Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums
Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog
Band: 58 (2002)

Artikel: Die Wandmalereien im Haus "Zum Brunnenhof", Zürich : ein Beispiel jüdischer Kunst aus dem 14. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Adaption und Abgrenzung
Autor: Epelbaum, Dina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961570

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: 14.07.2025

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

Die Wandmalereien im Haus ‚Zum Brunnenhof', Zürich

Ein Beispiel jüdischer Kunst aus dem 14. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Adaption und Abgrenzung

von *Dina Epelbaum*[*]

In der Zürcher Altstadt wurden 1996 bei der Renovierung der Liegenschaft ‚Zum Brunnenhof' mittelalterliche Wandmalereien entdeckt, die um 1330 entstanden sind. Urkunden belegen, dass das Haus an der heutigen Brunngasse 8 um 1332 im Besitz der Jüdin Minne und ihrer beiden Söhnen Moses und Gumprecht war. Freigelegt wurden drei Fragmente mit figürlichen Szenen, welche die Wände eines 75 m^2 grossen Festsaales schmückten: Dargestellt sind ein Tanz (Abb. 1), eine Falkenjagd (Abb. 2) und auf einem schmalen Teilstück der Oberkörper eines Bogenschützen. Aussergewöhnlich und historisch einzigartig sind die hebräischen Buchstaben, die auf allen drei Szenen die Namen der Familienwappen oberhalb der Figurenzone in mittelhochdeutscher Lautung nennen (Abb. 3). Eine chemisch-physikalische Untersuchung konnte belegen, dass die Schrift gleichzeitig mit der Vorzeichnung der Wappenschilde und den beiden waagrechten Begrenzungen des Inschriftbandes aufgemalt worden ist. Die an eine flüchtige Notiz gemahnende hebräische Kursivschrift wurde direkt auf den noch feuchten Wandputz aufgetragen. Dieser Befund zeigt, dass die hebräische Beschriftung Anweisung zur Ausführung der Wandbilder gab und zum Konzept der Malerei gehörte. Damit kann belegt werden, dass die jüdischen Hausbesitzer den Auftrag für die Ausmalungen erteilten.

[*] *Dina Epelbaum*, Aemtlerstrasse 73, CH-8003 Zürich. – Dieser Text basiert auf meiner 1999 verfassten Lizentiatsarbeit, die auf dem von Dölf Wild und Roland Böhmer von der Zürcher Denkmalpflege veröffentlichten Bericht aufbauen konnte (*Zürcher Denkmalpflege*, Bericht 1995/96, S. 15–33).

Trotz ihres fragmentarischen Zustandes zählen die Fresken im Haus ‚Zum Brunnenhof' zu den am besten erhaltenen profanen Wandmalereien in der Deutschschweiz. Der Nachweis einer Saalausmalung mit figürlichen Darstellungen in einem jüdischen Kontext entkräftet die geläufige Behauptung der generellen jüdischen Bildlosigkeit.[1] Dabei stellt sich die Frage, inwiefern der vordergründig nicht spezifisch jüdische Bildinhalt eine erwünschte Assimilation im Sinne einer einseitigen Anpassung an die christliche Umgebung darstellt. Bevor die Malereien diskutiert werden, wird im folgenden die Lage des Hauses und die Situation der Auftraggeber skizziert.

Das Haus ‚Zum Brunnenhof' und seine jüdischen Auftraggeber

Das Haus ‚Zum Brunnenhof' befand sich zur Zeit der Entstehung der Ausmalungen im Jahre 1332 im Norden der mittelalterlichen Stadt an der damaligen Grossbrunngasse.[2] Ganz in der Nähe des Brunnenhofs, an der heutigen Froschaugasse, befand sich die Synagoge, das religiöse und kulturelle Zentrum der Juden.[3] Die meisten Zürcher Juden wohnten damals in nachbarschaftlicher Nähe zu christlichen Familien im Gebiet um den Neumarkt, das als beliebte und vornehme Wohnlage galt.[4] Die Durchmischung von Juden und Christen in mittelalterlichen Städten war nicht ungewöhnlich, und es existierten vielfältige Berührungspunkte auf beiden Seiten. Eine Urkunde vom 23. Mai 1332 belegt, dass es ebenso Kontakte wie gelegentliche Konflikte zwischen den jüdischen Bewohnern des Brunnenhofs und ihren christlichen Nachbarn gab.[5]

Die jüdischen Auftraggeber waren sehr wohlhabende Leute. Sie betätigten sich als Kreditgeber für die christliche Obrigkeit. Nach 1345, als das Haus ‚Zum Brunnenhof' die Hand wechselte und an den Schwager von Moses verkauft wurde, erwarben Frau Minne und ihr Sohn Moses die Lie-

1 Siehe die in der Bibel als sogenanntes Bilderverbot ausgelegten Formulierungen: „Du sollst Dir kein geschnitztes Bild machen, noch irgend ein Gleichnis dessen, was oben im Himmel, und unten auf der Erden, und was in den Wassern unter der Erde ist" (Ex 20,4); „Du sollst Dich nicht vor Ihnen niederbeugen und ihnen nicht dienen" (Ex 20,5).

2 Eine ausführliche Baugeschichte ist im Bericht der *Zürcher Denkmalpflege*, S. 28–30, nachzulesen.

3 Siehe F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol" im mittelalterlichen Zürich*, Zürich 1967, S. 39ff.

4 Zur Vermögensverteilung im 14. Jahrhundert in der Stadt Zürich siehe H.-J. Gilomen, *Innere Verhältnisse der Stadt Zürich 1300–1350*, 1995, S. 342–343.

5 Siehe Bericht *Zürcher Denkmalpflege*, S. 29 Anm. 48.

genschaft an der Froschaugasse 4, in der sich die Synagoge der jüdischen Gemeinde befand.[6] Moses, ein Schriftgelehrter und Leiter einer Talmud-Schule, wird als Verfasser des *Zürcher Semaks* genannt. Dieser Kommentarband zu einem jüdischen Gesetzeswerk wird heute noch bei gewissen Gesetzesinterpretationen konsultiert.[7]

Während der Judenverfolgungen im Februar 1349 wurde fast die ganze jüdische Bevölkerung der Stadt Zürich ermordet und ihre Synagoge zerstört.[8] Unter den Opfern befand sich auch Rabbi Moses mit seinen Schülern.[9] Sein Bruder Gumprecht figuriert in Urkunden der Stadt Frankfurt am Main und ist wahrscheinlich während der dortigen Judenverfolgungen umgebracht worden.[10]

