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

Kapitel: B: Die Ikonographie der Murtener Wandmalereien

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: 20.08.2025

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

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 wurde [17]. Es handelt sich nicht um Fresken, sondern um auf den trockenen Grund aufgetragene Leimfarben [18]. Es sind in kalten Tönen gehaltene Malereien, sogenannte Grisaillen mit wenigen vereinzelten 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 wurden [19], 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 öffnete 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 Ikones. 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 unbeteiligte 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 komme.

Die Susannadarstellungen verteilen sich zur Hauptsache auf zwei Epochen: auf die frühchristliche Kunst und auf Manierismus und Barock [24]. 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 halten [25], 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, Sarcofagi 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 Priscillakatakombe 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 Orans-Typus 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 Constanza (um 360) an [32], die Daniel auf einem um mehrere Stufen erhöhten Throne zeigt, im Vordergrunde 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 goldglass collection of the Vatican library with additional catalogues of other goldglass 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 Datsrellungen 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. 109*b*.

[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 Zeno [45] und Augustinus [46] 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 Susanna [47]. Schließlich wird die Susanna tacens auch mit Christus verglichen; wie jener, vor Pilatus angeklagt, schwieg, so schwieg auch Susanna [48].

Die Gleichsetzung Susannas mit der ecclesia hat Hippolyt zuerst ausgesprochen. Bei ihm bedeutet Susanna zwischen den Alten die Kirche zwischen Juden und Heiden [49]. Später, bei Isidor von Sevilla, steht sie für die Kirche, welche die falschen Juden gleichsam als eine Ehebrecherin des Gesetzes anklagen [50].

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 Danielem, 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 Archivolte 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 werden [56]. 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 dafür [58].

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 Ehebrecherin [59]. 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. 23*b*.

[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 Bibeldrucke, 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 angelangt [66]. 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 Concordantien 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 haben [68]. 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 Quelle [69]. 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 lebhafte 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 Stanzen), 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 Rothschild, 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 überschriftet mit: SEQUITUR PREFIGURACIO MULIERIS APPRENSE 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 verstainet, *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 dramatischen [80] 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 ließ [81]. 1537 ließ er diesem Werk eine lateinische «Comoedia tragica» folgen [82]. 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 MCCCCCXXXII Jar offentlich inn Mindren Basel durch die jungen Burger gehalten. Gedruckt zu Basel, by Thomas Wolff, Anno MCCCCCXXXII. 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 Augustinerbibliothek 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
Würt glernet recht on alle spott,
Doch was underscheid darinnen sy
Würt 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 Menschen [89]. 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 zweistrophigen Lied auf Bel nach der Melodie des «Pange lingua» den ersten Akt spöttisch einleitet [90]. Ganz im Sinne Luthers ist auch der Prolog seiner lateinischen «Susanna», worin er die in katholischen Kreisen üblichen Passionsspiele mißbilligt [91].

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 Rätoromanische 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 scolarques de la Ville de Fribourg depuis son origine jusqu'au XIXe siècle par M. le Chanoine Fontaine. Ed. par le Dr. Berchtold, scolarque, 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.

Zwinglis, 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 Freundeskreise 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 Falcks 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 Reformationsdrama 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 anderseits 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: «Comoedia 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 innern 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 offensichlich 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 Susannateppich mittelrheinischer 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 hinwiese; 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 anderseits 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 ulteriores 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 voraufgegangene 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. Kunstslgn. 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. Kunstslgn. d. Allerh. Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 62.

[123] Ähnliches ließe sich auch sagen von den vier Stichen Aldegrevers (Abb. 88/89 bei M. Geisberg, Heinrich Aldegrever, 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 Farels 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 begehrten 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 Susannaaufführung 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.

reren 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' Weiberritt, 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 Quintainespiel 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 Flötners [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. 69*b*.

[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 Flettners 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,