

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 31 (1932-1936)
Heft: 4

Artikel: Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentrallbibliothek Zürich
Autor: Escher, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378887>

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: 22.02.2026

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

Die Bilderhandschrift
der
Weltchronik des Rudolf von Ems
in der
Zentralbibliothek Zürich

Von KONRAD ESCHER

Professor an der Universität Zürich

Mit 16 Tafeln

*

DRUCK VON A.-G. GEBR. LEEMANN & CO.

ZÜRICH 1935

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich

Band XXXI, Heft 4

Vorwort.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	5
I. Einleitung. Der Dichter und sein Werk	7
II. Die Zürcher Handschrift.	
1. Beschreibung	11
2. Verzeichnis der Bilder	12
3. Kunstgeschichtliche Würdigung.	
a) Die Einzelprobleme	20
Bildanordnung. Gebäude. Landschaft. Die menschliche Figur als Gesamterscheinung. Gewand. Gebärdensprache. Gesichts- typen und Mimik. Das Tier. Die Farbengebung.	
b) Die Datierung	29
III. Die ostoberrheinische Handschriftenfamilie und ihre Generationen	31
IV. Das Problem der Weltchronik-Illustrationen	35
V. Anhang. Tracht. Bewaffnung. Geräte	37

Inhaltsverzeichnis

Seite	
5	Vorwort
7	I. Einführung: Das Problem und sein Wert
	II. Die räumliche Landschaft
11	1. Beschreibung
12	2. Verzeichnis der Bilder
	3. Raumgeographische Wertung
20	a) Die Raumprobleme
	bildung, Gedächtnis, Landschaft, die menschliche Figur
	als Gesamtbeschreibung, Gesamt, Geographische, Geistes-
	typen und Mängel, Das Tier, Die Farbgebung
29	b) Die Methode
31	III. Die ostereuropäische Landschaftsform und ihre Generationen
33	IV. Das Problem der Weltkarte-Missionen
37	V. Anhang: Technische Zeichnung, Karte

I. Einleitung.

Der Dichter und sein Werk.

Vorwort.

In seinem Buch: „Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Buchillustration im späteren Mittelalter“, Straßburg 1894, hat Rudolf Kautzsch erwähnt, daß der Bilderkreis keiner einzigen Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems veröffentlicht sei. Trotzdem sind 41 Jahre verflossen, bis mit der Erfüllung dieses Wunsches ein Anfang gemacht wurde. Der Verfasser spricht der Antiquarischen Gesellschaft Zürich seinen besonderen Dank dafür aus, daß sie seine Anregung günstig aufnahm und sich entschloß, den ganzen Bilderschmuck der Zürcher Handschrift zu veröffentlichen.

Für Unterstützung seiner Studien dankt er folgenden Instituten: der Universitätsbibliothek Basel und dem Forschungsinstitut für schweizerische Kunstgeschichte von Herrn Prof. Dr. P. Ganz eben-

da, der Staatsbibliothek und dem Kupferstichkabinett in Berlin, den kunstgeschichtlichen Seminarien der Universitäten Bonn und Marburg a. L., den Bibliotheken von Donaueschingen, Karlsruhe und München, der Bibliothèque Nationale und der Bibliothèque d'Archéologie et d'Art in Paris, der Vadiana in St. Gallen, der Staatsbibliothek in Wien und der Zentralbibliothek in Zürich.

Für die Durchsicht der Korrekturen dankt der Verfasser den Herren Prof. Dr. H. Hahnloser (Bern), Dr. A. Corrodi (Zürich), Dr. Steiger (Zentralbibliothek Zürich) und Prof. Dr. Paul Schoch (St. Gallen). Ersterem ist der Verfasser noch zu besonderem Dank dafür verpflichtet, daß er Einblick in die Korrekturbogen für die Neuausgabe des Zeichenbuches von Villard de Honnecourt nehmen durfte.

I. Einleitung.

Der Dichter und sein Werk.

Bei Anlaß der Aufhebung des Klosters Rheinau im Jahre 1862 kam zusammen mit der ganzen Klosterbibliothek auch die reich mit Miniaturen ausgestattete Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in die Kantonsbibliothek. Nach deren Vereinigung mit der Stadtbibliothek ging sie in das Eigentum der neu gegründeten Zentralbibliothek über; unter deren Beständen trägt sie die Bezeichnung: Rheinau XV. Zum ersten Mal soll in der vorliegenden Studie der gesamte Bilderschmuck dieser Handschrift veröffentlicht werden.

Was die Herkunft der Familie von Ems anbetrifft, ist schon 1890 durch Zösmair festgestellt worden, daß die Ritter und späteren Grafen von Ems zu dem vorarlbergischen Ems gehörten, dort ihren Stammsitz hatten und mit Ems bei Chur überhaupt nicht zusammenzubringen sind.¹⁾ Daß dieser Zweig in ein Dienstverhältnis zu den Grafen von Montfort trat, wird durch Rudolf von Ems selbst bestätigt. Rudolfs Dichtung umfaßte das historische Epos, wie den trojanischen Krieg und die Geschichte Alexanders des Großen, ebenso die französische Stoffwelt: Wilhelm von Orléans, ferner die lehrhafte Erzählung: Barlaam und Josaphat und „Der gute Gerhard“. Seine letzte unvollendet gebliebene Dichtung war die Weltchronik, die er auf Grund der Bibel, der Historia scho-

lastica des Petrus Comestor, an einzelnen Stellen auch nach dem Pantheon des Gottfried von Viterbo und Solinus Polyhistor (ohne den Letzteren zu nennen) um 1250 verfaßte. Seine Arbeit erstreckte sich über die Bücher des Alten Testaments bis zu Salomons Tod. „Er bindet sich nicht streng an seine Vorlagen, sondern geht seinen Weg ziemlich selbständig und ist seines Stoffes völlig mächtig“²⁾. Seine Darstellung gliederte er nach fünf Weltaltern, eine Anschauung, die über Petrus Comestor und Honorius Augustodunensis bis auf Augustins Werk „De Civitate Dei“ zurückgeht; in seine Erzählung flicht der Dichter geographische Exkurse und weltgeschichtliche Betrachtungen ein.

Unvollendet hat er sein Werk hinterlassen; im Jahre 1251 zog er zusammen mit König Konrad IV. nach Italien und starb kurz darauf. In der Gefolgschaft des gleichen Fürsten hat er sein Leben gelassen, für den er die Weltchronik gedichtet hatte.

„Das ist der kúneg Chûnrat,
Des keyzers kint, der mir hat
Gebotten und des bette mich,
Gerüchte bitten des daz ich
Durch in dú mere tihten,
Von an genge berichten
Wie got nach ir werde
Geschûf himel und erde,
Und darzû der hohen craft
Irdischer herschaft,
Von dem mit rechter warheit
Dú heilig geschrift der warheit seit,
Und von den die dú hõhsten lant

¹⁾ A. F. C. Vilmar, Die 2 Rezensionen und die Handschriftenfamilien der Weltchronik Rudolfs von Ems. Marburg 1839. — J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1887, S. 96 f. — S. Singer, Die mittelalterliche Literatur in der deutschen Schweiz. Frauenfeld 1930, S. 94. — Zösmair, Jahresbericht d. Vorarlberg. Mus.-Ver. 1890, S. 23 f. S. 30 f. Zitiert bei E. Poeschel, Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich 1930, S. 183.

²⁾ K. Goedecke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, I. Dresden 1884, S. 126 ff.

Stiften mit gewaltes hant.
Und alle die in ir iaren
Die gewaltigosten waren“ (fol. 155)³⁾.

Bevor der Anonymus die Chronik über Salomons Tod hinaus fortsetzte, hat er dem über seinem unvollendeten Werk weggestorbenen Dichter folgenden Nachruf gewidmet (fol. 235^{vo}):

„Der dis bûch getihtet,
Hat bis her, und berihtet
Wol an allen Orten
An sinnen und an worten,
Der starb in welschen richen.
Ich enweis wer sich im gelichen
Mûge an sôlher meisterschaft,
Der mit so gantzer sinne craft
Mit worten kurtzen wol verrihten
An ein ende mûge getihten
In der rihte, in der getat
Als er an gevangen hat.
Er starb an Salomone.
Got gebe im zelone
Ein liehte crone in himelriche
Nu und ewecliche.
Sin nam ist im wol bekant
Rûdolf von Emtze waz er genant“⁴⁾.

Rudolf von Ems war aber im 13. Jahrhundert nicht der einzige Verfasser einer Weltchronik. Ein anderer Chronikdichter, Jansen Enikel, folgte der biblischen Geschichte bis Simson, während der geschichtliche Teil bis auf Kaiser Friederich II. reicht. In Nachahmung des Werkes von Rudolf von Ems entstand in Thüringen von einem bis heute unbekannt gebliebenen Verfasser die Thüringer Reimbibel oder nach ihrem Anfangswort die „Christherre-Chronik“, die dem Landgrafen Heinrich von Thüringen gewidmet ist. Auch diese Chronik fand ihre Fortsetzung und zwar durch Heinz Sentlinger von München, der u. a. Enikels Werk als Quelle

benützte. Wohl die umfassendste unter den beständig wechselnden Formen der Chronik des Heinrich von München zeigt der Runkelsteiner-Kodex⁵⁾, den der Dichter am 13. Juni 1394 vollendete „an der Etsch auf dem Runckelstein bei meinem herren Niclas dem Vintler“.

Solche Weltchroniken wurden, wie die erwähnten Namen beweisen, für wohlhabende Kreise geschrieben, d. h. für Fürsten, Adelige, aber auch für reiche Bürgerliche; aus diesen Schichten stammten die damaligen „Bibliophilen“. Es sollten mit diesen Reimchroniken keine literarischen Kunstwerke geschaffen werden, sondern die Absicht der Verfasser zielte vielmehr darauf, den Hauptinhalt der Bildung, nämlich die an biblischer und profaner Geschichte erwiesene Heilslehre in ansprechender Form weiteren Kreisen zugänglich zu machen. So mündete diese Art literarischer Erzeugnisse wieder im Didaktischen, indem der geschichtliche Stoff mit moralisierenden Betrachtungen durchsetzt wurde.

Bei dem kompilatorischen Charakter mittelalterlicher Geistestätigkeit konnten nun die verschiedenen Fassungen der Weltchronik unmöglich nebeneinander bestehen bleiben, ohne sich in mannigfaltigster Weise miteinander zu vermischen. Auf Grund genauer Studien über diese Mischungsverhältnisse konnte Vilmar innerhalb der ihm bekannten 76 Handschriften von Weltchroniken der vier genannten Verfasser fünf Gruppen aufstellen. Weil indes die Zürcher Handschrift aus Rheinau am Anfang und am Ende unvollständig ist und auch die Beschreibung der Städte am Rhein nicht enthält, vermag Vilmar ihre Stellung innerhalb der Gesamtzahl nicht zu bestimmen⁶⁾.

Mit diesen Weltchroniken war ein dringendes Bedürfnis der gebildeten Kreise gedeckt; nur so

³⁾ G. Ehrismann, Rudolfs von Ems Weltchronik, aus der Wernigerode Handschrift. Deutsche Texte des Mittelalters, Band XX. Berlin 1915, Vers 21 663—21 678.

⁴⁾ Ehrismann, a. a. O., Vers 33 479—33 496. Vers 33 495 lautet bei Ehrismann: sin name ist in vol bekant.

⁵⁾ G. Leidinger, Münchner Dichter des 14. Jahrhunderts. Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayrischen Akademie der Wissenschaften zur Feier ihres 170. Geburtstages. München 1930. — Der Kodex ist Eigentum des Bayrischen Vereins der Kunstfreunde und seit 1929 in der Staatsbibliothek deponiert.

⁶⁾ Vilmar, a. a. O., S. 50.

erklärt sich die erstaunlich große Zahl von Handschriften. In ihren verschiedenen Rezensionen hat sich „Die Weltchronik“ „in einem Zeitraum von zwei Jahrhunderten einer Teilnahme und einer Verbreitung zu erfreuen gehabt wie, mit Ausnahme des früheren Freidank und des späteren Renner, keine andere Dichtung des 13. Jahrhunderts“. Ja, „Rudolfs Weltchronik ist dadurch übrigens noch besonders bemerkenswert, daß sie bis auf Luthers Zeit das einzige Werk war, aus welchem der Laienstand Kenntnis des alten Testaments schöpfen konnte und geschöpft hat“⁷⁾.

Wann und wo ist die Rheinauer Handschrift entstanden? Für welchen Besteller ist sie geschrieben und gemalt worden? Zur letztern Frage verweigern die Quellen und in erster Linie die Handschrift selbst die Antwort. Nach den obigen Ausführungen sind wir allerdings zur Annahme berechtigt, auch der Besteller dieser Handschrift habe jenen literarisch interessierten Kreisen angehört. Diese Vermutung wird nun durch die Tatsache gestützt, daß eine der schönsten Handschriften der Weltchronik von Dietrich dem Kaplan zu Lichtensteig für den Grafen Friederich von Toggenburg und seine Gemahlin Elisabeth, geborene Gräfin von Matsch, im Jahre 1411 geschrieben wurde; daher erklärt sich die Bezeichnung „Toggenburger-Bibel“. — Ebenso wenig ist darüber bekannt, wann und wie die Zürcher Handschrift einst in das Kloster Rheinau gekommen ist; es fehlen aber auch alle Anhaltspunkte dafür, daß sie im Kloster selbst entstanden ist. Der Bilderschmuck spricht vielmehr dafür, daß wir seinen Ursprung in einer mit dem täglichen Leben und dem Kriegshandwerk vertrauten Laienwerkstätte zu suchen haben; von Laien geführte Schreib- und Malwerkstätten traten im ausgehenden Mittelalter in zunehmendem Maße an Stelle der von Geistlichen geleiteten Schulen.

⁷⁾ Ders., a. a. O., S. 1. — Ders., Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 2. Aufl., Marburg und Leipzig 1881, S. 159. In Frankreich mag die Bible moralisée eine ähnliche Bedeutung gehabt haben. Vgl. S. Berger, La bible française au moyen-âge, 1884.

Viel später als die Germanistik hat sich die Kunstwissenschaft mit der Rheinauer Handschrift befaßt. Die erste eingehende Würdigung ist Josef Zemp⁸⁾ zu verdanken, der zugleich eine mutmaßlich schweizerische Gruppe von Weltchroniken zusammengestellt hat. Zu den „schweizerischen Bilderchroniken“ zählen folgende Werke:

Handschrift 302 der Stadtbibliothek in St. Gallen.
Handschrift Rheinau XV in der Zentralbibliothek Zürich.

Die „Toggenburger-Bibel“, datiert 1411, im Kupferstichkabinett in Berlin (Sammlung Hamilton).

Auf Grund der Verwandtschaft in der Bildgestaltung nimmt Zemp ein Filiationsverhältnis an, das durch die neueren Untersuchungen bestätigt wurde. Das Ergebnis seiner Forschungen hat Zemp seiner grundlegenden Abhandlung über die schweizerischen Bilderchroniken als Einleitung vorangestellt⁹⁾. Etwa 20 Jahre später hat der Verfasser der vorliegenden Untersuchung den Wappenbildern in der Zürcher Handschrift eine kurze Spezialstudie gewidmet¹⁰⁾. Erst die neueste Zeit hat aber ihr Interesse wieder dieser Handschrift zugewendet, da einerseits noch große Lücken in der Erkenntnis regionaler und lokaler Entwicklung im künstlerischen Schaffen einer Epoche auszufüllen sind, und da andererseits ein „Stilphänomen“ nur unter Heranziehung aller Gattungen künstlerischen Schaffens erfaßt werden kann. So gelangte Heinrich Jerchel¹¹⁾ zu einer eingehenden Würdigung:

⁸⁾ J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1896, S. 44, 83.

⁹⁾ Ders., Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897.

¹⁰⁾ K. Escher, Der Zürcher Rudolf von Ems. Schweizer Archiv für Heraldik 1918, S. 152. — Erwähnung verdient auch, trotz abweichender Datierung, folgende Studie: W. Blum, Der Schweizerdegen. 2. Fortsetzung. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, NF. XXI, 1919, S. 167 ff., Tafel XIV, Abb. 1—4 enthalten Teilwiedergaben aus unsern Abbildungen 8, 25, 35, 49.

¹¹⁾ H. Jerchel, Die Bilder der süddeutschen Weltchronik des 14. Jahrhunderts. Zeitschrift für Kunstgeschichte 1933,

mittelst tabellarischer Übersicht über das Gegenständliche findet er besonders engen Zusammenhang mit der Handschrift in St. Gallen. Er anerkennt den bildmäßigen Aufbau, betont das vorwiegend flächenhafte Gepräge und kennzeichnet sie als ein Werk, das künstlerisch über dem Durchschnitt stehe. Das Schillernde des Stils möchte Jerchel durch mutmaßlichen Einfluß von Malern aus dem Kreis der Manesse-Handschrift, besonders des dritten Nachtragsmeisters erklären. „Als fremdes Schulgut sind wahrscheinlich nordfranzösisch-belgische Einflüsse durchaus selbständig verarbeitet worden.“

In seiner umfassenden Arbeit über „Die deutsche Malerei der Gotik, I. Teil“, betont Alfred Stange¹²⁾ die Abhängigkeit der Zürcher-Hand-

S. 381 ff. Die textlichen Ausführungen werden zeigen, daß der Verfasser der vorliegenden Studie hinsichtlich der Bedeutung der Münchner Handschrift 6406 zu anderen Ergebnissen als H. Jerchel kam; ihre vorbildliche Bedeutung für die Bilderhandschriften der ost-oberrheinischen Gruppe dürfte mindestens ebenso groß gewesen sein wie für die „südwestdeutsche“, die durch Handschriften in Fulda und Donaueschingen dargestellt wird; zu Unrecht nimmt sie also Jerchel einzig für die letztere in Anspruch. Sicher hat sie beiden Gruppen als Vorbild gedient, und die Entscheidung, in welchem Maße beide von ihr abhängen, dürfte eine der nächsten zu lösenden Aufgaben sein. — Es lag in der Natur der vorliegenden Studie, daß die Beziehungen zwischen der St. Galler und Zürcher Handschrift genauer untersucht werden mußten als es Jerchel getan hatte. Auf die Erörterung von Einzelfragen kann hier natürlich nicht eingetreten werden.

¹²⁾ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik. I. Die Zeit von 1250—1350. Berlin 1934, S. 62 f. Einen direkten Ein-

fluß der französischen Malerei auf den Maler der Zürcher Handschrift kann der Verfasser im Gegensatz zu Stange nur in gewissen baulichen Einzelheiten und Baumformen sehen; was darüber hinaus an französische Kunst erinnert, ist eine im Wesen des Malers begründete altertümliche Bindung an die Hochgotik; die zahlreichen Abbildungen bei Alfred Kuhn, Die Illustration des Rosenromans (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXI, Heft I, Wien und Leipzig 1912) lassen dagegen keinen Einfluß auf die Erzählung erkennen.

Über die Anordnung des Stoffes in der vorliegenden Studie und über deren Problemstellung erteilt das Inhaltsverzeichnis Aufschluß.

fluß der französischen Malerei auf den Maler der Zürcher Handschrift kann der Verfasser im Gegensatz zu Stange nur in gewissen baulichen Einzelheiten und Baumformen sehen; was darüber hinaus an französische Kunst erinnert, ist eine im Wesen des Malers begründete altertümliche Bindung an die Hochgotik; die zahlreichen Abbildungen bei Alfred Kuhn, Die Illustration des Rosenromans (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXI, Heft I, Wien und Leipzig 1912) lassen dagegen keinen Einfluß auf die Erzählung erkennen.

II. Die Zürcher Handschrift.

1. Beschreibung.¹⁾

Der Kodex enthält heute noch 239 Pergamentblätter mit den Maaßen 33,2 × 22,7 cm, wobei der Schriftspiegel 24,5 × 15,5 cm mißt. Diese Pergamentblätter sind in zwei mit schwarzem Leder überzogene und mit je zwei Lederbändern versehene Holzdeckel eingebunden. Auf der Innenseite des Vorderdeckels steht folgender Eintrag: „XV. Rudolphi de Anse, et eius continuatoris Biblia Germanica Rythmica, varijs picturis adumbrata. Codex Saeculi XIVti“²⁾.

Eine andere Hand hat auf fol. 1 folgenden Eintrag mit Abkürzungen niedergeschrieben: „Sum Monastery Beatissimae Virginis Deiparae in Rheinaw.“

1) Die neueste Beschreibung im „Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek in Zürich“ II, Nr. 382.

2) Das Schmutzblatt mit der alten Paginierung (488) enthält von einer dritten Hand geschrieben eine persönlich abgefaßte Charakteristik der Handschrift und ihrer Bilder, eine Inhaltsangabe und eine Namhaftmachung der auf Rudolf von Ems und Konrad IV. bezüglichen Erwähnungen. Des Schreibers Urteil lautet: „Hic Codex biblicus eleganti quidem Characterere scriptus est, sed pro germanismo illius temporis insuetam Musam ubique prodit, praesertim in imaginibus hinc inde pictis simplici adeo Minerva, ut risum intuentibus moveant.“ Und am Schlusse bemerkt er noch: „Simplicitas pictoris cernitur in imaginibus foliis 460, 470.“

Die erste nachweisbare Erwähnung der Handschrift findet sich in dem von Pater Basilius German von Lichtensteig († 24. Januar 1794) verfaßten handschriftlichen Katalog der ehemaligen Klosterbibliothek von Rheinau. (Msc. der Zentralbibliothek in Zürich M. Rh. Hist. 112, S. 123 ff.) Der Titel lautet: Rudolphi de Anse Historia Biblica Rhythmis germanicis concinnata, cum continuatione alterius Anonymi. Über die bildliche Ausstattung lautet das Urteil gleich wie im Vermerk im Kodex selbst: „Caeterum in hoc codice hinc inde comparent figurae et imagines, auro, et colorum varietate sat splendide sed tam rudi minerva elaboratae, ut intuentibus risum moveant.“

Am Anfang und am Schluß fehlen Blätter; der Text beginnt in der Geschichte Kains mit den Worten:

„Bis des zeichens underscheit“

und schließt fol. 239^{vo} mit den Zeilen:

„Daz Nadab do richte

Nach küneglicher phlihte.“

17 Seiten, d. h. die Rückseiten der ganzseitigen Einzelbilder sind unbeschrieben. Die Handschrift enthält auf Grund der Ausgabe der Wernigerode-Handschrift durch Ehrismann die Verse 445—34 068 nach dessen Numerierung. Ein Blatt, das auf einer Seite mit der Darstellung von Josephs Verführung durch Potiphars Frau geschmückt war, ist nach fol. 48 (heutiger Zählung) herausgeschnitten. Sonst kann der Erhaltungszustand der Handschrift als gut bezeichnet werden — abgesehen von den verwischten Farben einzelner Bilder. Eine ältere unrichtige Paginierung ist neuerdings durch genaue Follierung ersetzt worden^{2a)}.

Hinsichtlich der Sprache erhielt der Verfasser von fachmännischer Seite folgende Auskunft: „Die Sprache weist nach Oberdeutschland; da aber diese Handschrift in strengem klassischem Mittelhochdeutsch geschrieben ist, scheint mir eine genaue Lokalisierung nicht möglich“³⁾.

2a) Rote Kapitelüberschriften verbunden mit Fleuronné-Initialen finden sich nur an den folgenden drei Stellen: fol. 109^{vo}: Do moyses schier sterben wolte. do besant er daz volk für sich und lerte si. — fol. 113^{vo}: Hie ist us daz büch der andren e. Nu vaht an daz büch her Josue. — fol. 125^{vo}: Hie endet sich daz büch Josue. Nu vahet an der Richter büch.

3) Gefl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Otto Gröger vom 2. Mai 1934.

Die beschriebenen Blätter wurden zunächst liniert und rubriziert; sie enthalten für je zwei Textkolumnen je 40 über die Seite durchgezogene Zeilen und je eine Rubrik für die Anfangsbuchstaben. Aus praktischen und dekorativen Gründen hat der Schreiber diese durch die Farben Rot und Blau herausgehoben und zwar so, daß sie sich von einfach gestrichelten Majuskeln zu reich verzierten Initialen auswachsen. Der Schmuck dieser „Fleuronnée“-Initialen wird nun nicht allein durch Schnörkel, sondern auch durch hell ausgesparte Drölerien bestritten, die in der Kunst der Gotik so gern ihr possierliches Wesen treiben.

Die Schrift ist eine schöne regelmäßige Buchschrift in gotischen Minuskeln; zwischen Linien und Rubriken sind die gestrichelten Majuskeln eingeschlossen. Der Text sitzt gleichmäßig zwischen den Linien und berührt diese nur mit den Ober- und Unterlängen einzelner Buch-

staben. Mit unermüdlicher Sorgfalt hat der Schreiber Grund- und Haarstriche unterschieden und die Ecken jedes Buchstabens deutlich zur Geltung gebracht. Alle Schäfte, auch die verlängerten, stehen aufrecht; nur selten entdeckt man nach links, also nach rückwärts gebogene Oberlängen.

Die Schrift zeigt allgemeine Verwandtschaft mit derjenigen der bedeutendsten deutschen Handschriften aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Nähere fachmännische Prüfung ergab Folgendes: „Die geprüfte Schrift liegt um 1350 herum, eher nachher als vorher. Engere Grenzen zu ziehen, ist leider nicht möglich, wenn man die Schreibschule des Schreibers nicht ausfindig machen kann“⁴⁾.

⁴⁾ Gefl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Hans Nabholz vom 20. Juli 1934. — Beiden Kollegen sei an dieser Stelle für ihre wertvolle Hilfe bestens gedankt.

2. Verzeichnis der Bilder.

Die meisten der 61 Textillustrationen, nämlich Erzählungen, verteilen sich mit einer Ausnahme als gerahmte Bilder auf die Vorder- und Rückseite von 61 Blättern. Über Verteilung, Inhalt und Ikonographisches erteilt das folgende Verzeichnis Aufschluß.

fol. 2^{vo}. Noah versorgt die Arche mit Nahrungsmitteln (I. Mose VI, 21, 22), Textillustration.