Frau Minne und ihre beiden Söhne Moses und Gumprecht verfügten über die finanziellen Mittel, um die Ausmalung eines prächtigen Festsaales in Auftrag zu geben; sie gehörten aufgrund ihrer Kontakte mit der christlichen Obrigkeit zur privilegierten jüdischen Oberschicht. Laut einer Urkunde traten Frau Minne und ihre Söhne am 31. Januar 1329 als Kreditgeber für den Grafen Johann von Habsburg-Laufenberg auf, den Erben der Grafschaft Rapperswil.[11] Erwähnt wird ein Darlehen von 950 Mark Silber, was damals ein sehr hoher Betrag war. Diese Urkunde, eine Quittung zu Händen der Stadt Zürich für die geleistete Bürgschaft, trägt ein Siegel, das drei mit der Spitze zueinander gekehrte Judenhüte in einem Wappenschild zeigt (Abb. 4). Die Inschrift am Siegelrand ist je hälftig lateinisch und hebräisch.[12] Sie lautet

6 1347 ist denn auch ein „Schulmeister" (Rabbiner) Moses in den Schriftquellen erwähnt, der mit dem Sohn von Frau Minne identisch sein muss. Vgl. Eintrag ins Stadtbuch vom 7. Juni 1347: „Das Haus, das der Schulmeister Moses von Johann von Augsburg gekauft hat, ist der Stadt steuerpflichtig" (*Zürcher Stadtbücher*. Band I, Nr. 331; Bericht *Zürcher Denkmalpflege*, S. 33 Anm. 50; siehe auch F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol"*, S. 7ff.22ff.).

7 *Semak* ist die Abkürzung für *Sefer Misvot Katan*, ein Gesetzeskompendium des Rabbi Isaak ben Josef von Corbeil, das Rabbi Moses von Zürich mit Anmerkungen und umfangreichen Auszügen aus verschiedenen rabbinischen Werken versehen hat. Das Original ist verloren, die älteste erhaltene Abschrift datiert vom 23. November 1343, siehe Bericht *Zürcher Denkmalpflege*, S. 29.

8 M. Ginsburger, Zürich, in: Z. Avneri (ed.), *Germania Judaica*. Band II: *Von 1238 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. 2. Halbband: *Maastricht – Zwolle*, Tübingen 1968 (= Veröffentlichungen des Leo Baeck Instituts), S. 945–949.

9 F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol"*, S. 8 Anm. 5.

10 F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol"*, S. 8 Anm. 6.

11 F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol"*, S. 24; siehe auch S. 25 Abb. 2.

12 Für die hebräischen Buchstaben wurde eine repräsentative Quadratschrift verwendet, die in der Regel wertvollen Handschriften oder Grabinschriften vorbehalten war, während die halbkursive Raschischrift, wie sie bei der Beschriftung der Wappen im Haus ‚Zum Brunnenhof' vorkommt, bis ins späte 14. Jahrhundert in Geschäftsdokumenten oder im Alltag der Juden üblich war.

lateinisch „S[Sigillum] Mose" respektive „S. Gumprecht" und in hebräischer Schrift „Mosche ben Menachem" und „Mordechai ben Menachem".[13]

Die Verwendung lateinischer Buchstaben und der zweisprachigen Namen war vor allem für die christliche Obrigkeit, die in der Regel kein Hebräisch verstand, gedacht. Siegel jüdischer Herkunft, die neben der zweisprachigen Beschriftung das Wappen mit den drei Spitzhüten tragen, sind in dieser Zeit im süddeutschen Raum rund um den Bodensee mehrfach belegt.[14] Form und Funktion dieser jüdischen Siegel weisen dabei oft auffallend starke Ähnlichkeiten mit christlichen Siegeln auf.[15]

Aufgrund päpstlicher Bestimmungen waren die Juden seit 1215 gezwungen, den sogenannten Spitzhut oder Judenhut – *cornutus pileus* – zu tragen, damit sie sich äusserlich von den Christen unterschieden. Dieses für die jüdische Bevölkerung ursprünglich stigmatisierende Erkennungsmal erscheint auf den jüdischen Siegeln nicht als eindeutig negatives Symbol. Vielmehr lässt sich darin ein überregionales Identifikationszeichen für die süddeutschen Juden erkennen. Karl Heinz Burmeister mutmasst, dass diese Siegelbilder auf ein Wappensymbol der Grossgemeinde *Medinat Bodase* hinweisen, in der Zürich durch vielfache Verflechtungen eine Rolle gespielt haben soll.[16]

Ebenfalls bemerkenswert ist die Darstellung eines Wappenschildes auf einem jüdischen Siegel, da Juden zu dieser Zeit einem Waffenverbot unterlagen, das ihnen den Besitz von Waffen oder ritterlichen Insignien wie Schwertern, Schilden und Helmen untersagte.[17]

---

13 Gumprecht führte also den hebräischen Namen „Mordechai" und war nach dem Wortlaut dieser Umschrift der „Sohn des Menachem". Frau Minne war Witwe, und ihr Ehemann hatte Menachem geheissen. Ein hebräischer Name von Frau Minne ist in den Quellen nicht überliefert.

14 Siehe D. M. Friedenberg, *Medieval Jewish Seals from Europe*, Detroit 1967.

15 Siehe dazu F. Guggenheim, *Judenschicksale und „Judenschuol"*, S. 24.

16 Die Übersetzung heisst soviel wie ‚Der Staat Bodensee'. Burmeister bemerkt, dass die Juden mit dieser von ihnen selbst gewählten hebräischen Bezeichnung eine Zusammengehörigkeit wählten. Laut Memorbüchern soll dieser ‚jüdische Bezirk' durch die Bezirke Schweiz, Schwaben, Bayern und Oesterreich begrenzt gewesen sein. K.-H. Burmeister, *Medinat Bodase. Zur Geschichte der Juden am Bodensee 1200–1349*. Band I, 1994, S. 17–22.

17 „Streng verboten war den Juden, Waffen zu führen. [. . .] Sie durften Waffen und Rüstungen nur in wenigen Städten als Pfand annehmen. Analog der Bestimmungen des Schwabenspiegels, dass Pfaffen und Juden, welche Schwerter oder lange Messer bei sich trügen, dem gleichen Recht wie andere verfallen sollten, müssen auch überall auf Schweizer Boden ähnliche Verbote bestanden haben. So wird zum Beispiel in Zürich der Jude Seligman verwiesen, weil er nächtlicher Weile hinter der Synagoge am Wolfbach, mit einem Schwert bewehrt, sich postiert hatte" (A. Steinberg, *Studien zur Geschichte der Juden in der Schweiz während des Mittelalters*, Bern, Zürich 1902, S. 120).

Das Wappen mit den eingeschriebenen Spitzhüten findet sich nicht nur auf besagten Siegeln offizieller Dokumente, sondern kommt auch in hebräischen Handschriften vor, beispielsweise in einer Illustration zum *Kol Nidrei*-Gebet, das am Vorabend des jüdischen Versöhnungstages gelesen wird. Entstanden ist diese Handschrift Anfang des 14. Jahrhunderts in Deutschland (Abb. 5).[18] Dargestellt ist das Innere einer Synagoge. Vor dem Tora-Schrein und dem Gebetpult steht ein antlitzloser Jude im Gebetsmantel. Die Szene wird von heraldischen Mustern, darunter auch ein Schild mit drei Spitzhüten, eingerahmt. Das Wappen mit den sogenannten Judenhüten fügt sich neben die anderen Schilde in den dekorativen Streifen; als kollektives Erkennungszeichen repräsentiert es die jüdischen Kreise im süddeutschen Raum.

