

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 83 (2016)

Artikel: Die Bilder und Bilddramaturgie
Autor: Eggenberger, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1045758>

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 Bilder und die Bilddramaturgie

Sich in den Autor Jodok Oesenbry, Pfarrer zu Thalwil, zu versetzen, ist nicht ganz einfach. Und doch, die Quellen lassen auf eine farbige, nicht angepasste Persönlichkeit schliessen, was ihn mit dem Schreiber Israel Stäheli verbindet.¹ Leider sind die Namen der Maler nicht überliefert, wohl deshalb, weil sie in einer grösseren Werkstatt gearbeitet haben.² Die pralle Bilderflut ermöglicht zusammen mit einigen Textpassagen, das für den bildfreudigen Abt von Wettingen gefertigte Vogeljagdbuch aus der Sicht des Autors zu betrachten. Wie stets von der Spätantike bis zu Beginn der Neuzeit ist ein bebildertes Buch ein komplexes Gebilde, da die Bilder die Texte nie bloss illustrieren, sondern sie ergänzen.

Die zentrale Aussage der Bilder zielt auf eine Rechtfertigung, weshalb der Pfarrer sich so eingehend und kenntnisreich mit der Vogeljagd befasst, stellt doch die Jagd einen Eingriff in Gottes Schöpfung dar. Auch einige Randnotizen lassen sich in dieser Perspektive interpretieren. Der Reformator Heinrich Bullinger war der Jagd zugetan. Bullingers Vater zählte als passionierter Jäger auch einen katholischen Geistlichen zu seinen Freunden, den Abt von Muri; überliefert ist, dass er Jagdfalken hielt, was in Oesenbrys Ikonographie nachklingt (2r und 62v). Doch die Falkenjagd ist nicht das Thema des Thalwiler Pfarrers; das *Falkenbuch* Friedrichs II. von Hohenstaufen oder Gaston Phébus' *Livre de chasse* waren ihm sicherlich nicht unbekannt.³

Demütig und gottesfürchtig gibt sich Oesenbry zu Beginn, wenn er dem Titel IIIr den zehnten Vers von Psalm 110 (111) hinzufügt: «*Initium sapientie timor*

Dominj» (Der Anfang aller Weisheit liegt in der Ehrfurcht vor dem Herrn). War Jodok Oesenbry demütig? Wenn man genauer hinsieht, lässt er es nicht bei der Demut bewenden, der zweite Teil des Verses lautet: «Das ist eine feine Klugheit, wer darnach tut, des Lob bleibt ewiglich» – «intellectus bonus omnibus facientibus eum laudatio eius manet in saeculum saeculi». Der Pfarrer kennt die Bibel, so auch diesen Schluss des Psalms; es geht Oesenbry um seinen und des Vogeljagdbuches Nachruhm, natürlich auch um denjenigen des Abtes Christoph Silbrys. Zu Fleuronnée und Flechtbändern, zur übergrossen Titelschrift kontrastiert die fein geschriebene Zeile des Psalmverses, sie erscheint wie beiläufig und ist doch ganz zentral. Der *timor Domini* ist der Freipass zur Jagd, zur Regelung der Wilddichte in den Wäldern, und er ist die Quelle des Lebens: «Timor Domini fons vitae».⁴ Oesenbry und Stäheli stehen mitten im Leben, wie die Synode der Zürcher Kirche immer wieder schmerzlich festhalten musste und beide doch nie fallen liess. Auf der Rückseite IIIv bringt der Maler die Lebensfreude ins Bild; es handelt sich zwar bloss um ein Wappen, das Wappen des Wettinger Abtes Silbrys. Aber wie sind die doppelschwänzigen Meeresjungfrauen gemalt, prall und mit einem Lachen im Gesicht!⁵ Dieser erste Eindruck täuscht; die Todesahnung schwingt im sinnlichen Bild mit, was sich dem gebildeten Abt erschlossen haben dürfte. Das Gewand präsentiert sich als eine barocke Abwandlung des antiken Motivs der Büste im Blätterkelch, wie sie der Berner Archäologe Hans Jucker 1961 beschrieben hat.⁶ Meist wurden zu ehrende Verstorbene im Blätterkelch dargestellt, hier nun wird das pralle Leben mit dem Tod konfrontiert und das Leben als Ganzes versinnbildlicht, zu dem auch die Jagd gehört. Der Steinkauz, der in fast jedem Bild der Handschrift als Lockvogel zu sehen ist, hat seinerseits die Funktion eines Vorboten eines grossen bevorstehenden Unglücks. Das Wappen Oesenbrys auf fol. *1v kommt nüchtern daher, ernster auch, in Sympathie vielleicht zum Wettinger Abt mit der Figur des Pilgers und der Anspielung auf die heiligen Jakobus und Jodok mit Muschel und Rosenkranz. Der Rahmen wirkt wie aus Holz geschnitten und koloriert, wie man es in den Zürcher Landkirchen findet.

Die Einleitung (*1r) lässt Oesenbry als Ritual beginnen; nicht nur die Initiale K von «Kunst» – die Kunst der Vogeljagd – markiert den Anfang, auch die üppig mit Blumen geschmückte Blattranke fasst den Text ein. Marlis Stähli spricht von einer Vasenform, die sie umschliesst, oder ist es ein Schlüsselloch, durch das der Betrachter und Leser schaut und in die Vogeljagd eingeführt wird? Es ist ein repräsentatives Eingangsportal, wie es seit eh und je in der Buchmalerei praktiziert wurde, zurückgehend auf die Antike. Es ist bei Stähli die Rede davon und ist auch hier ein Thema, das faszinierende Ineinanderfliessen von Mittelalter

und humanistischer Neuzeit; gerade auf einer solchen Seite wird dies anschaulich. Doch damit nicht genug, das Eingangsritual wird auf fol. *2r, der Widmung an Abt Silbrys, fortgesetzt mit einer prächtigen Initiale und der trichterförmigen Anordnung des Textes, die eine Sogwirkung auf den Leser ausübt. Auch der Schluss der Vorrede wird mit einer figuralen Anordnung des Textes ritualisiert (*7v), zusammen mit dem leeren achten Folio, das eine starke Zäsur und den Aufakt zum Haupttext bildet.