Die Darstellung ist über die Linierung gemalt, die unter den Aquarellfarben sichtbar wird. Der Bildtypus weicht von ungefähr gleichzeitigen englischen Darstellungen ab, die Noah von seiner Familie gefolgt oder eine andere Figur auf dem Rücken tragend auf der Leiter zeigen⁵⁾. Den abgekürzten Bildtypus unserer Handschrift nahm auch die Toggenburger Bibel an. Er ist auch aus keinem der byzantinischen Noah-Zyklen von Venedig, Florenz oder Monreale abzuleiten; wohl

⁵⁾ Burlington Fine Art Club, Nr. 48, Tf. 45 und Nr. 68, Tf. 60.

aber dürfte die Figur unter Umkehrung ihrer Richtung aus einer byzantinischen Darstellung des Turmbaus von Babel genommen sein. So erklärt sich auch das ungewohnte jugendliche Alter Noahs⁶⁾.

fol. 6^{vo}. Der Turmbau von Babel (I. Mose XI, 4), Abb. 1.

Jerchel, Zeitschrift für Kunstgeschichte II. 1933, S. 381 Abb. 1.

Daß es auch der ältern, flächenhaft komponierenden Kunst nicht an Ausführlichkeit und Anschaulichkeit gebrach, beweist die nämliche Darstellung in den Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, ein Werk aus dem 13. Jahrhundert⁷⁾.

⁶⁾ B. Gravina, Il duomo di Monreale. Palermo 1859, Tafel 15 E.

⁷⁾ Zwei Treträder sind auf dem Bild in der „Weltchronik“ in Tätigkeit. Vgl. Th. Horwitz, Technische Darstellungen in Bilderhandschriften. Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie 1921, Band II, S. 179. Den Hinweis verdankt der Verfasser Herrn Prof. Dr. H. Hahnloser.

fol. 28. *Gott erscheint Abraham zum zweiten Male*
(I. Mose XV, 1 ff.), Abb. 2.

Der Maler unterschied in ungeteilter Bildfläche durch die Farben die himmlische von der irdischen Zone und gab dem ganzen Bild durch den breiten roten Rahmen noch besondere Eindrücklichkeit. Die Gottheit thront vor sechspañförmiger Goldfläche, die ein grüner Rahmen mit gelben Punkten umschließt; dieser ergänzt sich zum gleichfarbigen Kreis, in dessen Zwickeln das Rot, ähnlich wie am Nimbus und am Bucheinband, nochmals aufleuchtet. Die stilisierte Wolkenfolie ist braunviolett, eine Farbe, die in den weißen Rand ausläuft.

Der ovale Glorienschein tritt vielleicht schon im 4., sicher im 5. Jahrhundert auf (Mosaiken im Schiff von Sta. Maria Maggiore in Rom)⁸⁾ und findet sich in Werken des 6. Jahrhunderts wie im Cosmas Indikopleustes (bezw. seiner Vorlage) im Vatikan und im Rabulas-Evangeliar von 586 (Laurenziana in Florenz)⁹⁾. Seit dem 5. oder 6. Jahrhundert umschließt auch die kreisförmige Gloriole die Halbfigur Christi, den Thron Gottes, das Kreuz und die ganze Figur des thronenden Christus¹⁰⁾. Die Mandorla (d. h. der spitzovale Glorienschein) gewinnt seit der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts im Abendland allgemeine Verbreitung¹¹⁾. Ob er schon im 6. Jahrhundert im christlich-orientalischen Kunstkreis, z. B. in den Bleiampullen von Monza zu sehen ist, bleibt angesichts der Ungenauigkeit der Darstellung zweifelhaft¹²⁾.

Bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts thronte

Christus auf dem Regenbogen; dieser ältere Typus, verbunden mit der Mandorla, erscheint fol. 63, ob schon dieser Bildtypus seit etwa 1150 allmählich durch den byzantinischen Pantokrator ersetzt wurde¹³⁾. In unserer Handschrift erscheinen also wie in englischen Psaltern beide Typen gleichwertig.

Der Perlenschmuck des Nimbenrandes beginnt mit Anfang des 8. Jahrhunderts¹⁴⁾.

fol. 28^{vo}. 1. *Sara streitet mit Hagar* (I. Mose XVI, 6 und XXI, 9), 2. *Hagar mit Ismael in der Wüste; Verheißung des Engels an Hagar* (I. Mose XXI, 14—19), Abb. 3.

Jerchel a. a. O. Abb. 1.

Seltener findet sich die Darstellung der ersten noch vor Ismaels Geburt erfolgten Flucht Hagars (I. Mose XVI, 7—12). Solche Szenen, die nur Hagar und den Engel enthalten, erscheinen in Mosaik an der Abrahamskuppel in der Vorhalle von S. Marco in Venedig (13. Jahrhundert) und als Miniatur im vlämischen Psalter im Berliner Kupferstichkabinett (78 A 6. Mitte des 12. Jhdts.)¹⁵⁾.

fol. 32^{vo}. *Abrahams Opfer* (I. Mose XXII, 9—13), Abb. 4.

Jerchel a. a. O. Abb. 4, S. 383.

Auch dieses Bild verlangte einen roten Rahmen. Wichtig für die festliche Wirkung ist das an fünf Stellen verwendete Gold; am stärksten strahlt es vom Nimbus Abrahams aus.

Die Geschichte dieses Bildtypus reicht bis in die Ausmalung der römischen Katakomben und in die Sarkophagplastik zurück¹⁶⁾. Das ungemein

⁸⁾ R. Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*. Augsburg 1929, S. 14 ff. und Abb. 37 und 44.

⁹⁾ Ch. Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, I. 2. Aufl. Paris 1925, Abb. 117 und 123.

¹⁰⁾ Thronender Christus in einer der Kapellen von El-Baouît. a. a. O., Abb. 22.

¹¹⁾ Majestas-Bilder in Bibeln karolingischer Schulen. Vgl. W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, I. Die Schule von Tours. Berlin 1930, Tafel 72, 93, 98, 109.

¹²⁾ O. Wulff, *Die altchristliche Kunst*. Berlin-Neubabelsberg 1913, Abb. 306. — Deutlichere Abbildung bei Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* 11², fig. 8336, 8338.

¹³⁾ K. Preisendanz und O. Homburger, *Das Evangelistar des Speyerer Doms*. Leipzig 1930, S. 49, Anm. 7.

¹⁴⁾ Fredegar-Handschrift (Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 10 910). H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Tafel 74 b.

¹⁵⁾ P. Weicher, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts Berlin*. Berlin, Leipzig 1931, S. 18—20, Abb. 21.

¹⁶⁾ K. Künstle, *Die Ikonographie der christlichen Kunst*. Freiburg i. B. 1928, I, S. 282 ff.

häufige Vorkommen außerhalb von Bibelhandschriften erklärt sich aus der typologischen Beziehung auf den Opfertod Christi. Die Verteilung der Figuren ist im Lauf des Mittelalters mit wenigen Ausnahmen die gleiche geblieben. Die Komposition, wie sie in der Weltchronik gegeben ist, reicht bis in das 6. Jahrhundert zurück (vgl. die Mosaiken im Chor von S. Vitale in Ravenna).

fol. 37. 1. Isaak segnet Jakob. 2. Esau auf der Jagd; Isaak verweigert ihm den väterlichen Segen (I. Mose XXVII), Abb. 5.

Synchronistisch wird im untern Bild erzählt, wie Esau auf die Jagd geht und mit dem Bogen auf ein am Rand nur mit Feder gezeichnetes Wild zielt, und wie er dem Vater das Wildpret in goldener Schüssel bringt. (Vgl. Abb. 64.)

fol. 40. Jakobs Traum von der Himmelsleiter und Jakobs Gelübde (I. Mose XXVIII, 11–22), Abb. 6.

A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik. I. Abb. 59. H. Jerchel a. a. O. S. 383, Abb. 5.

Wie die St. Galler Handschrift gegenüber der Münchner, so zeigt die Zürcher Handschrift gegenüber der St. Galler wiederum eine Erhöhung des Bildformats und dementsprechend Änderung der Komposition. Die Figur Gottes rückt als Halbfigur in Halbprofil ans oberste Ende der steiler aufgerichteten Leiter. Der kopfüber herabstürzende Engel wird aus der Vorder- oder Oberansicht in die Seitenansicht gedreht; für diese der neuen Flächenform angepaßte Figur hat der Maler anscheinend ein besonderes Vorbild benützt: ein in Profilansicht die Leiter erklimmender Engel, wie im Wandgemälde des Doms von Gurk (1260–64). Ein solches Motiv war offenbar durch ein Musterbuch vermittelt (s. u.)¹⁷⁾.

fol. 45. Dinas Schändung durch Sichem und (synchronistisch) die darauf folgende Unter-

¹⁷⁾ Über die Darstellungen von Jakobs Traum vgl. P. Clemen, Die romanische Wandmalerei der Rheinlande. Düsseldorf 1916, S. 127 ff. — K. Ginhart und B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk. Wien 1930, Tafel 43, 75, 79.

redung zwischen Hemor und Jakob mit seinen Söhnen (I. Mose XXXIV, 1–17), Abb. 7.

Beide Episoden werden synchronistisch erzählt. In der Figurengruppe rechts herrschen lebhaft, in der Gruppe links gedämpfte Farben.

In der „Toggenburger Bibel“ ist vom Blatt, das den gleichen Vorgang darstellt (fol. 50^{vo}), die Hauptepisode herausgeschnitten.

fol. 45^{vo}. Ermordung der Königsfamilie von Sichem durch Jakobs Söhne (I. Mose XXXIV, 25–29), Abb. 8.

fol. 54. Jakobs Reise nach Ägypten (I. Mose XLVI, 5–7), Abb. 9.

Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken, Abb. 4. — Stange a. a. O. Abb. 60.

Die schon in karolingischen Handschriften nachweisbare und in der St. Galler Handschrift weitgehend verwendete dekorative Freiheit in der Farbenwahl für die Pferde waltet auch hier: links ein rötliches, rechts ein blaues Pferd. Im Wagen sitzen die Sohnsfrauen Jakobs.

fol. 54^{vo}. Joseph empfängt seinen Vater und seine Brüder (I. Mose XLVI, 29 ff.), Abb. 10.

Die Frauenfigur muß als Vertreterin der weiblichen Anverwandten Josephs, d. h. als die Frau eines Bruders gedeutet werden; in der Toggenburger Bibel erscheinen drei Frauen. In Queen Mary's Psalter (Warner, Tafel 35) wird diese Figur als Mutter Josephs bezeichnet, obschon Rahel zur Zeit von Jakobs Reise nach Ägypten längst tot war.

fol. 63. Berufung Mosis. Gemeint ist die Erscheinung im brennenden Busch (II. Mose III), Abb. 11.

Das obere Bild ist etwas gegen das untere abgesetzt; beide ruhen in gelben Rahmen. Die Erscheinung des Herrn in seiner Herrlichkeit vollzieht sich ähnlich wie bei Abraham, aber farbig viel weniger eindrucklich. Dem Goldgrund der Mandorla ist ein Rautennetz eingeritzt.

Über das Motiv der thronenden Gottheit vgl. die Ausführungen zu fol. 28. Bukolische Szenen mit spielenden oder weidenden Schafen und Ziegen gingen aus der hellenistischen Kunst in die frühchristliche über, wo sie symbolische Bedeutung annahmen; die mittelalterliche Kunst schmückte mit Vorliebe die Psalter damit.

Die Berufung des Moses entstand als Bildtypus in den Gemäldefolgen der Katakomben. Moses in der Haltung des stehenden antiken Sandalenlösers blickt auf die aus Wolken herkommende Hand Gottes¹⁸⁾.

Ein französischer Psalter des 13. Jahrhunderts zeigt Moses zwischen der weidenden Herde und dem brennenden Busch mit dem Engel¹⁹⁾. Die symmetrisch angeordnete Darstellung der Münchner Handschrift (Cod. germ. 6406) zeigt die Majestas Domini in den Ästen des brennenden Baums. Die beiden Bilder in der St. Galler und Zürcher Handschrift dagegen verzichten auf das entscheidende Motiv des brennenden Busches und verbinden dafür die Majestas mit der weiter ausgestatteten Landschaft und mit Moses und den Tieren darin. Diese Neuerung ist durch die breite Landschaftsschilderung des Chroniktextes nahegelegt.

fol. 67. 1. *Moses und Aaron vor Pharao* (II. Mose V, 1—5). 2. *Die in Schlangen verwandelten Stäbe* (II. Mose VII, 10—13), Abb. 12.

fol. 74^{vo}. 1. *Auszug der Israeliten aus Ägypten*. 2. *Wanderung unter der Wolke und hinter der Feuersäule* (II. Mose XIII, 19, 22), Abb. 13.

Die Sonne wird beim obern Bild durch einen mit der Feder über den obern Rahmen gezeichneten Bogen umschlossen. Das Gestirn war als Kreis gezeichnet; über der gelbbraunen Unterma- lung sind nur noch spärliche Reste von Gold sichtbar, ebenso ist die rote Gloriole verwischt.

¹⁸⁾ O. Wulff, a. a. O., Abb. 66. Über Moses: Artikel bei Cabrol, a. a. O. XI, Sp. 1648 ff.

¹⁹⁾ H. Martin, *Les Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*. Paris 1928, Tafel 22.

Der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer findet sich auf einem altchristlichen Sarkophag im Museum von Aix²⁰⁾; von solchen Darstellungen mag das Motiv, Kinder an der Hand zu führen, übernommen sein. — Ganz ähnlich wie in der vorliegenden Handschrift ist die Feuersäule schon in der katalonischen Bibel aus S. Pere de Roda, kurz nach 1000 entstanden, dargestellt (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Ia. 6)²¹⁾.

fol. 78. 1. *Aaron und Hur stützen die auf zwei Säulen ruhenden Arme Mosis*. 2. *Schlacht zwischen Israeliten und Amalekitern* (II. Mose XVII, 8—13), Abb. 14.

„Zürich: Geschichte, Kultur, Wirtschaft“, Zürich 1933, S. 175.

Die Steine, die Moses laut Bibeltext unter die Arme gelegt wurden, konnte sich auch der Maler der Münchner Handschrift oder dessen Vorlage nur als Säulen vorstellen.

fol. 80^{vo}. 1. *Verkündigung der zehn Gebote an Moses und Aaron (als Übergabe der zwei Gesetzestafeln dargestellt)*. 2. *Die am Fuße des Berges wartenden Israeliten* (II. Mose XIX, 16 ff.), Abb. 15.

Gegenüber altchristlichen, byzantinischen und mittelalterlichen Darstellungen erfährt der Bildtypus in der vorliegenden Handschrift eine erhebliche Abschwächung²²⁾.

fol. 85. 1. *Moses zerschmettert die Gesetzestafeln*. 2. *Verbrennung des goldenen Kalbes* (II. Mose XXXII, 19, 20), Abb. 16.

²⁰⁾ F. Leitschuh, *Geschichte der karolingischen Malerei*. Berlin 1893, S. 116. — Sarkophag in Arles. O. Wulff, a. a. O., Abb. 105.

²¹⁾ W. Neuß, *Die katalanische Bibelillustration*. Bonn und Leipzig 1922, Tafel 1.

²²⁾ O. Wulff, a. a. O., Tafel X (Türe von Sta. Sabina in Rom) und Abb. 451 und hauptsächlich 268. — Die Entgegennahme mit verhüllten Händen ist preisgegeben: W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII. Trier 1891, S. 304.

fol. 87. 1. *Erscheinung Gottes vor Mose (II. Mose XXXIII, 20—23: Moses soll das Angesicht Gottes nicht sehen)*. 2. *Mose mit flammendem Antlitz bringt den Israeliten die neuen Gesetzestafeln (II. Mose XXXIV, 29—35)*, Abb. 17.

Die erste sehr seltene Darstellung findet sich in allen Handschriften der Gruppe, zu welcher die Zürcher Handschrift gehört.

fol. 95^{vo}. 1. *Zwei Männer bringen die Traube aus Kanaan. Rechts Moses und Aaron (IV. Mose XIII, 24)*. 2. *Die Israeliten versuchen Josua und Kaleb bei der Stiftshütte zu steinigen (IV. Mose XIV, 10)*, Abb. 18.

Auch die Münchner und St. Galler Handschrift zeigen statt beider nur eine Figur; die Berichtigung erfolgte erst in der Toggenburger-Bibel (fol. 110).

fol. 99. 1. *Aufbruch der Rote Korah (IV. Mose XVI, 1—3)*. 2. *Aarons blühender Stab (IV. Mose XVII, 8)*, Abb. 19.

Die Deutung des ersten Bildes ergibt sich nicht allein aus der Reihenfolge, sondern wird durch die Titelüberschrift in der Toggenburger-Bibel gestützt (fol. 112^{vo}).

fol. 102. 1. *Gott heißt den um Rettung des Volkes vor den Schlangen flehenden Moses eine eherne Schlange machen (IV. Mose XXI, 7, 8)*. 2. *Rettung durch die eherne Schlange (IV. Mose 21, 9)*, Abb. 20.

fol. 105. 1. *Bileam und der Engel (IV. Mose XXII, 21—35)*. 2. *Bileam begegnet dem König Balak (IV. Mose XX, 36—38)*, Abb. 21.

fol. 112^{vo}. 1. *Abschiedsrede Mosis an die Israeliten (V. Mose XXXIII)*. 2. *Gott bestattet den Moses auf dem Berg Nebo (V. Mose XXXIV, 6)*. *«Ob die Figur links den das verheißene Land erblickenden Moses bedeutet?»*, Abb. 22.

Beide Begebenheiten vereinigt ein Blatt der Bibel von S. Paolo fuori le mure (Ende des 9. Jahrhunderts). Nahe dem oberen Bildrand sind die beiden letzten Episoden dargestellt: rechts zeigt die Hand Gottes dem Moses das gelobte Land, links bettet ein herabschwebender Engel den toten Moses ins Grab: Moses ist in ganzer Figur und bekleidet dargestellt. Die Darstellung unserer Handschrift folgt wie die drei anderen Handschriften dem Wortlaut der Chronik und der Bibel.

fol. 117. 1. *Die Bundeslade wird um Jericho herumgetragen (Josua VI, 11—16)*. 2. *Erstürmung Jerichos (Josua VI, 20, 21)*, Abb. 23.

fol. 119. *Josua verläßt Gilgal und heißt Sonne und Mond stille stehen (Josua X, 12, 13)*, Abb. 24.

In der Sonne ist durch Abblätterung des Goldgrundes das in Feder vorgezeichnete Gesicht wieder zum Vorschein gekommen; auf dem Goldgrund war es vermutlich in schwarzen Pinselstrichen aufgemalt.

Die Taten Josuas sind in den Mosaiken im Mittelschiff von Sta. Maria Maggiore wohl zum ersten Mal erzählt worden. Der Josuarotulus (Kopie des 7. (?) Jahrhunderts nach einem Original des fünften) zählt in der Art der Reliefs spätantiker Triumphsäulen in 23 Bildern die siegreichen Ereignisse auf.

fol. 119^{vo}. *Die fünf feindlichen Könige werden in der Höhle zu Makkeda gefunden und getötet (Josua X, 23—26)*, Abb. 25.

Einen farbigen Mittelpunkt gibt der Maler im Kampfgetriebe etwas links von der Mittelachse im roten Oberkleid des hinsinkenden, vom Gegner an der Kehle gepackten Kriegers. Das häufige Gelb auf der linken Bildhälfte versucht offenbar das Gleichgewicht zum Gold der fünf Kronen auf der rechten Seite herzustellen; hier hebt sich das Gold vom schwarzen Grund der Höhle ab.

fol. 124^{vo}. 1. Josua gießt Wasser aus einem Gefäß. 2. Die Juden bereden sich. (Zu beidem vgl. Buch Josua XXIV, 1—28.) Abb. 26.

Der Chroniktext und die auf ihm beruhenden Darstellungen weichen sehr stark vom Bibeltext ab. Die Überschriften der Toggenburger-Bibel geben die inhaltliche Erklärung (fol. 137 und 138). Josua goß vor der versammelten Schar Wasser aus und schwur, daß diejenigen, die sich von Gott schieden, wie Wasser zergehen sollen. Die Schar wußte, daß sich der Fluch am Gottlosen erfülle.

fol. 133. Gideon und das Fell; in drei Episoden erzählt: das betaute Fell, Auswindung in eine Schale, das trockene Fell (Richter VI, 36—40), Abb. 27.

fol. 137. 1. Größeres Bild: Abimelech als König (Richter IX, 6). 2. Kleineres Bild: Jothams erzählt auf dem Berge Garizim die Fabel von den Bäumen (ebenda, 7—15), Abb. 28.

fol. 138^{vo}. Abimelech mit einer Fackel in der Hand wird bei der Belagerung von Thebez durch einen Steinwurf tödlich verwundet und von seinem Gefolgsmann mit dem Schwert durchbohrt (Richter IX, 52—54), Abb. 29.

Das Bild, das besonders farbenprächtig gewesen zu sein scheint, ist verwischt.

fol. 140^{vo}. 1. Von seinen Reitern gefolgt, wird Jephthah von seiner Tochter mit Musik empfangen (Richter XI, 34). 2. Jephthah opfert seine Tochter als Brandopfer (ebenda, 39), Abb. 30.

Im Gegensatz zum Bibeltext, der das Ende nur andeutet, berichtet Rudolf von Ems: „Ir vatter opherte si Got Und brande si nach der e gebot“ (fol. 141^{vo}). (Ehrismann, Vers 19 564 f.)

fol. 147. 1. Simson richtet mit seinen Eltern, während er mit ihnen nach Thimmath geht. 2. Simson packt den Löwen und zerreißt ihn (Richter XIV, 2—6), Abb. 31.

fol. 148. Simson jagt die Füchse mit den angebundenen Fackeln ins Kornfeld (Richter XV, 4, 5), Abb. 32.

fol. 149^{vo}. Simson erschlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken und trinkt aus der beim weggeworfenen Kinnbacken entspringenden Quelle (Richter XV, 17—19), Abb. 33.

fol. 151^{vo}. Der blinde Simson stemmt die Mauern des Hauses auseinander, auf dessen Söller Männer und Weiber der Philister zu sehen sind (Richter XVI, 23—30), Abb. 34.

J. Zemp a. a. O. Abb. 53.

Die älteren Darstellungen folgten dem Bibeltext, indem sie erzählten, wie Simson die Säulen, auf denen das Haus ruhte, umfaßte und einriß; so auch im St. Galler Kodex (Abb. 63). Ist die neue Version Folge des höher und schmaler gewordenen Bildformats? Selbst die Toggenburger-Bibel, die sonst solche Abweichungen zu berichtigen pflegte, übernahm diesen Typus von der Zürcher Handschrift. Der im Bibeltext erwähnte Knabe, der den blinden Simson geführt hatte, erscheint abgesehen vom Relief in Sta. Restituta in Neapel²³⁾ auch in der Wernigeroder Handschrift der Weltchronik (fol. 156).

fol. 153^{vo}. 1. Die Israeliten locken den Stamm Benjamin aus Gibeon heraus (Richter XX, 32). 2. Die im Hinterhalt gelegenen Israeliten dringen in Gibeon ein (ebenda, Vers 37). Abb. 35.

fol. 159. 1. Die Bundeslade wird von den Philistern entführt (I. Könige IV, 10, 11)^{23a)}. 2. Elis Tod (ebenda, Vers 18), Abb. 36.

²³⁾ P. Clemen, a. a. O., S. 149 ff. Geschichte Davids und Samsons und ihre Vorlagen.

^{23a)} Alle Zitate von Bibelstellen beruhen auf der Vulgata; somit entsprechen die Bücher der Könige I und II (fol. 159 bis 217) den beiden Büchern Samuels nach der durch Luther auf Grund des hebräischen Alten Testaments eingeführten Bezeichnung. Demnach ist auch Buch der Könige III (fol. 223 bis 239) mit Buch der Könige I bei Luther und anderen Übersetzern identisch.

Dem Wortlaut der Weltchronik wurde keine Darstellung von Elis Sturz gerecht; „Unversunnen er viel / Abe sinem stül er hinder sich“ (fol. 158^{vo}) wird nur beim Maler der St. Galler Handschrift angedeutet und zwar dadurch, daß Eli nach vorn stürzt, der Sessel aber nach hinten umkippt.

fol. 161. 1. Samuel opfert zu Mizpa. Die Philister werden durch den „Donner Gottes“ in die Flucht gejagt. 2. Samuel errichtet in Gegenwart der Israeliten den Altar von Eben-Ezer (I. Könige VII, 9—10, 12), Abb. 37.

fol. 166^{vo}. 1. Jonathan erschlägt am Berg einen Feind (I. Könige XIV, 4—14). 2. Kampf zwischen Israeliten und Philistern (ebenda, Vers 20), Abb. 38.

Man beachte, wie sich das Motiv des hinkenden Kriegers im untern Bild wiederholt. Die Darstellungen der Szenerie beruhen trotz ihrer Verschiedenheit auf dem Chroniktext. Während der Maler der St. Galler Handschrift das Gebirge schilderte (I. Könige XIV 4 und 13), dachte der Maler der Zürcher Handschrift anscheinend an die halbe Juchart Acker (Vers 14).

fol. 169. 1. Saul hindert Samuel am Weggehen (I. Könige XV, 27). 2. Samuel ersticht König Agag mit dem Schwert (ebenda, Vers 32, 33), Abb. 39.

Wie sehr ein mittelalterlicher Künstler der Typik verpflichtet war, zeigt die Tatsache, daß hier der gefangene und von Samuel getötete König Agag nicht anders dargestellt ist als Saul, d. h. der mittelalterliche Maler hält an dem Sinnbild „des Königs“ fest, trotzdem er dem Text zufolge den gefangenen Agag hätte darstellen sollen.

fol. 172. David schwingt die Schleuder gegen den mit Schwert und Stange bewaffneten Goliath (I. Könige XVII, 48—49). (Dieses Bild ist für die Bewaffnung aufschlußreich.) Abb. 40.

Die Komposition geht samt dem Unglücks- vogel auf die Handschrift in München zurück; hier

trägt Goliath eine Eisenstange (fol. 185)²⁴). Eine solche ist auch auf Grund der Schattierung bei der gleichen Darstellung in der Handschrift der Bibliothek zu Wernigerode anzunehmen (Lehmann, Deutsche Texte des Mittelalters, T. I).

fol. 177. 1. Saul heißt seine Trabanten die Priester töten. 2. Doeg erschlägt die Priester (I. Könige XXII, 17—18), Abb. 41.

fol. 179^{vo}. 1. David zerschneidet Sauls Mantel (I. Könige XXIV, 5). 2. David knieend im Gespräch mit Saul (ebenda, Vers 9—22), Abb. 42.