Der Besitz eines Siegels und zugleich eines Statussymbols mit adeligen Insignien zeigt einerseits die privilegierte Position der Zürcher Auftraggeberfamilie; andererseits stellt die Bildsprache einen Bezug zu einer überregionalen jüdischen Gemeinschaft her. Es ist im Grunde nicht erstaunlich, dass Juden als Statusdemonstration auf die gleichen Prestigesymbole – Wappen und Siegel – wie der Adel und das aufstrebende christliche Bürgertum zurückgreifen. So wandelt sich auch der Spitzhut, die ursprünglich ausgrenzend eingesetzte Kopfbedeckung, zu einer nahezu stolzen Kennzeichnung des jüdischen Andersseins.[19] Offensichtlich bestand eine gewisse Diskrepanz zwischen den diskriminierenden Kleidervorschriften der kirchlichen Autoritäten und ihrer faktischen Befolgung durch die jüdische Bevölkerung.[20]

Die Malereien – zwischen Anpassung an die nichtjüdische Umgebung . . .

Vor diesem Hintergrund stellt sich auch bezüglich der Bildsprache der Malereien im Brunnenhof die Frage, inwiefern sich darin ein Prestigeanspruch manifestiert und wo Anleihen aus der nichtjüdischen Umwelt sichtbar übernommen worden sind. Vergleicht man die Brunnenhof-Fresken mit den Ausmalungen städtischer Wohnräume des 14. Jahrhunderts, so korrespon-

18 Mailand: Biblioteca Ambrosiana, Ms. Fragm. S. P. II. 252.

19 Zur Darstellung des Judenhutes in hebräischen Handschriften siehe T. und M. Metzger, *Jüdisches Leben im Mittelalter nach illuminierten hebräischen Handschriften vom 13.–16. Jahrhundert*, Fribourg 1983, S. 147ff.

20 Die offiziellen Regelungen der Kontakte zwischen Juden und Christen gingen vor allem vom Papst und den kirchlichen Autoritäten und weniger von den städtischen Behörden aus.

diert die formale Gliederung in vier horizontale Bildstreifen und die Wahl der Sujets Tanz und Jagd mit den in Zürich belegten Saalausmalungen der christlichen Oberschicht.[21] Der Tanz und die Falkenjagd gehören zum beliebten Standardrepertoire einer adeligen Bildsprache, wie sie sich in den Miniaturen der zwischen 1300 und 1330 im höfischen Umfeld Zürichs entstandenen Manessischen Liederhandschrift artikuliert.[22]

Das heute nicht mehr sichtbare Fragment eines Bogenschützen konnte aufgrund eines Vergleichs mit der ebenfalls in Zürich entstandenen *Weltchronik des Rudolf von Ems*[23] als Esau gedeutet werden. Die Integration einer biblischen Figur in eine vornehmlich von weltlichen Motiven geprägte Malerei kommt auch in anderen Zürcher Beispielen vor.[24] Doch lässt die Wahl einer Figur aus dem Alten Testament, die das Aussenseitertum verkörpert, Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der jüdischen Auftraggeber zu.

Die identifizierte Wappenfolge kann weitgehend höher gestellten Adelsgeschlechtern zugeordnet werden. Das prominenteste Wappen gehört dem Grafen von Luxemburg und zeichnet sich durch eine zusätzliche gotische Inschrift sowie die Verwendung wertvoller Farbpigmente aus. Die ständische Anordnung von Wappen prestigeträchtiger Namen sind in anderen Festsälen der Stadt, die sich in christlichem Besitz befanden, ebenfalls nachweisbar.[25]

Eine hebräische Beschriftung konnte für alle Wappen belegt werden. Verwendet wurde die hebräische Kursive, was für eine repräsentative Beti-

21 Siehe C. Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–80, in: J. E. Schneider (ed.), *Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich*, Zürich 1982, S. 75–127; M. Claparède, *Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee*, Basel, München 1973; J. E. Schneider / J. Hanser, *Wandmalereien im Alten Zürich*, Zürich 1985/86 (Ausstellungskatalog Haus ‚Zum unteren Rech').

22 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848; dieser Liedersammlung entnimmt man wichtige Hinweise zu Alltag, Kleidung und Mode im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Siehe *Codex Manesse: Die Welt des Codex Manesse. Ein Blick ins Mittelalter*, Heidelberg 1988 (Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Heidelberg); *Edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*, Zürich 1991 (Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum Zürich); I. F. Walther, (ed.), *Codex Manesse. Die Miniaturen der grossen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt 1988.

23 Stadtbibliothek St. Gallen: Ms. Vadiana 302, Fol. 21v.

24 Eine biblische Samson-Figur befindet sich beispielsweise im Haus ‚Zur Hohen Eich' in Zürich.

25 Siehe die bemalte Wappendecke im Haus ‚Zum Loch'; weitere Beispiele finden sich im Haus ‚Zur Hohen Eich' und im Haus ‚Zum Langen Keller'; siehe auch die zwischen 1335 und 1337 entstandene Zürcher Wappenrolle mit 559 Wappen sowie die im *Codex Manesse* abgebildeten Wappen.

telung eines Wappenfrieses in Anbetracht des zumeist alltäglichen Gebrauchs dieser Schrift eher ungewöhnlich ist. Jedenfalls zeugt die identifizierte Wappenfolge im Brunnenhof von einem hohen gesellschaftlichen Anspruch ihrer Besitzer. Diese führten ihren christlichen und jüdischen Gästen die teilweise fremdländischen Prestigezeichen – deren Träger vereinzelt mit der Auftraggeberfamilie in geschäftlichem Kontakt standen – als noble Visitenkarten vor Augen.

Die Verarbeitung von ständischen Motiven und der repräsentative Charakter sind offensichtliche Merkmale der Malereien. Mit den adeligen Bildmotiven schöpften Juden aus einer Lebenswelt, an der sie – trotz nachgewiesener gegenseitiger Kontakte mit der nichtjüdischen Umwelt – zeitlebens nur sehr bedingt teilnehmen durften. Selbst wohlhabende Juden waren in den mittelalterlichen Städten „Fremde" und blieben vom Herrschaftsanspruch und den Privilegien der regierenden Führungsschicht ausgeschlossen.

