⁵. Diese Gestalt weist größte Ähnlichkeit auf mit dem Burgkmairschen Simson und mit den bärtigen Köpfen im Murtener Gerichtsbild; sie zeigt den mit gleichen Mitteln erreichten düsteren Ausdruck. Dasselbe gilt für den geharnischten Krieger des Titelblattes zum «Das Ander teyl des alten testaments» ¹⁷⁶.

Die Illustration zum 4. Kapitel des Buches Josua bringt Analogien zu den Murtener Kriegsrüstungen ¹⁷⁷: der vorderste Soldat am linken Flügel der hufeisenförmigen Aufstellung des Zuges entspricht dem älteren Begleiter der Susanna, ist wie dieser bärtig und trägt Helm und Brustpanzer gleicher Art; der vorderste Mann am rechten Flügel entspricht dem unbärtigen jüngeren Begleiter und trägt die gleiche Helmart und das Panzerhemd. Diese Rüstungen und Helme und die bärtigen, den Murtener Köpfen verwandten Gesichter findet man auch in den folgenden Illustrationen, vornehmlich denjenigen zur Gideon- und zur Simsongeschichte ¹⁷⁸.

Auffallend im Vergleich unserer Wandmalereien mit der Lutherbibel von 1524 ist aber nicht nur das häufige Vorkommen dieser vergleichbaren Typen, sondern ebenso das gleichzeitige Auftreten von solchen ausdruckskräftigen Köpfen neben völlig belanglosen Gesichtern. Die handelnden Personen oder Gestalten, denen auf Grund der Geschichte eine größere Bedeutung zukommt, sind dort wie hier durch eine anspruchsvollere künstlerische Gestaltung hervorgehoben. Die Abhängigkeit von der Wittenberger Bibel könnte endlich auch die kümmerliche Raumgestaltung im Murtener Gerichtsbild, den mißratenen architektonischen Hintergrund im Steinigungsbild und die phantasielose Trennung der einzelnen Bilder durch Balustersäulen erklären. Die Cranachschen bzw. Lembergerschen Bibel-Bilder vermitteln wenig Tiefe, und fast alle Szenen spielen sich unter freiem Himmel ab, wobei der Landschaft geringe Aufmerksamkeit geschenkt ist. Wie in Murten fällt das Auge in erster Linie auf die Personen und das an sie gebundene Geschehen. Den einzigen in die Tiefe führenden Raum weist das Bild zum 11. Kapitel der Offenbarung auf ¹⁷⁹:

¹⁷⁵ SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 84.

¹⁷⁶ SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 120.

¹⁷⁷ SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 122.

¹⁷⁸ SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 123–144.

¹⁷⁹ Ph. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 51. Dieses und das folgende Bild finden sich ebenfalls unter den Lembergschen Bildern.

im Hintergrund wird der Tempel vermessen, im Vordergrund stehen links zwei Zeugen miteinander im Gespräch, der linke bärtig und fast frontal, der rechte unbärtig und im Profil. Sie sind den beiden Reitern im Steinigungsbild ähnlich. Von rechts kriecht das Untier heran. Der Tempel ist dreischiffig; das nicht sichtbare Gewölbe – nur im gerade geschlossenen Chor erkennt man ein Kreuzgratgewölbe – ist auf vier Säulen abgestützt. Der Eindruck des in die Tiefe laufenden Raumes wird erzielt durch das perspektivisch richtige Verkürzen der Säulenstellung, durch die Längsschraffierung der Schattenwand, vor allem aber durch den Fliesenboden, wie in Murten. Die zinnenbekrönte Mauer mit den eckigen Wehrtürmen, wie sie den Hintergrund zur Steinigungsszene bilden, findet sich auch im Bilde, das den Sturz von Babylon darstellt. Ob dem Maler etwa auch die Vorlage zu diesem Bild bekannt gewesen war? Das Panorama der Stadt Rom aus der Weltchronik von Hartmann Schedel, Nürnberg 1493¹⁸⁰, zeigt eine solche Mauerpartie am rechten untern Bildrand. Der über Eck gestellte linke Turm erklärt jedenfalls die Stellung des entsprechenden Turmes in Murten. Diese Vedute muß bekannt und geschätzt gewesen sein, denn sie hat auch Holbein 1522 für das Titelblatt zum «Defensor pacis», einer antipäpstlichen Schrift, vorgelegen¹⁸¹, das Kaiser Ludwig IV. vor den Toren Roms zeigt.