Man beachte, wie im Gegensatz zur Überlieferung Saul jugendlich und David bärtig dargestellt ist! In der Toggenburger-Bibel ist beiden ihr richtiges Alter gegeben.

fol. 181^{vo}. 1. David mit dem Becher, Abisai und ein zweiter Krieger entfernen sich von Sauls Zelt. 2. Im Zelt, am Lager des schlafenden Saul, wird der Becher von David entwendet, während die beiden andern Wache halten (I. Könige XXVI, 12), Abb. 43.

fol. 186^{vo}. 1. Saul wird von den mit Bogen bewaffneten Philistern verfolgt. 2. Von den Pferden gestiegen, durchbohren sich Saul und sein Waffenträger mit dem Schwert (I. Könige XXXI, 1—5), Abb. 44.

fol. 190^{vo}. 1. Ein Amalekiter bringt dem König Sauls Krone und Armschmuck. 2. Er wird auf Davids Geheiß enthauptet (II. Könige I, 2—10, 14, 15), Abb. 45.

fol. 194^{vo}. 1. Zwei Reitergruppen, deren Anführer im Gespräch begriffen sind: Vielleicht Abner, der eine Rede an die Ältesten in Israel hält (II. Könige III, 17) oder die Begegnung Abners mit David (ebenda, Vers 20).

²⁴) Vgl. Ehrismann, a. a. O., Tafel 1.

2. *Joab durchsticht Abner (ebenda, Vers 27), Abb. 46*²⁵⁾.

Die Toggenburger-Bibel zeigt (fol. 214) Abners Versöhnung mit David.

fol. 197. *David erobert Jerusalem (II. Könige V, 6, 7), Abb. 47.*

J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken. Abb. 51 — Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, III 32.

Diese Darstellung beansprucht wegen der ausführlichen Wiedergabe der Bewaffnung besonderes Interesse.

fol. 199^{vo}. 1. *David schreitet harfenspielend der nach Jerusalem zurückgebrachten Bundeslade voraus. 2. David wird in Gegenwart seines Gefolges von Michal verspottet (II. Könige VI, 14—15; 20—22), Abb. 48.*

fol. 204. 1. *Uria wird in der Schlacht an der Spitze der Kämpfenden getötet. 2. Ein Bote teilt David das Ereignis mit (II. Könige XI, 17; 22—25), Abb. 49.*

fol. 205. 1. *Nathan erzählt dem bei der Tafel sitzenden David das Gleichnis. 2. David kniet büßend vor Nathan (II. Könige XII, 1—12; 16), Abb. 50.*

Die St. Galler Miniatur folgt dem Wortlaut treuer, indem sie auch den Palast darstellt, in dem David seine Buße vollzog; dafür gab der Zürcher Maler, dem Text entsprechend, die auf die Erde gelegte Krone.

fol. 213. 1. *Der an der Eiche hängende Absalom wird von Joab mit dem Spieß durchbohrt. 2. Absaloms Grab wird aus Steinen aufgetürmt (II. Könige XVIII, 9, 14, 17), Abb. 51.*
Der Maler der St. Galler Handschrift ließ

Absalom am Ast eines vollständig durren Baumes hängen; der Maler des vorliegenden Kodex kehrte zum Wortlaut des Textes zurück und malte eine Eiche.

fol. 217. 1. und 2. *Reiterschlacht zwischen König David und den Philistern (II. Könige XI, 18—22; I. Chronik XX, 4—8), Abb. 52.*

Schweizer Archiv für Heraldik, 1918, 153, Abb. 101.

fol. 218^{vo}. *David mit dem Schreiber und den Musikern. Der Bildtypus geht offenbar auf I. Chronik XXV, 6 und Psalm 150 zurück. Abb. 53.*

Jerchel a. a. P., S. 382, Abb. 3.

Das Thema: David mit seinen Chören, mit Schreibern, Musikern und Tänzern läßt sich bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgen. Der Kosmas Indikopleustes im Vatikan — die Kopie des 9. Jahrhunderts nach einem Original des 6. — zeigt David umgeben von sechs Kreisen mit je acht radial gestellten Figuren²⁶⁾. Es bedarf keines Beweises, daß in erster Linie die Psalterillustrationen dieses Thema aufnahmen und entwickelten; in englischen Psalterien treten auch die Drölerien als Musikanten auf²⁷⁾.

fol. 221. 1. *Der Engel erschlägt „70,000“; gemeint ist die als Strafe für Davids Volkszählung wütende Pest. 2. David kniet vor dem Engel und erfleht das Aufhören der Seuche (II. Könige XXIV, 15—17; I. Chronik XXI, 14—16), Abb. 54.*

fol. 223. 1. *Salomon wird vom Priester Zadok zum König gesalbt. 2. dem thronenden König Salomon wird gehuldigt (III. Könige I, 39, 46; I. Chronik XXIX, 22), Abb. 55.*

David ist nicht wesentlich älter als sein Sohn

²⁵⁾ Die Armstellung bei Abner erinnert auffallend an die frühchristliche Orantenstellung, die auch in die byzantinische Kunst übergang. Vgl. Daniel in der Löwengrube im Menologium Basilii II. (Vatikan). Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford 1911, fig. 286.

²⁶⁾ H. Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1913, Abb. 4. — Propyläen-Kunstgeschichte VI, 235.

²⁷⁾ So z. B. im Arundel Psalter I zu Psalm LXXX. O. E. Saunders, Englische Buchmalerei, II. Florenz und München 1928, Tafel 108. Vgl. Anmerkung 8, S. 42.

Salomon dargestellt: vgl. Erläuterung zu Abb. 39. Die Huldigungsszene, wie sie hier dargestellt ist, war ein stark verbreiteter Bildtypus.

fol. 225. 1. Der auf dem Totenbette liegende David wird betrauert. 2. Davids Bestattung (III. Könige II, 10), Abb. 56.

fol. 231. Salomon weiht den neuen Tempel ein; er kniet betend vor dem Altar, auf dem sich der zum Brandopfer bestimmte Ochse befindet (II. Könige VIII, 15—53, 63), Abb. 57.

Die Größe der Szenerie ließ den Maler auf Umrahmung verzichten.

fol. 234^{vo}. Mit Gefolge erscheint die Königin von Saba vor dem thronenden Salomon und ist im Begriff, ihm ein Schmuckkästchen zu überreichen (III. Könige X, 1—13; I. Chronik IX, 1—12), Abb. 58.

fol. 235^{vo}. Salomons Bestattung (I. Könige XI, 43; II. Chronik IX, 31), Abb. 59.

fol. 239^{vo}. 1. König Asa läßt die Götzenbilder beseitigen. 2. Baesa erschlägt König Nadab und wird zum König gekrönt. 3. Baesa im Königsornat auf dem Thron (III. Könige XV, 12, 28, 33), Abb. 60.

3. Kunstgeschichtliche Würdigung.

a) Die Einzelprobleme.

Die Bildanordnung. Nicht allein durch die einzelnen Vorbilder, sondern auch durch die Anschauung des abendländischen Mittelalters war der Künstler auf den Grundsatz der flächenhaften Anordnung verpflichtet und zwar in ihren beiden Erscheinungsformen: der absoluten wie der bedingten. Im ersten Fall entwickelte er den Vorgang in der Bildfläche, indem er die Figuren dem vordern Bildrand entlang aufreihete oder symmetrisch verteilte. Selbst durch Einführung einer zweiten oder sogar dritten Figurenschicht wurde jedoch der Grundsatz reiner Flächenhaftigkeit nicht durchbrochen; denn die Körperlichkeit der Gestalten ist meist so gering, daß sie keine eigene Raumsphäre beanspruchen, und die Füße der hintersten Figuren berühren den vordern Bildrand ebenso wie diejenigen der vordersten. Im Grunde verfuhr also der Maler nicht anders als viele Meister am Ende des 10. Jahrhunderts. Wie sehr er durch seine Vorbilder an flächenhafte Anordnung gebunden war, beweist die Darstellung der Geschichte Gideons (Abb. 27): Wie in einer Handschrift aus dem 13. Jahrhundert in München (s. u.) reihen sich synchronistisch in einem einzigen Bildfeld die drei im Typus gleichen und in der Haltung

sehr ähnlichen Figuren Gideons, welche die drei Tatsachen in der Erzählung vom Fell verbildlichen, aneinander. Das der Flächengliederung dienende Prinzip des Übereinander der Bildteile waltet auch in der Darstellung von Simson mit den Füchsen (Abb. 32). Für die Unterscheidung zwischen Hauptfigur einerseits und den zur Gruppe vereinigten übrigen Figuren andererseits waren die benützten Vorbilder in erster Linie maßgebend (s. u.).

Auch im zweiten Fall, dem der bedingten Flächenhaftigkeit, standen dem Maler Vorbilder aus dem hohen Mittelalter zu Gebot. Es handelt sich nämlich darum, nicht alle Figuren auf den vordern Bildrand zu stellen, sondern zwischen diesem und der Erzählung einen Streifen „Raum“ frei zu lassen und auch die Figuren in Entfernungen voneinander anzubringen, sodaß das Auge „Zwischenräume“ aufnimmt. Allein diese sind im Gegensatz zu der Raumdarstellung der karolingischen und ottonischen Malerei sehr gering, und die vorderste und für die Bildwirkung entscheidende Distanz ist oft nichts anderes als ein ornamentaler Streifen. Alle Erderhöhungen außer den felsigen Berggipfeln sind senkrecht aufgestellte Kulissen, und somit bedeutet die Landschaft bei der Be-

rufung des Moses (Abb. 11) so wenig eine Einführung räumlicher Werte wie die sehr ähnlichen Landschaften in Psaltern des 13. Jahrhunderts. Aber die Hügellandschaft mit dem Hohlweg, der Höhle und den vielen Kriegern (Abb. 25), Figurengruppen, die vom Umriß eines Hügels umschlossen oder von ihm überschritten werden, kannte schon die deutsche und englische Malerei des 13. Jahrhunderts, auch der Maler der Zürcher Handschrift deutete in keiner Weise an, ob sich an irgend einem Punkte Hügel und Ebene scheiden, sondern er bedeckte die Bodenkulisse mit seinen Figuren²⁸⁾.

Die Frage, weshalb viele Kompositionen mit dem Bildformat nicht in Einklang stehen, weshalb also m. a. W. der Grundsatz des Flächenausgleichs nur mangelhaft befolgt ist, soll in späterem Zusammenhang erörtert werden.

Die Gebäude. Nur mittelst ausgiebiger Verwendung von „perspektivisch“ gezeichneten festen kubischen Gebilden versuchte der Maler Tiefeneindruck zu erzwingen; aber vor dem neutralen Bildgrund mußte diese auf Einzelobjekte beschränkte „Tiefenillusion“ Halt machen, sodaß ein Zwiespalt zwischen der überlieferten Flächenhaftigkeit und einer für die Zukunft entscheidenden dreidimensionalen Anschauung entstand: In die Bildebene gepreßte Figurengruppen richten sich gegen ein „räumlich“ dargestelltes Ziel, und diese Figuren erscheinen in Normalansicht, während eine Stadt aus der „Vogelperspektive“ gesehen ist²⁹⁾ (Abb. 35, 39, 49). Auch entspricht es durchaus der Anschauung des Mittelalters, daß die Bauten im Verhältnis zu den Figuren viel zu klein sind: der Mensch als Träger der Handlung ist die Hauptsache, und alles übrige hat sich als erläu-

terndes Beiwerk unterzuordnen; so erinnern die meisten Räume an Tabernakel für Statuen. Diese Gebäude greifen in Darstellungen über den Bildrand hinaus, wogegen sie in der St. Galler Handschrift höchstens mit einzelnen Teilen den innern Rahmen überschneiden. Die Änderung des Bildformates (s. u.), aber auch stärkeres, auf neuer Einstellung zur Umgebung beruhendes Verhältnis und endlich die Benützung „moderner“ Vorlagen haben den Maler der Zürcher Handschrift zu solch entscheidender Abweichung von der nächstverwandten Handschrift bewogen.

Die „perspektivische“ Darstellung beruht z. T. auf altertümlichen, durch fremde Einflüsse vermittelten Methoden (s. u.), z. T. auf gefühlsmäßigem Vorgehen, wobei der Maler nicht einmal durch einfachen Sinneneindruck erfaßte, daß ein kubisches Gebilde an beiden sichtbaren Seiten verkürzt erscheint; Betten, Thronbauten und ganze Häuser erheben sich deshalb nicht auf rechtwinkliger, sondern gleichsam auf rautenartiger Grundform mit spitzen und stumpfen Winkeln. So sind alle Bauten „verzeichnet“, mag ihre Oberfläche noch so genau beobachtet sein. Die Rundung der Mauer bleibt unklar (Abb. 35)^{29a)}, obschon man bereits im frühen Mittelalter dieses Problem zu lösen verstand, natürlich unter spätantikem Einfluß³⁰⁾. Leitern führen den Blick schräg in die oberen Teile

²⁸⁾ Um die Anführung einer Menge von Beispielen zu vermeiden, sei auf die vorzügliche Bilderauswahl hingewiesen, die Hanns Swarzenski in seinem Abbildungswerk „Vorgotische Miniaturen“ bietet (Sammlung der Blauen Bücher).

²⁹⁾ Diesen Gegensatz zeigen bereits einige Miniaturen der Wiener-Genesis (Anfang des 6. Jahrhunderts, s. u.); somit versteht er sich für Werke des 9./10. (Psalterium aureum in St. Gallen) und vom Anfang des 11. Jahrhunderts (Perikopenbuch Heinrichs II. in München) gleichsam von selbst.

^{29a)} Zur mittelalterlichen Methode „dreidimensionaler“ Darstellung von Außen- und Innenansichten gerundeter oder polygonaler Bauten vgl. Hans Hahnloser, Villard de Honne-court. Kritische Ausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien 1935, S. 158 ff. zu Tafeln 60 und 61. Die Außenansicht gerundeter und mehrseitiger Bauten wird durch aufwärts gewölbte Bogen und entsprechende Polygonseiten, die Innenansicht dagegen durch abwärts gerichtete Bogen und parallele Polygonseiten ausgedrückt; es handelt sich somit um eine Art Parallelperspektive, wobei offenbar der Augenschein der obersten „Horizontalen“ maßgebend war.

³⁰⁾ Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis. Wien 1895, Tafel XXIII, und A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen. I. Aufl. Leipzig 1912, Tafel LV, Nr. 2. Fast durchweg haben die Maler allerdings die Nachbildung polygonaler Stadtmauern vorgezogen, wie sie sich ebenfalls in großer Zahl in der Wiener-Genesis finden.

des Bildes, aber niemals in eine Raumtiefe hinein. Wohngemächer, bürgerliche wie königliche, erscheinen als kastenartige Gehäuse mit „Verkürzung“ von Boden, Dach und Wänden, mit Pfosten und Andeutung von Maßwerk. Wo Sara und Hagar miteinander streiten, umschließt der Maler jede der beiden Frauen mit einem solchen „Gehäuse“. Zwei Königspaläste hatte der Maler zu schildern: Davids, des Sängerkönigs Palast besteht aus einer tiefen, über Stufen erhöhten Thronnische mit seitlichem Fluchtpunkt und einer flächenhaft angeordneten Bogenreihe (Abb. 53).

Welche Grundform ist beim zweigeschossigen Königspalast von Sichem anzunehmen, und wie hängen seine Teile konstruktiv zusammen? (Abb. 8.) Von etwa drei verschiedenen Standpunkten aus hat der Maler den Vorgang wie den Schauplatz gezeichnet. Die in Italien beheimateten Schwalbenschwanzzinnen geben einen Hinweis auf die Quelle, aus der er Anregung und Darstellungsmittel für seine „Perspektiven“ schöpfte. — Der Prunkbau, in welchem Simson und die Philister den Tod finden, ist ebenso kompliziert wie unklar (Abb. 34). Eine erstaunliche Veränderung des Bildtypus hatte auch Erneuerungen in der Erscheinung des Palastes zur Folge. Im Gegensatz zum Wortlaut der Bibel und der Weltchronik, die besagen, Simson habe die zwei das Obergeschoß tragenden Säulen umschlungen und eingerissen, stellt der Maler der Zürcher Handschrift den Helden dar, wie er sich gegen beide Mauern stemmt und sie auseinander zu stoßen im Begriffe ist³¹⁾. Selbst das überraschende Motiv der Wendeltreppe vermag den Eindruck völliger Unklarheit in den räumlichen Beziehungen des Untergeschosses nicht zu beheben.

Welche Eindrücke möchten sodann den Künstler veranlaßt haben, den Tempel Salomons als gewölbte Basilika und anscheinend mit überkuppelter

³¹⁾ Eine Weltchronik von 1365 in der Bibliothek von Donaueschingen — nach Jerchel zur südwestdeutschen Gruppe gehörig — zeigt, wie Simson den Palast durch Einstoßen einer Säule zu Fall bringt.

Vierung darzustellen? (Abb. 57). Es hat aber nicht bei der Lösung der „raumerläuternden“ Aufgabe sein Bewenden, sondern der Maler stellt den Eindruck des prächtigen Kirchenraums letzterdings auf die Ausstattung mit ihrem Farbenreichtum ab, d. h. auf die Altardecke, die Ampel und vor allem auf die von Säule zu Säule gespannten goldenen Tücher mit farbiger Musterung³²⁾.

Wie die Einzelbauten „verzogene“ Formen zeigen, so erscheinen die Städte trotz der geringen Zahl der das Ganze andeutenden Teile als ein planloses Wirrsal, in welchem sich die Einzelbauten häufig mit ihren Kanten statt mit ihren Flächen berühren und worin es überhaupt keine bestimmt begrenzten Straßen und Plätze gibt. Diese Erscheinung ist entwicklungsgeschichtlich folgendermaßen zu erklären. Im 9. und 10. Jahrhundert war die in der Kunst des späten Altertums wurzelnde dreidimensionale Darstellung von Gebäudegruppen und ganzen Städten sehr verbreitet. In der romanischen Kunst galt zwar der Grundsatz strenger Flächenhaftigkeit; allein man verschloß sich keineswegs den immer wieder andringenden, vor allem durch byzantinische Einflüsse vermittelten Anregungen zu dreidimensionaler Darstellung. Im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts mehrten sich aber die Anzeichen einer Rückkehr zu „perspektivischer“ Darstellung, wobei der französischen wie der toskanischen Malerei eine führende Rolle zukam. Nur galt es jetzt, in symbolisch abgekürzten Städtebildern die bauliche Mannigfaltigkeit einer mittelalterlichen Stadt wiederzugeben; die Leistungen unseres Malers sind der Ausdruck eines heißen Ringens mit der neuen Aufgabe.

In Verbindung mit den Ansätzen zur Darstellung räumlicher Wirklichkeit steht die eingehende Schilderung der Oberflächen, die jetzt an Stelle der dekorativen Wirkung tritt: Mauern erscheinen nicht mehr als farbige Flächen, sondern vielfach mit Wiedergabe der Quader und Fugen; der Turm zu Babel ist aus Bossen mit Kantenschlag errichtet (Abb. 1). Gleichwohl beobachtete der Künstler die

³²⁾ Vgl. P. Clemen, a. a. O., S. 725 ff.

nächste Umgebung sehr ungleich: man beachte die Wendeltreppe, die beiden Treträder, die auf eingerammten Bohlen aufliegenden Gerüstbretter und die zum Aufziehen der Bausteine bestimmten Werkzeuge wie Haken und Steinzange.

Wie erklärt sich der eigenartige Kuppelbau mit dem abschließenden unvollständigen Türmchen? Er kann nur aus den byzantinischen Tabernakelformen verstanden werden, die in der deutschen, hauptsächlich aber in der italienischen Kunst verbreitet waren ^{32a)}.

Die Anregungen zu seinen Bauten flossen dem Maler aus italienischen Quellen; im Gegensatz zur unmittelbaren Anschaulichkeit französischer ³³⁾ und englischer Architekturdarstellungen interessierte er sich für perspektivische Konstruktionen: überhängende Erker, seitlich gesehene Türeingänge, Blicke in Innenräume, Balken mit konsolartiger Endigung. Wenn man sich freilich vor Augen hält, welche Leistungen an tiefenräumlicher und kubischer Klarheit die toskanische Malerei schon zwischen 1300 und 1310 durch Giotto und Duccio aufzuweisen hatte, so erscheint das Interesse des Malers an diesen Problemen weit größer als sein wirkliches Verständnis; nicht einmal die einfache Konstruktion von Saras Gemach ist ihm gelungen. Zudem benützte er die italienischen Anregungen als Mittel zum Zweck, nämlich zur Bereicherung seiner eigenen Vorstellungen ³⁴⁾. Mit reiferem Verständnis sind italienische Anregungen in Böhmen verwertet worden, wie die Gebäudedarstellungen der 1353 datierten Hedwigslegende bezeugen ³⁵⁾.

^{32a)} Vgl. H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, S. 87.

³³⁾ H. Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*. Paris et Bruxelles 1923, Tafel 29, Fig. XXXVI und XXXVII.

³⁴⁾ Vgl. P. d'Ancona, *La miniature italienne du Xe au XVI^e siècle*. Paris 1925, Tafel XXVII. — Dem dritten Nachtragsmaler der Heidelberger Liederhandschrift wird als Titelblatt zu den Liedern des Grafen von Homberg eine Miniatur zugeschrieben: Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. Straßburg 1887, Tafel 19 (fol. 43 b), in der sich die einzige räumliche Darstellung einer Stadt innerhalb der ganzen Handschrift befindet. Einzelne Banner, ebenso die ovalen Schilde scheinen anzudeuten, daß es sich um ein kriegsrisches Ereignis auf italienischem Boden handelt.

Die Landschaft beansprucht, wie oben gezeigt wurde, keinen räumlichen Wert, weder als Bodenstreifen noch als weiße Wasserfläche mit blauen Wellenlinien, ja nicht einmal als breiter Wiesenplan. Ebenso stehen die Bäume im Dienste ausgesprochener Flächengliederung, indem sie Bildteile zusammenfassen oder trennen und leere Stellen geschickt ausfüllen; nicht selten verlangt das Bildformat, daß sich die schlanken Stämme hoch hinauf recken (s. u.). Nicht ohne Spannung verfolgt der Beschauer den Wechsel des Schauplatzes; wenige der Überlieferung entnommene „Requisiten“ genügen, um aus einer erläuternden Zutat ein Landschaftsbild von eigenem Gepräge zu gestalten.

Auf blühender Bergwiese empfängt Moses die Gesetzestafeln; spärlicher Pflanzenwuchs erscheint aber auf dem zweigipfeligen Nebo, und als steiler und kahler Fels starrt der Sinai empor, wenn der Herr an Moses vorbeigeht.

Erstaunlich ist der Reichtum an Pflanzen; die Größenabstufungen und mannigfaltigen Verbindungen mit Bodenstücken und „Bergen“ vermitteln dem Beschauer die Vorstellung eines Naturausschnitts. Innerhalb dieses Reichtums lassen sich zwei Grundtypen ³⁶⁾ festlegen, und zwar stellt sie der Maler als Schulbeispiele auf einem Bilde nebeneinander (Abb. 9). Rechts breitet der Rankenbaum seine Äste, Zweige und Blätter als gleich-

³⁵⁾ A. Wolfskron, *Die Bilder der Hedwigslegende nach einer Handschrift vom Jahre 1353 in der Bibliothek der P. P. Piaristen zu Schlackenwerth*. Wien 1846, Tafel 4, 7—9. — Heute befindet sich diese Handschrift in Wiener Privatbesitz. Stange, a. a. O., S. 172. Über die sehr bedingte räumliche Bedeutung dieser frühen „Linearperspektive“ vgl. A. Stange, *Deutsche Kunst um 1400*, S. 94 ff. und S. 112 ff.

³⁶⁾ A. E. Brinckmann, *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*. Straßburg 1906. — H. Brandt, *Die deutsche Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert*. Straßburg 1912. — E. Moses, *Pflanzendarstellungen in der deutschen Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts, ihre Form und ihre Bedeutung*. Zeitschrift für christliche Kunst XXXIV, 1921, S. 157 ff. — H. Fischer, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*. München 1929. Nach Auskunft von Prof. H. Hahnloser: „Eine glückliche Verbindung des botanischen mit dem philologisch-historischen und künstlerischen Standpunkt.“

mäßiges Ornament auf dem Bildgrund aus. Links faßt der Silhouettenbaum die zählbaren, übereinander gelegten herzförmigen Blätter in fest umrissener dreieckiger Krone zusammen. Diesem schon im 12. Jahrhundert bekannten Typus ist der ebenso alte Blätterkronenbaum nahe verwandt, bei dem sich die Krone durch das freie Wachstum der Blätter bildet; trotzdem also der Umriß des Silhouettenbaums fehlt, bleibt für die Gesamtform die ornamentale Vorstellung bestehen (Beispiel Abb. 24). Unter den Kronenformen findet sich der schon im 13. Jahrhundert bekannte „Pinienzapfen“ nicht, wohl aber Eiform, Oval, steiles Dreieck und Raute mit ungleich langen Seiten (wohl zur Kennzeichnung von Tannen) und endlich eine zwiebelartige Form. Der Maler begnügt sich auch nicht damit, die Krone flächig auszubreiten, sondern er stellt die Kronen in verschiedenen Lagen dar: bald ruht sie wie ein Seerosenblatt auf einem stengelartigen Stamm (Abb. 33), einmal (Abb. 10) tragen die beiden verschlungenen Äste eines Baums ihre Kronen in flächig ornamentaler Ansicht mit radialer Anordnung der Blätter bzw. in schräger Unteransicht mit abwärts gerichteten Blättern; beides findet sich auch in einer Darstellung im Franziskusfenster in Königsfelden vereinigt (gegen 1330). Endlich formte der Künstler auch eine an Blütenkelche erinnernde Form aus einer Art Halbpalmetten; mit Füllblättern ausgestattet, wuchs die Art zur stattlichen Krone in Profilansicht aus (Abb. 7). Nur einmal (Abb. 31) belebte er die grüne Krone mit roten Früchten.

Im 9. Jahrhundert war der Typus des mittelalterlichen Ornamentbaums entstanden, der noch während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seine Gültigkeit bewahrte; etwa seit 1300 war er allerdings in England durch einen viel freieren Typus mit scheinbar ungehemmt sich entfaltenden Kronen überwunden worden. Von einem derartigen Einfluß hat jedoch der Maler unserer Handschrift nichts gespürt ^{36a)}.

