

# Die gotischen Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters

Zuzana Všetěčková

Im Jahre 1898 beschrieb Joseph Neuwirth die gotischen Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters.<sup>1</sup> In ikonographischer Hinsicht bestimmte er zwei alttestamentliche Szenen, die eine neutestamentliche, meistens im oberen Bildstreifen dargestellte Szene, vorzeichneten. Große Aufmerksamkeit widmete der Forscher den typologischen Handschriften, aus denen die Maler der Emmausgemälde ihre Vorlagen schöpften. Als wichtigste Vorlage für die Südwand des Kreuzganges nannte er *Speculum humanae salvationis*, für den christologischen Zyklus dann vornehmlich *Biblia pauperum* und *Concordantia caritatis* des Abtes Ulrich von Lilienfeld. Zur gleichen Zeit hat Margarethe Anderson-Schmitt in der Zeitschrift „Umění“ eine bisher unbekannte mittelalterliche Beschreibung der Emmausgemälde veröffentlicht,

<sup>1</sup> J. Neuwirth, *Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag*, Prag 1898. – E. Poche – J. Krofta, *Na Slovanech. Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956. – K. Stejskal, in: V. Dvořáková – J. Krása – A. Merhautová – K. Stejskal, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia*, Prague 1964, 71–79. – K. Stejskal, O malířích nástěnných maleb kláštera Na Slovanech, in: *Umění XV*, 1967, 1–65. – G. Schmidt, Karlstein, der Emaus-Kreuzgang und das Wurmser-Problem, in: K. M. Swoboda, *Gotik in Böhmen*, München 1969, 189–196. – K. Stejskal, Nástěnné malířství, in: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, 191–194. – Derselbe, *Klášter Na Slovanech*, Praha 1974. – Derselbe, Emauzy a český helenoslavismus, in: *Z tradic slovanské kultury v Čechách*, Praha 1975, 113–125. – V. Dvořáková, *Srovnávací typologie dvorských legend*, ibid. 85–93. – K. Stejskal, Osobnost Mistra Emauzského cyklu, in: *Gotyckie malarstwo sciene w Europie Srodkowo-wschodnej*, Poznań 1977, 71–78. – Derselbe, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, 145–162. – Derselbe, *Klášter Na Slovanech, Pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, 328–335. – Derselbe, Universalismus Karla IV. a jeho výraz ve výtvarném umění, in: *Umění XLII*, 1994, 359–371.

die in einen Papierkodex aus dem frühen 15. Jahrhundert eingebunden ist, welcher heute in der Universitätsbibliothek in Uppsala (C 209) hinterlegt ist.<sup>2</sup> Diese Beschreibung interpretiert auf ganz neue Art die Ausschmückung des ersten Bogenfelds der Südwand des Emmausklosters. Nach ihr waren hier die Szenen „Luzifers Fall“ (Jes 14,12–15), „Simon Magus stürzt ab“ (Leg. A. S. 462–469) und „Cosdras vom Turm gestürzt“ (Leg. A. S. 755ff.) abgebildet. Anderson-Schmitt stellte fest, daß sich der typologische Zyklus auch in der sogenannten Kaiserkapelle fortsetzte, die sich neben dem Kreuzgange befindet. Die Gemälde bereicherten hier den Passionszyklus „Kreuzannagelung“, „Christus am Kreuz“, „Seitenwunde Christi“ und „Christus in der Vorhölle“.

Wir werden versuchen, bei der Interpretation der einzelnen Szenen auch auf andere typologische Zyklen hinzuweisen, die ebenfalls Vorlagen der Emmausgemälde sein könnten. Neuwirth setzte voraus, daß das Wandgemälde von einem sehr gebildeten Geistlichen bestellt worden sein muß, wahrscheinlich vom Abt des Klosters,<sup>3</sup> und nicht von Kaiser Karl IV., dem Stifter des Klosters, auf dessen Verlangen die slawischen Mönche in die Klosterkommunität eingeführt wurden. Die Stiftung des Klosters wurde durch eine Urkunde aus dem Jahr 1346 bewilligt, wonach es am 8. März 1348 zur eigentlichen Gründung durch die Stiftungsurkunde kam. Das Kloster wurde am Ostermontag, dem 29. März 1372, feierlich eingeweiht. Aufgrund der neuen Interpretation in der mittelalterlichen Beschreibung der Gemälde auf dem ersten Bogenfeld, die sich auf das Fest der Erhöhung des Heiligen Kreuzes bezieht, und weil wahrscheinlich in der Kaiserkapelle die an das Thema des Kreuzes gebundenen Passionsszenen abgebildet wurden, möchten wir die These vorlegen, daß es sich um die Ehrung des Kaisers Karls IV. handelt, die immer sehr stark betont wurde. Zu diesem Zweck will ich die Emmausgemälde und die Vorlagen, aus denen die Maler ihre Motive schöpften, in aller Kürze beschreiben.