Nach der kurzen Vorrede setzt der Text ein mit einem Paukenschlag, einem Bild (2r) natürlich, auf der Rectoseite des ersten Doppelblattes nach der Zäsur mit dem leeren Folio, verbunden mit einem pfarrherrlichen und saloppen Mahnspruch, einem Zitat, wie Christoph Gasser belegt.⁷ Es passt gut zu Oesenbry, man hört ihn sprechen und sieht ihn vor sich; dass er grossen Spass am Spruch über die Trägheit der Menschen hatte, zeigt die rote Ranke, die der Rubrikator an den linken Rand setzte. Das Bild aber ist die Hauptsache auf dieser Seite, der Jäger links lässt keck die Spitze seiner Lanze über den Bildrand hinaus auf den Text weisen, und zwar auf die Schlussfolgerung des Mahnspruches: «Deren aller gwün vnnd gnuß wirt kleyn syn.» Das Bild ist lebendiger, schwungvoller gemalt als andere im Buch, ganz offensichtlich wollte der Maler ein Titelbild malen. Es ist gleichsam ein Inhaltsverzeichnis des Buches und besagt, es gehe hier nicht um die Falkenjagd. Der Jäger mit dem Falken und dem Hund schreitet aus dem Bild heraus, der Falke ganz links aussen am Blattrand. In der Bildmitte schaut der Kauz frech den Betrachter an, als wolle er ihn anlocken. Er sitzt auf der Hand des zweiten Jägers mit dem geschulterten Kloben und dem Netz; dies ist das Thema des Buches. Der Lockkauz steht im Zentrum, er lockt die Vögel an. Man kannte die Vögel gut und liebte es, sie zu beobachten, sie zu hören, sie zu bewundern, wie Michel Pastoureau so schön sagt;⁸ man wusste auch, dass die nachtaktive Eule tagsüber von Vögeln angegriffen wird und man sie so anlocken konnte.⁹

Idyllisch stehen die beiden Jäger vor zwei Apfelbäumen mit vielen Früchten und einer Eiche; die Jagd bringt Gutes und ist keine Versuchung wie im Paradies. Die Anspielung auf das Buch Genesis, das Oesenbry im Text zu seiner Rechtfertigung der Jagd bemüht, und auf das Paradies ist eklatant. Doch was soll die Eichel, die sich neben der Lanze vor dem blauen Himmel in der Bildmitte abhebt? Sie gehört zwar zum Eichenlaub des Hutschmucks des Jägers, doch in der effektvollen Inszenierung liegt ein tieferer Sinn, wohl ein Fruchtbarkeitssymbol.¹⁰ Das Bild ist in antiker und mittelalterlicher Tradition aufgebaut, zum einen ist es ein Zweifigurenbild, die beliebte Form zur Darstellung des Dialogs in der Antike. Dies wirft die Frage auf, ob auch hier sich die beiden Jäger im Dialog befinden, zumal wenn man an-

nehmen darf, dass bestimmte Personen gemeint sind, vielleicht Jodok Oesenbry selbst und Hans Eberhart.¹¹ Pfarrer Oesenbry präsentiert Abt SilberySEN das Resultat des «buon governo», der guten Führung der Geschäfte durch das Kloster Wettingen, die Friede, Blüte und Wohlstand erzeugt. Natürlich wusste Oesenbry von der Misswirtschaft des Abtes; um einen guten Preis für die Handschrift zu erzielen, schmeichelte er ihm heuchlerisch.¹² Dann zeigt das Bild den «Schichtenraum» der karolingischen Buchmalerei vor dem mehrlagigen Hintergrund mit Boden- und Himmelstreifen; die Jäger schreiten vor den Bäumen und ihren Wurzeln, nicht auf ihnen; wohl ist es derselbe Maler, der Figuren und Landschaft malte. Wie im Folgenden zu beobachten sein wird, gestalteten der oder die Maler die Bilder nicht einzeln, sondern konzipierten sie als Bilderfolge. So gesehen erstaunt es, dass die Jäger nach links, also aus der Bilderfolge herausschreiten; die beiden, die auf fol. 36r den dritten Teil einleiten, schreiten in korrekter Leserichtung nach rechts.

Das Titelbild wirkt abgehoben, wenn man auf fol. 3v das erste Bild der hier einsetzenden Bilderfolge betrachtet. Bereits beim ersten Übergang vom einen zum anderen Bild wird deutlich, wie der Maler vorging, wie er den Zyklus konzipierte. Die beiden reich behangenen Apfelbäume weichen zur Seite und geben den Blick frei in eine Landschaft bis weit zum Horizont über den Hügeln mit dem turmbewehrten Schloss. Der Lockkauz wird von drei Jägern in Szene gesetzt, er ist die Hauptfigur des Bildes; die Jäger tänzeln um drei Käuze herum, den einen oben in einem Käfig, den anderen unten links auf dem «Krückli», dem T-förmigen Reck zum Absetzen des Kauzes, und den dritten unten rechts auf dem flachen Sitzblock.¹³ Im Käfig wird dem Kauz eine Kohlmeise verfuttert: «Wie man dz kützli abrichte vnnd spýse. Kutzen kefi.» Der Raffinesse der Komposition der tänzelnden Jäger und der Luftperspektive der blauen Hügel am Horizont steht der übergrosse Käfig entgegen, von dem man nicht recht weiss, wo im Bildraum er sich befindet.

Drei Traghütten aus Ästen, Laub und grünen Tüchern (5r) sollen die Jäger für die Vögel unsichtbar machen, was der Maler genüsslich ausbreitet und den Rubrikator zu einem ausführlichen Kommentar im Bild führt: «Von den dryen traghütten, wie sy angrüstet sollend werden. Die lär, vnbezogen hüttent. Die grün spanng ist mit grünem thüch überzogen. Die bezogen, offen hüttent. Die bezogen, bezogen hüttent.» Es geschieht dies bloss zu Instruktionszwecken, die Hütten sind nicht Bestandteil einer Jagdszene, was den Maler dazu bringt, in der mittleren, architektonisch und symmetrisch gebauten Hütte den Lockkauz hinzusetzen; er thront dort wie auf einem Altar, er ist ja auch die Hauptfigur des ganzen Buches. Nicht von ungefähr lässt Oesenbry dieses Bild malen; es gefällt ihm, die

Vögel listenreich zu täuschen, um sie besser fangen zu können. Davon wird weiter unten nochmals die Rede sein. Gleich folgt auf 6r die Demonstration, wie der eine Jäger in der Laubhütte sitzt und den gefangenen Vogel aus dem Kloben nimmt, während der andere ausserhalb den Kloben hält und mit der Lockpfeife hantiert.