Geht man davon aus, daß der Maler sich hauptsächlich an der Bibelillustration orientiert hat, so wird man für die Datierung auf die geschichtlichen Daten abstellen müssen, da die Kostüme in einem solchen Falle keine verlässlichen Hinweise geben. Man bedenke, daß Cranachs Bilder von 1522 auch in Luthers Vollbibel von 1534 und in den Schnitten Lembergers der Bibel von 1540 noch benützt wurden, ja daß 1580 in den Wittenberger Bibeln genaue Nachschnitte der 1534 benützten Bilder auftauchten¹⁸². Außerdem ist eine genaue Datierung anhand der Kostüme bei der relativen Langlebigkeit der damaligen Mode äußerst schwierig¹⁸³. Susanna und das heidnische Weib tragen Kleider, wie sie schon zur Zeit, da die Malereien in Stein entstanden, Mode waren. Die weiten Tütenärmel der Heidin trägt auch Ambros Holbeins Lukretia¹⁸⁴. Das Kleid des bärtigen Reiters der Steinigungsszene entspricht ziemlich genau den Kostümen einiger Landsknechtsfiguren Erhard Schöns und

¹⁸⁰ Ph. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 55.

¹⁸¹ H. A. SCHMID, Holbein, a. a. O., I, Abb. 78.

¹⁸² Vgl. Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 222.

¹⁸³ Das hat sich sogar bei der Datierung von Holbeins Blättern mit der Folge der Basler Frauentrachten erwiesen, für welche die Meinungen um zehn Jahre divergieren. Vgl. Katalog, a. a. O., S. 258 f.

¹⁸⁴ H. A. SCHMID, Festsaal, a. a. O., Abb. 15.

Niklas Stör, die in den ersten Jahren des vierten Jahrzehnts entstanden sind ¹⁸⁵, welcher Art auch das Kleidchen des kleinen Daniel entspricht. Aber auch diese Kostüme finden sich schon früher, im ersten Viertel des Jahrhunderts ¹⁸⁶. Die Knechte in der Steinigungsszene des Murtener Zyklus geben ein Rätsel auf. Ihre Kostüme entsprechen zwar solchen auf Darstellungen aus der Zeit nach 1530 ¹⁸⁷, aber ihre trivialen Gesichter mit den vorspringenden, gespaltenen Kinnpartien und den starken Lichtern gleichen denjenigen der andern Gestalten wenig. Die ganze Gruppe wirkt durch die Gestik wie durch die Zeichnung der Muskulatur außerordentlich kraftvoll im Vergleich zur Gerichtsszene. Dies liegt kaum nur am Thema, das hier aktives, dort statisches Verhalten der Personen fordert. Vielmehr scheint es mir, daß mindestens die zwei Hauptknechte etwas später übermalt worden sein könnten.

Über den Maler sind keine Zeugnisse überliefert, und durch diese Untersuchung seiner isoliert dastehenden Wandgemälde hat sich die Frage nach ihm bloß kompliziert. Da er durch die Bibelillustrationen von Cranach, aber auch von den Nürnbergern beeinflußt gewesen zu sein scheint, dürfte es sich doch wohl eher um einen süddeutschen, als um einen Schweizer Maler gehandelt haben. Einem Schweizer hätten die großen Schweizer Meister als Vorbilder näher stehen müssen. Welchen Formats der Maler war, ist an den Malereien abzulesen. In Komposition, Perspektive und Körpergestaltung war er gewiß kein Meister, doch zeigt er ein gutes Auge für Einzelheiten, vor allem im Physiognomischen. Im Dekorativen und Ornamentalen, etwa in der Verwendung des Damastmusters, verrät er großes Geschick, obwohl er immer das gleiche Motiv verwendet, in den Gewändern der Gerichtsszene, im Kleid des Reiters des Steinigungsbildes und an der Kopfbedeckung des Alten. Die Bordüren des Rocksiums der Susanna und des Tuches auf dem Thronszitz in der Art des Scherenschnitts variieren hingegen und weisen ebenfalls sehr saubere