Entspricht die formale Gliederung und die Wahl der Motive einem konventionellen Schema, so wird es durch die Darstellung der Figuren wieder aufgebrochen. Die Gestaltung der Figuren wirft insbesondere hinsichtlich ihrer Gestik, Körperhaltung und Kleidung einige Fragen auf und bleibt ohne direkte Parallelen in anderen Zürcher Festsälen und im *Codex Manesse*. Neben den ausgelassenen, teilweise wild anmutenden Hüpfbewegungen der männlichen Figuren in der Tanzszene fallen die modische Kleidung und die ausgefallenen Kopfbedeckungen der auf den ersten Blick eleganten weiblichen Figuren auf (Abb. 6). Ihre plumpen Schritte und die leicht aus der Achse fallenden Körperhaltungen entsprechen jedoch keineswegs einem dezenten höfischen Gebaren. Ausserdem scheinen einige Figuren möglicherweise mehrere Kleidungsstücke und Hüte übereinander zu tragen. Zwei Tanzende zeigen dem Betrachter ihr hässliches Profil mit Knollennase.[26] Diese Darstellungsweise spricht eher dafür, dass es sich bei ihnen um Vertreter einer ländlichen Bevölkerungsgruppe handelt. Tölpelhafte Bauern sind oft das Sujet in den Liedern des seit dem 13. Jahrhundert populären Dichters Neidhart.[27] In seinen Schwänken beschreibt er mit Vorliebe die Geschicke einer derben Landbevölkerung, die den Rittern nachzueifern versucht und höfische Damen umwirbt. Bilder mit Szenen aus den Gedichten Neidharts

26 Siehe auf der Tanzszene (Abb. 1 und 6) die männliche Figur mit dem Kalottenhelm (5. Figur von rechts) sowie die weibliche mit dem Gebende (8. Figur von rechts; auf der Umzeichnung im Bericht der Denkmalpflege wurde die Profilansicht dieser Figur nicht berücksichtigt).

27 Bericht *Zürcher Denkmalpflege*, S. 17; E. Wenzel, Ein neuer Fund. Mittelalterliche Wandmalerei in Zürich, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), S. 418.

sind auf den Wänden bürgerlicher Festsäle im süddeutschen und helvetischen Raum des frühen 14. Jahrhunderts häufig anzutreffen.[28] Die Szene im Brunnenhof lässt sich aber nicht eindeutig auf eine Neidhart-Vorlage zurückführen; ganz abgesehen von möglichen literarischen Quellen galten auffällige Kostüme sowohl bei Juden wie auch bei Christen als ungehobelt. In der augenscheinlich lustigen Szene kann eine subtile Parodie auf eine bestehende Ordnung gelesen werden, was erneut einen Bezug zum jüdischen Auftraggeber-Kontext nahelegt.

. . . und jüdischer Bildtradition?

Seit dem 13. Jahrhundert erlauben reich bebilderte hebräische Handschriften einen wertvollen Einblick in die jüdische Bildkultur und, damit verknüpft, in jüdisches Brauchtum.[29] Die liturgischen Texte werden dabei häufig mit figürlichen Szenen illustriert. Tanzende und musizierende Figuren treten oft in Zusammenhang mit dem jüdischen Purimfest oder Hochzeitsdarstellungen auf.[30]

Eine illuminierte hebräische Handschrift, die im Bodenseeraum, vermutlich in Konstanz, um 1320 entstanden ist, weist manche Parallelen mit den Zürcher Ausmalungen im Brunnenhof auf – sowohl in geographischer und zeitlicher Hinsicht als auch bezüglich Stil und kulturellem Kontext.[31]

---

28 Beispielsweise die Tanzszene in den um 1340 datierten Ausmalungen im Haus ‚Zum Griesemann' in Zürich (aufbewahrt im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich); siehe auch die heute nur noch auf Zeichnungen dokumentierten Wandmalereien der ehemaligen Herrentrinkstube im Haus ‚Zur Zinne' in Diessenhofen: R. Durrer / R. Wegeli, Zwei Schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrentrinkstube in Diessenhofen, in: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich* 24 (1899), Heft 6.

29 Zur hebräischen Buchmalerei des Mittelalters: J. Gutmann, *Buchmalerei in hebräischen Handschriften*, New York 1978; T. und M. Metzger, *Jüdisches Leben im Mittelalter*; B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, New York, Jerusalem 1969; K. und U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*. 2 Bände, Graz 1983–1992; G. Sed-Rajna, *Le Mahzor Enluminé*, Leiden 1983.

30 Das Purimfest wurde während des ganzen Mittelalters bei den Juden besonders ausgelassen gefeiert. Es war an diesem Fest Tradition, sich zu amüsieren und sich sogar über heilige Belange lustig zu machen, siehe I. Abrahams, *Jewish Life in the Middle Ages*, London 1896 (new edition enlarged and revised on the basis of the author, material by C. Roth, London 1932).

31 Die stilistische Verwandtschaft zu lateinischen Werken aus demselben geographischen Raum, insbesondere dem 1312 in der Nähe von Diessenhofen entstandenen Graduale von St. Katharinenthal, ist offensichtlich. Siehe S. Shalev-Eyni, Illuminierte hebräische Handschriften aus dem Bodensee-Raum, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 2000, Heft 3, S. 29–37.

Eine denkbare Verbindung der Zürcher Juden zu der Grossgemeinde *Medinat Bodase* wurde denn auch bereits in Erwägung gezogen. Es handelt sich um das *Tripartite Machsor*, ein dreibändiges Gebetbuch für besondere Feiertage.[32] In den Illustrationen zu den *Pijutim*, den poetisch-liturgischen Gebetstexten, entdeckt man tanzende Figuren, etwa auf einer Miniatur mit Szenen aus der Vita des Königs Salomon (Abb. 7).[33] In der oberen linken Bildpartie spielt sich eine wilde Szene mit Zwittergeschöpfen ab, die sich in akrobatischen Verrenkungen üben: Eine Gestalt im Handstand trinkt aus einem Kelch, gehörnte Musikanten treten als geflügelte Ziegenböcke mit menschlichen Gesichtern im Profil auf. Rechts im Bild sitzt König Salomon auf einer sechsstufigen Thronarchitektur; seinem Antlitz fehlen die Gesichtszüge.[34] Die anderen mit Tierköpfen versehenen Figuren fallen durch ihre teilweise eleganten und noblen Gewänder auf. Sarit Shalev-Eyni vermutet darin eine Verschmelzung von christlichen und jüdischen Vorlagen.[35]

---

32 *Machsor* (plural: *Machsorim*) heisst übersetzt soviel wie Zyklus. Seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sind *Machsorim* in Buchform bekannt. Andere Formen der mittelalterlichen jüdischen Buchmalerei betreffen vor allem illustrierte Bibeln und die populäre Pessach-Haggadah. Die drei Bände des *Tripartite Machsor* werden in unterschiedlichen Sammlungen aufbewahrt: Band 1: Budapest, Akademie der Wissenschaften, Ms. A. 384; Band 2: London, British Library, Ms. Add. 22413; Band 3: Oxford, Bodleian Library, Mich. 619.