Ein weiteres Thema wird erstmals mit einem ganzseitigen Bild kommentiert (7r). Der Rubrikator setzte den Titel unten auf die vorangehende Seite 6v: «Wie man die fellstangen zum kloben vnd zur hüttent rüsten soll.» Wie die Fallstange richtig aufzubauen ist, wird zu einem monumentalen, sorgfältig komponierten Gemälde. Auffallend gut gemalt erscheint der Kernbeisser am Kloben, von deutlich besserer Qualität als die meisten Vögel sonst. Er ist aus einem anderen Zusammenhang kopiert, er steht in Präsentierhaltung auf oder an der Stange; wie man sich vorstellen soll, dass der Vogel so gefangen werden kann, bleibt offen. Der grosse Baum, die in der Landschaft mächtig inszenierten Fanginstrumente und der Kauz auf dem «Krückli», der den Blick in die Tiefe führt, verstärkt noch durch die bläuliche Luftperspektive, umrahmen den Jäger. Ein weiteres markantes Bildelement, das sich einer einfachen Erklärung entzieht, ist der ausgehöhlte Baumstrunk am vorderen Bildrand; man kann nur spekulieren, ob die Aushöhlung mit Leim gefüllt war, um dort ruhende Vögel zu überraschen, oder ob dort anlockende Duftstoffe eingefüllt wurden. Es ist keinesfalls ein zufällig hingemaltes Detail, zumal der Strunk in der Diagonale zum Lockkauz steht; dazwischen fliegen die Vögel in die Falle. Die Baumstrünke, die auf vielen Bildern zu sehen sind, mögen auch auf die damalige Problematik der Waldbewirtschaftung, insbesondere der Rodungen, hinweisen.¹⁴ Es ist eine dramatische Dynamik in diesem Bild, überhöht von einem dräuenden Gewitterhimmel und akzentuiert durch die übergrosse Jägerfigur unter dem starken Andreaskreuz aus Fangstange und Kloben; es erinnert an Gemälde der Donauschule und, naheliegender, an die Schweizer Bilderchroniken.¹⁵ Ganzseitige Bilder kennen wir seit Beginn der Buchmalerei in der Antike, was hier ganz wörtlich genommen wird, der Maler arbeitet bis über den Blattrand hinaus, was zur Folge hat, dass kein unbemalter Papierfleck mehr zu sehen ist und die Malerei im Buchfalg verschwindet; ein Bildrahmen fehlt.

Nach dem leeren Blatt 8 folgt eine weitere Steigerung: Erst wenn man von Bild zu Bild blättert, ahnt man etwas von der raffinierten Bilddramaturgie, die weniger den Malern als dem Verfasser, Pfarrer Oesenbry also, zuzuschreiben ist. Folio 9v stellt eines der Schlüsselbilder dar. Zum einen trägt es die «tabula ansata» nach antiker Manier mit der Inschrift «In mense Iulio», zum anderen verweist die Randnotiz «Math: 10», ohne Versangabe, auf die Quintessenz des Buches.

Auch wenn der Vermerk wohl nicht vom Schreiber Stäheli geschrieben wurde, ist er zeitlich kaum später; vielleicht ist es gar die Hand Oesenbrys?¹⁶

Im zehnten Kapitel schildert der Evangelist Matthäus die Wahl der zwölf Apostel und deren Aussen dung, und er fordert sie zum furchtlosen Bekenntnis auf. Der zentrale Vers 16 lautet: «Seid klug [prudentes, auch *listig*] wie die Schlangen und arglos [simplices, auch *fromm*] wie die Tauben.» Es ist Oesenbrys Bekenntnis, die Jagd kann nur in Anwendung der List gelingen. Listig verbirgt sich der Jäger hinter einem Baum und beobachtet das Verhalten der Vögel, um sich auf die Jagd einzustimmen. Wie die Handschrift und der Text- und Bildaufbau ritualisiert sind, wird auch die Jagd als Ritual dargestellt, wie dies bereits in den vorangegangenen Bildern deutlich wurde. Erst im nächsten Bild auf fol. 10v schreitet der Jäger voll bewaffnet und mit übergestülpter Laubtraghütte zur Tat – den Aufmarsch der Gladiatoren würde man dies nennen im römischen Amphitheater –, das Bild hat etwas Theatralisches, Zirkushaf tes an sich. Die Traghütte hat der Rubrikator im Bild als solche beschriftet. Es ist das letzte Bild des ersten Teils, der rubrizierte Bildtitel am linken Rand «Zü was zytten der wýdman vßgange» bezeichnet den einen Aspekt des Bildinhalt es; wichtiger ist, dass das Bild nach dem kurzen ersten Teil den Anfang zum zweiten, dem eigentlichen Hauptteil des Buches, markiert, wie der lateinische Vermerk rechts besagt: «Hec hactenus de prima parte huius libri sequitur iam altero folio pars secunda etc» – «Bis hierher der erste Teil dieses Buches, darauf folgt, auf dem nächsten Blatt, der zweite Teil usw.»¹⁷ Der Schriftzug greift weit ins Bild hinein; der Schreiber sparte den Platz für die Bilder aus. Das Hauptinteresse allerdings an diesem Bild liegt darin, wie die Instruktionen bildlich umgesetzt werden, zu welchen Tageszeiten der Vogeljäger ausziehen soll: mit der Sonne oben links. Maskenhaft wirkt ihr Gesicht umgeben von dichten Strahlen; der Maler suggeriert die Sommerhitze, es ist Juli, wie das vorangehende Bild anzeigte. Oesenbry kannte die Szene aus dem Alten Testament, als Josua den Lauf der Sonne anhielt, damit seine Truppen in der Schlacht bei Gibeon gegen die Amoriter den Sieg davontragen konnten.¹⁸ Die Sonnenmaske erinnert an das Brauchtum zu Martini; die «Gansabhouet» in Sursee geht wohl ins Spätmittelalter zurück.¹⁹