Das erste Bogenfeld, heute nicht mehr erhalten, stellte die Szene „Luzifers Fall“ dar, die im Darmstädter *Speculum humanae*

<sup>2</sup> M. Andersson-Schmitt, Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emauskloster zu Prag, in: *Umění XLIII*, 1995, 224–231.

<sup>3</sup> W. W. Tomek, *Dějepis města Prahy IV.*, Praha 1879, 216, erwähnt die Äbte – Jan (1349) und Pawel (1368–1412).

*salvationis* in zwei Bildstreifen aufgeteilt ist.<sup>4</sup> Im oberen Bildstreifen befindet sich Gottvater in einer Mandorla, die von Engeln umringt ist. Links von ihm ist Luzifer mit einem Band dargestellt, das folgende Inschrift trägt: „Ich steige in den Himmel auf und werde wie der Höchste sein“. Darauf antwortet Gott: „In die Hölle wirst du stürzen“ (Jes 14,12–15). Im unteren Bildstreifen rechts befindet sich Luzifer mit geöffnetem Maul, und verschlingt Dämonen. Den Absturz Simon Magus und sein voriges Wirken beschreibt die *Legenda Aurea* zum Fest des hl. Peters und hl. Klements.<sup>5</sup> Mit seiner Person befaßte sich auch der hl. Hieronymus, der, abgesehen von der Marienweihung der Emmauskirche, auch ein Hauptpatron war. Die dritte Szene „Cosdras vom Turm gestürzt“ wurde in der *Legenda Aurea* beim Fest der Erhöhung des heiligen Kreuzes beschrieben.<sup>6</sup> Die typologischen Vorbilder in *Speculum humanae salvationis*, wo sich im oberen Bildstreifen der Fall Lucifers befindet, ergänzten die Szene „Erschaffung der Eva“, „Verlobung Evas und Adams“ und „Versuchung durch die Schlange“. Der Sturz des Königs Cosdras durch Kaiser Heraclius, aus der *Legenda Aurea* abgeleitet, hing zweifellos mit Kaiser Karl IV. selbst und seiner Ehrung des Kreuzholzes – gerade auf Karlstein sehr betont – zusammen.<sup>7</sup>

Das zweite Bogenfeld, heute nur zum Teil erhalten, sollte, nach Neuwirth, die Szenen „Erschaffung der Eva“, „Eva pflückt den Apfel vom Baum“, „Maria nimmt Christus vom Kreuze“ und „Christus und Maria“ darstellen. Die Beschreibung der Gemälde in der Handschrift weicht gering ab. Im oberen Bildstreifen links sehen wir heute deutlich „Eva, die den Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt“. Es ist wahrscheinlich, daß sich ganz oben die Halbgestalt Gottvaters befindet, rechts vielleicht die „Kreuzabnahme“. Der untere Bildstreifen besteht heute leider nicht mehr. Nach *Speculum humanae salvationis* ist es wahrscheinlich, daß die „Erschaffung Evas“ im unteren Bildstreifen untergebracht war.

<sup>4</sup> H. Appuhn, *Heilspiegel. Der Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvationis*. Dortmund 1981. Hier zitierte die Forscherin die wichtigste Literatur.

<sup>5</sup> R. Benz, *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, Berlin 1963, 463–475.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 757–759.

<sup>7</sup> R. Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971, 80ff.

Die Versuchung Evas und ihre Bewegung, die die Szene des Apfelpflückens belegt, ist, wie wir sehen werden, eine bestimmte Unregelmäßigkeit im Rahmen des typologischen Zyklus, wo sich das alttestamentliche Motiv in den oberen Bildstreifen befindet, die meistens neutestamentliche Szenen abbilden.