33 Die Miniatur (Budapest: Sammlung Kaufmann, Akademie der Wissenschaften, Ms. A. 384, Fol. 183v) illustriert den Anfang des Hohenliedes (Kapitel 1). Im Unterschied zu christlichen Miniaturen wie denjenigen im Graduale von St. Katharinenthal fällt auf, dass auf hebräischen Illustrationen die Buchstaben der ins Bild integrierten Wortinitialen nie auseinander gerissen werden; zudem wird das Gold – die wertvollste Farbe – diesen Buchstaben vorbehalten, während sie im christlichen Graduale vorwiegend als Hintergrundfarbe eingesetzt wird.

34 Auch im Brunnenhof fehlen heute die Gesichtszüge bei einigen Figuren. Vermutlich waren Gesichtszüge ursprünglich bei allen Figuren vorhanden; der Verlust geht hier vor allem auf eine altersbedingte Zerstörung zurück.

35 Christliche Darstellungen des Salomonischen Thrones treten im 14. Jahrhundert in der Bodenseeregion häufig auf; beispielsweise im Graduale von St. Katharinenthal (Fol. 231v). Die Auswahl der Tiere entstammt einem Midrasch-Kommentar aus dem *Targum Sheni*, einer auslegenden Übersetzung des Buches Esther ins Aramäische von der Wende des 7. zum 8. Jahrhundert; ebenso gehen ikonographische Details wie zum Beispiel der abwechselnd aus Löwen und Adlern bestehende Bogen über dem Haupt Salomons auf dieselbe Quelle zurück. Vgl. S. Eyni-Shalev, Illuminierte hebräische Handschriften, S. 31ff.
Das Motiv des Salomonischen Tempels findet sich schon auf den Wandmalereien aus der Synagoge von Dura Europos am Euphrat aus dem 3. Jahrhundert, wo es auf auffallend ähnliche Weise dargestellt wird. Daher stellt sich die Frage, ob dem Maler des *Tripartite Machsor* spätantike Vorlagen zur Verfügung standen. Zur These von spätantiken jüdischen Bildvorlagen in der mittelalterlichen Kunst: K. Weitzmann / H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington 1989.

Auf einem anderen Bildbeispiel des gleichen Machsors, einer Illustration des Buches Ruth, sind zusätzlich lokale und profane Elemente auszumachen (Abb. 8).[36] Die Hauptfigur Ruth ist in die Mitte des Bildes gesetzt und trägt einen auffälligen, kegelförmigen Hut, ein langes in der Taille gegürtetes Kleid und Handschuhe, die ihre vornehme Herkunft zur Schau tragen. An der Stelle eines menschlichen Hauptes befindet sich ein schafsähnlicher Kopf. Der Kleidungsstil der Figuren entspricht im Allgemeinen der zeitgenössischen Tracht und Mode, wie sie ebenfalls in der bereits erwähnten Manessischen Liederhandschrift vorkommt, und weist gewisse Gemeinsamkeiten mit den Gewändern der Tanzszene im Brunnenhof auf.[37] Ungewöhnlich sind dabei abermals die von der Seite abgebildeten, teilweise mit hässlichen Nasen ausgestatteten Gesichter und Tierköpfe der Figuren.

Zwischen den gehäuft auftretenden entstellten Gesichtern und einer in der jüdischen Tradition verwurzelten Bildauffassung besteht offensichtlich ein Zusammenhang, zumal diese Darstellungsform ohne direkte Parallelen in christlichen Psaltern bleibt.[38] Besonders im aschkenasischen Raum war die Darstellung von Figuren mit Tierköpfen seit dem 13. Jahrhundert in den hebräischen Handschriften verbreitet. Zurückführen lässt sich dies auf eine Interpretation des im Buch Exodus formulierten Zweiten Gebots, wo die Produktion von „geschnitzten Bildern" oder „irgend einem Gleichnis dessen, was oben im Himmel, und unten auf der Erden, und was in den Wassern unter der Erde ist", untersagt wird.[39] Die Auslegung des biblischen Appells „Du sollst Dir kein Bildnis machen" bezieht sich jedoch vor allem auf die Anfertigung von „geschnitzten Bildern" und beabsichtigt damit, ihre Ver-

36 London: British Library, Add. Ms 22413, Fol. 71r.

37 Vgl. die Miniatur des Kunz von Rosenheim in der Manessischen Liederhandschrift, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, Fol. 394r.

38 In christlichen Handschriften tauchen groteske Figuren meistens als Drolerien am Rand der Miniaturen auf und werden selten in das Hauptbild integriert. Ausserdem haben Figuren im Profil meist eine negative Funktion. Vgl. dazu: M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992. Siehe auch R. Mellinkoff, *Antisemtic Hate Signs in Hebrew Illuminated Manuscripts from Medieval Germany*, Jerusalem 1999. Die Autorin geht davon aus, dass die in jüdischen Handschriften von christlichen Buchmalern angefertigten verzerrten Gesichtsdarstellungen Ausdruck antisemitischer Stereotypen sind.

39 Ex 20,4–5 (siehe Anm. 1). Mischwesen gibt es weder im Himmel noch auf Erden noch im Wasser, folglich bricht man keines der zehn Gebote, wenn man solch synthetische Wesen darstellt. Siehe M. Rosenthal, „Mach Dir kein Bildnis" (Ex. 20,4) und „Im Ebenbild erschaffen" (Gen. 1,26f). Ein Beitrag zur Erforschung der jüdischen Ikonophobie im Mittelalter, in: L. Kötzsche / P. von der Osten-Sacken (ed.), *Wenn der Messias kommt. Das jüdisch-christliche Verhältnis im Spiegel der mittelalterlichen Kunst*, Berlin 1984 (= Veröffentlichungen aus dem Institut Kirche und Judentum 16), S. 77ff.

wendung für den kultischen Zweck zu unterbinden. Die illustrierten hebräischen Handschriften sind Beweis, wie relativ das biblische Bilderverbot im Mittelalter verstanden wurde. Die Tendenz zu einer im 14. Jahrhundert allmählich stärker einsetzenden Bilderfreundlichkeit ist massgeblich auch dem zunehmenden christlichen Einfluss zu verdanken.[40]

Auf der Miniatur mit dem Akt der Gesetzesübergabe am Berg Sinai empfängt Moses die Gesetzestafeln; hinter ihm stehen Aaron und die Israeliten, aufgeteilt in eine Männergruppe mit Spitzhüten und eine tierköpfige Frauengruppe (Abb. 9).[41] Moses trägt einen modischen Hut mit abgerundeter Kappe, während Aaron mit christlicher Kopfbedeckung – der bischöflichen Mitra – als priesterliche Autorität auftritt.[42] Auch hier fällt neben den vielfältig gestalteten menschlichen Figuren die Einflechtung von ausgesprochen christlichen Elementen in einer explizit für einen jüdischen Kreis geschaffenen Handschrift auf: Das Publikum wusste in der Figur Aarons trotz seiner christlichen Kleidung den israelitischen Priester zu erkennen und diesen in Kenntnis des Textes dem jüdischen Kontext zuzuordnen. Dem Vorgang der Adaption liegt demnach eine bewusste Selektion zugrunde, die bestimmte Elemente aus der christlichen Welt herausgreift, um sie im spezifisch jüdischen Umfeld eine Umdeutung erfahren zu lassen.