Gleich auf der Rückseite des Beginns des zweiten Teils zeigt der Maler den Jäger vom vorangehenden Bild in Aktion (11v). Nein, man sieht den Jäger natürlich nicht, da er sich in der Traghütte versteckt, Fallstange und Kloben ragen heraus, und vorne lockt der Kauz auf seinem «Krückli». Wie eine Malersignatur nimmt sich der ausgehöhlte Baumstrunk am vorderen linken Bildrand aus. Ohne dass man ihn kommen sieht, erhält der Jäger Unterstützung von einem zweiten; fol. 13v

zeigt das Gleiche wie im vorigen Bild, blass spiegelbildlich verdoppelt. Fallstange und Kloben ragen aus zwei Hütten in die Bildmitte und bilden einen auf dem Kopf stehenden Buchstaben A. Dies ist ein raffinierter Kunstgriff des Malers, besonders im Vergleich mit dem vorangehenden Bild (11v); auch in der Bildsprache wird deutlich, was dort gemeint ist. Der rubrizierte Titel sagt, «Der falsch vnnd fäl sytz», also die falsche Aufstellung der Fanggeräte und des Lockkauzes; mit dem «A» auf fol. 13v wird die richtige Aufstellung markiert. Verfasser und Maler befanden sich im Dilemma zwischen der Gestaltung ausgewogener Bildkompositionen und dem Wunsch, die Jagdinstruktionen so klar wie möglich zu illustrieren, das Dilemma eben, dass das Bild meist nicht nur als reine Illustration gedacht war. Folio 15r zeigt den «kunstsýtz zü den ammßlen», und das Bild zu den Drosseln präsentiert sich wieder als ein «schönes» Bild (16r); es wirkt märchenhaft, verwunschen, während das Bild zu den Misteldrosseln auf fol. 17v mit seinen Symmetrien klar aufgebaut ist. Im Halbrund der Bäume im Hintergrund, das durch einen Zaun ergänzt wird, steht in der Mitte die Traghütte mit dem herausragenden Kloben; links steht die Fallstange. Nach vorne wird das Bild durch eine weitere, kleine Baumreihe abgeschlossen; wieder betont der Maler die Diagonale mit den beiden Apfelbäumen. Die Darstellung im Rund – dann meist mit hochgestellten Personen – war seit der Antike ein beliebtes Kompositionsprinzip, wie bei der «allocutio» des Feldherrn auf den Triumphsäulen des Trajan und des Mark Aurel in Rom.

Mit fol. 20r folgt das zweite Vogelbild von so überragender Qualität, dass man sich fragen muss, ob es von einer anderen Hand stammt. Konnte Oesenbry einen professionellen Vogelmaler zur Mitarbeit gewinnen? Es wäre derselbe Maler, der auch den Kernbeisser auf fol. 7r und das Rebhuhn auf fol. 50r malte. Die Malart ist so fein und präzise, der Eichelhäher so gut beobachtet, dass es schwer vorstellbar scheint, die Malerwerkstätte habe sich an einer guten Vorlage orientiert. Die Zürcher Maler der Zeit waren nicht in der Lage, so zu malen, genannt seien Carl von Egeri (1510/15–1562), Niklaus Bluntschli (vor 1525–1605), Jakob Clauer (1520/25–1579), Jos Murer (1530–1580) und sein Sohn Christoph Murer (1558–1614) sowie Grosshans Thomann (1525–1567), der auch für die Wickiana tätig war.²⁰ Carl von Egeri ist zu früh gestorben für das Vogeljagdbuch, seine Malerei war noch gotisch geprägt, von der Renaissance nur überlagert; wie im Vogeljagdbuch ist der Zug ins Lapidare zu sehen, wie bereits früher beim Pionier der Zürcher Glasmalerei, Lukas Zeiner, zu beobachten.²¹ Einzig Jost Ammann (1539–1591) wäre dazu fähig gewesen, doch ob er Oesenbry zur Verfügung stand, ist fraglich. Der Spezialist, den Oesenbry beizog, muss eher an einem Fürstenhof gesucht werden; das Rebhuhn wird weiter unten mit dem späteren Maler Joris



Abb. 1: Eichelhäher aus Conrad Gessners Vogelbuch von 1557, XIIIrr (13r)

Abb. 2 Eichelhäher aus Oesenbrys Vogeljagdbuch, 20r

Hoefnagel aus dem Umfeld Kaiser Rudolfs II. in Wien oder Prag in Parallel gesetzt.²² Ohne dies belegen zu können, ist damit die Richtung gegeben, woher dieser Maler stammen könnte. Am Ast, auf dem der Häher steht, öffnen sich zwei Eicheln, die an die Eichel am Hut des Jägers im Eingangsbild (2r) erinnern.²³ Der Wechsel, das Qualitätsgefälle wird gleich auf der Versoseite desselben Blattes überdeutlich, wo der «sytz zü dem häher» gezeigt wird; wieder beobachtet ein Jäger hinter einem Baum, wie die Vögel sich gegenüber den Fanginstrumenten verhalten. Vom «kunstsytz zum spächt» (21v) geht es weiter zum köstlichen Bild der Pirole und Wiedehopfe (22v).

«Bsich die volgenden beyd figuren von den wald vnnd huß rötteli hernach.» Folio 23v setzt erneut den ausgehöhlten Baumstrunk an die vorderste Bildmitte als wichtiges Element von Bedeutung, aber welche? Bedrohlich wirkt die Szene auf fol. 25r; ein Schwarm Finken fliegt im Sturzflug auf den Kauz in der Bildmitte. Mit fol. 26r folgt ein weiteres ganzseitiges Bild. Der Maler erweist sich als erstaunlich flexibel, noch einmal wechselt er die Methode. Das Bild ist in drei Registern übereinander aufgebaut, was aus der antiken und mittelalterlichen Buchmalerei geläufig ist. Die Abgrenzung der Register erfolgt durch einen dünnen, schwarzen, mit dem Pinsel gezogenen Strich. Das obere Register ist wieder mit der «Malersignatur» des ausgehöhlten Baumstrunks in der Bildmitte versehen; im mittleren sitzt links einerätselhafte Frau, nobel gekleidet mit Hut vor einer verbarrikadierten Hütte, neben ihr steht eine Doppelhenkelkanne. Sie passt nicht in die Jagdszene im Wald, und doch sind die Spatzen ganz auf sie ausgerichtet. Das verbarrikadierte Haus, die «porta clausa», ist ein Mariensymbol, zusammen mit den listigen Spatzen als erotische Anspielung ergibt sich eine pfarrherrliche Sicht auf die Szene. Die Dame nimmt gleichsam die Stellung eines Lockvogels ein.²⁴ Das untere Register scheint genauso doppeldeutig wie

das mittlere; der Jäger links ist nicht in Aktion, er schaut auf die Spatzen, die sich auf den Leimstangen verfangen haben. Mit der Rechten greift er sich an das Kinn und in den Bart, er ist nachdenklich, dargestellt in der antiken Philosophiegestik.