Das dritte Bogenfeld, dessen Gestalt J. Neuwirth nicht gekannt hat, ist einerseits durch die Beschreibung in der schwedischen Handschrift und andererseits durch den torsalen Zustand der Erhaltung nach der Restaurierung der Gemälde bestimmt.<sup>8</sup> Nach der Beschreibung wurde im oberen Bildstreifen das „Heilige Abendmahl“ aufgemalt, das wir wirklich über dem nachträglich durchbrochenen Eingang in Refektorium bemerken. Im unteren Bildstreifen führt die Beschreibung Eva, in der alle Leute durch die Sünde verbunden sind, und Maria, auf die alle Menschen durch die Gnade verbindet. Heute sind die unteren Szenen fast nicht zu erkennen. Wir sehen die Gestalt eines stehendes Mannes, der im Profil abgebildet ist. Sein Gesicht hat eine markante Physiognomie: mit spitze Nase und brauner Bart. Er ist grün gekleidet und in einen roten Mantel gehüllt. Vor ihm befindet sich eine kniende Gestalt in rotem Gewand. Auf der rechten Seite blieb ein wunderschönes leicht links gewandtes Haupt eines alten Mannes erhalten. Die Gestalt saß vielleicht auf einem Thron. Im unteren Bildstreifen links malte der Maler vielleicht wirklich eine Marienszene, von der wir links eine kniende Gestalt in roter Kleidung und blauen Hosen, rechts dann eine kniende Frauengestalt sehen, die in einen grünen Mantel gehüllt ist und die Hände vor der Brust gefaltet hat. Es ist nicht klar, ob um das Haupt eine Gloriole gemalt war, aber es ist sehr wahrscheinlich. Die Frauengestalt erinnert uns an die Jungfrau Maria. Hinter der knienden Jungfrau Maria blieb die Gestalt eines Mannes mit einer markanten Physiognomie erhalten. Trotz alledem zeigt die Anordnung des Heiligen Abendmahls außerhalb des Passionszyklus eine große Abweichung von den gewöhnlichen typologischen Zyklen und zeigt die Bedeutung des Refektoriums im Programm der Wandmalereien im Emmauskreuzgang an.

<sup>8</sup> J. Blažej, Nástěnné malby v ambitech kláštera Na Slovanech. Stav zachování a malířská technika, in: *Umění XIV*, 1966, 151–157.

<sup>9</sup> A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeneringer Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*, München 1924, 33–45 (München, BNB CIm. 14159).

Das vierte Bogenfeld gehört zu den am besten erhaltenen. Eben hier ist der gewöhnliche typologische Charakter gestört, denn der Maler plazierte vier Szenen auf der ganzen Fläche des Bildfelds. Ganz links malte der Maler „Die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies“, die mit der Ursünde zusammenhing. Im oberen Bildstreifen führt Gottvater deutlich Henoah durch eine weitere Pforte des Paradieses. Die untere Szene stellt Christus zwischen Tod und Auferstehung in der Himmelspforte dar, wie er die Patriarchen aus der Vorhölle hinausführt. Ganz rechts erfaßte der Maler die Golgota – Szene, in der sich die eschatologische Heilszeit vergegenwärtigt. Nur die einsame Gestalt des Übeltäters symbolisiert die ewige Einsamkeit der Verworfenen, die Christus nicht aufgenommen haben. Die ganze Komposition links symbolisiert das Paradies und seine drei Pforten, rechts dann die ewige Einsamkeit für die, die Christus nicht aufgenommen haben. Vor den Pforten ragen auf grünen Hügeln drei Kreuze empor, welche die Erlösung der Menschheit symbolisieren. Die auf diese ungewöhnliche Art reduzierte Kreuzigung erinnert uns wieder an die Ehrung des Kreuzholzes, das in diesem Sinn eigentlich schon als Reliquie begriffen wird. Die ganze ungewöhnliche Komposition wird vielleicht teilweise durch die Schrift *De laudibus sanctae crucis* erklärt. Der ganze Inhalt der Handschrift geht aus dem Fall Adams hervor, dessen Sünde dann Christus durch seinen Erlösungstod am Kreuze überwand. Diese Schrift, zum erstenmal von Albert Boeckler veröffentlicht, beschrieb das alttestamentliche Paradies in einer anderen Form und stellt es in Zusammenhang mit dem mystischen Paradies der Kirche.<sup>9</sup> Ähnlich wie in der erwähnten Schrift drückte der Maler den Kampf zwischen Körperlichem und Geistigem im Menschen, die freie Wahl von Gut und Böse aus, wobei Weisheit und Verstand diesen schweren Kampf und die fortschreitende Hinwendung zu Gott unterstützen, denn Gott selbst hebt mit seinen eigenen Armen die Auserwählten auf. Es ist deutlich, daß die Idee der alttestamentlichen Sünde und ihrer Überwindung durch Christus hier ausgedrückt wurde. Das Emmausgemälde stellt das alttestamentliche Paradies dar, wohin Christus alttestamentlichen Patriarchen führte. Die leeren Kreuze belegen, daß es vornehmlich das Kreuz war, dank dem es zu der nachfolgenden Erlösung kam. Die Schrift „*De laudibus sanctae crucis*“ aus dem 12. Jahrhundert gehörte zweifellos zu den Handschriften, die der Besteller und auch der