Bei der Darstellung von Jagdmotiven in hebräischen Illustrationen fällt eine ähnliche Doppeldeutigkeit auf: Diese eindeutig dem christlich-höfischen Umfeld zugehörige Thematik tritt in der jüdischen Buchmalerei vorwiegend in Verbindung mit parodistischen Elementen auf.[43] Entgegen ihres vordergründigen belustigenden Eindrucks entpuppen sich diese Szenen als Sinnbilder für die Verfolgung der Juden durch die Christen; dahinter ver-

40 M. Rosenthal, „Mach Dir kein Bildnis", S. 97ff.; zur Auslegungsgeschichte des jüdischen Bilderverbotes: K. P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmation and Denials of the Visual*, Princeton (New Jersey) 2000.

41 London: British Library, Ms. Add. 22413, Fol. 3r.

42 Daniel Friedenberg vergleicht die Hutformen auf Siegeln von Schweizer Juden mit den Hüten auf dem *Tripartite Machsor*. Dabei erwähnt er das Siegel von Vivlin, Sohn von Moses und Neffe von Gumprecht. Dieses ist gekennzeichnet durch Spitzhüte mit leicht gerundeten Krempen und der kürzeren Spitze, ähnlich wie sie Moses auf dieser Miniatur trägt. D. M. Friedenberg, *Medieval Jewish Seals*, Nr. 73, S. 158.

43 Vgl. zum Beispiel einen Falkner mit Schweinerüssel sowie weitere närrische Jagdfiguren in den Marginalien einer spanischen Pessach-Haggadah aus dem 14. Jahrhundert (London: British Library, Add. 14761, Fol. 20v, abgebildet in K. und U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*, Abb. 46); vgl. auch die Darstellung einer Hetzjagd im *Wormser Machsor* von 1272 (Jerusalem: Nationalbibliothek, Ms. Heb. 4°781/I, Fol. 170v, abgebildet in G. Sed-Rajna, *Le Mahzor Enluminé*, Abb. 8).

birgt sich eine Auseinandersetzung mit den antijüdischen Stereotypen auf christlichen Bildern.[44]

Die Heranziehung jüdischer Bildquellen für die Deutung der Wandmalereien im Brunnenhof zeigt, dass die Darstellung menschlicher Figuren in jüdischen Handschriften vielfältig und keineswegs einheitlich ausfällt. Gehäuft treten jedoch Figuren mit Tierköpfen oder missgeformten Gesichtern auf, die im Brunnenhof fehlen. Anleihen aus dem christlichen Umfeld erfahren durch die auf die Bedürfnisse eines jüdischen Adressatenkreises abgestimmten Einflechtungen eine erweiterte Bedeutung. Deshalb darf man vermuten, dass der jüdische Betrachter die Bilder im Brunnenhof anders liest als der christliche Besucher. In der die höfische Normen sprengenden Gestaltung der tanzenden Figuren könnte sich ein Fingerzeig auf ein der jüdischen Welt entnommenes Motiv verbergen, beispielsweise auf die Darstellung einer ausgelassenen Purimfeier.

Die parallele Verarbeitung von jüdischen und christlichen Vorlagen deutet auf das gemeinsame Wirken von jüdischen und christlichen Buchmalern bei der Ausführung des diskutierten Machsors hin.[45] Auch bei der Ausführung der Ausmalungen im Brunnenhof kann von einer christlich-jüdischen Arbeitsteilung ausgegangen werden: Die unterschiedliche Gestaltung von Schrift und Bild spricht für eine Beteiligung mehrerer Hände. Die elaborierte Bildsprache und deren stilistische Verwandtschaft zu anderen Dekorationen städtischer Repräsentationsräume erforderte routinierte Handwerker aus lokalen Werkstätten; dabei ist eine Verbindung zu einer Werkstätte aus dem Bodenseeraum ebenfalls in Betracht zu ziehen.[46] Die zum Konzept gehörenden nichtrepräsentativen hebräischen Schriftzeichen wurden dagegen von einer Person aufgemalt, die der jüdisch-deutschen Sprache und der hebräischen Kursivschrift kundig war. Eine christliche Beteiligung bei der Anfertigung der Wandbilder führte also nicht selbstredend zu einem nichtjüdischen Bildinhalt.

---

44 G. Sed-Rajna, *Le Mahzor Enluminé*, S. 20.

45 S. Shalev-Eyni, Illuminierte hebräische Handschriften, S. 34.

46 Auf Grund der engen formalen und stilistischen Gemeinsamkeiten von Werken aus der Buchmalerei und solchen aus der Monumentalmalerei arbeiteten viele Ateliers gattungsübergreifend und beschäftigten zugleich Buchmaler als auch Wandmaler. Siehe M. Claparède, *Profane Wandmalerei*, S. 4; L. Saurma-Jeltsch, Das stilistische Umfeld der Miniaturen, in: *Codex Manesse: Die Welt des Codex Manesse. Ein Blick ins Mittelalter*, Heidelberg 1988 (Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Heidelberg), S. 302–349.

Kontakte und Anleihen durch Unterhaltung

Seit dem 13. Jahrhundert existierten mehrere literarische Zeugnisse, die sich vorwiegend an nichtjüdischen Erzählstoffen orientierten, aber für die Bedürfnisse eines jüdischen Publikums in jüdisch-deutscher Sprache und hebräischer Schrift umgeschrieben wurden. Das Interesse an weltlicher und höfischer Unterhaltungsliteratur – besondere Beliebtheit genossen Geschichten aus der Ritterwelt[47] – war in den literarisch gebildeten jüdischen Kreisen sehr ausgeprägt. Diese Kreise, zu denen auch die Auftraggeber des Brunnenhofs gehörten, spielten eine wichtige Rolle für die Vermittlung zwischen christlich-höfischer und jüdischer Welt. Ein solcher Vermittler könnte der in der Manessischen Liederhandschrift abgebildete jüdische Dichter, Sänger und Spielmann Süsskind von Trimberg gewesen sein[48] (Abb. 10).[49] Auf der Miniatur im Codex Manesse tritt Süsskind am rechten Bildrand vornehm gekleidet auf, er trägt denselben Hermelinmantel wie sein auf einem Thron sitzendes Gegenüber, ein christlicher Würdenträger. Süsskinds Spitzhut ist goldfarben. Die Verwendung des edlen Materials akzentuiert sein Erscheinungsbild als aristokratischer Repräsentant einer jüdischen Gruppierung. Seine Physiognomie ist weder diskriminierend entstellt, noch unterscheidet sie sich wesentlich von den anderen Figuren. Das Beispiel eines aristokratischen Juden, der als Unterhalter vor einem christlichen Publikum auftritt, könnte, zumal die Handschrift einen engen Bezug zu Zürich aufweist, eine Entsprechung in der gesellschaftlichen Realität gefunden haben. Der Bereich der Unterhaltung bildete die Schnittstelle zwischen den beiden Lebenswelten trotz der durch die Verfolgungen zunehmenden Gefährdung der fragilen christlich-jüdischen Beziehungen. In der Adaption von vorwiegend fröhlichen Motiven aus der Gegenwelt kommt zugleich der Balanceakt zwischen