^{36a)} George Warner, *Queen Mary's Psalter*. London 1912, British Museum Royal, Ms. 2, B. VII.

Um 1350 setzte dann die neue, auf Erfassung der dreidimensionalen Erscheinung zielende Richtung ein. Je mehr die Krone sich zum kugeligen Gebilde rundete, desto mehr verloren die Einzelblätter und der ornamentale Umriß an Bedeutung ³⁷⁾. Auch davon ist noch fast keine Spur in die vorliegende Handschrift eingedrungen: einzig das als Lichtton auf die grüne Lokalfarbe aufgesetzte deckende Gelb (Abb. 2) bedeutet Modellierung, also Ausdruck plastischer Anschauung ^{37a)}.

Die Bergform, d. h. die senkrechte Felsstufe mit dem ausgeschnittenen Rand (Abb. 17, 22, 25) war durch den weitverbreiteten Einfluß der byzantinischen Malerei in der deutschen wie in der italienischen Kunst eingebürgert.

Die menschliche Figur als Gesamterscheinung läßt ein einheitliches Größenverhältnis vermissen; die sehr auffallenden Unterschiede zwischen gestreckten und untersetzten Gestalten erklären sich am einfachsten aus den starken Größenunterschieden der Bildfelder. Ebenso ungleich erscheint ihre zeichnerische und farbige Durchführung, die bei einzelnen Teilen des gleichen Bildes festzustellen ist: Linien, die in ihrer Bestimmtheit an die Verbleiung von Glasgemälden erinnern, wechseln mit spröder und ausdrucksloser Strichführung. Die farbige Durchführung bestätigt, daß sich der Maler nur bei großem Bildformat die Mühe nahm, auf formale Beziehungen einzutreten. Seine größte Figur, der opfernde Abraham, bedeutet deshalb seine beste Leistung, während die viel kleinere Gestalt Isaaks die üblichen Unklarheiten aufweist.

Ob groß oder klein, stets erscheinen die Körper, hauptsächlich die wenigen nackten (Abb. 8), als knochenlose Gebilde; aber auch die bekleideten verfolgen das Ideal der Hochgotik, die den Leib als unwesentlich hinter der Fülle des Gewandstoffes verschwinden ließ und alles Interesse auf

³⁷⁾ Solche erscheinen in der französischen Malerei schon unmittelbar nach Jahrhundertwende, d. h. gegen 1356. H. Martin, a. a. O., Tafel 46, Fig. LXII—LXIV.

^{37a)} Vgl. Anm. 36 a.

die Ausgestaltung des Gefälts legte. Dabei fehlt allen Figuren unserer Handschrift der für die Hochgotik so kennzeichnende — aber keineswegs allgemein verbreitete — S-förmige Schwung der Körperachse. Wo eine Stellung daran erinnert, wie beim opfernden Abraham oder beim Fiedelspieler, ist sie durch den Vorgang oder durch die Vorlage begründet.

Die meisten Figuren stehen auf den Fußspitzen; bei Vorderansicht gleiten sie ab, bei seitlicher Ansicht scheinen sie zu schleichen; nur wenige haften fest auf dem Boden. Wie erklärt sich dies? Bodenwellen, die man als Erbstück des Altertums um die Wende des 1. Jahrtausends den Figuren unter die Füße gebreitet hatte, verschwanden im Laufe des hohen Mittelalters, weil sich das Bildgefüge in Ornament verwandelt hatte. Das Steh- und Schreitmotiv dagegen blieb als lernbare Formel bestehen, auch wenn die Ursache, d. h. die Unterlage unterdrückt war. Dieser Tatsache schließt aber keineswegs aus, daß Stehen und Schreiten zuweilen durchaus glaubhaft dargestellt wurden, wofür Queen Mary's Psalter, zu Anfang des 14. Jahrhunderts von einem englischen Maler mit Bildern ausgestattet, das lehrreichste Beispiel bietet^{37a)}. Auf die frühbyzantinische Kunst dürfte ein Stellungsmotiv von allgemeiner Verbreitung zurückgehen: das vorgesetzte wie nachfolgende Bein sind in die gleiche Bildebene gebracht, wobei die Füße gleichmäßig den vorderen Bildrand berühren³⁸⁾.

Das Gewand. Die gotische Faltengebung beruht auf folgenden immer wiederkehrenden Motiven: röhren- und tütenförmige Falten überschneiden den Saum durch spitze Zipfel oder sie verbinden sich zu einer Schleife, die an den griechischen Buchstaben π erinnert, ein durch die romanische Kunst vererbtes byzantinisches Motiv. Die Schüsselfalten erscheinen meist spitz einsackend. Häufig werden Mantelteile hoch gerafft

und zwar entweder mit dem Unterarm festgepreßt, mit der Hand an einem Ende umschlungen oder mit einem herabhängenden Zipfel über den Unterarm gelegt: in all diesen Fällen entstehen die Wellensäume mit ihren Überschlügen. Mittelt diagonalen Röhrenfalten geführte Stoffmassen stauen sich auf dem Boden und biegen mit einer Spitze um, wobei ein löffelartiges Motiv die beiden übereinander liegenden Stoffmassen trennt.

Mit Ausnahme der gestauten Faltenmasse finden sich fast alle Motive schon in der St. Galler Handschrift, aber in kraftgesättigter und doch wundervoll ausgeglichener Formensprache; die geschwellten Rundungen bilden das Echo der gotisch geschwungenen Körperachsen, und der Ausgleich zwischen Erzählung und Bildfeld darf als klassisch bezeichnet werden. Diese Abgeklärtheit fehlt den Figuren der Zürcher Handschrift. Einerseits ist in der Linienführung alles Leben erlahmt und zum Schema vertrocknet, und der sehr ungleichartige Farbenauftrag bewegt sich in Extremen von Flächenhaftigkeit und schroffer Zerklüftung. Man mag diese Erscheinung als Einfluß des für die deutsche Plastik des ersten Viertels des Jahrhunderts maßgebenden „schlaffen Stils“³⁹⁾ und als Zeugnis für sehr ungleiches Arbeiten des Malers beurteilen; andererseits aber steckt hinter dieser Aufwühlung der Oberfläche ein ganz neues Wollen: plastische Bereicherung des Gewandes durch Verstärkung des Faltenreliefs und durch Ansätze zu erneuter Geltendmachung des Körpers in konvexen Rundungen (Abb. 5, 6, 8, 43, 56). Gebärdensprache und Gesichtstypen bestätigen diesen ungeklärten und z. T. gehemmten Drang nach neuen, in die Zukunft weisenden Zielen; als stilreines Gegenbeispiel möge die in Österreich 1330 entstandene Handschrift Nr. A 8 in der Stadtbibliothek in Schaffhausen erwähnt werden⁴⁰⁾.

³⁹⁾ H. Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250—1350. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, 1927, S. 42 ff.

⁴⁰⁾ A. Stange, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, NF. VI, 1932, S. 55 ff.

³⁸⁾ Ch. Diehl, a. a. O., Fig. 293.

Die Gebärdensprache⁴¹⁾ kennt eine Anzahl immer wiederkehrender Motive, die jedoch keineswegs eine feststehende symbolische Bedeutung beanspruchen wie etwa in rechtshistorischen Handschriften, in denen durch ein Kennzeichen bestimmte Fälle des Rechtslebens bildlich faßbar gemacht werden sollen; vielmehr hat in der Weltchronik jedes Motiv verschiedene Bedeutungen, die für den Einzelfall aus dem jeweiligen Zusammenhang zu ermitteln sind. Mit dem lateinischen Segen stellt der Meister die Gottheit, aber auch den greisen Isaak dar, ebenso Moses, der vom Volk Abschied nimmt. Das Gebet wird knieend mit erhobenen aneinandergelegten Händen vollzogen; aber einmal bedeutet diese Haltung auch ehrfurchtsvolle Verehrung gegenüber dem König, und ferner kennt der Maler auch andere Gebetshaltungen wie die ineinandergelegten Finger und, bei Figuren in Vorderansicht, die schräg divergierend erhobenen Hände, die an die Oranten der frühchristlichen Kunst erinnern; in unserer Handschrift aber drückt diese Haltung auch Trauer und Schrecken aus (Abb. 56 und 46). Die „antike Trauergebärde“, die auch Ausdruck für tiefes Sinnen ist, kommt hier als solche vor; allein Trauernde legen nicht nur eine Hand an die Wange des geneigten Kopfes, sondern auch beide gefalteten Hände. Erhobene Arme bedeuten Klage und Hilferuf.

Ausgestreckter Arm mit geöffneter Hand ist als Hinweis auf ein bestimmtes Objekt zu verstehen; mit waagrecht ausgestreckten, aber unverhüllten Händen nimmt Moses die Gesetzestafeln entgegen. Weit mehr Feierlichkeit liegt allerdings in der Gebärde, mit der die Königin von Saba ihre Gabe überreicht (Abb. 58); und Samuel einen Altar weiht (Abb. 37). Isaaks aufgerichtete Hand mit gespreizten Fingern heißt Abwehr, d. h. Verweige-

rung des Segens; aber Balaks erhobene Hand bedeutet Gruß.

Außer zahlreichen Gebärden, die allgemeine Anteilnahme am Vorgang ausdrücken, wie die vom angepreßten Oberarm abgespreizte Hand, kennt auch unser Maler eine Anzahl Gesten für Anrede, Antwort und Befehl, und zwar gewinnen diese je nach dem Grad der Hebung oder Streckung des Arms an Wichtigkeit; auf Saras erhobene Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger antwortet Hagar mit abgespreizter Hand und eingeschlagenen Fingern. Besonders eindringliche Rede verlangt die Begleitgebärde des anderen Arms, die sich zur Doppelgebärde steigern kann (Abb. 49; charakteristische Begleitgebärden Abb. 48). Für ermahnende Rede und Rechtfertigung läßt der Maler die betreffende Figur den Zeigefinger der einen Hand in die andere legen. Eine Musterkarte von Redegesten bietet Simsons Streit mit seinen Eltern (Abb. 31). Übereinandergelegte Hände bedeuten nicht Unfähigkeit, zu handeln, sondern, wie die gekreuzten Arme, bewußtes Warten und aufmerksames Zuhören.

Die thronenden Herrscher stellte der Künstler meist in halber Vorderansicht und mit übergeschlagenem Bein dar; es ist diejenige Stellung, die für den Nachdenkenden üblich und in den rechtshistorischen Handschriften für den „Urteilfindenden“ vorgeschrieben ist; allein sie bürgerte sich im Laufe des 13. Jahrhunderts für die Kennzeichnung von Königen ein.

Im Gegensatz zur St. Galler Handschrift ist die Gebärdensprache zwar reicher an Motiven, dafür aber unausgeglichen im Nebeneinander von lahmen und heftigen Bewegungen, wobei der Maler der Zeichnung der Hände nur der großen Figur des opfernden Abraham Sorgfalt widmete (Abb. 2).

Gesichtstypen und Mimik. Bei männlichen Köpfen unterschied der Maler drei Altersstufen: den blondhaarigen bartlosen Jüngling, der dem Ideal der Hochgotik entspricht, den Mann mittleren Alters mit meist braunem Haar und mit

⁴¹⁾ W. Vöge, a. a. O., S. 285 ff. — R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894, S. 32 ff. — K. von Amira, Die Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1926, S. 28 ff.

Bart von verschiedener Form und Länge und endlich den Greis mit Haar in hellem Graublau; innerhalb der verschiedenen Formen heben sich die langen, spiralig gedrehten und in zwei Spitzen geteilten Greisenbärte heraus. Vielfach soll vermutlich der unbemalte Pergamentton weißes Haar darstellen; im übrigen verfuhr der Maler im Farbauftrag nicht konsequent: Haar und Bart sind häufig ungleich! Rotes Haar, gegen welches das Mittelalter eine Abneigung hatte, kommt nur zweimal und zwar aus dekorativen Gründen vor ⁴²⁾. — Das Haupthaar erscheint in der üblichen hochgotischen Stilisierung: die betonte Schläfenlocke, dazu häufig die Stirnlocke. Als auffallende Erscheinungen wollte der Maler einzelne Figuren durch lange, bis weit über die Schultern herabreichende Lockenmähnen kennzeichnen, sie aber zugleich von den flatternden Locken Simsons unterscheiden (Abb. 8, 12 und 48).

Mit derben, aber sicher gehandhabten Mitteln zeichnete der Maler bei halber oder ganzer Vorderansicht der Köpfe die Gesichter und das Mienenspiel, wobei ihm der Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung vortrefflich gelang (Abb. 54). Mit Vorliebe stellte er aber Profilköpfe dar, deren fratzenhafte Häßlichkeit allerdings im stärksten Gegensatz zum gotischen Schönheitsideal steht. Die Nasen klumpig oder entenschnabelartig, der Mund eingekniffen, zu unförmlicher Breite aufgerissen, mit hängender Unterlippe oder zahnlos aufgesperrt, das Kinn keilartig heraustretend. Durch derartige Züge sollen aber nicht etwa die Feinde der Israeliten herabgewürdigt werden, sondern der Maler gibt sie den Krieger und Greisen beider Lager.

Wie erklärt sich diese Vorliebe für Karikaturen? Bekanntlich hat die mittelalterliche Kunst die körperliche Häßlichkeit zur Kennzeichnung des Bösewichts und der Angehörigen ver-

achteter Stände verwendet, wie z. B. zahlreiche englische Handschriften beweisen ⁴³⁾. Seit Anfang des 14. Jahrhunderts zeigen auch belgische Handschriften den Hang zum Karikieren und zwar sogar bei Darstellung von Personen vornehmer Herkunft. Weil nun der etwa zwischen 1320 und 1330 in Mitteldeutschland entstandene „Heilsspiegel“ (in Karlsruhe) diese Eigenart aufnahm, ist es nicht ausgeschlossen, daß der Maler der Zürcher Handschrift von dieser Seite Anregungen empfing, die er jedoch ins Grobschlächtige abwandelte ⁴⁴⁾.

Unter den Tieren kommt das Pferd am häufigsten zur Darstellung und zwar in Reiterzügen und Reiterschachten; allerdings gab ihm der Maler im Verhältnis zur menschlichen Gestalt nur die Größe eines Füllens. Er zeichnete die Pferde ruhig stehend oder scharrend, galoppierend oder zurückschreckend; bei Darstellung des Schrittgangs vergaß er allerdings, daß das Tier nicht gleichzeitig beide Beine einer Körperseite heben kann. Noch lebt die dekorative Farbenfreudigkeit der karolingischen Malerei nach, wenn der Künstler neben einfarbigen mit Vorliebe rötliche, bläuliche, braune und hellgraue mit geflecktem Fell malte; ließ er in vielen Fällen das Gebiß der Pferde weg, so versäumte er nie, zu zeigen, daß die Hufe beschlagen sind. — Von den Pferden sind deutlich die Eselin Bileams und das Maultier Absaloms unterschieden; letzterem gab der Maler ein lilafarbenes Fell. Der hellbraun bemalte zahnlose Löwe gebärdet sich bei Simsons mehr behendem als kraftvollem Angriff wie ein zahmes Haustier.

Rinder, Schweine, Schafe und Ziegen waren dem Maler aus der Wirklichkeit vertraut; aber er stellte keineswegs selbständige Naturstudien zusammen, sondern verließ sich in erster Linie auf Vorbilder. Herden begleiten den Erzvater Jakob

⁴²⁾ A. Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig 1889, I, S. 220. Daß die jugendlichen Figuren dem Ideal der Zeit entsprachen, beweisen die Ausführungen S. 221 ff.

⁴³⁾ Beispiele: Schools of Illumination, Part II, Tafel II; Part III, Tafel 3. — G. Warner, British Museum, Reproductions from illuminated manuscripts, Part II, Tafel XII. — L. Dorez, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall. Paris 1908, Tafel XIII, XXVI, XXVII.

⁴⁴⁾ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, S. 70 ff.

auf seiner Reise nach Ägypten; beim Auszug der Israeliten aus dem Nilland gesellen sich zwei ebenfalls zu klein gezeichnete Kamele hinzu. Mit Hilfe von Vorbildern hat der Künstler auch die Eigenart der Füchse richtig erfaßt. Der Hase, der aus seiner Erdhöhle herausguckt (Abb. 42), findet sich schon früher, z. B. im Gorleston-Psalter (1325). Unter den Haustieren Jakobs erscheint der Hahn als einziger Vertreter der Vogelwelt. Unheilbringend flattern schwarze Vögel um Goliath; es sind darunter die im deutschen Volksglauben dämonisierten Raben Odins gemeint⁴⁵⁾. — Beim Schlangenvunder Aarons unterschied der Maler die drei Reptilien, von denen eines mit saugnapfartigen Buckeln ausgestattet ist, durch graue, graublaue und von grünlichblau zu gelb schillernde Tönung voneinander; für die Stoffbezeichnung der ehernen Schlange wählte er Silber.

Die Far b e n g e b u n g richtet sich nach folgenden Grundsätzen: jeder Vorgang spielt sich vor kobaltblauem Grund ab, und nur ein einziges Bild (Textillustration) zeigt als letztes einer nicht mehr erhaltenen Reihe Goldgrund. Der Rahmen erscheint, wie schon im 13. Jahrhundert, in zwei verschiedenen Tönen der gleichen Farbe, ist also plastisch gedacht. Mit Vorliebe verwendete der Maler karminrot schattiertes Zinnoberrot, weil diese Farbe dem starken Kobaltblau des Grundes am entschiedensten das Gleichgewicht hält. Außerdem erscheinen Grün, Gelb und Braunviolett als Rahmenfarben. Stets trennt eine schwarze Linie die Innenseite des Rahmens vom Bildgrund. Nur einmal (Abb. 15) findet sich ein Ansatz, den Rahmen mit weißen Punkten zu verzieren.

Der Maler hat zuerst die Umrisse der Bildteile in Feder ausgeführt, sodann unter Ausparung der für das Bild bestimmten Stellen den Grund gemalt und zuletzt die Umrisse nochmals nachgezogen. In seiner Farbenwahl und im Auf-

trag der Töne unterscheidet er zwischen deckenden Farben wie Kobaltblau, Zinnoberrot und Ockergelb und vielen bald stark, bald nur lavierend aufgetragenen Farben. Auf dieser Verschiedenheit des Auftrages beruht die von Bild zu Bild wechselnde Farbenwirkung. Dazu trägt aber auch die sehr ungleichartige Modellierung wesentlich bei: häufig verzichtet der Maler auf eine solche, stellt aber unmittelbar daneben Figuren, deren Oberfläche durch schroffe Tongegensätze wie zerklüftet erscheint, und nur dem größten Figurenformat gegenüber fühlte er sich zu eingehender und sorgfältiger Modellierung verpflichtet.

Für Gewänder stand ihm, wie angedeutet, eine reiche Auswahl von Farben zu Gebote: Zinnober, ein bis zu Weiß aufgehelltes Ziegelrot, Chromgelb, das mit Sepia und Rotbraun getönt wird, und ein deckend aufgetragenes Korngelb. Die beiden Brauntöne erscheinen auch als Lokalfarben; sehr häufig ist Braunviolett verwendet, außerdem auch Grauviolett und reines Lila. Blau kommt mit Rücksicht auf den Bildgrund nur als heller Ton, als Stahlblau oder in Verbindung mit Grün und hellem Gelb als Schillerton vor; aus dieser Verbindung löst sich Grün gelegentlich als selbständige Gewandfarbe ab, jedoch nur für kleine Teile, ähnlich wie Schwarz, das für Schuhe, aber auch für Nimbenränder verwendet wird. Lichter wurden in dieser Handschrift nie in Deckweiß aufgetragen, sondern im gelblichweißen Pergamentton ausgespart.

Gesichter sind häufig gar nicht gemalt, sondern nur gezeichnet; ist der Fleischton aufgetragen, so bildet die hellrote Tönung der Wangen und des Mundes die einzige farbige Belebung.

Die Gebäude kennzeichnete der Maler mit den für die Gewänder genannten Farben; Steinwände erscheinen oft als mehr oder minder stark schattierter Pergamentton; aber nicht selten wetteifern die Gebäude an Farbenreichtum mit den Gewändern (Tempelweihe, Abb. 57). Mit Rotbraun bezeichnete der Maler die im Schatten liegende Raumtiefe bei Fenstern und Türeingängen; kräftig greift das

⁴⁵⁾ J. Grimm, Deutsche Mythologie. 4. Aufl. II, Berlin 1876, S. 949 ff.; III, S. 450. — Evangelistar des Speyerer Doms: Beim Abendmahl geht der Teufel als ein schwarzer Vogel in den Mund des Judas (Evang. Johannes XIII. 27). Preisendanz und Homburger, Tafel 28.

Zinnoberrot der Ziegeldächer in die Farbigkeit mancher Bilder ein. Hellgelb bleibt der Kennzeichnung des Holzes vorbehalten. Angesichts der märchenhaften Farbenpracht von Davids Thron (Abb. 53) verstummt aber die Frage nach dem Baustoff.

Manches Bild verdankt seine festliche Wirkung dem Gold, das himmlische und irdische Pracht zum Ausdruck bringt. In großen Flächen breitet es sich in den Gloriolen aus, die den Herrn umschließen, wenn er sich Abraham und Moses offenbart. In Gold prangen die Abzeichen königlicher Würde, golden leuchten Musikinstrumente, Geräte, Schmucksachen und Teile der Bewaffnung vornehmer Personen. Goldene Kugeln zieren, nebst silbernen und gelben, manche Turm- und Giebelspitze. In abgeblättertem Gold und mattgewordenem Silber strahlten einst die großen Gestirne⁴⁶⁾ (Abb. 13 und 24).

⁴⁶⁾ Zur technischen Behandlung des Goldes vgl. Theophilus, *Schedula diversarum artium*, ed. A. Ilg. Quellen-

In der Landschaft unterschied der Maler den unbewachsenen, meist ockergelben, mit Rotbraun modellierten Boden vom Grasboden, dessen blaugrauen Grundton er mit Gräsern und anderem Kleinwuchs in dunklerem Ton, aber auch mit Blüten in Weiß, Rot und Gelb belebte. Gab er mit einer einzigen Ausnahme (fol. 113) die ältere dekorative Farbigkeit der Bäume zu Gunsten der Naturfarbe preis, so unterschied er an diesen nicht allein das Gelb des Stammes, sondern er hob die Kronen häufig durch hellen, gelblichen Ton (mit Schattierung), durch warmes Saftgrün und durch tiefes Blaugrün gegeneinander ab (z. B. Abb. 11).

schriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, VII. Wien 1874, Cap. XXIII, XXIV, XXVI, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIX.

b) Die Datierung.

Aus den ikonographischen Untersuchungen ergibt sich das Vorhandensein einer ost-oberrheinischen Gruppe; die Zürcher Handschrift gehört, wie zunächst aus Trachten und Bewaffnung geschlossen werden muß (s. u.), in das 4. oder 5. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Weil aber das Material, das der Gegend des Boden- und Zürichsees entstammte, laut Stanges grundlegendem Werk auffallend spärlich erhalten ist, bieten sich für eine nähere Ortsbestimmung keine Anhaltspunkte, sogar nicht einmal für Konstanz, und auch der Versuch einer genaueren Datierung muß sich an die allgemeinen Entwicklungslinien halten. Die Lösung des Problems wird aber auch durch den zwiespältigen Charakter der zu datierenden Miniaturen erschwert. In der Komposition ist der Maler im Vergleich zur österreichischen Malerei rückständig; hier war schon im 3. Jahrzehnt, d. h.

am Altar von Klosterneuburg⁴⁷⁾ (zwischen 1324 und 1329), die auf italienischen Anregungen beruhende Bildbühne bekannt. Im Figürlichen beharrte er auf der Stufe des schlaffen Stils, und wenn auch die „Modellierung“ das Werden einer neuen Körperlichkeit verriet, so zeigt der Vergleich mit dem Kreuzigungsbild in der obern Sakristei des Münsters von Konstanz (1348)⁴⁸⁾, wie sich ein reiferes Verständnis für Körpervolumen mit dem im 2. Viertel des Jahrhunderts herrschenden „schwebenden“⁴⁹⁾ Stil zu einer hervorragenden Leistung verband. Die Gesichtstypen in unserer Handschrift deuten allerdings auf die mehr „erdgebundene“ Einstellung der 2. Jahrhunderthälfte voraus. In ihrer Mannigfaltigkeit erinnern die

⁴⁷⁾ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, S. 150 ff.

⁴⁸⁾ Ders., a. a. O., S. 59 ff., Abb. 65.

⁴⁹⁾ H. Weigert, a. a. O., S. 52 ff.

Baumformen z. T. an die ältere „dekorative“ Zeit; aber die alten Typen des Ranken- und des Silhouettenbaums treten gegen die „offenen“ Formen zurück, aus denen sich in der 2. Hälfte der „natürliche“ Baum entwickelte.

Am „fortschrittlichsten“ denkt der Maler in den Gebäudedarstellungen. Sie sind mannigfaltiger und anspruchsvoller als die Bauten in der englisch beeinflussten Bilderhandschrift des „Willehalm“ (1334) in Kassel⁵⁰⁾. Mit den Gewölben des Salomonischen Tempels (Abb. 51) ist die Ansicht einer Halle in der aus St. Pölten stammenden Bibel⁵¹⁾ in Wien, datiert 1341, eng verwandt, und das von Jerchel auf die Jahrhundertmitte datierte Urbar in Kremsmünster⁵²⁾ enthält Bauten, die in

⁵⁰⁾ R. Freyhan, Die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Kodex. Frankfurt 1927.

⁵¹⁾ A. Stange, a. a. O., Abb. 139. — H. Jerchel, Niederösterreichische Buchmalerei. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, NF. VI, 1932, S. 9 ff., Abb. 45.

⁵²⁾ H. Jerchel, a. a. O., S. 38 f., Abb. 46.

besserer Ausführung grundsätzliche Übereinstimmungen mit unserer Handschrift zeigen.

Die obigen Untersuchungen ergeben somit als Entstehungszeit das Jahrzehnt von 1340—1350.

Die kunstgeschichtliche Problematik der Zürcher Handschrift liegt in ihrer stilistischen Zwiespältigkeit; in bestimmten Symptomen kündigt sich der auch in der Plastik⁵³⁾ nachgewiesene Umbruch von 1350 als unmittelbar bevorstehend an. Das 15. Jahrhundert, das Mittelalter und Neuzeit zugleich ist, weil „ein Zwiellicht alle Dinge umspielt“⁵⁴⁾, ist im Werden.