Maler ganz bestimmt besaßen und noch verehrten. Elisabeth Klemm führte an, daß die Handschrift wahrscheinlich in der monastischen Umwelt entstand, und daß sein Verfasser der Abt gewesen sein kann. Ihre Illustrationen leitet sie aus *Specula virginum* und aus *Bibel* ab.<sup>10</sup>

Das fünfte Bogenfeld stellt im oberen Bildstreifen die Jungfrau Maria dar, „die die Schlange zertritt“ und von Engeln umgeben wird. Im unteren Bildstreifen links stellte der Maler die „thronende Judith mit dem Haupt des Holofernes“, und rechts „David mit dem Haupt Goliaths“, der zu seinen Füßen liegt, dar. Der Abbildung der nimbierten Frau, die mit einem Stab mit Kreuz den Kopf der Schlange vernichtet, begegnen wir in der Handschrift „De laudibus sanctae crucis“.<sup>11</sup> Die Szene bezieht sich auf den Text (Gen 3,14ff). Die Frau wurde bald mit der Jungfrau Maria identifiziert, die die Sünde der Ureltern überwand und als die zweite Eva verstanden wurde. Diese Darstellung, in der die Jungfrau Maria den Teufel überwindet, wurde auch vom *Speculum humanae salvationis* übernommen.<sup>12</sup> Eine weitere Interpretation der Szene „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ führte M. Friedman an, die die jüdische Literaturtradition mit dem jüdischen Chanukkafest verband.<sup>13</sup> Die apokryphe Literatur sagt, daß für den Sieg in Bethulia die fromme Witwe Judith sorgte, die in das fremde Lager einzudringen wagte und dort den Befehlhaber Holofernes enthauptete. Das Heer des Holofernes wurde geschlagen und die Judenstadt und das Volk wurden gerettet. Dieses Ereignis wurde auch als Moraleichnis verstanden. Die Stadt Bethulia, die von Judith gerettet wurde, kann man als eine Allusion an das Wort „betulah“ verstehen, das im Hebräisch nicht nur „Jungfrau“, sondern auch eine ganz unschuldige und unbefleckte junge Frau bedeutet. Auch der Name Judith wurde als eine Allusion an das Judenvolk interpretiert. Ähnlich wie andere alttestamentliche Gestalten, wurde der Triumph Judith über Holofernes im Rahmen der Christentypologie interpretiert und als eine Präfiguration der

<sup>10</sup> E. Klemm, Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts, in: *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, 39–58.

<sup>11</sup> A. Boeckler, Anm. 9, 34.

<sup>12</sup> H. Appuhn, Anm. 4, Kap. XXX.

<sup>13</sup> M. Friedman, The Metamorphoses of Judith, *Jewish Art* XII–XIII, 1986–87, 225–246.