Als Ganzes wirkt die Seite unruhig und unübersichtlich. Als Bildtitel dient die Kapitelüberschrift auf fol. 25v: «Verborgne kunstsitz zü dem listigen spatzten.» Die List ist das zentrale Thema des Buches, beide Seiten, Jäger und Vögel, bedienen sich ihrer, um zu fangen oder um zu fliehen. Der Titel auf der Versoseite bezieht sich auf das Bild auf fol. 27v, dem nächsten ganzseitigen Bild: «All gmeynér sitz zü den meyßen, mit der standhütten vnnd traghütten»; es hat zwei Register. Offenbar waren dem Autor und dem Maler die Unzulänglichkeit des vorangehenden dreiregistrigen Bildes aufgefallen; der Maler bemühte sich mit Erfolg um eine bessere Lösung. Obwohl zwei ähnliche, aber doch verschiedene Jagdmethoden von zwei Vogelarten, den Kohlmeisen oben und den Blaumeisen unten, dargestellt werden mussten, schaffte der Maler eine in sich geschlossene, ästhetisch ausgewogene Bildkomposition. Die Abtrennung der Register erfolgt durch einen Hag, der ganz natürlich in die Waldlandschaft passt. Die Sonne als Maske strahlt dieses Mal von oben rechts, es ist die Herbstsonne, wie der Text nahelegt: «Vnnd godt diß weydwerck ann deß heylgen krütz tag zü herpstz zütt vnnd weret biß zü aller heylgentag».

Im Bild 32v findet der Maler zu einer virtuosen Variante in einer freieren Anordnung der Abzäunung vom oberen Teil mit den drei Hütten zur Jagd der Wacholderdrosseln oben und der Grünlinge unten («... drý kunstsitz mit der traghütten zum räckholdter vogel vnnd zü der wÿnßlen»). Auf Folio 33r steht in der Mitte eine rubrizierte Zäsur mit einem ornamental angeordneten Text mit der Ankündigung eines kurzen Berichts über weitere Fangmethoden. Die Zäsur wird auch bildlich vollzogen, das wiederum ganzseitige, souverän kom-

ponierte Bild 34v zeigt den Jäger links aussen nur noch wie einen Strassenverkehrspolizisten, der die Drosseln in den Vogelherd einweist, bevor er die Netze zuschnürt. Um im Bild zu bleiben, wären die sechs Käfige mit den nicht sichtbaren Käuzen ober- und unterhalb des Vogelherdes die Verkehrsampeln.

Zum dritten und letzten Teil mit dem Lerchenfang marschieren zwei voll ausgerüstete Jäger von links nach rechts vor einer grandiosen Landschaftskulisse: «Dise zwen gend mit iren rüstungen zu[r] lerchen vß» (36r). Es überrascht nicht mehr, dass auch das Titelbild des dritten Teils des Vogeljagdbuchs des Pfarrers Oesenbry programmatisch ist. Das Bild steckt voller kleiner Details, deren Bedeutung nur erahnt werden kann. Zuvorderst illustriert es, was Oesenbry im rubrizierten Titel auf fol. 35v ankündigt: «Jetz dann volget der dritt vnnd lettst theyl diß vogelbüchs, darinn zeÿget vnnd erlärnet wirtt, wie man lerchen, wachtlen, rähbüner vnnd andere edlere gfügel fachen möge.» Es geht also um die Jagd der edleren Vögel, die auch als Speise am besten schmecken, die geschätzten Drosseln im zweiten Teil ausgenommen. So kommt es wohl auch, dass er dem Maler ein Scherzchen zugesteht, wenn der gewichtigere Jäger links, vielleicht Hans Eberhart (oder Oesenbry selbst?), dem jüngeren vorne zuzwinkert und in einer vieldeutigen Gestik auf ihn zeigt. Worauf Zeige- und Mittelfinger des Jägers weisen, wird im Unwissen gelassen; ist es der junge, fesche Jäger vorne, ist es der Weinkrug, den man an dessen Rücken erahnt, die gute Ausrüstung und die zu erwartende Beute oder eher die bedeutenden Bauten im Hintergrund? Wie beim einleitenden Bild auf fol. 2r verweist Oesenbry heuchlerisch auf das «buon governo» des Abtes, das in Wahrheit eine Misswirtschaft war. Auf Hans Eberhart greift Oesenbry bei der Beschreibung des Lerchenfangs zurück.²⁵ Das Zweifigurenbild (siehe zu fol. 2r) zwischen zwei Bäumen führt den Blick auf die Kirche im Mittel- und das prunkvolle Schloss im Hintergrund. Der Charakter der Bilder wandelt sich nicht nur, was die Figuren angeht, der Hintergrund mit den markanten und das Bild dominierenden Architekturen erhält eine starke Ausdrucks Kraft. Zwar ist der sakrale Aspekt, etwa der Bezug auf die Genesis, hier nicht mehr gegeben, doch in der offenen Mitte zwischen den beiden Figuren wird der Blick des Betrachters auf eine Kirche geleitet; ohne dies strapazieren zu wollen, fällt es doch auf, dass sie in vertikaler Linie mit dem ausgehöhlten Baumtrunk unten verbunden ist.

Markante Bauten prägen das zweite Bild (37v); hier treten erstmals die für den dritten Teil charakteristischen Tannen mit den nach unten hängenden Zweigen auf, die antik-orientalisch wirken und an die Mosaiken im Portikus der Omajadenmoschee in Damaskus erinnern und – näher liegend – an den Rheinauer Psalter.²⁶ Das Bild ist beinahe ganzseitig mit nur gerade vier Zei-

len Text oben; beeindruckend, wie der Maler die ganze Seite ausfüllt und eine Komposition im Rund schafft, wiederum ganz in antiker Manier. Das Zentrum bilden die Hauptfiguren, die im Vogelherd einzufangenden Lerchen. Das Rund veranschaulicht, wie die Vögel von den Jägern und den von ihnen eingesetzten Hilfsmitteln in den Vogelherd getrieben werden. Es ist ein dynamisches Bild, das grossen Atem hat, was in Zürich zu dieser Zeit auffällt.