¹⁸⁵ Vgl. H. RÖTTINGER, Erhard Schön und Niklas Stör. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 229. H., Straßburg 1925, S. 13 f. und S. 219 ff.; H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 1206, 1208, 1371, 1372.

¹⁸⁶ z. B. in Stein im Bild der Zurzacher Messe. Vgl. H. A. SCHMID, Festsaal, a. a. O., Abb. 4/5. Öfters auch bei Ambros Holbein. Vgl. Katalog, a. a. O., Abb. Seiten 157, 159, 160, 161, 162, 164, oder bei Burgkmair. Vgl. die Illustrationen aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians I. von 1516. BURKHARD, a. a. O., Abb. 65/66.

¹⁸⁷ Das Kostüm, bestehend aus Barett (wie es von den Landsknechten unter den Federhüten getragen wurde; in Murten ist es etwas unverständlich gezeichnet), dem Wams mit geschlitzten Ärmeln, dem um den Hals angezögelten Hemd und der wattierten Hose mit den Querabschnürungen entspricht wiederum Kostümen aus den Landsknechtsbildern des Niklas Stör. Vgl. H. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 1374.

und gefällige Formen auf. Schließlich ist auch die Ornamentik des Behangs, die an mittelalterliche Wirkstreifen mit Fabeltieren erinnert und einem solchen überhaupt abgeschaut sein dürfte, vorzüglich in Form und Zeichnung ¹⁸⁸. Da der Maler sein bestes Können in diesen Einzelheiten zeigt, ließe sich vermuten, daß er bis dahin bei einem Meister als Geselle gearbeitet hatte, wo ihm die Ausarbeitung von Details übertragen war. Möglicherweise hatte er sich mit einem Musterbüchlein in der Tasche auf Wanderschaft begeben ¹⁸⁹ und sich unterwegs den Unterhalt mit der Ausführung von gelegentlichen Aufträgen verdient.

Niklaus Manuel, zu dem die Erlach Beziehung hatten ¹⁹⁰, war 1530 gestorben. In katholischen Gebieten hätte Erlach für Malereien mit reformatorischem Programm schwerlich einen Maler gefunden, und im reformierten Bereich war nach der Reformation der Bedarf an darstellenden Kunstwerken so gering, daß es bald keine einheimischen Maler mehr gab ¹⁹¹. So mußte dem kunstsinnigen Hans Rudolf von Erlach das Erscheinen eines fremden Künstlers gelegen kommen.

D. Schlußbemerkungen

Den Murtener Malereien kommt vor allem in Anbetracht ihrer Ikonographie Bedeutung zu. Beide biblischen Themen, die Geschichte der Susanna und Salomons Abgötterei, entsprechen in hohem Maß dem re-

¹⁸⁸ Beispiele für Fabeltierteppeiche bei B. KURTH, a. a. O., II, Abb. 47a (Schweizer Teppich mit allegorischen Vögeln im Landesmuseum Zürich aus der Mitte des 15. Jhdts.) und Abb. 47b (Rückenlaken schweizerischer Provenienz in den Sammlungen der Wartburg, aus der 1. Hälfte des 15. Jhdts.).

¹⁸⁹ Dem Musterbüchlein könnte er auch das Pferd, den Thron und die archaisierenden Kostümteile, ev. die ganze Komposition der Steinigungsszene entnommen haben. Der Holzschnitt des Lyoners Bernard Salomon mit der Steinigung Stephani zeigt eine frappant ähnliche Darstellung. Vgl. A. A. SCHMID, Die Buchmalerei des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz, Olten 1954, Abb. 94. – Möglicherweise gehen beide Darstellungen auf die gleiche Vorlage zurück. Dies zu überprüfen ist mir nicht möglich gewesen, da ich bis jetzt die einzige größere Publikation über Bernard Salomon, Natalis Rondot, Bernard Salomon, Lyon 1897, nicht einsehen konnte.