Jungfrau Maria, die den Teufel überwand, begriffen. Judith stellte gleichzeitig den Antityp der triumphierenden Kirche dar. Die Forscherin erwähnte den Text des Hl. Bonaventura, wo steht, daß die Jungfrau Maria als Judith, die Holofernes enthauptete, den Teufel auf diese Weise überwand. Die Autorin bestimmte *Speculum humanae salvationis* als die Quelle dieser Typologie, wo gerade das Kapitel XXX die über den Teufel siegende Jungfrau Maria und die Holofernes erschlagende Judith unter Maria darstellt. Wir können nur beifügen, daß die Handschrift „De laudibus sanctae crucis“ aus dem 12. Jahrhundert auch Judith erwähnt, nach dem Buch Judith 13,3ff., die Holofernes erschlägt, sowie im „Hortus deliciarum“ Pl. XVII.<sup>14</sup> Eine Parallele zur mittelalterlichen Abbildung der Judith wurde auch der heroische Sieg von David (I Sam 17,49–51). Die Analogie war nicht nur auf der Tatsache begründet, daß sie mit Gottes Hilfe überwand. In der Handschrift „De laudibus sanctae crucis“ zeichnet der Sieg Davids über Goliath den Sieg Christi über den Teufel vor.<sup>15</sup> Heute sind im Emmauskloster die beiden alttestamentlichen Motive durch Plomben stark beschädigt. Marianische Interpretation kann man auch bei den nächsten Bildern benutzen, eine klassische typologische Ordnung zeigt das siebente Bogenfeld, wobei im oberen Bildstreifen die „Verkündigung Mariä“, unten „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ (Ex 3,2) und das „Vlies Gideons“ (Jdc 6,38) gemalt wurden. Die christliche Abbildung des alttestamentlichen Ereignisses, das Moses darstellt, zeigt eine wunderschöne figurale Abbildung des Gottvaters, der in den jüdischen Handschriften immer sein Haupt in Wolken gehüllt hat. Die typologische Ordnung ist wieder aus dem *Speculum humanae salvationis* abgeleitet.<sup>16</sup>

Nach der „Geburt Christi“ stellt das neunte Bogenfeld im oberen Bildstreifen die „Beschneidung Christi“, im unteren die „Beschneidung Abrahams“ (Gen 17,14) und die Szene „Sephora beschneidet ihren Sohn“ (Ex 4,25) dar. Die Vorbilder für die neutestamentlichen

<sup>14</sup> A. Boeckler, Anm. 9. Hier ist Judith als Jesus Christus und Holofernes als Satan gemeint, und Jesus Christus hat ihn, wie Judith den Feind, getötet. – Auch in *Hortus deliciarum Herrady von Hohenburg* (R. Green, M. Evans, Ch. Biscof, M. Curschmann, London 1979, Pl. XXXVIII).

<sup>15</sup> A. Boeckler, Anm. 9, 38 (I Sam 17,49–51)

<sup>16</sup> H. Appuhn, Anm. 4, Kap. VII.

stamentliche Darstellung finden wir im Falle der Beschneidung Abrahams in *Concordia caritatis*, für die andere Szene dann in *Biblia pauperum*. Die beiden Szenen sind zum Teil zu erkennen. Bei der „Beschneidung Abrahams“ bemerken wir links eine Gruppe von Männern in verschiedenen Mützen und Mänteln. In der Mitte liegt Abraham, über den sich ein Mann beugt, der die Beschneidung durchführt. Die anderen zwei Gestalten mit markanten Physiognomien sind hinter dem Bett Abrahams abgebildet. In der Szene „Sephora beschneidet ihren Sohn“ sehen wir links eine kleine Kindergestalt, über die sich die Mutter neigt. Hinter ihr kommt Moses mit den anderen Söhnen in dem Blick, als Gottvater aus den Wolken zu ihm gesprochen hatte. Die beiden weniger häufig eingeführten Szenen belegen die Anknüpfung der neutestamentlichen Ikonographie an die alttestamentlichen Bundeszeichen zwischen Gott und dem auserwählten Volk Israel.<sup>17</sup>

Das zehnte Bogenfeld bildet im oberen Bildstreifen die „Anbetung durch die Heiligen drei Könige“ ab, von den alttestamentlichen Vorbilder bemerken wir die „Anbetung Josephs durch die Brüder“ (Gen 43,26) und die „Opfer der Fürsten in Tabernakel“ (Num 7,14). Keine von den typologischen Handschriften führt diese Vorbilder an, und ich gestatte mir die Vermutung auszusprechen, daß sich Kaiser Karl IV., mit dessen Person die Reihe der Anbetungen verbunden ist, am Programm selbst beteiligte.<sup>18</sup>