Dieser Atem ist nur noch ansatzweise spürbar im zweiten und dritten Bild zum Lerchenfang auf fol. 39r; es ist wieder ein Doppelbild in zwei Registern übereinander. Das Kompositionsprinzip bleibt das gleiche, nur wirkt alles naturgemäß gedrängter; wieder beherrschen die Schlösser die Silhouette, in der bläulichen Luftperspektive geheimnisvoll entrückt. Dort hausen die edlen Herren, in deren Auftrag die Jäger ihre Arbeit verrichteten. Auf fol. 40v folgen bereits die Wachteln – eine Steigerung zu den edlen Speisevögeln ist zu beobachten –, wieder in einem doppelregistriegen Bild, als ob der Rhythmus der zum Text parallel und ergänzend laufenden Bilderzählung beschleunigt werden soll. Es hat kaum Platz, doch im unteren Register fehlt auch hier das ferne Schloss auf einem schroffen Felsen nicht.

«Das dritt Stuck imm Wachtelfang» nimmt auf fol. 41v die untere Seitenhälfte ein; vielleicht ist es dem gedrängten Format zuzuschreiben, dass das Schloss ganz schräg in die obere linke Bildecke geschoben ist und in blauen Wellen zu versinken scheint – es sind die Hügel.

Folio 43v markiert das grössere Kapitel zu den Rebhühnern, das im grossartigen Porträt des Vogels auf fol. 50r seinen Abschluss findet. Man spürt den Respekt vor den schönen Vögeln, der Jagdhund greift nicht von sich aus an, er wartet auf den Befehl des Jägers. Die Kirche und das Dorf sowie die verschlungenen Baumstämme, die an gedrehte Säulen eines Altars erinnern, geben dem Bild eine besondere Note. Es ist das erste Bild einer dichten Serie von drei Bildern. Fol. 44r zeigt die Attacke auf die Rebhühner im vollen Gang, die Jäger lassen die Hunde los, einer bedient die in Kreuzform zusammengehängten Netze. An einem übermalten Reklamanten unten rechts ist die Arbeitsweise bei der Entstehung der Handschrift gut nachzuvollziehen. Der Schreiber hat nach zehn Zeilen auf 44r die Seite frei gelassen für ein Bild; um selbst den Faden nicht zu verlieren, setzt er den Reklamanten und schreibt weiter; der Maler übermalte dann den Reklamanten, das heisst, er geht erst zur Arbeit, wenn der Text fertig geschrieben ist. Auf fol. 45r hat der Rubrikator den Reklamanten ausgestrichen, vielleicht als er den Bildtitel oben auf fol. 45v direkt ins Bild schrieb.²⁷ Mit fol. 44v schliesst diese Dreierserie damit, dass die Rebhühner von den Jägern und ihren Hunden in die Netze getrieben werden, und dies vor der Kulisse dreier prächtiger Schlösser



Abb. 3: Perdix aus Oesenbrys Vogeljagdbuch, 50r

Abb. 4: Perdix aus Conrad Gessner's Vogelbuch, CXClv (192v)

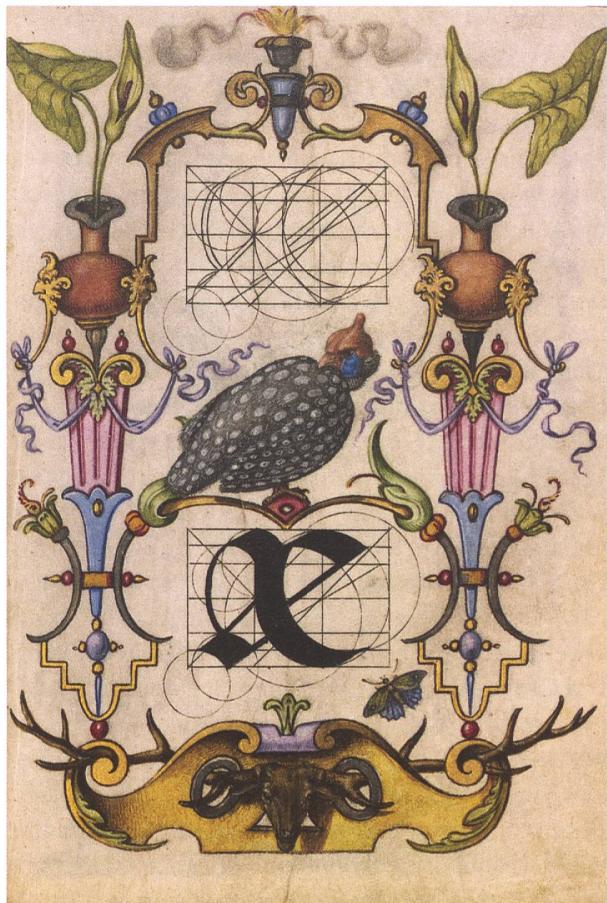


Abb. 5: Perdix aus Joris Hoefnagel, Mira calligraphiae monumenta, Prag, um 1600. Malibu,

The J. Paul Getty Museum, Ms. 20, 130r

und hoher Berge; auf fol. 45v werden sie in die Bäume gehetzt, wo sie hängen bleiben werden. Wie im zweiten Teil folgt auch im dritten auf fol. 47r ein Jäger in beobachtender Stellung; er wartet auf den Ruf der Rebhühner. «Ein besunder kunst stuck zum räbhünerfang», so titelt der Rubrikator das merkwürdigste Bild in der Handschrift auf fol. 48r; man kommt sich vor wie an einer Fasnachtsveranstaltung, der Jäger hat ein zottiges Tierfell angezogen und sich einen Kuh- oder Hirschkopf aufgesetzt, von Netzen umzäunt locken Kühe die Rebhühner an, der Hund hält sich im Hintergrund und oben springt ein Widder an einem Baumstamm hoch. Das Ganze wird dominiert von einer mächtigen Burganlage mit einem Tor und einer Mauer, die sich den Berg hinaufzieht bis zum Palas.