47 Das Brautwerbeepos *Dukus Horant* aus dem späten 13. Jahrhundert liegt in einer in hebräischer Schrift überlieferten Fassung vor; die mittelhochdeutsche Lautung wurde dabei beibehalten. Ebenso der in jüdisch-deutscher Sprache verfasste und in hebräischer Kursive überlieferte Artusroman *Widuwilt/Artushof* aus dem 14./15. Jahrhundert: Siehe G. L. Strauch, *Dukus Horant: Wanderer zwischen zwei Welten*, Amsterdam, Atlanta 1990; A. Jaeger, *Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen „Widuwilt"(„Artushof") und zum „Wigalois" des Wirnt von Gravenberc*, Tübingen 2000.

48 Die religiöse Herkunft Süsskinds von Trimberg wurde in der Forschung kontrovers diskutiert: siehe E. Wenzel, Süsskind von Trimberg, ein deutsch-jüdischer Autor im europäischen Kontext, in: H. Kugler (ed.), *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Kontext*, Berlin, New York 1995, S. 143–160; D. Gernhardt, *Süsskind von Trimberg. Berichtigungen zu einer Erinnerung*, Bern 1997.

49 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, Fol. 355r.

dem menschlichen Wunsch nach gegenseitiger Interaktion und dem religiösen Ideal der vollständigen Trennung der beiden Welten zum Ausdruck.

Ein jüdisches Gemeindehaus

Zum Schluss soll die Funktion des Festsaales gedeutet werden: Seine Ausmasse und die repräsentative Ausstattung weisen darauf hin, dass der Saal einen multifunktionalen, eventuell öffentlichen Zweck erfüllte. In den grösseren jüdischen Gemeinden am Rhein wie Köln, Mainz oder Speyer konnte die Existenz jüdischer Tanz- und Hochzeitshäuser – sogenannte *Batei Ḥatunnot* – nachgewiesen werden.[50] Archäologische Funde dokumentieren in den meisten Fällen eine gemeindespezifische Nutzung, weil diese Gebäude direkt an die Synagoge angrenzten oder einen gemeinsamen Hof teilten.

In Zürich belegen bislang keine Ausgrabungen die Existenz eines solchen Tanzhauses. Die Lage des Brunnenhofs ganz in der Nähe der Synagoge an der Froschaugasse könnte jedoch für eine Funktion als Versammlungsort der jüdischen Gemeinde sprechen. Dieses jüdische „Gemeindehaus" hätte zugleich Raum für Feste und Hochzeiten geboten, bei denen die jüdischen Gäste unter sich blieben und sich an den Sujets der bemalten Wände zu belustigen und vergnügen wussten. Bei anderer Gelegenheit regelten Frau Minne und ihre Söhne hier ihre geschäftlichen Angelegenheiten mit der christlichen Aussenwelt. Die kürzlich in der mittelalterlichen Synagoge an der Froschaugasse entdeckten Fragmente von Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert könnten weitere Aufschlüsse bezüglich der Funktion von Ausmalungen jüdischer Räume geben und mögliche Rückschlüsse auf den Brunnenhof zulassen.[51]

50 Das älteste befand sich in Köln und wurde bereits 1288 erwähnt. Siehe W. Salmen, Jüdische Hochzeits- und Tanzhäuser im Mittelalter, in: *Ashkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 5 (1995), S. 108; siehe auch I. Abrahams, *Jewish Life in the Middle Ages*, S. 91.

51 Die Ausmalung eines ebenerdigen Raumes und nicht des in der Regel bevorzugten vornehmeren Obergeschosses spricht für die besondere Funktion dieses Saales. Siehe dazu die Pressemittelung des Amts für Städtebau der Stadt Zürich vom 8. August 2002.

Abb. 1. Ostwand: Tanzszene (Photo: Baugeschichtliches Archiv Zürich).

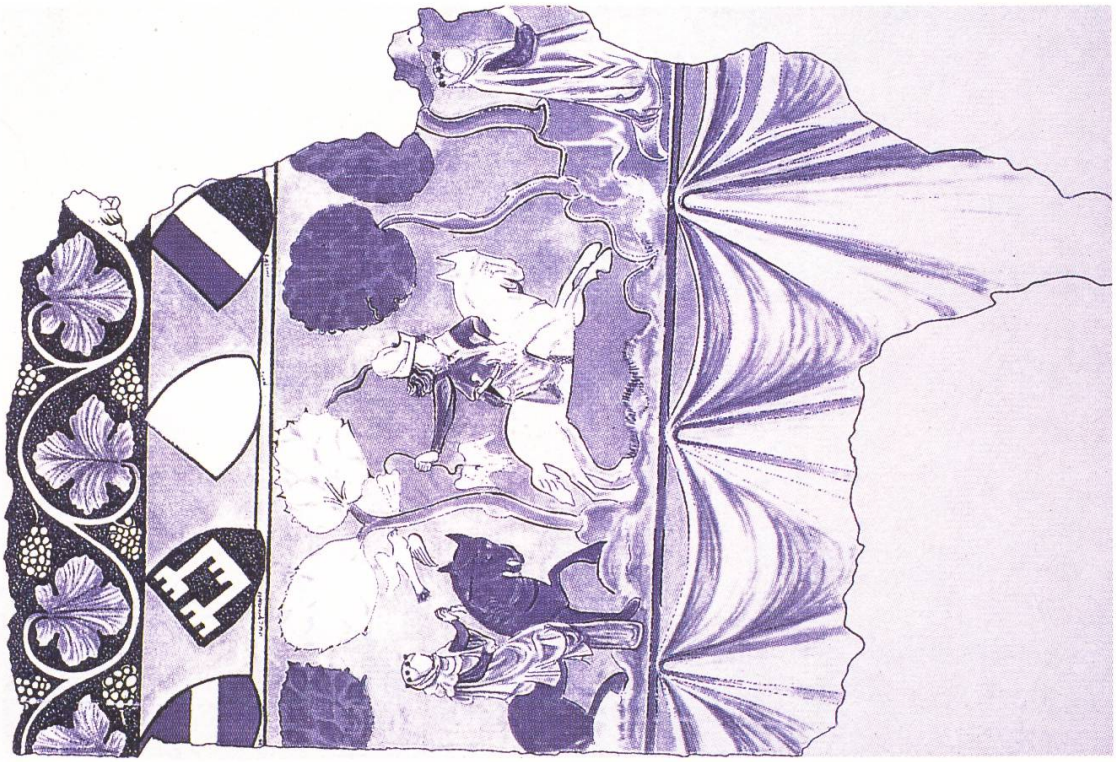

Abb. 2. Westwand: Falkenjagd (Umzeichnung: Beat Scheffold, *Zürcher Denkmalpflege*, Bericht 1995/96, S. 20).