¹⁹⁰ In Manuels Totentanz von 1517–1520 erscheinen drei Mitglieder der Familie als Papst, Kardinal und Patriarch. Sie sind wohl die Stifter dieser Tafeln. Vgl. R. FELLER, a. a. O., II, S. 117.

¹⁹¹ Aus diesem Grunde mußte Bern 1584 für die Zyklenbilder seines Rathauses Humbert Mareschet aus Lausanne berufen. Vgl. J. GANTNER, A. REINLE, Kunstgeschichte der Schweiz, III, Frauenfeld 1956, S. 109. – Mareschet ist übrigens auch ein Beispiel für den konservativen Zug der damaligen Kostümmode. Tracht und Haltung seiner Bannerträger ist die aus den Tagen Urs Grafs (REINLE). GANTNER/REINLE, a. a. O., Abb. 68.

formatorischen Zeitgeist, der sie in der literarischen Bearbeitung vorgeprägt hatte. Das nicht sehr häufige Auftreten dieser Bildinhalte im deutschen Kunstkreis des 16. Jahrhunderts verleiht den Malereien einen gewissen Seltenheitswert, zumal die Geschichte der Susanna als Monumentalmalerei ein Unikum darstellen dürfte.

Im Vergleich mit den Werken der großen Meister kommen die Murtener Malereien in bezug auf ihre Qualität nicht eben gut weg. Zieht man in Betracht, daß sie dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts angehören, so erweisen sie sich erst noch als etwas rückständig. Die starken, wohl durch die Einwirkung graphischer Vorlagen zu erklärenden Konturen der Zeichnung, die Verzeichnungen trotz einfacher Komposition und die sichere Handhabung der Ornamente an Stoffen zeugen von einem mehr handwerklichen Können des Malers. Nichtsdestoweniger nehmen die Murtener Malereien innerhalb der Renaissance-Wandmalerei im Profanbau in der Schweiz einen erstrangigen Platz ein, was sie allerdings vor allem der geringen Zahl der erhaltenen Denkmäler zu danken haben ¹⁹².

¹⁹² Von den bedeutenderen Denkmälern sind die einen entweder noch stark gotisierend, wie die Malereien im bischöflichen Schloß St-Maire in Lausanne (um 1500, vgl. A. J. BOHY, *Les fresques prérenaissantes du château de Lausanne*, in: *Anzeiger für schweiz. Altertumskunde* 40, 1938, S. 129–141) oder gotisierend und von geringerem Umfang zugleich, wie z. B. das aus einem Luzerner Wohnhaus stammende Parisurteil von 1512 (vgl. KDM Stadt Luzern II, S. 290 ff.) und die im Schloß Greyerz befindlichen Fresken aus Überstorf mit Darstellungen aus der römischen Geschichte (vgl. *Fribourg Artistique à travers les âges* 1893, Abb. 19/20), oder aber sie stellen Kopien dar von großen Meistern, wie die Planetenreihe nach Burgkmairs Holzschnitten und die zehn Lebensalter im Zur Gilgen-Haus zu Luzern (vgl. KDM Luzern II, S. 133 ff.) und der Totentanz nach Holbein aus dem Kreuzgang des bischöflichen Schlosses zu Chur, vgl. E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, VII, Chur und der Kreis fünf Dörfer, Basel 1948, S. 220–227.