Auf dem elften Bogenfeld im oberen Bildstreifen befindet sich die „Darbringung Christi im Tempel“, im unteren die „Darbringung der Erstgeborenen“ und die „Darbringung Samuels“. Nach dem Gesetz Moses war der erstgeborene Sohn dem Herrn geweiht. Die Weihe Samuels zum Dienst an Herrn stellt einen kleinen Knaben dar, den seine Eltern – Elkana und Anna – zum Altar bringen. Die typologische Darstellung in *Speculum humanae salvationis* zeigt andere Vorbilder – die „Bundeslade“ (Ex 25,10 ff.) und den „siebenarmigen Leuchter“ (Ex 25,31–40), beide im mariologischen Sinn.<sup>19</sup> Die Szene „Darbringung der Erstgebore-

<sup>17</sup> S. C. Cohon, *Jewish Theology*. Assen 1971, S. 102–104

<sup>18</sup> Zum Beispiel, Meister Theodorik, Anbetung der Hl. Drei Könige in der Hl. Kreuzkapelle auf Karlstein. V. Dvořáková, *Mistr Theodorik*. Praha 1967, S. 33.

<sup>19</sup> Im Kontext des Vergleich der typologischen Handschriften mit den Emausgemälden fesseln uns die typologischen Darstellungen in *Speculum humanae*

nen“ hatte vermutlich eine tiefere Deutung für Karl IV., weil sein erster Sohn Wenzel IV. im Jahre 1361 geboren wurde.

Für unsere Interpretation der Wandmalereien können wir das vierzehnte Bogenfeld, wo die Szene der „Versuchung Christi“ abgebildet ist, nur erahnen, denn es ist schlecht erhalten. Die Vorbilder in der Form von „Moses fastet“ (Ex 34,28) und „Elias ißt Brot in der Wüste“ (I Reg 19, 6) kann man nicht aus den genannten typologischen Handschriften ableiten. Heute sind die Gemälde in sehr schlechtem Zustand, von der Gestalt des Moses sind nur die innere Zeichnung und die dunkelrote Farbe des Inkarnates erhalten. Von der zweiten Szene erkennen wir heute fast nichts. Die Bilder kann man aus der monastische Umgebung ableiten, mehr als Erinnerung an die ersten Mönche, die im Einklang mit der asketischen Lebensweise in die Wüste gingen. Mit dem Begriff der Wüste wird die Erfahrung des Exodus des Volkes Israel und die Botschaft der Propheten und der Psalmen über die Wüste als den Begegnungsort mit Gott verstanden. Die Wüste ist der Ort, wo Gott das Volk unter extremen Lebensbedingungen ansieht und Er ist es, der es überleben läßt. In der Geschichte des auserwählten Volkes besitzt deshalb die Wüste eine geistige Grundbedeutung des Weges zu den Quellen, die Rückkehr zur Gottes Gehorsamkeit. So ist die Wüste nicht nur der Ort der Nichteinhaltung des Bundes, sondern auch der Ort der Offenbarung Gottes dem Volk Israel und seiner Hilfe, zumal in der Zeit des Exodus. Die Wüste stellt den „Königsweg“ in das Gelobte Land dar. Die großen Gestalten des Alten Testaments – Moses und Elias zusammen mit hl. Johannes dem Täufer dienten den Mönchen als Beispiel.<sup>20</sup>

salvationis. Dort brachte nämlich der Maler die Bundeslade und den siebenarmigen Leuchter mit der Beschreibung „Candelabrum templi aureum“ an. Mit den Abbildung des siebenarmigen Leuchters beschäftigte sich P. Bloch, *Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen. Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIII*, 1961, S. 55–190.

In der Bible moralisée ist der Leuchter zum Text Ex 2, 25; 31–40 in einer Medaillonausschmückung abgebildet. Im Unterschied zu den lateinischen Bibeln, in denen die Abbildung des Leuchters nicht üblich ist, bilden die hebräischen Tenach – Bibeln den Leuchter und auch das Bundeszelt zum entsprechenden Text ab. In Hinsicht auf die jüdische Ikonographie fesselte uns der Artikel von V. A. Klagsbald, *Menorah als Symbol: Seine Deutung und Ursprung in der frühen Judenkunst*, in: *Jewish Art XXIII*, 1986–87, 126–134.