Abb. 3. Ostwand: das Wappen der Grafen von Helfenstein mit hebräischer Inschrift (Photo: Baugeschichtliches Archiv Zürich).

Abb. 4. Das Siegel von Moses und Gumprecht an der Urkunde von 1329 (*Zürcher Denkmalpflege*, Bericht 1995/96, S. 29).

Abb. 5. Inneres einer Synagoge aus einer hebräischen Handschrift anfangs des 14. Jahrhunderts; Mailand: Biblioteca Ambrosiana, Ms. Fragm.S. P. II. 252; T. und M. Metzger, *Jüdisches Leben im Mittelalter*, Abb. 90).

Abb. 6. Ostwand: Tanzszene (Umzeichnung: Beat Scheffold, *Zürcher Denkmalpflege*, Bericht 1995/96, S. 18).

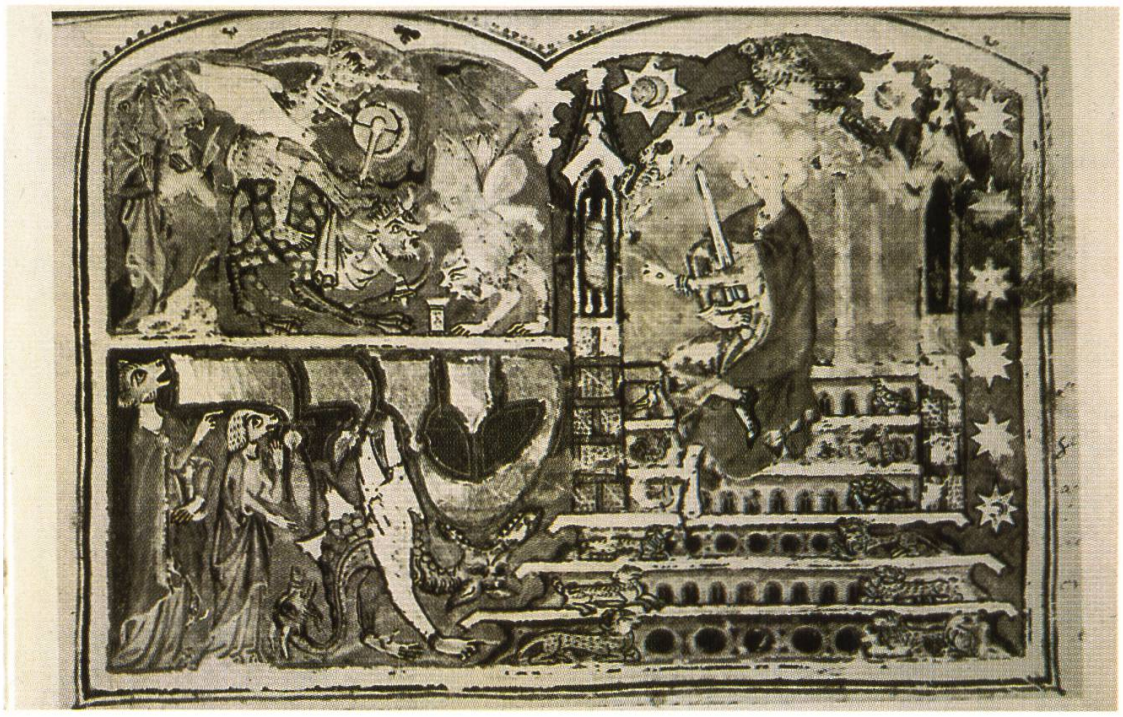

Abb. 7. König Salomon auf dem Thron, Miniatur aus dem Tripartite Machsor, um 1320; Budapest: Sammlung Kaufmann, Akademie der Wissenschaften, Ms. A. 384, Fol. 183v (G. Sed-Rajna, *Le Mahzor Enluminé*, Fig. 49).

Abb. 8. Szene aus dem Buch Ruth, Miniatur aus dem Tripartite Machsor, um 1320; London: British Library, Add. Ms 22413, Fol. 71r (J. GUTMANN, *Buchmalerei in hebräischen Handschriften*, pl. 28).

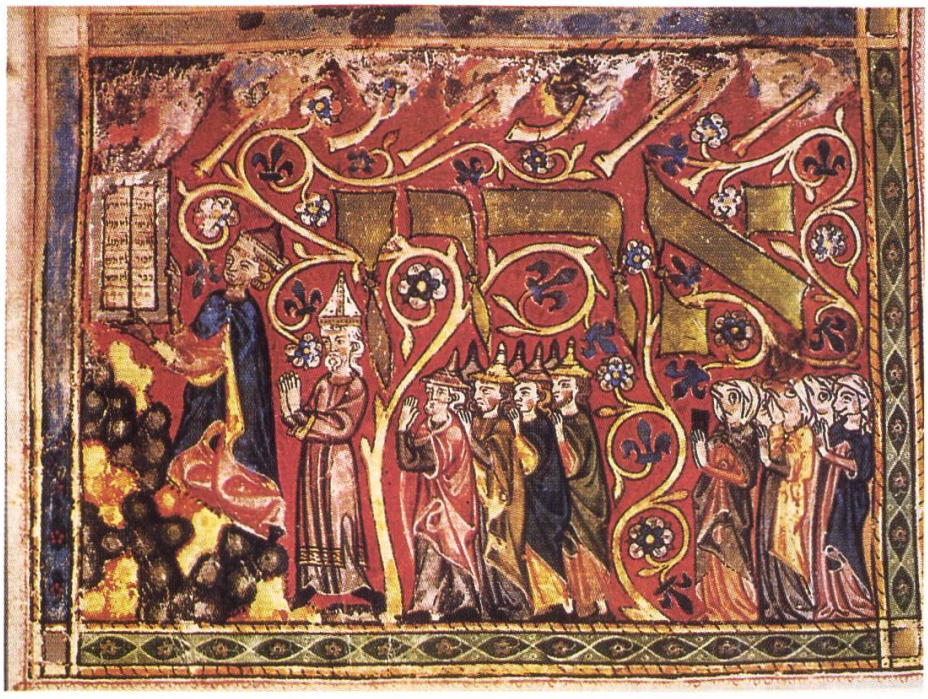

Abb. 9. Die Gesetzesgebung, Miniatur aus dem Tripartite Machsor, um 1320; London: British Library, Ms. Add. 22413, Fol. 3r (J. GUTMANN, *Buchmalerei in hebräischen Handschriften*, pl. 27).

Abb. 10. Süsskind von Trimberg, Manessische Liederhandschrift, 1. Drittel 14. Jahrhundert; Heidelberg: Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, Fol. 355r (I. F. WALTHER, (ed.), *Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift*, Aachen 1988, Taf. 117).