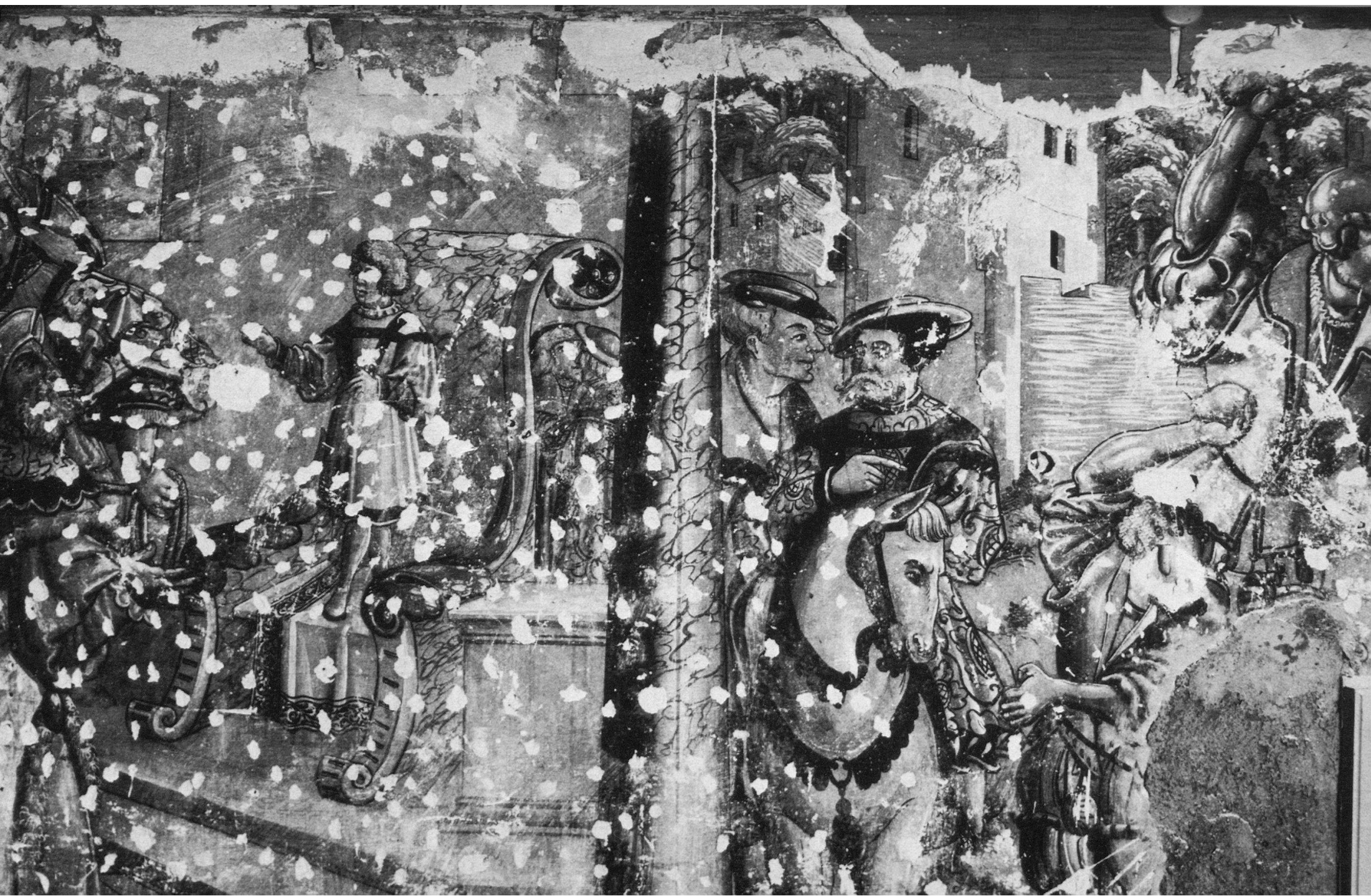
Fragment mit Wandbehang



Linke Hälfte der Gerichtsszene: Susanna mit Kriegsvolk



Ausschnitt aus Bild II

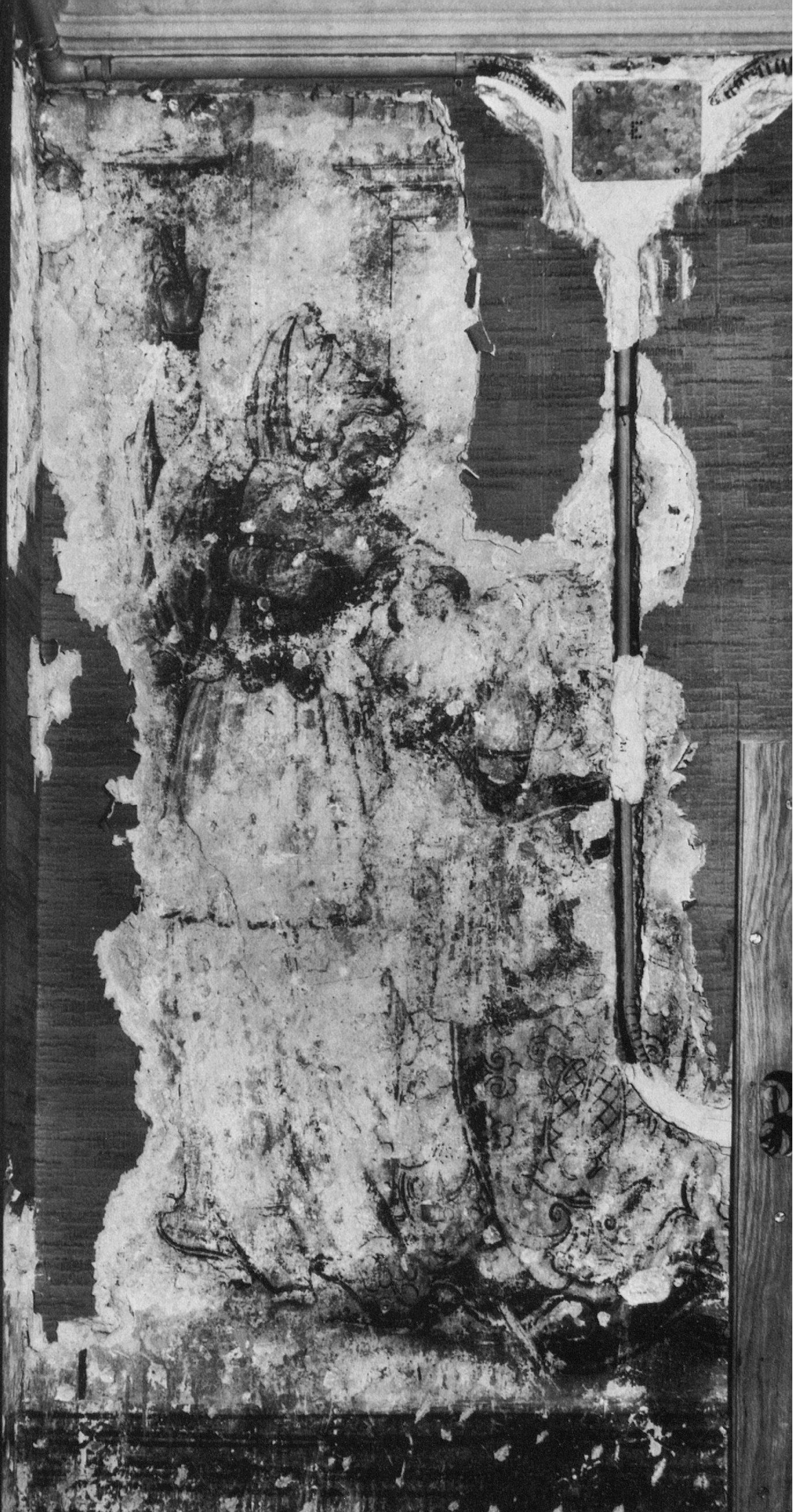