Auf dem sechzehnten Bogenfeld befindet sich oben die Abbildung der „Auferweckung des Jünglings zu Nain“. Diese neutestamentliche Szene wird in typologischen Zyklen durch die „Auferweckung des Lazarus“ ersetzt.<sup>21</sup> Der alttestamentliche Bildstreifen stellt die Szenen „Elias erweckt einen toten Knaben“ (I Reg 17,19) und „Elisa erweckt den Sohn der Sunamitin“ (II Reg 4,34) dar. In der ersten Szene sehen wir Elias mit markanter Physiognomie des Gesichts und mit prophetischer Kopfbedeckung. Er ist mit einem roten Mantel bekleidet, mit seiner rechten Hand segnet er einen Knaben auf dem Bett. Die Gestalten sind monumental und gehören zu den am besten erhaltenen. Das nebenstehende Bogenfeld zeigt eine Szene auf, bei der uns ein teilweise diagonal angeordnetes Bett mit einem Knaben fesselt, der ganz in einem weißes Tuch eingehüllt ist. Elisa beugt sich über den halb Liegenden, mit der rechten Hand berührt er seine Beine, die linke Hand ist auf das Herz des alten Mannes gerichtet. Elisa ist in frontaler Ansicht abgebildet, mit einem Hut und mit gelbem Gewand bekleidet, dessen fliegender Zipfel mit dem blauen Hintergrund scharf kontrastiert. Die Witwe, die Mutter des Knaben, steht rechts in einem roten Gewand, ihre Hände sind in einer Gebetsgeste gefaltet.<sup>22</sup>

Auf demselben Feld erscheint, wieder ungewöhnlich, eine den schönsten Szenen des ganzen Zyklus – der „Mannaregen“. Diese alttestamentliche Szene stellt in den typologischen Handschriften das Vorbild des „Heiligen Abendmahls“ dar, in Emmaus aber malte der Maler als Vorbild der alttestamentlichen Szene zwei neutestamentliche Szenen, in denen „Christus Brot und Fische vermehrt und die Menge von 5000 Hungrigen speist“. Die Erklärung dieser Szenen wurde in der christlichen Ikonographie im-

<sup>20</sup> Řehole sv. Benedikta latinsky a česky, Praha, Břevnovský klášter 1993, 6–8.

<sup>21</sup> K. Koshi, Ikonographische Betrachtungen zu den Wunderszenen in der St. Georgskirche von Oberzell auf der Bodensee-Insel Reichenau, in: *Aachener Kunstblätter* LIX, 1991–1993, 9–69. Nach der Beschreibung der romani-schen Malerei im Emauskloster benutzte der Maler für die Auferweckung des Jünglings zu Nain eine westliche Vorlage. Zusammen mit den beiden alttestamentlichen Szenen den Wundertaten der Heilung der Kranken wurde dieses höher eingeschätzt als das der Befreiung der drei Jünglinge aus dem Feuerofen.

<sup>22</sup> K. Schubert, *Židovské náboženství v proměnách věků*, Praha, Vyšehrad, 34.

mer mit dem sechsten Kapitel des Evangeliums nach Johannes verbunden. In dem Beitrag, der sich eher auf die Betonung der alttestamentlichen Motive bezieht, werde ich diese Ordnung in Hinsicht auf die jüdische Tradition, die zweifellos einige Szenen beeinflusste, zu erklären versuchen. Den Mannaregen beschreibt Exodus 16,22ff. Gott sandte dem auserwählten Volk, das in der Wüste hungerte, Nahrung, das Manna. Die Juden durften davon nur soviel sammeln, wie sie an einem Tag essen konnten. Nur am Freitag vor dem Sabbat konnten sie die doppelte Portion sammeln, um den von Gott gebotenen und geweihten Ruhetag einzuhalten. Auf das Ereignis des Mannaregens wurde in Judenfamilien vor jedem Sabbat erinnert, denn am vorgehenden Abend zündet die jüdische Hausfrau die Lichter an und spricht den Segen. Sie bereitet das Festabendmahl vor und auf den festlich gedeckten Tisch legt sie vor den Hauswirt zwei Brotlaibe. Die zwei Laibe Brot stellen das Symbol des Gottessegens dar und sie erinnern an die doppelte Portion des Mannas, welche die Israeliten am Freitag sammeln durften. Neben dem Brot stand ein Becher Wein auf dem Tisch, als ein Symbol der ungetrübten Freude beim Sabbatfest.<sup>23</sup> Es ist interessant, daß von den Speisen vor allem Fische als reine Lebewesen empfohlen wurden. Es ist schwer vorstellbar, daß im benediktinischen Kreuzgange das Sabbatfest betont wurde. In der jüdischen Theologie ist gerade die Beschneidung und die Sabbateinhaltung, die wir aus der jüdischen Interpretation der Szene „Mannaregen“ zu erklären versucht haben, das Bundeszeichen zwischen Gott und dem auserwählten Volk.<sup>24</sup>