⁵³⁾ W. Pinder, Die deutsche Plastik I, S. 39 ff. (Handbuch der Kunstwissenschaft, ed. Burger und Brinckmann). — Ders., Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925, S. 42 ff. — H. Beenken, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1923, S. 12 ff.

⁵⁴⁾ G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I. Aufl., 2. Teil, S. 127 ff.

III. Die ostoberrheinische Handschriftenfamilie und ihre Generationen.

Wie oben erwähnt wurde, steht die Zürcher Handschrift der Weltchronik in der Abfolge von Generationen einer bestimmten Familie von bildlich ausgestatteten Manuskripten dieses Werkes. Was berechtigt aber zur Aufstellung des Begriffs „Generationen“? Vier in zeitlichem Abstand von etwa 30 bis zu 60 Jahren entstandene Bilderhandschriften süddeutschen Ursprungs sind nicht allein durch die Wahl von zahlreichen inhaltlich übereinstimmenden Themen, sondern auch durch deren besondere Fassung miteinander verbunden. Diese Bildfassung, d. h. die Anordnung der Figuren und des erläuternden Beiwerks, zeigt nun so viele gemeinsame Merkmale, daß sich die Annahme einer engen Zusammengehörigkeit als einzige Erklärung aufdrängt. Und zwar blieben diese Merkmale innerhalb eines langen Zeitraums bestehen, trotzdem es natürlich auch andere Fassungen des gleichen Themas gab. Andererseits kann von sklavischem Beharren bei einer einmal gefundenen Fassung keine Rede sein, sondern jede Generation hat ihr durch stärkere oder geringere Veränderungen ihr Gepräge verliehen, ohne daß dabei der Archetypus sich im Neuen verflüchtigt hätte.

Die vier „Generationen“ werden durch folgende Handschriften dargestellt:

1. Die Weltchronik in der Staatsbibliothek in München, Cod. germ. 6406, ist nicht lange nach der Abfassung der Weltchronik entstanden¹⁾; ihr Bilderschmuck darf als der

älteste bis anhin bekannte Zyklus gelten, da er etwa zwischen 1260 und 1270 entstanden ist und somit der Stilstufe der ersten gotischen Werke angehört. Die Herkunft der Handschrift, die erst 1909 aus Privatbesitz von der Münchner Staatsbibliothek angekauft wurde, ist nicht genau zu ermitteln. Das Ergebnis der sprachlichen Untersuchungen faßt Erich Petzet wie folgt zusammen:

„Es ergibt sich also das Bild einer sprachlichen Mischung, die zu ihrer richtigen Beurteilung einer sehr vorsichtigen und sorgfältigen Prüfung bedarf. Das eine aber dürfen wir als feststehend betrachten, daß die Vorlage des Schreibers noch der alemannischen Urschrift ziemlich nahe gestanden haben muß; der Schreiber selbst freilich dürfte dem sprachlichen Grenzgebiete zwischen Oberdeutsch und Mitteldeutsch und zwar vielleicht am Oberrhein angehört haben“²⁾.

2. Die Handschrift 302 in der Stadtbibliothek (Vadiana) in St. Gallen (Abb. 62, 63) ist der Forschung, wie die reiche Bibliographie zeigt, schon längst vertraut und von allen Weltchroniken am gründlichsten erforscht³⁾.

nehmen: E. Lévy, *Revue germanique* V, 1909, S. 52. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1909, I, S. 104. — Kunst und Handwerk 1911, Heft 7, S. 226. — Petzet und Glauning, *Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München*, III. München 1912, Tafel XXXVIII. — Die Handschrift befand sich 1694 im Besitz von Ferdinand Barth von Harmatingen, war im 18. Jahrhundert Eigentum von G. W. Panzer, später von Antiquar Mozler in Freising, und wurde 1909 von der Hofbibliothek aus der gräflich Törringschen Bibliothek gekauft.

²⁾ E. Petzet, a. a. O., S. 474.

³⁾ G. Scherrer, *Verzeichnis der Manuskripte und Inkunabeln der Vadianischen Bibliothek*. St. Gallen 1859, S. 4.

¹⁾ E. Petzet, *Germanisch-romanische Monatsschrift* I (1909), S. 465 ff. — G. Ehrismann, a. a. O., S. VIII. — A. Stange, a. a. O., S. 4 f. — Dem handschriftlichen Verzeichnis der Codices Germanici der Staatsbibliothek in München konnte der Verfasser noch folgende bibliographische Hinweise ent-

Bekanntlich enthält die Handschrift als zweiten Teil Strickers Gedicht von Karl dem Großen, vom gleichen Maler illustriert, der auch die Weltchronik schmückte. Nach übereinstimmender Auskunft mehrerer Fachgelehrter ist sie in alemannischem Dialekt geschrieben und zwar weder schwäbisch noch elsässisch, sondern schweizerisch-oberalemannisch. In St. Gallen befindet sie sich nachweisbar erst seit neuerer Zeit.

3. Die Handschrift Rheinau XV. in der Zentralbibliothek Zürich. Entstanden ist sie zwischen 1340 und 1350.

4. Die sogen. Toggenburger-Bibel, d. h. die Weltchronik im staatlichen Kupferstichkabinett in Berlin⁴⁾. Sie ist die einzige datierte — 1411 laut Eintrag des Schreibers — und die einzige, die ihren Bilderschmuck bis auf einen durch Prüderie diktierten Eingriff vollständig erhalten hat. Ihre Sprache

weist laut Auskunft „mit gewissen zum Schwäbischen überleitenden Eigentümlichkeiten auf die Ostschweiz, und zwar auf St. Gallen“⁵⁾.

Viele Bilder kleinen Formats sind in eine Textkolumne gesetzt. Auch sonst ist dank den Titelüberschriften das Verhältnis zwischen Bild und Schrift viel enger als früher, sodaß man auf ein besonders organisiertes Zusammenarbeiten zwischen Schreiber und Maler schließen darf. Auf weißen Schriftbändern stehen erläuternde Namen und Aussprüche; auch Anweisungen für den Maler, klein an den Rand geschrieben, fehlen nicht: kein golt; Hie bricht er dem loewen den munt uff; für die Darstellung des Thronenden Baesa steht die Anweisung: ein sitzend kung in einem gestül. An dieser erneuten Anpassung von übernommenen Bildtypen an den biblischen Text bzw. den Wortlaut der Chronik dürfte der geistliche Schreiber entscheidenden Anteil gehabt haben^{5a)}.

— J. R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876, S. 643. — J. Baechtold, a. a. O., Anmerkungen S. 33. — H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890, S. 172. — R. Kautzsch, a. a. O., S. 17, 24. — J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken u. s. f., S. 4 ff. — P. Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im XII. und XIII. Jahrhundert. Frauenfeld 1899, S. 117 f. — R. Kautzsch, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 73 ff. — H. Wienecke, Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts. Dissertation Halle a. S. 1912, S. 23. — H. Brandt, a. a. O., S. 16 ff. — A. Stange, Zur oberrheinischen Malerei um 1300. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF. IX, 1932, S. 25 f. — Deutsche Malerei der Gotik, S. 5 ff.

⁴⁾ Le bibliophile français VI, 1872, S. 63 (5 Abb.). — Jahrbuch des Archäologischen Instituts 1890, S. 188 (Abb.). J. Springer, Jahrbuch der kgl. Preuß. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 50 ff. — R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen, S. 43 ff. — J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken, S. 107 f. — H. Brandt, a. a. O., S. 58 ff. — W. Blum, a. a. O., S. 212, Tafel XVI, 2—4. — P. Ganz, Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924, S. 22 ff., 38. — P. Wescher, a. a. O., S. 188 ff. (mit Abb.). — H. Jerchel, Spätmittelalterliche Buchmalerei am Oberlauf des Rheins. Dissertation Breslau 1932, und Oberrheinische Kunst V, 1932, S. 52 ff., 72 ff. (Vollständiges Verzeichnis der Miniaturen bei Wescher und Jerchel und ebenso eine Reihe neuer Abbildungen.)

⁵⁾ Gefl. Mitteilung von Herrn Prof. O. Gröger in Zürich.

^{5a)} Zu den in der Toggenburger-Bibel nachweisbaren „Anweisungen“ für den Maler sei Folgendes bemerkt. Die Berliner Handschrift übernimmt den Bildtypus des den Herrn anbetenden Abraham fast wörtlich, und trotzdem der Vermerk lautet „kein golt“, umgibt der Maler die Figur Gottes mit einer gemusterten Goldglorie; hatte schon der Urheber der negativen Anweisung eine gemalte Handschrift vor sich, so berief sich der Maler in seiner Nichtbeachtung der Anweisung erst recht auf das gemalte Vorbild, vielleicht die Zürcher- oder eine Parallelhandschrift, hinter der seine Leistung nicht zurückstehen sollte.

Die zweite und dritte Anweisung beziehen sich auf Simson, der den Löwen zerreißt, bzw. auf den im Königsornat thronenden Baesa. Aus folgenden Gründen erklären sie sich aber nicht ohne weiteres. Der Schreiber hat den für die Bilder bestimmten Raum freigelassen und in diesen beiden Fällen auf eine Verteilung der Bilder Rücksicht genommen, die derjenigen in der Zürcher Handschrift weitgehend entsprach. Nur sind beim Simson die Bildfelder schmaler, sodaß im Bild der Begegnung mit dem Löwen dieser fast ganz auf den Blattrand gemalt ist. Im Baesabild sind alle Episoden, die sich auf dem betreffenden Blatt der Zürcher Handschrift finden, wiederholt, in breiterem Format bequemer entfaltet, aber z. T. mit der gleichen Figurenzahl und den gleichen Stellungen und Gebärden. Somit hielt sich der Schreiber an eine Handschrift, die, wenn nicht die Zürcher Handschrift selbst, so doch fast ein „Doppelgänger“ war; zudem geben die roten Titelüberschriften eine genaue Inhaltsangabe; auch diese „Tituli“ sind wie der Text von den Figuren z. T. über-

Folgende Bildtypen bewahren ihr Gepräge fast unverändert: Betrug Jakobs, Stabwunder Mosis, Auszug der Israeliten aus Ägypten, Bileam, Moses erblickt das Hinterhaupt Gottes, Moses wird von Gott begraben, Josuas Libation; andere Bildtypen sind trotz stärkerer Veränderungen noch deutlich erkennbar: Gottes Erscheinung an Abraham, Mosis Berufung, Jakobs Traum, Gideon, Samuels Zwist mit Saul, Samuel und Agag. Trotz namhafter Erweiterung des Bildtypus bleibt der Kern fast unverändert bei „Josuas Sieg über die 5 Könige“, und die Entwicklung des Bildes „Absaloms Tod“ zielt unter Wahrung des Grundtypus auf Dehnung über den Bildrand hinaus, um die Bewegung zu entfalten. In einzelnen Fällen tritt die entscheidende, für die kommenden Generationen bindende Änderung schon in SG auf, in andern erst in Z oder gar in B.

Mit M ist SG durch besondere Merkmale verbunden: Goldgrund in allen Bildern, doppelter Rahmen, Form und dekorative Farbigkeit der Bäume, die Gebäude als Mosaik bunter Flächen. Weit häufiger werden aber in SG zwei Szenen übereinander angeordnet und durch gemeinsamen Rahmen ver-

schnitten worden, wofür gerade das Baesabild ein lehrreiches Beispiel bietet. War also das Thema für beide Bilder schon durch den gereimten Text und den Titel gegeben, wozu waren dann noch besondere Anweisungen für den Maler nötig? Da jedoch gerade die Zürcher Handschrift die Tötung des Löwen in zwei Episoden erzählt zeigt, so mag die Anweisung den Sinn haben, der Maler solle im schmälern, nur für eine Episode Raum bietenden Format das wirkungsvollere, dramatischere Moment wählen, was dann der Maler, nach besserer Vorlage, vortrefflich ausgeführt hat.

Beim Baesabild dürfte der Fall folgendermaßen liegen: der Chroniktext bot die Möglichkeit, im Anschluß an die anderen Erzählungen die Ausrottung der Nachkommenschaft Jerobeams durch Baesa darzustellen; ob der Urheber der Anweisung etwas Derartiges kannte, ist nicht zu ermitteln; jedenfalls wurde der Maler angehalten, dem Vorbild der Zürcher Handschrift (oder eines entsprechenden Werks) zu folgen.

Zur Frage der Anweisungen für den Maler vergleiche den wichtigen Aufsatz von J. Neuwirth: Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, 1893, S. 16 ff. Angesichts der Spärlichkeit der Angaben braucht für die Toggenburger-Bibel keine Mittelsperson zwischen Schreiber und Illuminator angenommen zu werden.

bunden, was dann für Z maßgebend blieb. Folgendes hat SG nur mit M gemeinsam: die Komposition der Erzählung von Joseph und Potiphars Frau; Hagar, die in der baumreichen Einöde weilt und den kleinen Ismael unter einen Baum gelegt hat (in M sitzt er auf einem Ast!); beim Schlangenvunder Aarons durchstößt dessen Schlange den trennenden Querrahmen, um die zwei andern zu verschlingen; Moses wendet sich von Aarons blühendem Stab ab und den Israeliten zu; der Engel stürzt auf Bileam los; Simson umschlingt die Säulen des Hauses.

Dem großzügig strengen und herben Stil von M stellt nun SG die geschmeidige Fülle des schwelenden Stils, eine sensible Linienführung, ein verfeinertes dekoratives Empfinden und eine an vermittelnden Tönen reichere Farbigkeit entgegen (Abb. 61, 62, 63).

Weit zahlreicher aber und enger sind die Beziehungen zwischen SG und Z; in 30 Fällen wurden die gleichen Szenen in zwei übereinander liegenden Rechtecken durch gemeinsamen Rahmen verbunden, und in 3 Fällen verteilen sich die gleichen Szenen auf die Kombination von Rechteck und Quadrat. Zudem war die überwiegende Mehrzahl der Bildtypen für Z vorbildlich. Warum aber wirken trotzdem die Miniaturen in Z so unausgeglichen? Der Grund liegt nicht allein in der Eigenart des Meisters, sondern in der fast durchgehenden Änderung des Bildformats, sodaß nahezu keine Komposition von SG in die bald höheren, bald breiteren Rechtecke oder gar in das ganzseitige Hochformat von Z hineinpaßte; der Maler war an sein Vorbild gebunden; aber fast bei jedem Bild spürt man seine Verlegenheit. Zugegeben, daß „Jakobs Traum“ durch Streckung des Formats an Geschlossenheit der Komposition und Verständlichkeit der Haltungen und Bewegungen gewonnen hat, so zeigt sich in den meisten andern Bildern, daß die erhöhten Rechtecke der Entfaltung der Erzählung, die nun einmal von der Breitenstreckung der Bildfläche abhing, hinderlich waren. Wie peinlich wirkt die in die Länge ge-

zogene Wolke (Abb. 17), und wie oft zieht sich über der Erzählung ein leerer Streifen, der ab und zu durch gestreckte Bauten und überschlank Bäume belebt wird. Bei dem zwangsmäßigen Zusammendrängen verloren Figuren und Gruppen ihre Bewegungsfreiheit, und vieles, das in SG harmonisch verbunden war, zerfiel nun in blockhaft abgeschlossene Einzelteile (Abb. 16, 17, 19)^{5b)}.

Aber auch die Verbreiterung der Bildfläche wirkte sich bei der Unselbständigkeit des Malers verhängnisvoll aus: Verzettlung (Abb. 49), eintönige Aufreihung unter Heranziehung von „Statisten“ (Abb. 46, 2), Häufung von Nebenfiguren und Verunklärung der Rollenverteilung (Abb. 48).

In einzelnen Fällen, in denen SG einen Bildtypus nicht aufgenommen oder anders gestaltet hat, knüpft Z an M an: Sara sitzt als Herrin des Hauses; Ismael, auf seiner Mutter Arm sitzend, liebkost sie (Abb. 3). Bei der Bestattung Mosis wird dessen Haupt nicht mit der Schaufel berührt

(SG), sondern diese wirft nur die Erde auf (Abb. 22).

Und wie verhält sich endlich B zu Z? Ein frischer, schöpferischer Geist erfüllt die alten Bildformen; Anschaulichkeit der Erzählung und Ausgeglichenheit der Komposition halten sich die Waage. Ein neues Menschengeschlecht stellt in herkömmlicher Anzahl der Figuren und überlieferter Aufstellung die alten Szenen dar, vor dem uralten ruhigen Hintergrund allerdings, aber auf breitem Plan sicher stehend, Typen aus der Wirklichkeit in „moderner“ Gewandung von größerer Mannigfaltigkeit. Wie manche Erzählung gewann durch die Anwesenheit junger anmutiger Frauenfiguren! Die Bildgestaltungen von Z sind zu neuem Leben erstanden. Wenn der Maler eine Komposition aus ihrer Zwangslage befreit, indem er sie ins Hochformat übersetzt, so erfüllt er unter Wahrung des Bildschemas, aber unter Ausnützung der Raumtiefe die Erzählung mit einer Spannung, die an SG erinnert. Es genügt, zu sagen, daß die überwiegende Mehrzahl der Bilder von Z für B die Vorlage bildete, wobei das Format in der Regel beibehalten, aber bequemer gestaltet wurde. Um den Trägern der Traube volle Bewegungsfreiheit zu geben, schaltete der Maler die übrigen Figuren und die Szenerie aus. Wenn er Gebärden unverändert übernimmt, gewinnen sie zusammen mit der verfeinerten Mienensprache erhöhte Bedeutung. In einzelnen Fällen kehrt B wieder zu der vom Wortlaut der Bibel geforderten bildlichen Fassung zurück, ohne jedoch den überlieferten Bildtypus zu stören: in Jakobs Traum und Gelübde ist der natürliche Stein an Stelle des aus farbigem Stein geformten Altars getreten. Eine mächtige, allerdings stilisierte Wolke legt sich um den Gipfel des Sinai, der wie in Z als Wiese mit farbigem Blumenschmuck erscheint. Wo in Z die Bildtypen durch die genannten Veränderungen an Sinn einbüßten, wird er in B wieder hergestellt: vor Pharaos bäumt sich die aus Aarons Stab gezauberte Schlange.

^{5b)} Zur Erläuterung der bedeutenden Größenunterschiede zwischen den Bildern gleichen Inhalts in SG. und Z. seien folgende Maße (innerhalb der Bildrahmen aufgenommen) genannt:

1. Sara streitet mit Hagar. SG. $7,5 \times 12$ cm. — Z. $10,9 \times 13,7$ cm.
2. Jakobs Betrug. SG. $7,8 \times 12,7$ cm. — Z. $11,5 \times 14,1$ cm.
3. Jakobs Traum. SG. $14,5 \times 13,7$ cm. — Z. $22,9 \times 13,5$ cm.
4. Auszug der Israeliten und Feuersäule. SG. je $7,4 \times 12,7$ cm. — Z.: Auszug $11,4 \times 14,2$ cm. Feuersäule $11,8 \times 14,4$ cm.
5. Rotte Korah. SG. $6,9 \times 11,7$ cm. — Z. $11,5 \times 14,5$ cm.
6. Raub der Bundeslade. Z. $7,4 \times 17,6$ cm (größtes Breitenmaß).
7. Joab durchsticht Abner. SG. $7,7 \times 12,5$ cm. — Z. $6,8 \times 14,4$ cm.
8. Botschaft von Urias Tod. SG. $7,7 \times 11,4$ cm. — Z. $6,2 \times 14,3$ cm.
9. Salomon als König. SG. $8,2 \times 13$ cm. — Z. $7,7 \times 15,5$ cm.
10. Salomons Tempelweihe. SG. $17,1 \times 14$ cm. — Z. $18 \times 16,2$ cm (weil nicht gerahmt, wurden die stärksten Ausdehnungen gemessen).

IV. Das Problem der Weltchronik-Illustrationen.

Die Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems gehören zu den illustrierten Bibeln; für die zum größten Teil alttestamentlichen Darstellungen waren vielfach ältere überlieferte Bildtypen maßgebend. Auf Grund eines „bildlichen Kanons“ ließ sich sogar eine Gruppe von Handschriften zusammenstellen; leider gestattete der verfügbare Raum dem Verfasser nicht, die Zusammengehörigkeit auf der breiten Basis vieler Vergleiche durchzuführen.

Nicht nur die byzantinische, sondern auch die abendländische Kunst des Mittelalters bildete Schemata, Kompositionstypen, Exempla aus, die vor allem in der Malerei Gültigkeit hatten¹⁾. Der mittelalterliche Künstler schuf im Banne der Autorität, denn er brauchte ein Motiv nicht aus der geistigen Situation heraus zu gestalten, sondern er konnte sein Bild aus fertigen Formeln „herstellen“.

Über den Zeitraum von vier Menschenaltern spannen sich die Beziehungen zwischen den Bilderhandschriften der ost-oberrheinischen Gruppe; waren sie das Ergebnis einer Lokalschule? Oechelhäuser hat Ähnliches für die Handschriften des „Welschen Gastes“ des Thomasin von Zerkläre nachgewiesen²⁾ und kennzeichnet die Verwandt-

schaft als ein starres Festhalten an einem Schema trotz Wandlungen in Stil und Tracht.

Wie erklärt sich diese Tatsache? Ist immer die Handschrift der jüngeren Generation von der uns bekannten Vorfahrin abhängig gewesen? Oder wurden stets mehrere Exemplare hergestellt? Oder vermögen die in einzelnen Beispielen bekannten Musterbücher zeitlich und örtlich getrennte Kunstwerke, namentlich „wandernde“ Handschriften zu verbinden? In der Tat hatten die Künstler das Vorbild, das „Simile“ fertig dargeboten, sei es als Einzelfigur, als Gruppe oder als Erzählung. Am bekanntesten ist das aus dem 2. Viertel des 13. Jahrh. stammende Zeichenbuch des Villard de Honne-court³⁾ (Paris, Bibliothèque Nationale) mit seinem erstaunlichen Reichtum an Motiven. Fertige Bildtypen bieten u. a. das Musterbuch aus Kloster Reun⁴⁾ und das englische Musterbuch⁵⁾ (13. bzw. 15. Jahrhundert). Gruppen und Einzelfiguren, wie sie das Musterbuch in Wolfenbüttel⁶⁾ zeigt, dienten der Verbreitung byzantinischer Bildmotive.

Wie stellt sich das Problem der Musterbücher für die ost-oberrheinische Handschriftengruppe? Vielleicht geht schon M auf ein solches Musterbuch zurück; jedenfalls stammen — und zwar in noch viel weitergehendem Maße — von M auch

¹⁾ W. Vöge, a. a. O., S. 246 ff. — J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1903, Band XXIII, S. 279 ff. und 319 ff. — F. Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Berlin-Neubabelsberg 1913, S. 85. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) — J. Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Wien 1919, S. 93, 256.

²⁾ A. v. Oechelhäuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerkläre. Heidelberg 1890.

³⁾ Kritische Neuausgabe von H. Hahnloser in Vorbereitung.

⁴⁾ Schlosser, a. a. O., S. 324, Tafel XXVII und XXVIII. — H. J. Hermann, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Die deutschen romanischen Handschriften. Leipzig 1926, S. 352 ff., Tafel XXXIX ff.

⁵⁾ The Walepole Society 1924/25. Dieses Werk war dem Verfasser nicht zugänglich.

⁶⁾ H. Hahnloser, Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Wien 1929. SA. aus den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 24 ff.

die Handschriften in Fulda und Donaueschingen ⁷⁾ ab, in denen sich z. T. ganz andere Bildtypen vererbten. Für die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen SG, Z und B müßte ein eigenes umfangreiches Musterbuch mit fertigen Kompositionen angenommen werden; immerhin kann auch eine verloren gegangene Handschrift die Vermittlung übernommen haben. Schließlich sind dann die Übereinstimmungen zwischen Z und B derart, daß ein direktes Abhängigkeitsverhältnis kaum bezweifelt werden darf.

Ob diese Musterbücher in fester Umriß- oder in laviert skizzierender Federzeichnung ausgeführt waren, läßt sich natürlich nicht ermitteln. Sind die Handschriften der ost-oberrheinischen Gruppe an einem einzigen Ort entstanden, so bildeten jene Musterbücher die lebendigen Träger der Atelierüberlieferung; hatten sie aber verschiedenen Ursprung, so konnten die Vorlagehefte allgemeinem Brauch zufolge ausgeliehen werden.

Die Erkenntnis von der bindenden Kraft des „Exemplums“ enthebt uns aber nicht der Ver-

pflichtung, nach dem Verhältnis des Künstlers zur Vorlage, m. a. W. nach seiner persönlichen Leistung zu fragen, zeigt doch ein flüchtiger Blick, daß die Bildtypen in ständigem Wandel begriffen waren und daß sich Generationen und Nebenzweige einer Familie bildeten. Die Art der Zeichnung und der Farbauftrag waren stets mehr oder minder als Ausdruck der Persönlichkeit einzuschätzen; dazu kam die Auswahl der Vorbilder, ihre kompositionelle Verwertung und wohl auch ein persönliches Verhältnis zum Text. Sollte aber am Wendepunkt vom Mittelalter zur Neuzeit die persönliche Leistung sich nicht umfassender auswirken, sollte die Vorlage nicht viel mehr als früher von andern Vorbildern und hauptsächlich von persönlicher Beobachtung der Umwelt durchsetzt sein? Ohne Berücksichtigung dieses Faktors wäre das Verhältnis der Toggenburger-Bibel zu ihren Vorgängerinnen unerklärlich.

Die Generationenfolge der vier Handschriften der ost-oberrheinischen Gruppe von Weltchroniken bietet ein Musterbeispiel für die Herrschaft des mittelalterlichen Exemplum und die in zunehmendem Maß als auflösende Gegenwirkung tätigen individuellen Kräfte der beginnenden Neuzeit.

⁷⁾ H. Jerchel, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2. Band, 1933, S. 394 ff.

V. Anhang.

Tracht. Bewaffnung. Geräte.