Rechte Hälfte der Gerichtsszene

Linke Hälfte der Steinigungsszene



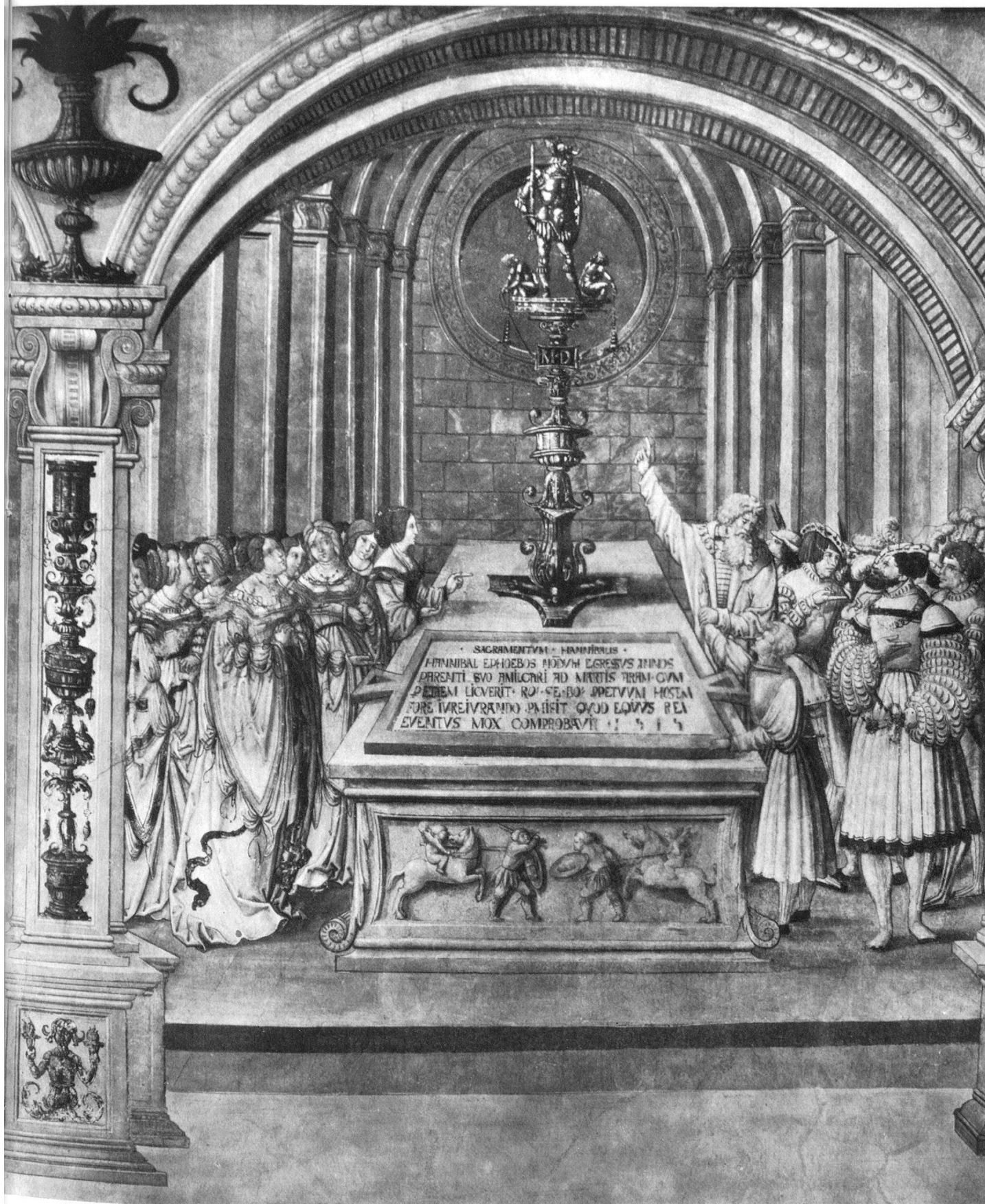
Steinigungsszene



Salomons Abgötterei



Ausschnitt aus Bild VI



Schwur des Hannibal in Stein am Rhein



Kandaze (Stein am Rhein)



Herkules (Stein am Rhein)



Simson mit dem Löwen (Burgmair Holzschnitt)



Landknechtfiguren von Erhard Schön