Den krönenden Abschluss des langen Abschnitts zu den Rebhühnern bildet das Bild auf fol. 50r, gleichsam ein Porträt des Rebhuhns unter den letzten vier Zeilen, darunter folgen die ersten zehn Zeilen des neuen Abschnittes, den der Rubrikator am Rand markiert: «Von den haselhüneren, wie die selbigen gfangen». «Perdix» schreibt der Rubrikator auf den blauen Hintergrund, ganz so wie der Name einer porträtierten Persönlich-

keit im Bild erscheint. Das Rebhuhn wird inszeniert inmitten eines Blumengartens. Die Vorlage zum Perdix stammt zwar von Gessner, doch die Ausführung hat fürstliches Gehabe und erinnert an die wenig späteren Vogelbilder von Joris Hoefnagel, der an den Höfen von Wien und Prag für Kaiser Rudolf II. gearbeitet hat.²⁸ In der Vorlage steht das Rebhuhn, bei Oesenbry scheint es sehr tief zu fliegen, da die Beine nicht zu sehen sind. Oesenbry hat wohl auf dasselbe Vorbild zurückgegriffen oder – wahrscheinlicher – er konnte einen Maler verpflichten aus dem Umkreis derer, die es geschaffen hatten, einen Künstler in der Art des Joris Hoefnagel. Zur höfischen Allüre passt, dass berühmte Namen von antiken Gelehrten im Text auf fol. 49v/50r erwähnt werden: Plinius, Galen, Dioskurides und andere. Das Rebhuhnporträt wirkt triumphalistisch; der Vergleich mit dem Eichelhäher auf fol. 20r liegt nahe, auch der Kernbeisser in fol. 7r ist in ähnlich präziser Art gemalt.

Wie erwähnt steht das Bild des Rebhuhns über dem Beginn des nächsten Abschnittes über die Haselhühner: «Von den haselhüneren, wie die selbigen gfangen». Erst auf fol. 53r folgt das Bild dazu, ein ganzseitiges, das gleichzeitig den Schluss des Abschnittes

markiert; der Rubrikator wiederholte den Titel oben im Bild «Haselhüner fang». Das gespannte Netz teilt das Bild vertikal in zwei Hälften; der Jäger links pfeift mit den Fingern als Lockruf. Auf der Versoseite beginnt die Fasanenjagd mit dem dazugehörigen Bild auf fol. 56r, das wieder in das übergeordnete Thema der List passt; die Ausweglosigkeit der gejagten Vögel wird mit dem hohen horizontal gespannten Netz dramatisiert; Oesenbry spricht davon, man müsse sie in die Enge treiben, bis sie «überdorlet» – überlistet – seien.²⁹ Auf der Versoseite setzt der Abschnitt über die Auerhahne ein, übertitelt mit «Von den vrhanen vnd vrlühneren». Das Bild dazu folgt erst auf fol. 58r, und zwar unter dem Texttitel «Von den Loubhanen», doch im Bild hat der Rubrikator geschrieben «Wie die vrhanen gschoßen vnnd gfangen». Neu ist hier erstmals ein Jäger mit einer Schusswaffe zu sehen, die Szene spielt sich also nach dem Bartholomäustag am 24. August ab,³⁰ ein in vielerlei Hinsicht bemerkenswertes Bild. Die Größenverhältnisse waren für die Maler auch in den vorangehenden Bildern nicht entscheidend, die Überhöhung des Auerhahns übertrifft alles und ist klar nicht bloss der Un geschicklichkeit des Malers zuzuschreiben. Der Autor, Pfarrer Oesenbry, wollte dies so haben. Die wilde, ebenfalls überhöhte und verzerrte Darstellung der Berge mit den überhängenden Gipfeln ergänzt das Bild sowie die detailreiche Schilderung der Haus- und Toranlage unten rechts. Die Fortsetzung findet die Bild erzählung auf fol. 59r mit dem signifikanten Detail, dass hier ein Birkhuhn – auch mit List – dem Jäger und seiner Schusswaffe entfliehen kann.³¹

Die letzten Bilder führen den Betrachter zur Jagd der Alpenschneehühner in das Gebirge, die bereits bekannten, überhöhten Berge ragen jetzt über den Bildrand in den Text hinein (59v). Ein Steinbock steht auf dem Vorgebirge und schaut auf die Jagdszene hinunter; er ist nicht bloss Staffage, dazu ist er zwar klein, aber zu prominent ins Bild gesetzt vor dem leeren Hintergrund, gleichwertig wie der prächtige Schlossbau auf dem Hügel links.³² Der Steinbock steht für die widersprüchlichsten Tugenden und Laster, entscheidend hier ist, dass er als ein Teil der Schöpfung dasteht; er versinnbildlicht die Geselligkeit, die Triebhaftigkeit und die Zeugungskraft.³³ Im Zodiak steht der Steinbock zwischen dem Schützen und dem Wassermann und markiert die Zeit der Geburt Jesu. Auffallend, wie bereits auf fol. 37v, die hängenden Äste des Baumes in der Bildmitte. Im zweiten Bild zur Jagd der Alpenschneehühner ist es der Steinbock, der links oben in den rubrizierten Bildtitel am Rand hineinragt; nein, der Rubrikator hat den Bildtitel nachträglich über den Steinbock geschrieben (61r). Die ultimative, ausweglose Situation für die gejagten Vögel wird durch das quer gelegte Seil mit den Schlingen betont, ein realitätsfremdes Bild.³⁴

Das Schlussbild (62v) beinhaltet, wie könnte es nach dem bisher Gesagten anders sein, ein ganzes Programm als fulminanten Ausklang; es ist vielleicht nicht das beste, aber wohl das am meisten ausgearbeitete und am raffiniertesten komponierte Bild. Die Un geschicklichkeiten, wenn man sie denn überhaupt so bezeichnen darf, sind Teil der Bildsprache, wie dies in der Volkskunst oft zu sehen ist. Das inhaltliche Zentrum des Bildes ist das gefangene Steinhuhn, das der Jäger an den Beinen triumphierend hochhält; das Ziel der Jägerlist und -kunst ist erreicht, der Vogel gefangen. Hoch oben, unerreichbar, taucht das märchenhaft grosse Schloss auf der obersten Kuppe des Berges aus der blauen Tiefe auf; es bleibt unerreichbar, kein Weg führt zum Schloss. Der Jäger präsentiert den Vogel dem Schlossherrn. Im oberen Bildteil ist die Jagd in vollem Gang, von rechts reitet ein Falkner herbei, nein, er hält einen Sperber als Beizvogel in der Hand – wie der eine Jäger auf dem ersten Bild 2r den Falken –, den Sperber, der oben rechts nochmals in Aktion gezeigt wird, wie er im Sturzflug die Steinhühner ins Netz treibt. Die drei Vögel, die ins Netz fliegen, liegen auf einer Bild diagonale, die zum bereits gefangenen in der Hand des Jägers unten führt. Das Bild fasst zum Schluss die Quintessenz des ganzen Vogeljagdbuches zusammen, wie das Eingangsbild auf fol. 2r zu Beginn gleichsam als Inhaltsverzeichnis des Buches zu verstehen ist.