Die Darstellungen der im wesentlichen vom 13. Jahrhundert übernommenen Tracht¹⁾ beweisen deutlich, wie im 14. Jahrhundert die männliche Bekleidung viel mannigfaltiger als die weibliche war. Die Greise tragen, wie noch am Ausgang des Jahrhunderts, den Rock mit und ohne Gürtel. Patriarchen und Propheten wie Nathan sind außerdem mit dem Mantel bekleidet, den eine Schließe auf der Brust oder der Schulter zusammenhält; das kreisförmige Schmuckstück am Mantel des opfernden Abraham (Abb. 4) ist dank der Größe der Figur der einzige ausführlich dargestellte Gegenstand dieser Art in der ganzen Handschrift: ein schwarzer mit weißen Perlen besetzter Rand umschließt den goldenen Mittelteil, wiederholt also im Kleinen die Farben am Nimbus des Erzvaters.

Am häufigsten wird aber der meist gegürtete und knapp über die Kniee reichende Leibrock mit langen engen Ärmeln dargestellt; mit dieser Kürzung des zu Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts noch langen Leibrocks ist nun diejenige Wandlung eingetreten, die in der 2. Hälfte des Jahrhunderts zu dem als „Schecke“ oder Wams bezeichneten Kleidungsstück führte; mit dem kurzen Rock zusammen wurde der tief

sitzende Gürtel getragen. Den noch über den Hüften sitzenden Gürtel mit daran befestigter Tasche (Geldkatze) sehen wir am Werkmeister beim Turmbau von Babel und bei einem der Trabanten des Königs Abimelech (Abb. 1 und 28). Bei einzelnen Figuren wie Noah läßt der Halsausschnitt des Rocks das Hemd sichtbar werden; bei anderen Figuren ist der Rock nur oben, wieder bei anderen bis zum Gürtel durch Knöpfe geschlossen. Diese Zunahme der Knöpfung bedeutete den Übergang vom mittelalterlichen Schlüpfkleid zum „modernen“ Anzug.

Zur Bekleidung der unteren Extremitäten dienen die Beinlinge. Die meist schwarzen, nur selten gemusterten Schuhe erscheinen noch nirgends in der bald nach der Jahrhundertmitte üblich werdenden phantastischen Länge.

Häufig findet sich in den Bildern der Weltchronik als Oberkleid der „surcot“ und zwar in verschiedener Form, d. h. gegürtet oder nicht und entweder bis zu den Füßen oder nur bis zu den Knien reichend; dabei läßt er den Leibrock sichtbar werden, indem er nur auf der Brust oder auch seitlich und zwar weit ausgeschnitten ist (Abb. 42); im ersten Fall übernimmt der surcot von der Kleidung des 13. Jahrhunderts die sackartig herabhängenden Ärmel. Zudem ließ es sich der Maler nicht entgehen, auch Leerärmel darzustellen. Überhaupt zeigen auch seine Darstellungen, welch großes Gewicht man damals auf farbige Erscheinung legte und wie man in eindrucklichen Farbgegensätzen der Kleidung ein besonderes Schön-

¹⁾ Über Trachten vgl. P. Post, Deutscher Kulturatlas II, Tafel VI b—d. — Aenne Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 67 ff. Letztere Arbeit mit zahlreichen bibliographischen Angaben.

heitsmoment erkannte. Auffallenderweise findet sich nun in keiner einzigen Miniatur unserer Handschrift ein Beispiel für mehrfarbige Kleidungsstücke, also für jene *mi-parti* bezeichnete Tracht, an der die ganze Heidelberger-Liederhandschrift, der Kasseler-Willehalm und der Dresdener-Sachsenspiegel so reich sind, die aber auch schon in der St. Galler Handschrift des Rudolf von Ems vorkommt.

Der Schulterkragen, dessen Rand gelegentlich ausgeschnitten ist, liegt bald höher, bald tiefer; auch darin ist, nach Posts Darlegungen, ein Kennzeichen für die Moderichtung der vierziger Jahre zu erblicken. Der Kragen wird in den Bildern unserer Handschrift fast immer zusammen mit der aufgeschlagenen oder herabhängenden Kapuze (*cucullus*, *schaperun*) getragen.

Die damalige Mode spiegelt sich auch in den verschiedenartigen Mantelformen. Am häufigsten ist der lange, an der rechten Seite offene Mantel dargestellt, der auf der Schulter entweder ein Stück bildet oder durch Knöpfe oder eine Schließe zusammengehalten wird; bei lebhafter Rede wird der die Vorderseite der Figur deckende Teil vom linken Arm gehoben, sodaß die Schlüssel- und Schlängelfalten entstehen (Abb. 46). In all diesen Fällen dürfte es sich um die im Mittelalter als Schutzkleidung getragene *Cappa* handeln. Aber auch die seit dem 2. Drittel des 14. Jahrhunderts in Gebrauch kommende kaselartige Mantelform ist dargestellt (Abb. 15, im unteren Bild die zweite Figur von rechts). Vermutlich wollte der Maler eine „heuke“ zeichnen, gab dem Kleidungsstück aber mehr als die übliche Länge. Tappert und „glocke“ kommen nicht vor. Dagegen sind einzelne Figuren Vornehmer mit dem schon im 13. Jahrhundert üblichen Schnurmantel mit Tasseln bekleidet, z. B. David und Michal²⁾ (Abb. 48 und 50). — Pelz wird als Mantelfutter oder als Kragen ver-

wendet; dabei unterscheidet der Maler genau den sogenannten Fehbauch vom Hermelin.

Als Kopfbedeckung tragen alte Männer vielfach turbanartig um den Kopf geschlungene Mützen, durch die sie als Orientalen gekennzeichnet werden sollen und die sich ohne weiteres von den in der Zürcher Handschrift des Rudolf von Ems übrigens nie dargestellten, um den Kopf gewundenen Gugeln unterscheiden. Außerdem findet sich auch die im ganzen 14. Jahrhundert von Amtspersonen getragene Bügelmütze mit dem Knopf in der Einsenkung. Die dritte Form ist ein hohes kegelartiges Gebilde mit aufgeschlagenem, ganz oder teilweise ausgezacktem Rand; einen solchen Hut trägt der Reiter, der Jakobs Reisewagen nach Ägypten führt; auf der Spitze nickt eine hohe Feder. Hier erscheint der Hut deutlich als Schutzkleidung, wogegen er beim Anführer der die Königsburg von Sichem erobernden Israeliten als ritterliches Abzeichen zu gelten hat. Das Thema der bildlichen Ausstattung bringt es mit sich, daß der Judenhut sehr oft vorkommt, und zwar, wie auch in anderen Handschriften, in weißer Farbe. Handschuhe als Schutz tragen nicht nur Krieger, sondern auch unbewehrte Personen, wie der König von Sichem; dieses Kleidungsstück fand seit etwa 1330 allgemeine Verbreitung. Gürtel hatte der Maler bei der bürgerlichen Tracht wie bei der kriegerischen Ausrüstung darzustellen; meistens handelt es sich um weiße Lederriemen. Davids Königsornat gibt sich auch im gemusterten, d. h. mit Metallplättchen beschlagenen Gürtel und im entsprechenden Mantelriemen zu erkennen (Abb. 53).

Priester, die Bestattungs- oder Weihungsriten vollziehen, stellt der Maler teils in jüdischem Ornat, d. h. mit weißem, den Kopf bedeckendem Mantel, teils in bischöflicher Gewandung dar, wobei die Mitra genau die gleiche Form zeigt wie im Dresdener Sachsenspiegel (Abb. 56 und 59), der gegen 1340 entstand.

Viel weniger mannigfaltig ist die Frauenkleidung. Das stärkste kostümliche Interesse erfordert Rebekka (Abb. 5): Über dem Rock trägt sie den

²⁾ P. Post, Vom mittelalterlichen Schnurmantel. Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, NF. IV, 1933, S. 123 ff.

langen surcot mit Leerärmeln. Den Kopf umschließt das Gebände, nämlich zwei weiße Stoffriemen aus Leinen oder Baumwolle, von denen der eine vertikal gebunden das Gesicht umschließt, der andere sich kranzartig um den Kopf legt. Die Haare sind in Kinnhöhe aufgerollt. Die Königin Michal (Abb. 48) trägt zwar das Gebände der verheirateten Frau, dazu aber offenes Haar, während sich im 14. Jahrhundert der Brauch ausbildete, daß nur jugendliche Unvermählte das Haar offen tragen durften, so wie es Dina zeigt. Hagar, die Nebenfrau Abrahams, hat wie Rebekka ihr Haar unter dem Gebände in einem Netz gesammelt, ähnlich wie Jephthas Tochter, die kein Gebände zu tragen braucht. Für ältere Frauen ist das Kopftuch üblich; bei Simsons Mutter erscheint es allein, bei Sara zusammen mit dem Gebände, bei einer Frau in Jakobs Gefolge mit der leinenen Gugel. Die Begleiterin von Jephthas Tochter hat das weiße Tuch als „sleier“ um den Kopf und die Schultern geschlungen. Die verschiedenen genannten Kopftücher zeigen die Frauen in Jakobs Reisewagen.

Mannigfaltig wie die Kleidung ist auch die Bewaffnung³⁾ in den Bildern der Weltchronik, wobei vorauszuschicken ist, daß sich der Maler in vielen Fällen Ungenauigkeiten zuschulden kommen ließ, wie bei der Figurenzeichnung überhaupt. Die vollständigste Ausrüstung ließe sich an der Figur Goliaths (Abb. 40) studieren, wäre diese nicht zum Teil stark verwischt. Bei zahlreichen anderen Kriegerfiguren wechselt die Ausrüstung so, daß bald der eine, bald der andere Teil dargestellt ist und der Beschauer demnach erst bei Durchsicht aller Bilder einen vollständigen Begriff von der Ausrüstung erhält. Ein bläulicher Ton deutet an, welche Teile aus Eisen bestehen; allein über die Struktur wird man im Unklaren gelassen, sodaß sich die Bezeichnung des betreffenden Stücks mei-

stens nur aus Analogieschlüssen ergibt. Bei Goliath besteht die Bewaffnung der Beine und Füße aus einem Stück; trotzdem wechselt der Maler von Ringgeflecht als der üblichen kriegerischen Körperbekleidung (s. u.) zur Benähung mit Schuppen als Auszeichnung der Vornehmen; es sollte also gleichzeitige Bewaffnung mit Ringpanzerhemd und Schuppenpanzer, der damals auch als Beinzeug und nicht nur als Brustschutz diente, angenommen werden, was praktisch ausgeschlossen ist. Die Erklärung dieses Widerspruchs liegt einzig in der schon oft nachgewiesenen Ungenauigkeit des Zeichners. Gleiche Ausrüstung zeigt auch der von Jonathan niedergeworfene Feind, dessen Oberschenkel außerdem noch geschient sind. Goliath und andere Krieger tragen zum Schutz der Knie angeschnallte Buckeln ohne Muscheln.

Wie hat man sich die Ausrüstung von Goliaths Oberkörper zu denken? Vermutlich handelt es sich um einen Haubert, d. h. um eine Jacke aus Leder oder stark gestepptem Leinen mit eingnähten Ketten oder Eisenblechplatten und aufgenähten, aber kaum sichtbaren Ringen. Von diesem Haubert geben sich die Ärmel deutlicher zu erkennen, die Oberschenkel deckt der Waffenrock. Wie hat man sich aber die Ausrüstung Joabs zu denken, der Abner mit dem Schwert durchbohrt? (Abb. 46). Wie ist der langhaarige Alte bekleidet, der mit Jakobs Söhnen in Sichem eindringt? (Abb. 8). In beiden Fällen lassen die aufgezeichneten Schuppen bzw. Rauten auf einen Lentner schließen, der aber nur bis zum Gürtel gesteppt ist; somit hätte man es hier mit zwei frühen Beispielen dieses erst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gebräuchlich werdenden Stücks der Kriegsausrüstung zu tun. Vereinzelt (Abb. 24) finden sich Kacheln auch als Achselschutz. Die Arme stecken im Ringpanzerhemd, wobei zuweilen auch die Ellbogen durch Kacheln geschützt werden. Zahlreiche Kriegerfiguren tragen gefingerte Eisenstulphandschuhe.

Den wesentlichsten Schutz von Hals und Schultern bildet der aus Ringgeflecht bestehende

³⁾ Für wertvolle Aufschlüsse und freundliche Durchsicht dieses Teils des Manuskripts spricht der Verfasser Herrn Dr. E. A. Geßler, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum, seinen besten Dank aus.

Panzerkragen, auch als Halsberge bezeichnet. Nirgends nimmt sich nun der Maler die Mühe, das Ringgeflecht als solches zu kennzeichnen. Allerdings wird gezeigt, wie die einen Krieger die Halsberge kapuzenartig über den Kopf gezogen und den Helm darüber gestülpt haben und wie sie andere am Helmrand angehängt tragen; aber gerade in diesem Punkt fehlt die genaue Angabe darüber, wie man sich diese Befestigung zu denken hat. Überhaupt deuten meistens nur die weichen Umrißlinien an, daß sich die Halsberge in ihrer Beschaffenheit vom Helm unterscheidet. — Einzelne Figuren tragen den gesteppten Halskragen, z. B. Abb. 23 und 46.

Als Kopfschutz dient fast überall die Hirnhaube mit verschieden starker Zuspitzung; zur Modellierung genügt dem Maler das auf dem Pergamentgrund ausgesparte Reflexlicht. Fast durchweg sind eiserne Helme gemeint, während bräunliche Tönung auf Kupferhelme schließen läßt. Braun auch die Halsberge und Ringpanzerhemd: Ungenauigkeit. Joabs Helm scheint mit einem Nacken- oder Ohrenschutz versehen zu sein ⁴⁾. Die bei vielen Helmen angegebenen Löcher im Rand dienen zur Befestigung der Halsberge. Noch nirgends läßt sich ein Helm mit vollständigem Visier nachweisen, wohl aber deutet der Maler bei einer Figur (Abb. 25) ein Bügelvisier an ⁵⁾. Viel seltener ist der Eisenhut dargestellt.

Den Schilden gab der Maler fast durchweg die für das 14. Jahrhundert typische Form: das Dreieck, dessen Seitenränder im rechten Winkel an obere Kante anstoßen, zunächst parallel verlaufen und dann etwa in halber Höhe umbiegen, um sich in der Spitze zu treffen. Auch wird gezeigt, wie

man einen solchen Schild mittelst Schildfessel am linken Arm trug. In Darstellungen von Gefechten kommen auch die aus Italien stammenden ovalen und eiförmigen Schilde vor, wogegen die kleinen Rundschilder fehlen. Die Schildbilder sind durchweg als Phantasiewappen zu werten; musterhaft aber ist ihre heraldische Stilisierung — bis auf die Bemalung, die vereinzelte Verstöße gegen die heraldischen Gesetze aufweist, so z. B. in der Wahl von verschiedenem Grün und von Korngelb (Abb. 72). Sonst bestätigen Zeichnung und Bemalung, daß es sich hier im Bilde wie einst in Wirklichkeit um persönliche Abzeichen handelt, die zum weithin sichtbaren Erkennungszeichen erhoben wurden ⁶⁾. Wir finden als Schildbild zwei- und mehrfarbige Teilung, Schrägbalken, Schilde, Kugeln, Ringe, Felgen, ferner Tierpranke, Ziegen- und Hundekopf, Drachen und Drachenköpfe, am häufigsten aber den Judenhut, einzeln oder in der Mehrzahl.

Bei Reitern sind die Sättel, meistens auch die Steigbügel und Sporen angegeben. — Als die wichtigste Trutzwaffe findet sich das Schwert; die Länge der Klinge wechselt, die Enden der Parierstange sind bald gerade, bald aufwärts gebogen. Der Hohlschliff fehlt häufig. Der Knauf zeigt das eine Mal die regelmäßige und, wie beim opfernden Abraham, reich verzierte Scheibenform, das andere Mal die gedrückte, d. h. ovale Gestalt, und gelegentlich auch die Pilzform. Bei Darstellungen in größerem Format ist deutlich zu sehen, daß der Griff mit Schnüren umwickelt und mit Leder belegt ist. Das Ortband zeigt die gleiche Farbe wie die Parierstange; vielfach deutet gelbe Farbe an Schwertern und Dolchen an, daß man sich die betreffenden Teile als aus Kupfer gefertigt oder feuervergoldet zu denken hat. Einzelne Figuren stützen sich auf das Schwert, andere tragen es geschultert, und in beiden Fällen ist es mit dem Gurt umwickelt ^{6a)}. Im Gefecht benützen es die Krieger

⁴⁾ Vgl. norwegische Schachfiguren, ca. 1200, im Brit. Museum in London. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, IV. Tafel LXVII, 206—208, 212/3; Tafel LXVIII, 216—18, 227.

⁵⁾ Ein gleiches findet sich in der „Romfahrt Heinrichs VII.“ — Irmer, a. a. O., Tafel 22 b. Eine braune Hirnhaube: ebenda, Tafel 9.

⁶⁾ P. Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz, S. 63.

^{6a)} K. v. Amira, Die Dresdener Handschrift des Sachsen-

zu Hieb und Stoß, wobei sie es meist nur mit einer Hand halten; selbst da, wo es mit beiden Händen gefaßt wird, ist doch kein Zweihänder gemeint.

Als Trutzwaffen finden sich: Halbarte, Speiß, Dolch, Armbrust und Bogen und schließlich als Verteidigungsart auch der Steinwurf. Die Halbarte zeigt die für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeichnende Form: die beiden weit auseinander stehenden Tüllen und die unmittelbar in die kurze Spitze ausgehende Beilklinge (Abb. 43). An den Speißbeisen, die von Fußsoldaten getragen werden, ist die schon im 9. Jahrhundert übliche Form mit der eingezogenen Wurzel bemerkenswert. Am Dolch wechselt die Länge der Klinge erheblich, wie es den tatsächlichen Verhältnissen jener Zeit durchaus entsprach. Ein Begleiter des Königs von Sicilien führt einen Dolch mit verzierter Scheide, wodurch er den Rang des Trägers zur Kenntnis bringt (Abb. 7). An den Armbrüsten vermerkt der Maler weniger die Stofflichkeit der einzelnen Teile als vielmehr die zur Handhabung notwendigen Stücke, nämlich den Fußbügel und Spannhaken; er beobachtet aber auch genau, wie ein Bolzen auf der Armbrust liegt (Abb. 47). Genau wird der an der Rückseite breitere Köcher wiedergegeben. Mit Bogenschützen können nicht nur exotische Krieger, d. h. die Heiden gemeint sein; denn auch die Jerusalem belagernden Israeliten sind mit Bogen bewaffnet. Bei einem der Verfolger Sauls beobachtet der Maler sogar, wie die rechte Hand noch in der Spannlage verharret, nachdem der Pfeil schon abgeschossen ist (Abb. 44).

spiegels, stellt I. 68 fest, daß die aus weißem Leder bestehende Schwertfessel am Scheidenmund befestigt ist und deswegen an der Scheide hängen bleibt, wenn sich der Richter des Schwertes samt der Scheide entledigt. „Dann wird sie, wie man das auch auf anderen Monumenten sieht, spiralisch um die Scheide bis in die Nähe der Spitze herumgeschlungen, so gewöhnlich, wenn dem Grafen das Schwert als Wahrzeichen seiner Gerichtsgewalt dient, aber auch bei anderen Gelegenheiten, wo es samt der Scheide in freier Hand gehalten wird.“ Daß dieses „Attribut“ vom Grafen auch auf Krieger überhaupt verwendet wurde, beweist Abb. 41 unserer Tafeln.

Zur Frage der Datierung der Handschrift ist entscheidend, daß die in ihren Bildern dargestellte Ausrüstung weitgehend mit derjenigen übereinstimmt, die Conrad von Ammenhausen in seiner Bearbeitung der Schrift von Jacob von Cessole vom Jahr 1337 aufzählt ¹⁾: das Panzerhemd, den „schos“, d. h. die Hosen aus Ringgeflecht, die eisernen Kniekacheln, die Halsberge, Beckenhaube, Eisenhandschuhe und das Waffenkleid. Für die Datierung in die erste Jahrhunderthälfte spricht ferner die weitgehende Übereinstimmung mit der Bewaffnung, wie sie alle Teile der Heidelberger-Liederhandschrift aufweisen, bis auf den Topfhelm, der dort mit Vorliebe, in der Zürcher Handschrift der Weltchronik dagegen nie dargestellt ist. Ob der Maler, der diese Helmform natürlich gekannt hat, unter dem Einfluß der St. Galler Handschrift oder aus dem Wunsch heraus, moderne „Charakterköpfe“ zu zeichnen, auf die Wiedergabe des den Kopf vollständig verbergenden Topfhelms verzichtet hat?

Die Geräte. Der mittelalterliche Künstler erzählt die Ereignisse der biblischen Geschichte unbeschwert von antiquarischem Wissen, es sei denn, er benütze ganz alte Vorlagen aus der Zeit des späten Altertums. In der Regel aber ist für ihn die Vergangenheit lebendige Gegenwart. Mochte er dabei von der Umgebung der handelnden Personen nur das zum Verständnis des Vorgangs unumgänglich Nötige anbringen, so bedeuten diese Werke für uns eine kulturgeschichtliche Quelle ersten Ranges, weil sie vor unsern Augen das Bild des täglichen Lebens in verschiedenen Volkskreisen entrollen, das sich heute kaum mehr aus erhaltenen Resten herstellen läßt.

Um den Turmbau von Babel (Abb. 1) spielt sich das Tun und Treiben in einer mittelalterlichen Bauhütte mit Arbeitsteilung und Handhabung der verschiedenen Geräte ab; gibt es ein anderes Thema der mittelalterlichen Kunst, das Gelegen-

¹⁾ E. A. Geßler, Eine Schilderung der ritterlichen Bewaffnung von 1337. Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde X, NF. II, S. 75 ff.

heit bietet, das Maurerhandwerk jener Zeit so einläßlich zu studieren? Der Maler zeigt, wie die Treträder getrieben werden, wie die Arbeiter mit Zweispitzhammer, Winkelmaß, Maurerkelle und Holzschaff ihre Arbeit verrichten, während unter einem Schutzdach der Mörtel angerührt wird.

Dauids Sängerschule (Abb. 53) war seit der Entstehung des Bildtypus in frühchristlicher Zeit die wichtigste Quelle für die Musikinstrumente des Mittelalters, weil dieses Thema in erster Linie die Psalterien schmückte. In der vorliegenden Handschrift sind Rahmenharfe, Fiedel, Drehleier und Psalterium und ein harfenähnliches Instrument als die von David und seiner Sängerschule benützten Instrumente dargestellt. Jephthas Tochter empfängt ihren Vater mit Harfenspiel⁸⁾. Ein

⁸⁾ Album musical. Paris 1930. Herrn Prof. Dr. A. E. Cherbuliez verdankt der Verfasser folgende Auskunft:

„1. David spielt sitzend die Harfe, ausgesprochene Rahmenharfe, ähnlich die Harfe bei van Eycks Genter Altar (vgl. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1930, S. 574) und Memling (s. oben), aber mit gradem oberem Querbalken. Vgl. das Basrelief von Luca della Robbia bei Kinsky 66, 2.

2. Musikant zwischen David und Schreiber spielt stehend die Fiedel (auch Vielle oder Viella genannt), zwei Saiten sind sichtbar, aber das Instrument hatte meistens vier.

3. Musikant unter dem Schreiber spielt stehend das trapezförmige Psalterium, dessen horizontale Besaitung hier gut sichtbar ist.

4. Musikant unten links sitzender Fiedler, wie oben, viersaitiges Instrument.

5. Musikant unten Mitte spielt sitzend mit gekreuzten Beinen die Drehleier (Organistrum), ein sehr altes Instrument, das schon in genau gleicher Ausführung in einer Handschrift des 8. Jahrhunderts in St. Blasien mit einem durch Kurbel gedrehten Rad zur Erzeugung der Saitenschwingung und mit (eigentlich acht, hier nur fünf) am Hals befindlichen, beweglichen Stegen (zur Erzeugung mehrerer Töne auf der gleichen Saite, wobei es gewöhnlich drei Saiten gab) geschildert und abgezeichnet ist (vgl. A. Reißmann, Illustr. Geschichte der deutschen Musik, 1881, S. 52) und z. B. im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Straßburg ehemals) vorkommt.

6. Musikant unten links spielt stehend ein harfenähnliches Instrument, das in auffallend ähnlicher Weise in der Manessehandschrift (Kinsky 47, 3) und in dem Cod. 1879 der Wiener Nationalbibliothek (Kinsky 38, 4) vorkommt, fer-

Dudelsackbläser vertreibt Jakob und seinen Angehörigen die Zeit auf der langen Reise nach Ägypten (Abb. 9). Und mit welcher Ausführlichkeit und Freude an Menschen und Tierwelt und am Gegenständlichen schildert der Maler auf dem gleichen Bild den Reisewagen mit seinen Bestandteilen: die vier Räder, die Deichsel, der eingehängte geflochtene Wagenkasten mit seiner an eine Pergola erinnernden Verdachung, die darüber gebreitete Decke, die an beiden Langseiten zu kleinen aufgeklappten Vorhängen zerschnitten ist; unter den bisher bekannten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems darf diese Darstellung als die älteste ihrer Art gelten. Bei Leitern, Stühlen und Bettgestellen wird gezeigt, wie Latten oder Sprossen in Stangen oder Pfosten eingefügt sind. Lehn- und Pfosten erscheinen wie in der romanischen Kunst mit Kugeln verziert. Klappstühle endigen wie schon in fränkischer Zeit in Tierköpfe⁹⁾.

Wie konnte sich ein mittelalterlicher Künstler die Bundeslade anders denn als vergoldeten Reliquienschrein mit Walmdach denken? In der vorliegenden Handschrift hat dieser Schrein besonders aufwändige Ausstattung erhalten: auf den Flächen kreuzen sich eingraviert zu denkende Linien; die weißen Tupfen auf den roten Rahmen dürften den in verschiedenen Techniken ausgeführten Schmuck der Randleisten wirklicher Reliquiare andeuten¹⁰⁾. Goldene Doppelbecher und Schüsseln zieren den

ner schematisch ganz gleich als „cytera Iheronimi“ in Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (Basel 1511, Neudruck 1931), S. 22 abgebildet ist.“

Überaus reich an Darstellungen von Musikinstrumenten ist der Gorleston-Psalter (1322—1325) in Douai, Ms. 1717. Vgl. S. C. Cockerell, The Gorleston Psalter. London 1907.

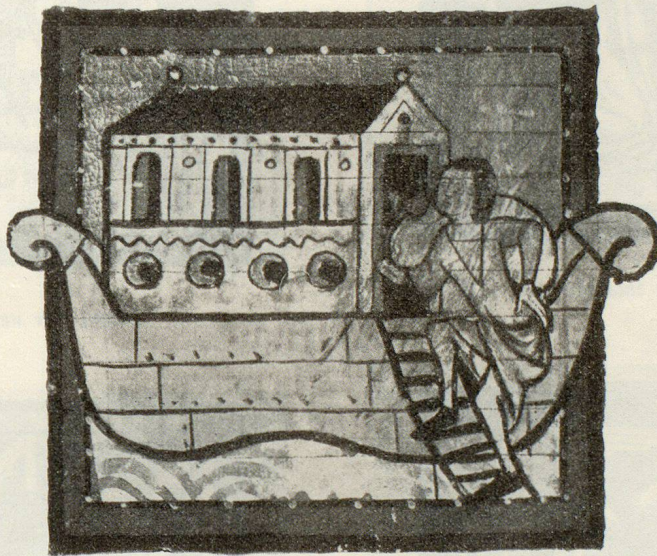
⁹⁾ Sessel „König Dagoberts“ in der Bibliothèque Nationale in Paris. Ch. Lenormant, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature I, 1847—49, S. 157 ff. Der Faltstuhl im Stift Nonnberg ob Salzburg, nach O. v. Falke, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924, S. 5, von ca. 1242.

¹⁰⁾ J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, I. München 1922.

königlichen wie den patriarchalisch-bürgerlichen Haushalt. Eine Fülle von Stoffmustern bieten nicht allein die Altardecken und der Teppich im Tempel Salomons (Abb. 57), sondern auch die Kissen von Betten, Stühlen und Thronen.

Eingehende Schilderungen des Hausrats verdanken wir auch den Künstlern des romanischen

Zeitalters; die Wendung vom Mittelalter mit seiner typisierenden Auffassung zur Neuzeit, mit ihrer Einstellung auf die Beobachtung gibt sich nun nicht in erster Linie in erhöhter Zahl der dargestellten Geräte, sondern vielmehr in ihrer körperlich-dreidimensionalen Darstellung zu erkennen.



fol. 2^{vo}. Noah versorgt die Arche mit Nahrungsmitteln.

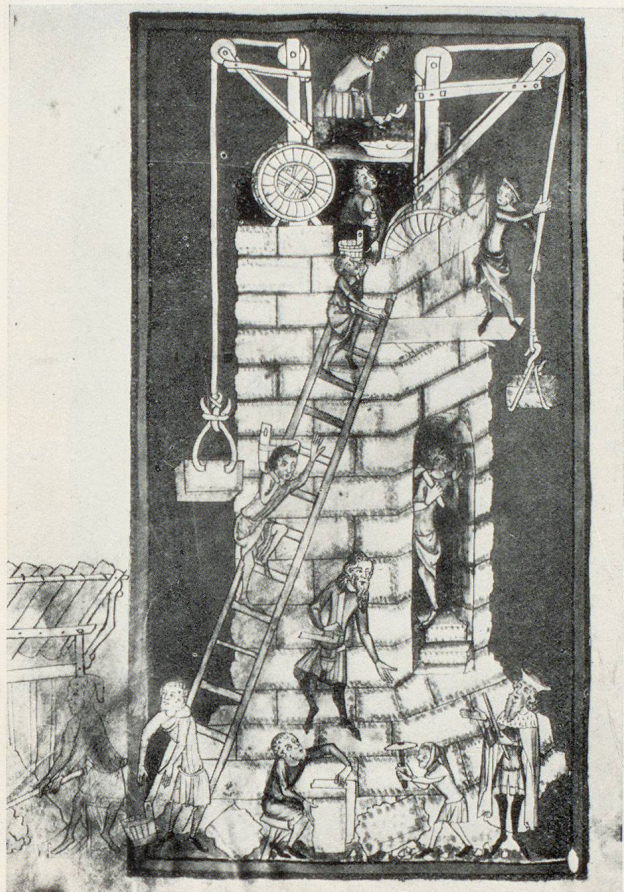


Abb. 1. Turmbau von Babel.



Abb. 2. Gott erscheint Abraham zum zweiten Mal.



Abb. 3. Streit zwischen Sara und Hagar. Hagar und der Engel.



Abb. 4. Abrahams Opfer.



Abb. 5. Jakobs Betrug. Esau vor Isaak.



Abb. 6. Jakobs Traum und Gelübde.



Abb. 7. Dinas Schändung.



Abb. 8. Ermordung der Königsfamilie von Sichem.

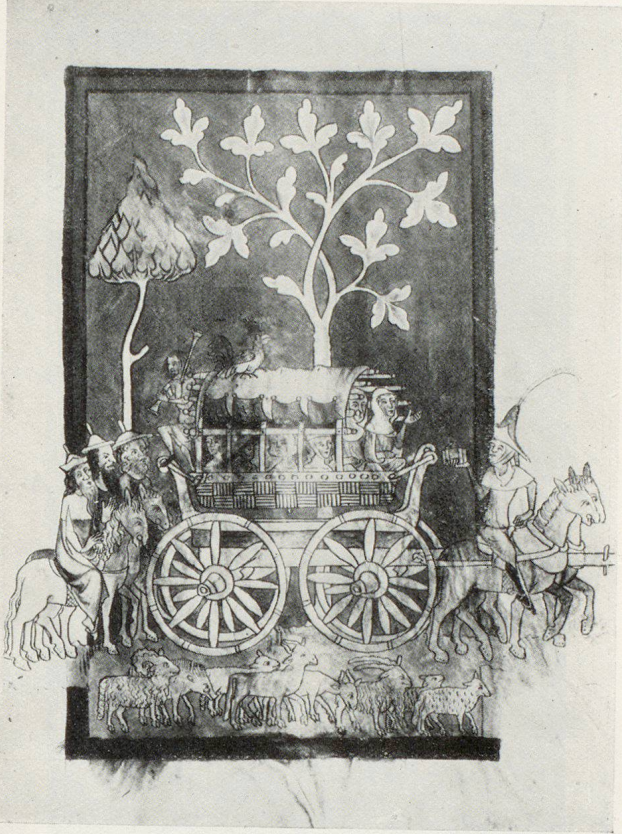


Abb. 9. Jakobs Reise nach Aegypten.



Abb. 10. Joseph empfängt Vater und Brüder.



Abb. 11. Berufung Mosis.

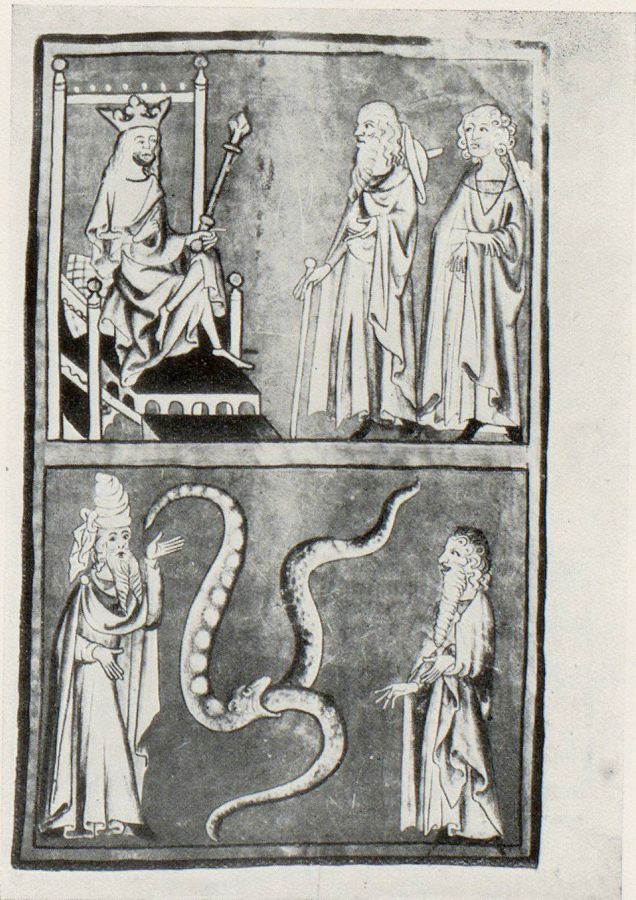


Abb. 12. Aarons Stab in eine Schlange verwandelt.



Abb. 13. Auszug aus Aegypten.



Abb. 14. Moses mit Aaron und Hur. Amalekiterschlacht.

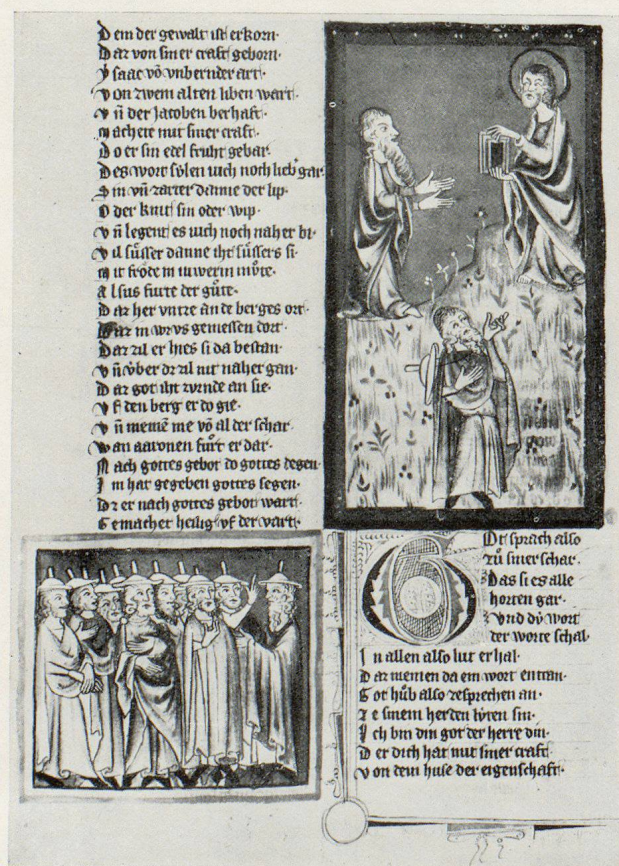
Abb. 15. Moses erhält die Gesetzestafeln.
Die wartenden Israeliten.Abb. 16. Moses zerschmettert die Gesetzestafeln.
Verbrennung des goldenen Kalbes.



Abb. 17. Moses sieht das Hinterhaupt Gottes. Er bringt neue Gesetzestafeln.

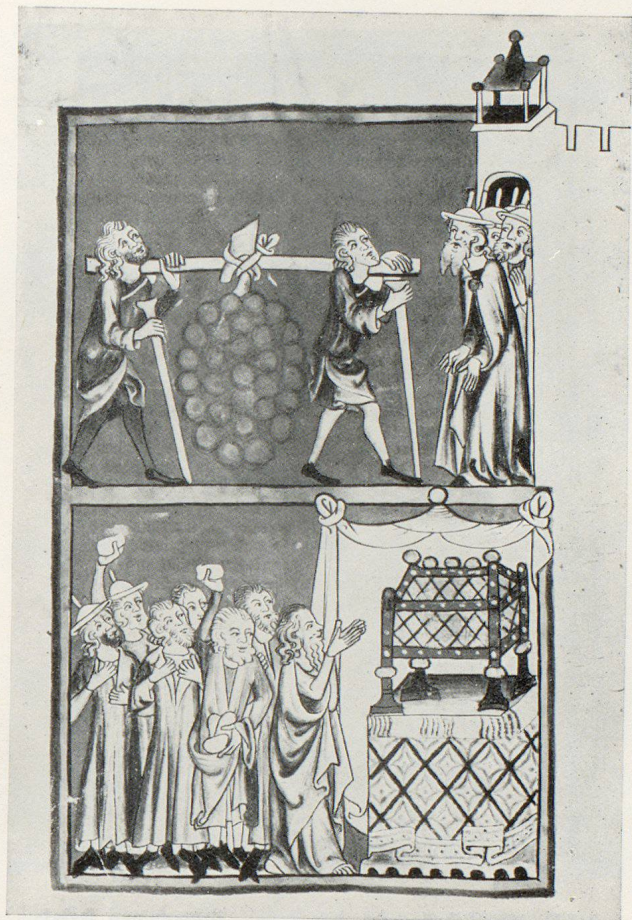


Abb. 18. Traube aus Kanaan. Versuch, Josua und Kaleb zu steinigen.



Abb. 19. Rotte Korah. Aarons Stab.

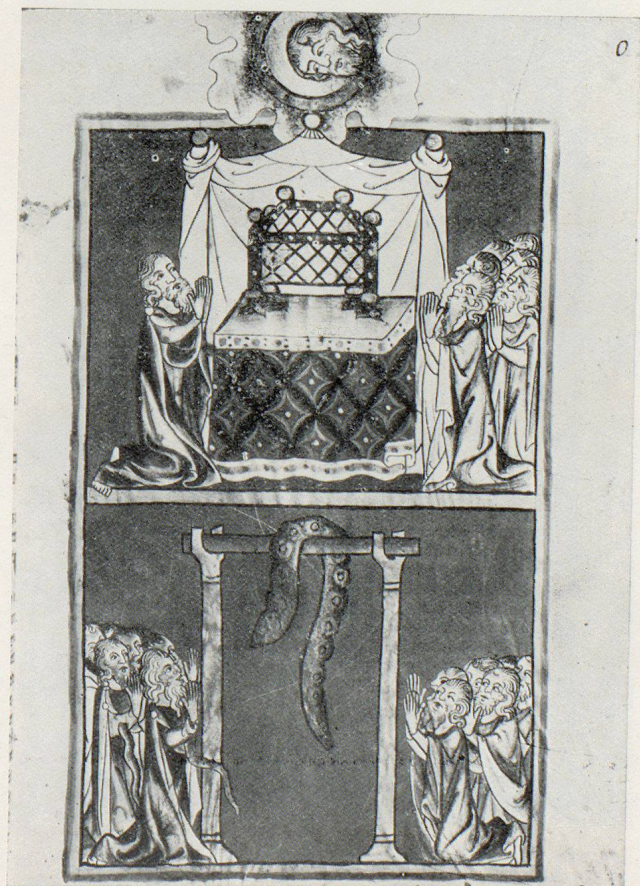


Abb. 20. Moses fleht um Rettung. Die eherne Schlange.

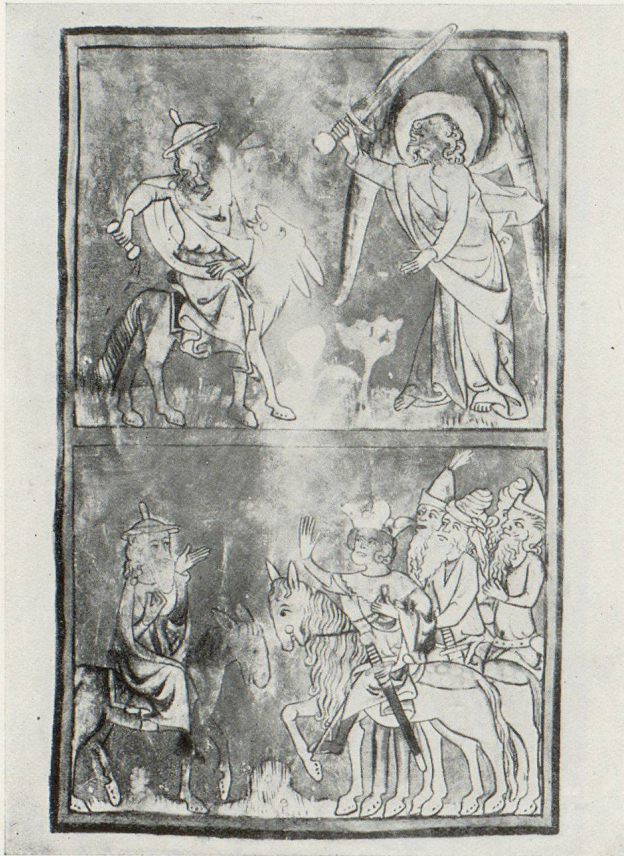


Abb. 21. Bileam und der Engel. Bileam und Balak.



Abb. 22. Abschiedsrede Mosis. Moses wird von Gott bestattet.



Abb. 23. Die Bundeslade vor Jericho getragen.
Eroberung Jerichos.

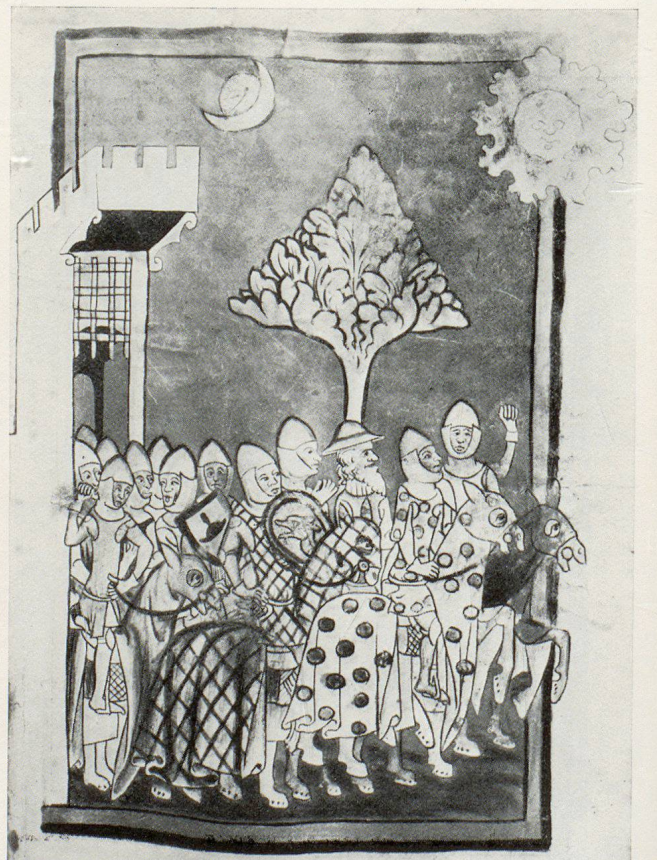


Abb. 24. Josuas Auszug zur Schlacht.



Abb. 25. Sieg Josuas über die 5 Könige.



Abb. 26. Josua gießt Wasser aus. Unterredung der Israeliten.



Abb. 28. Abimelech. Jotham erzählt die Fabel.

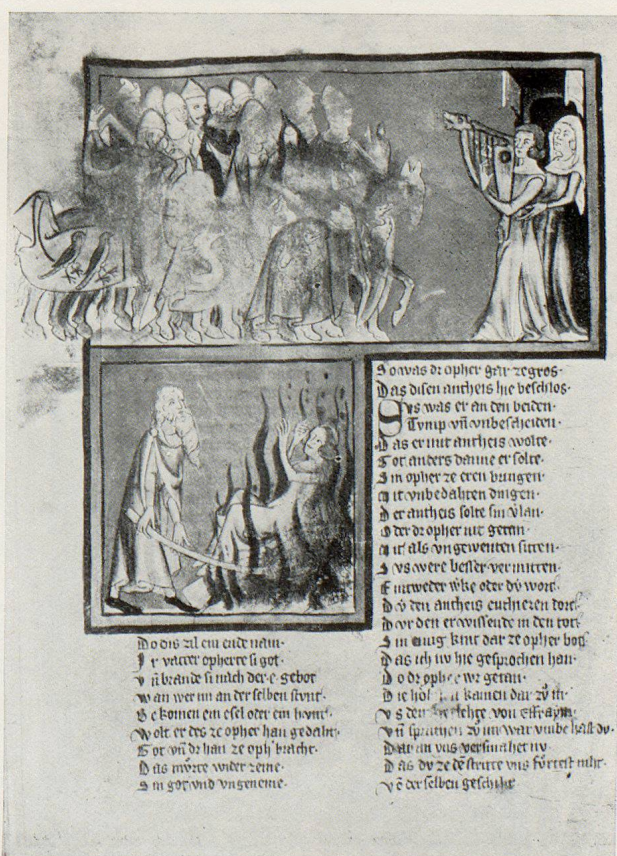


Abb. 30. Jephthah von seiner Tochter empfangen. Ihr Tod.

Abb. 27 und 29 siehe Tafel VIII.

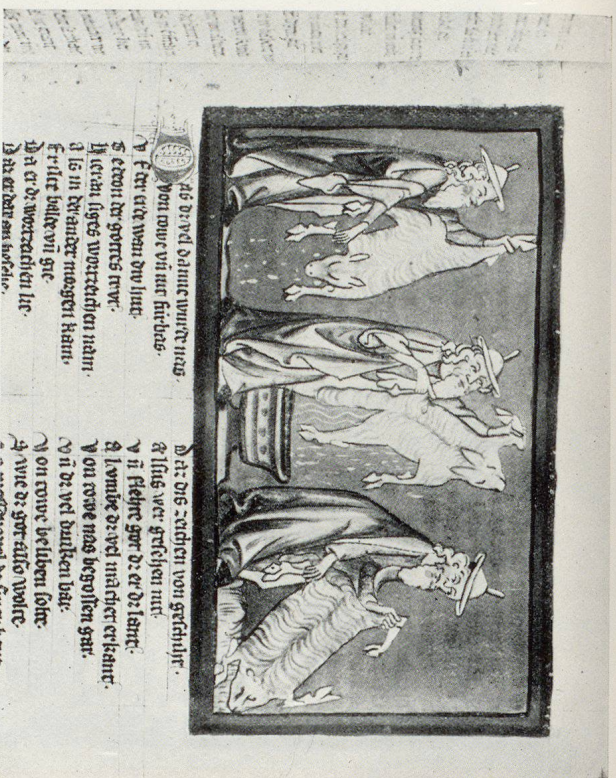


Abb. 27. Gideon und das Fell.

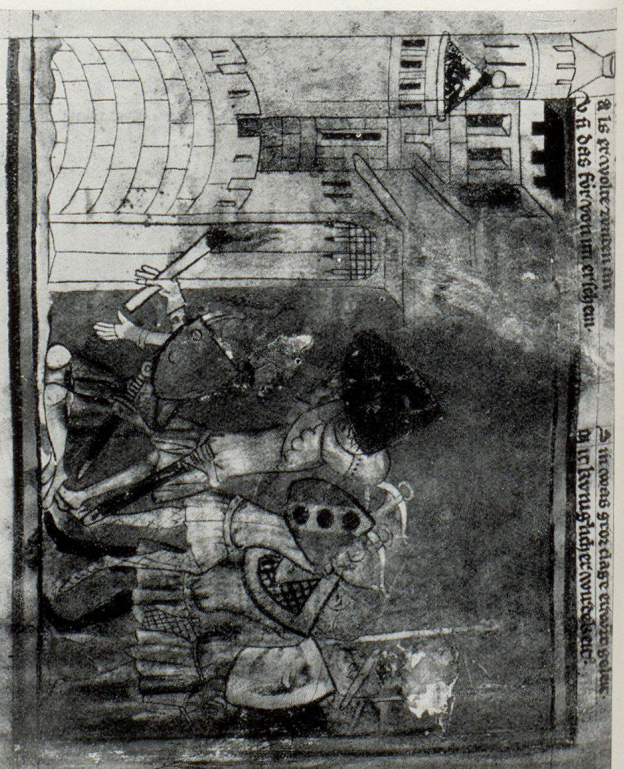


Abb. 29. Abimelechs Tod.

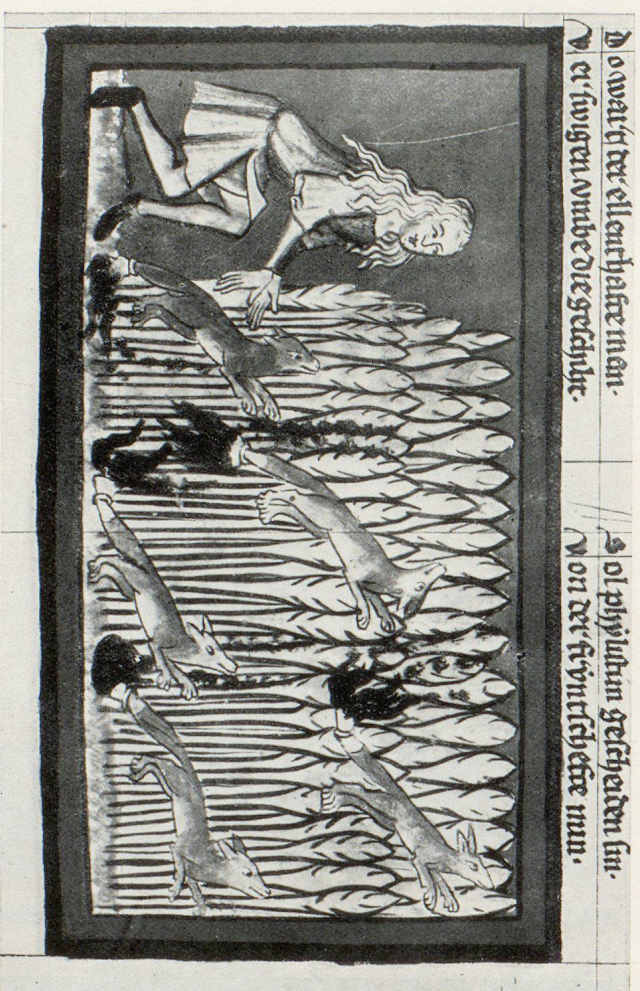


Abb. 28 und 30 siehe Tafel VII. Abb. 31 Tafel IX.



Abb. 32. Simson jagt die Füchse ins Kornfeld.

Abb. 33. Simson erschlägt Philister. Er findet die Quelle.