Pfarrer Jodok Oesenbry betont, das Vogeljagdbuch solle nicht bloss lehrreich sein, sondern auch vergnüglich zu lesen. Wie fröhlich und voller Tatendrang die Jäger losziehen, kommt nur in den Bildern zum Ausdruck (2r, 36r). Das listenreiche Vorgehen der Vogeljäger wird im Text umschrieben, die Maler konnte Oesenbry anweisen, dies zu veranschaulichen. Dagegen mag man es nicht als eine List, eher als ein Vortäuschen falscher Tatsachen empfinden, wenn die Misswirtschaft des Auftraggebers, des Abtes Christoph Silberrysen von Wettlingen, als ein «buon governo» zelebriert wird. Ist es ein leichtes Augenzwinkern des Verfassers, das man wahrzunehmen meint? Und schliesslich steht die Bewunderung der schönen Vögel im Vordergrund, die Oesenbry von einem Spezialisten malen liess (7r, 20r, 50r).

Anmerkungen

- 1 Siehe dazu den Beitrag von Marlis Stähli.
- 2 Eine Werkstatt die auch Glasmaler beschäftigte. Dazu weiter unten. Bernhard Anderes, in: von Tavel 1981, S. 15: Kabinett- und Wappenglasmalerei als «eine vornehmlich auf die Schweiz beschränkte Kunstgattung».
- 3 Van den Abeele 2013. Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 616.
- 4 Sprüche 14, 27: «Die Furcht des Herrn ist eine Quelle des Lebens, dass man meide die Stricke des Todes.» – «Timor Domini fons vitae ut declinet a ruina mortis.»
- 5 Dies wird besonders deutlich, wenn man das Wappen aus Wettingen selbst daneben sieht.
- 6 Jucker 1961.
- 7 Edition, S. 41.
- 8 Pastoureau 2011, S. 11, zu Barthélemy l'Anglais, *Le livre des propriétés des choses* (Übersetzung Jean Corbechon), Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 136, fol. 12r: «L'homme médiéval connaît bien les oiseaux ... il aime les observer, les écouter, les admirer.»
- 9 Pastoureau 2011, S. 139, Eule (Abb. S. 138), aus Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 764, fol. 73v, um 1240.
- 10 Siehe auch den Eichelhäher auf fol. 20r. Zu den Apfelbäumen siehe Pastoureau 2011, S. 95. Cambridge, The Fitzwilliam Museum Library, ms. 379, fol. 13r, um 1300–1320.
- 11 Siehe unten zu fol. 36r.
- 12 Siehe dazu den Beitrag von Regula Schmid.
- 13 Die Fachausdrücke sind dem Kommentar Christoph Gassers entnommen. Ihm sei herzlich gedankt für die zahlreichen Antworten auf die Fragen über die Vögel und die Jagd.
- 14 Irniger 1991.
- 15 Wutzel 1965. Vor allem im Luzerner Schilling: Pfaff 1991, S. 98, 134.
- 16 Vermerk platziert an dieser Stelle *: «Doch so mag vñ gwüßer erfarnuß zù keynér beßeren vnnd khumlicher * zÿtt diß weydwerch amm nutzlichisten brucht werden, dann zù der zÿt, so imm jar die krÿesi angandt vnnd anfahend rÿff zù werden oder so sy fhul vnnd abfallend.»
- 17 Zum Gebrauch der Humanistica für lateinische Texte siehe den Beitrag von Marlis Stähli, S. 252.
- 18 Brenk 1975, S. 105 f. Buch *Josua* 10, 13.
- 19 Thüler 1997, S. 339 ff.
- 20 Von Tavel 1981, S. 8–19; Schneider 1954.
- 21 Von Tavel 1981, S. 18.
- 22 Prag um 1600, S. 130 ff. Faksimile des J. Paul Getty Museum, Malibu, Ms. 20, Hendrix/Vignau-Wilberg 1992; digitales Faksimile www.getty.edu/art/collection/objects/2284/joris-hoefnagel.
- 23 Siehe Ulysse Aldrovandi in der Handschrift Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi, T. 2.005. Dazu Germann et al. 2010, S. 52.
- 24 Christoph Gasser weist auf die erotische Symbolik hin, siehe Diederichs 1908; de Jongh 1995, S. 21–58, 245–254. Zu verweisen ist auch auf Maria und das Einhorn; nur Maria als Mutter und Jungfrau vermag das Einhorn einzufangen.
- 25 «Disere khunst mit dem lerchen fanng ist oftermalen probiert vnnd bewärt worden von m[eister] Hansen Aeberhardt, bulfermacher vnnd burger Zürich, der mir diseren bericht gen / vnnd mundlich angében hatt» (37r/v).
- 26 Zürich, ZB, Ms. Rh. 167, Konstanz, um 1260.
- 27 Oder wollte er den Reklamanten dadurch besonders hervorheben?
- 28 Siehe oben, Anm. 24.
- 29 überdorlet = übertölpelt, überlistet.
- 30 Siehe Edition, S. 132, Anm. 309.
- 31 Oesenbry mag an Psalm 123 (124), 7 f., gedacht haben: «Unser Leben ist wie ein Vogel dem Netz der Vogelsteller entkommen, das Netz ist zerrissen, und wir sind entkommen. Unsere Hilfe steht im Namen des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat.»
- 32 Im Unterschied dazu siehe die vielen Steinböcke in Ms. F 35, fol. 132v (Wickiana).
- 33 Hiob 39, 1; Psalm 103 (104), 18; LexMA VII, Sp. 1812.
- 34 Korrespondenz Christoph Gasser, 18. August 2015.