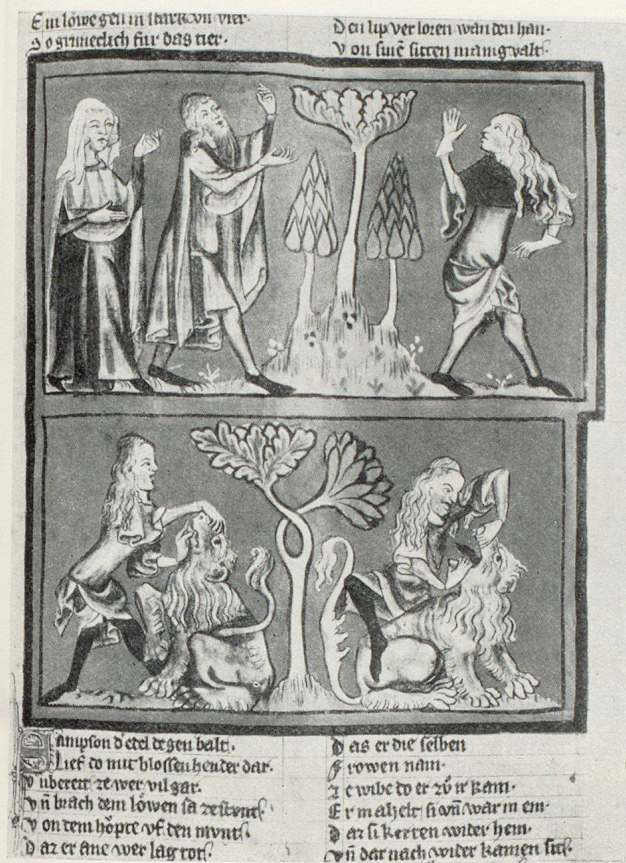


Abb. 31. Simsons Streit mit seinen Eltern.
Simson tötet den Löwen.

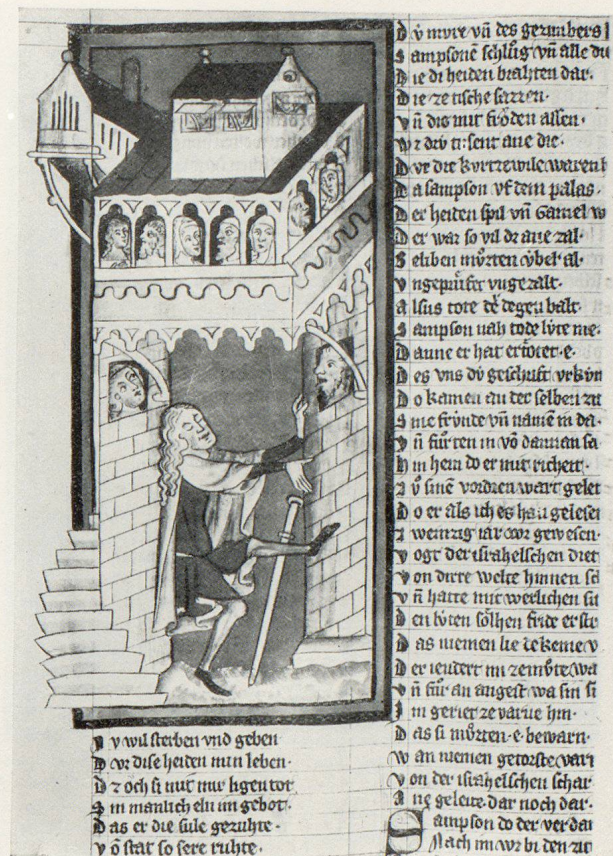


Abb. 34. Simsons Tod.



Abb. 35. Kriegslust der Israeliten bei Gibeä.

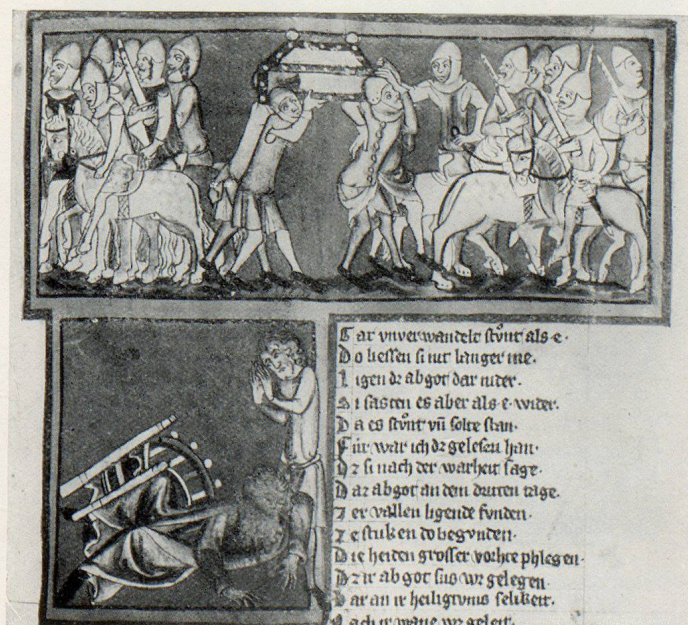


Abb. 36. Entführung der Bundeslade. Elis Tod.



Abb. 37. Samuel opfert zu Mizpa und errichtet den Altar zu Eben-Ezer.

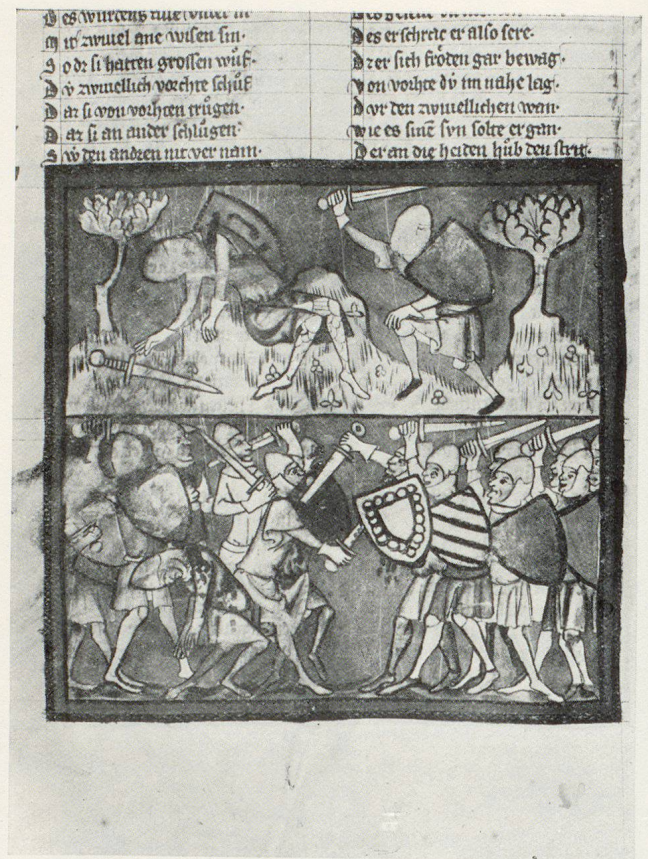


Abb. 38. Jonathans Sieg. Schlacht zwischen Israeliten und Philistern.



Abb. 39. Samuel und Saul. Samuel tötet Agag.



Abb. 40. David und Goliath.



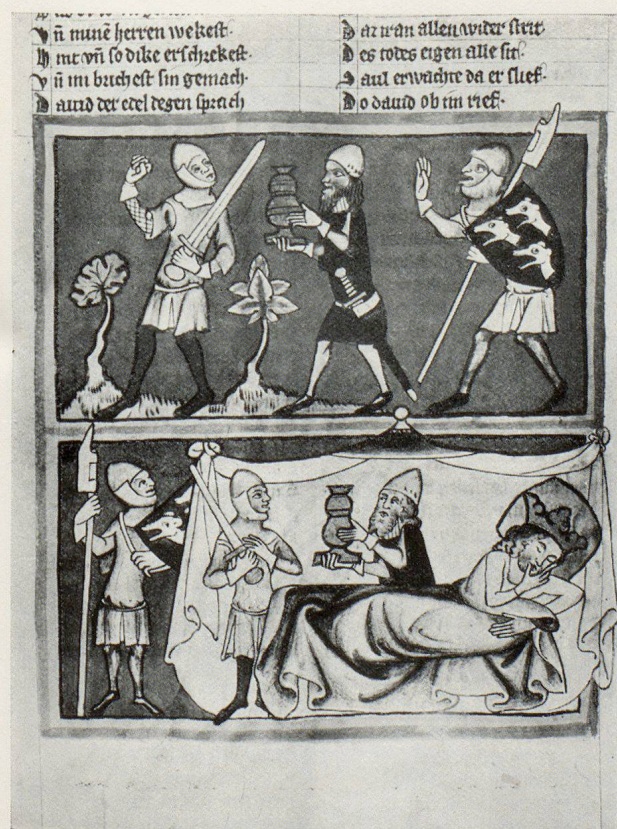
Abb. 41. Saul und seine Getreuen. Doeg tötet Abimelech und die Priester.



Daz er hatte in kurzen zil.
S men herten güttes vil
S er an ofte in der wüste.
S it d'ar daz er mörte.
S er arben in die wüste sin.
Was er helfe there schin
Von argeu roberen.
Die lues weren
S itig vil vil gevert.
Als argeu rohere.

Die luse die ich her han bracht.
S men luten daz ich hie.
S it in welle teilen die.
S in vil sinen knechten
A brennungen vil vurechten.
S las es abe ich gib in nuch.
S wie groste not es in beschr.
S pracher vil dar nach schere star.
S erten do die vorten wider.
S it d'ar daz er mörte.

Abb. 42. David und Saul in der Wildnis.



Vu mune herren wekest.
S it vil so dize erschrecke.
S it in bruchest sin gemach.
Dand der edel regen sprach

Daz man allen wider stiet.
Des todes eigen alle stiet.
Saul erwachte da er stiet.
Do dauid ob im rief.

Die eichsue der durre was.
Die nur so freuelichen steten.
A n dem selben stire steten.
Daz es die heiden brähte in not.
Doch lagens alle dize tot.

S it leiden wider kere.
S loch er in vor ze flühte gach.
S duren tagen in do nuch.
S on den wart er zerode wunt.
S it von den schonen vngelunt.



Daz was Saul geschieden.
S in der flucht von den heiden.
S mont gelboe him dan.
S it flucht mit in sine man.

Der nur namet als ich es las.
S in wapen schult gevert was.
S en er al flüchtliche bat.
Daz er in an der selben stat.

Abb. 43. Raub von Sauls Becher.

Abb. 44. Sauls Flucht und Tod.



Abb. 45. David erhält die Krone Sauls, Enthauptung des Boten.



Abb. 46. Abner und David (?). Joab tötet Abner.



Abb. 47. Eroberung Jerusalems.



Abb. 48. David bringt die Bundeslade zurück, David und Michal.

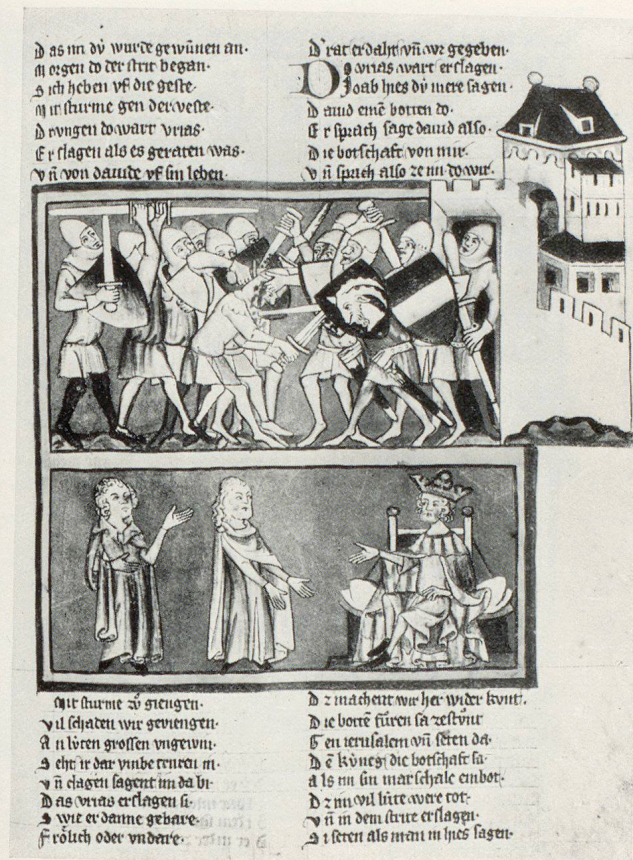


Abb. 49. Urias Tod. David erhält die Botschaft.



Abb. 50. Nathan bei David. Davids Buße.

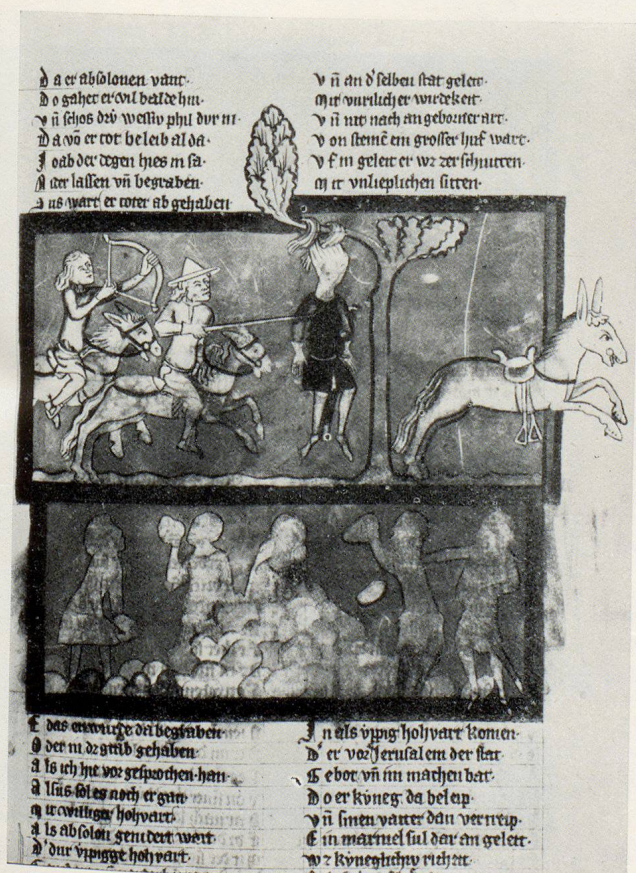


Abb. 51. Absaloms Tod und Bestattung.



Abb. 52. Schlachten zwischen David und den Philistern.



Abb. 53. David mit dem Schreiber und den Musikern.



Abb. 54. Der Engel erschlägt 70000. Davids Flehen um Rettung.



Abb. 55. Salomon zum König gesalbt. Salomon als König.

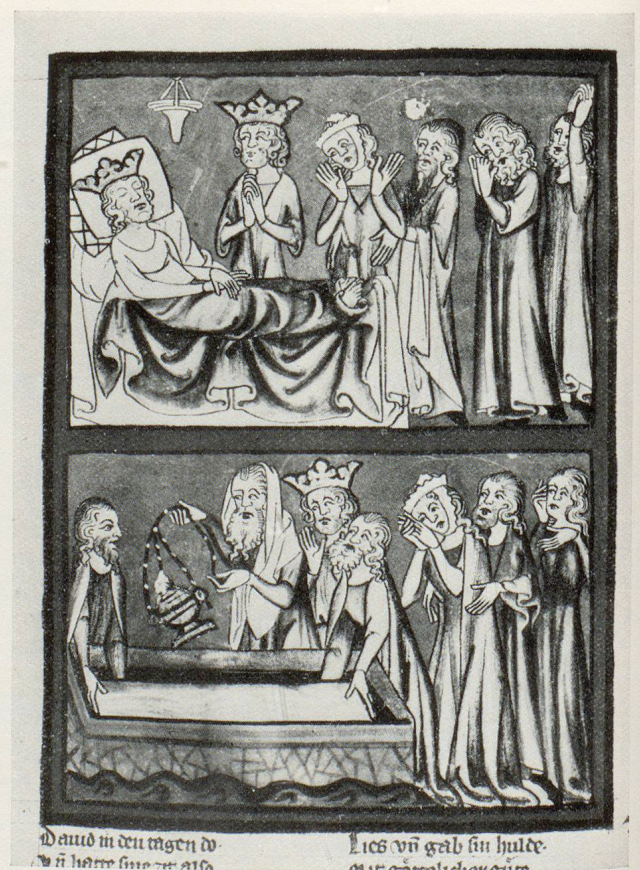


Abb. 56. Davids Tod und Bestattung.



Abb. 57. Salomons Tempelweihe.

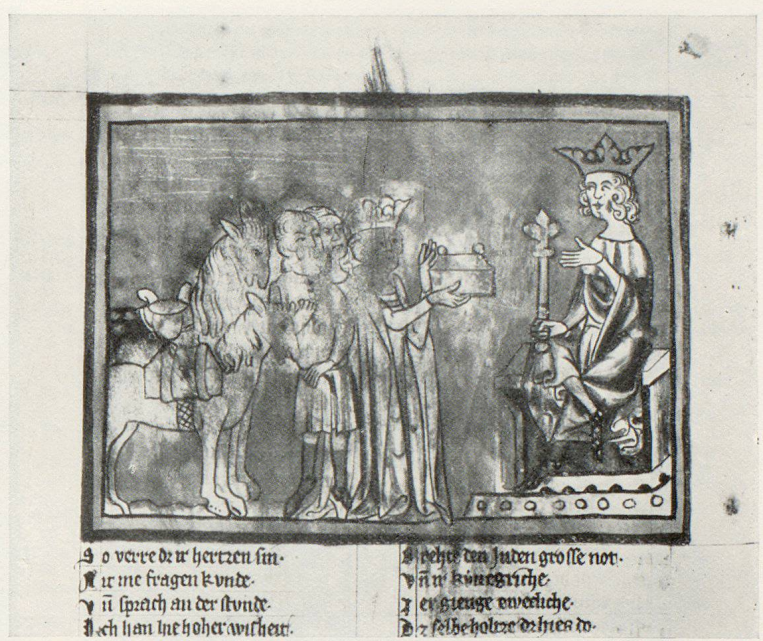


Abb. 58. Salomon empfängt die Königin von Saba.

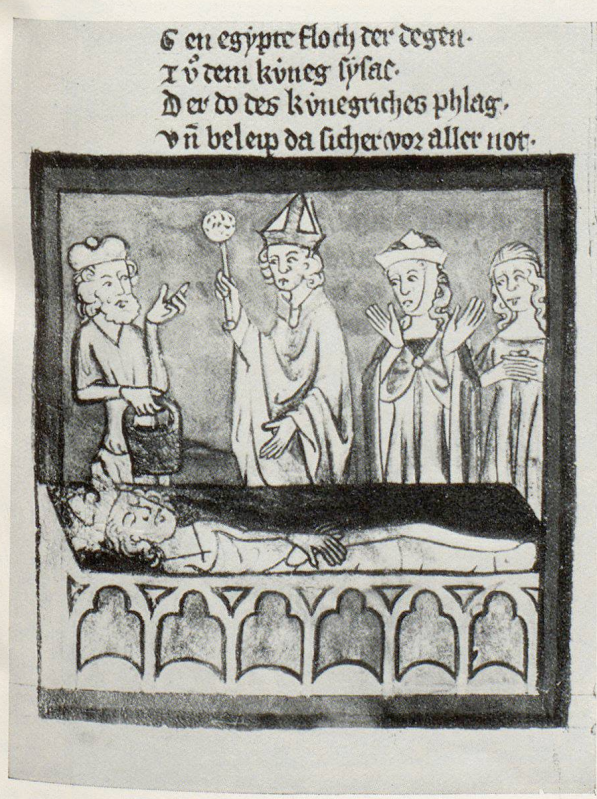


Abb. 59. Salomons Begräbnis.

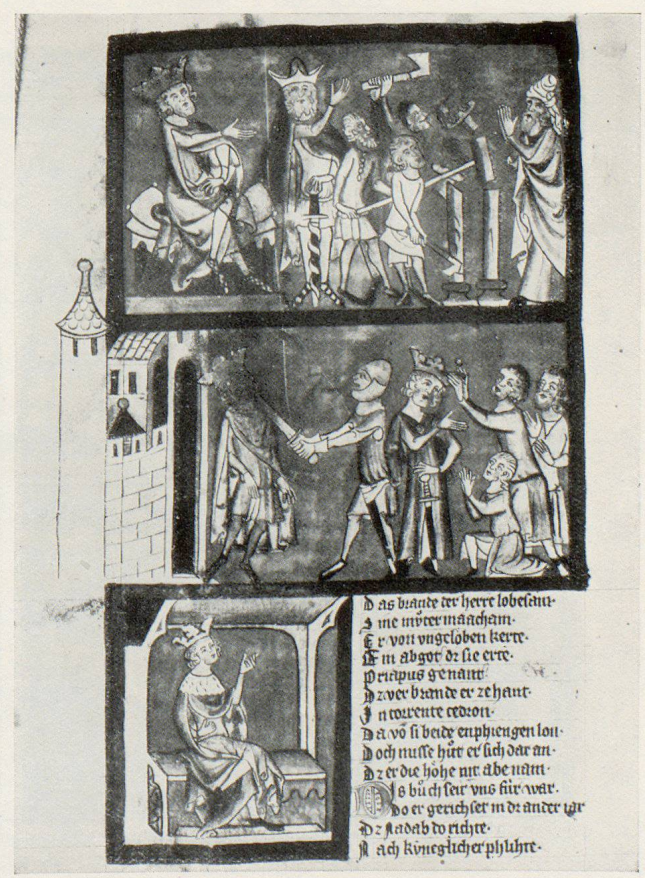


Abb. 60. Geschichte von Asa, Baesa und Nadab.

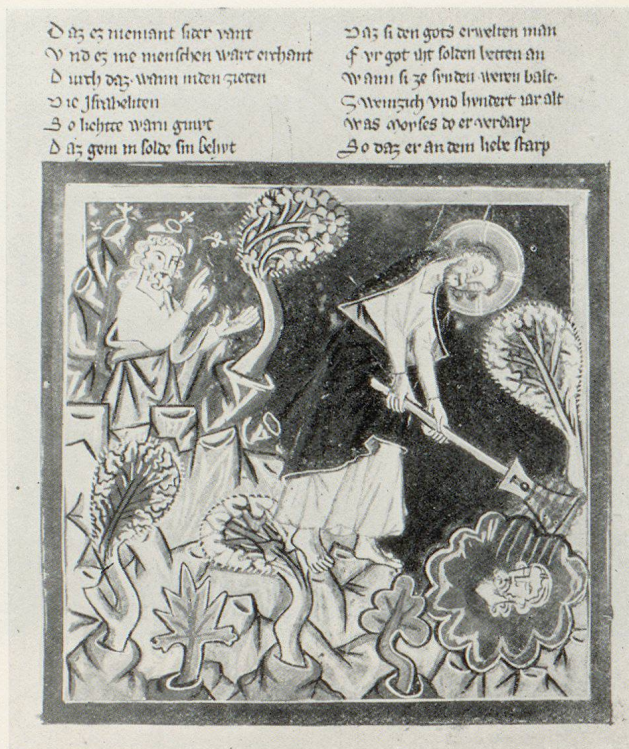


Abb. 61. München. Gott begräbt Moses.

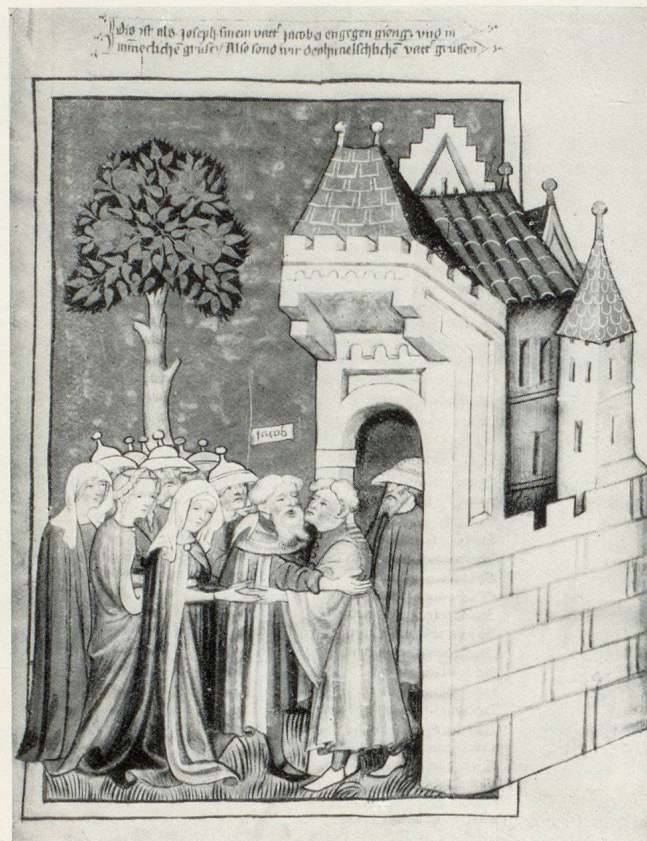


Abb. 62. Berlin. Josephs Wiedersehen mit Jakob.



Abs. 63. St. Gallen. Simsons Tod.

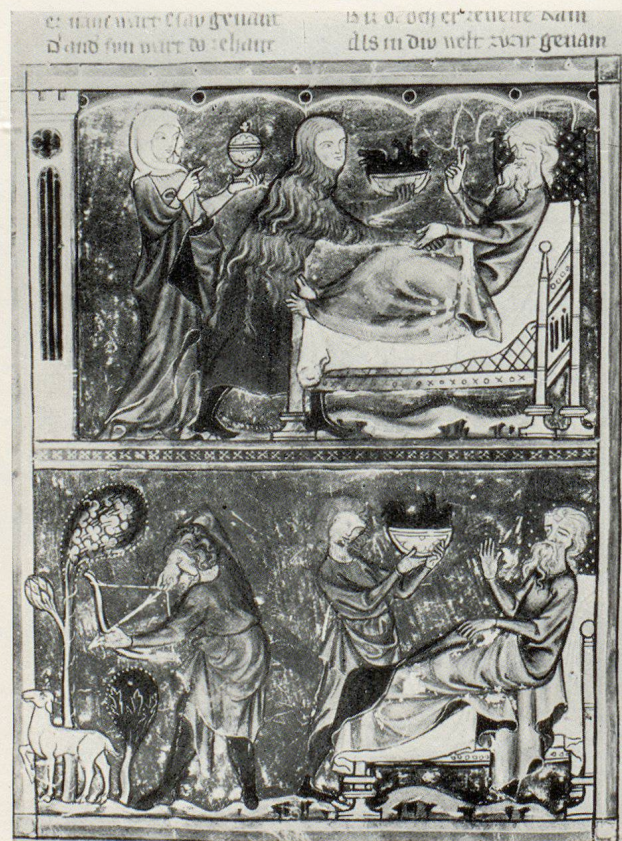


Abb. 64. St. Gallen. Jakob und Esau vor Isaak.