Zur Interpretation können wir noch die Apokryphe „Weisheit Salomos“ Kap. 16,20ff anzuführen. „Dagegen nährtest du dein Volk mit Engelspeise, und unermüdlich gewährtest du ihnen Brot vom Himmel, das ihnen Genuß bereitete und jedem nach seinem Geschmack war. Denn deine Gabe macht offenbar, wie freundlich du zu deinen Kindern bist. ... damit deine Kinder, die du, Herr, lieb hast, lernen, daß nicht die verschiedenen Früchte den Menschen ernähren, sondern daß dein Wort die erhält, die an dich glauben ... damit deutlich würde, daß man, ehe die Son-

<sup>23</sup> A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and its Development*, New York 1932, 151–153. – S. Müller, *Von jüdischen Bräuchen und jüdischem Gottesdienst*, Tel-Aviv (o.D.) 8–9.

<sup>24</sup> S. C. Cohon, Anm. 17.

ne aufgeht, dir danken sollen und vor dich treten, wenn es hell wird.“<sup>25</sup> Der wunderbare Mannaregen betont vom Standpunkt des christlichen Gläubigen das Wesen des Brotes – des Leibes des Herrn, den Gottvater vom Himmel sandte (Joh 6,30). Die untere Darstellungen des „Segens von Fisch und Brot“ ist wieder in der Handschrift *Dialogus de laudibus sanctae crucis* erhalten, sie zitiert Mt 14,19. A. Böckler erklärt den Sinn der Vermehrung der fünf Brote, daß der Hunger des ermüdeten Volkes in der Wüste gestillt wurde. Die allegorische Bedeutung der fünf Brote ist klar: es sind die fünf Bücher des Pentateuch.<sup>26</sup>

Im Zusammenhang mit der Deutung der Szene des Mannaregens im Emmauskloster ist die Nachricht interessant, die Jaroslav V. Polc zuletzt anführt, in dem er Antonín Podlaha und Eduard Šittler zitierte, die der Meinung waren, daß Karl IV. 1354 aus dem Domschatz von Trier neben Reliquien, den Resten vom Kreuz Christi und der Apostel, in Form eines kleinen Brotlaibs auch etwas Manna erhielt. Podlahas Inventar nennt Manna an mehreren Stellen. Vielleicht können wir die Nachricht betonen, daß das Mannabrot in eine kristallene Dose gelegt wurde, die mit vergoldetem Silber gefaßt war. Die Mannareliquie wurde mit den anderen Reliquien am Heiligtumfest beim dritten Vorzeigen auf dem Gelände der Prager Neustadt am „Zderaz“ auf einem hohen Holzgerüst, das die Form eines Turms hatte, schon seit 1356 vorgeführt.<sup>27</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade diese Schaustellungen zusammen mit den Reliquien Jakobs, Isaaks und Ezechiels, die von Karl IV. bewusst verehrt wurden, die Ausschmückung des Emmausklosters beeinflussen konnten.

Die Komposition des Mannaregens gehört zu den meist dynamischen Szenen. Ihre figurenreiche Ordnung hat die Vorläufer auf der Burg Karlstein, auf der Komposition der „Anbetung der Vierundzwanzig Ältesten“, die vermutlich ähnlichen Alters ist.<sup>28</sup> Den Unterschied zwischen der Emmauskomposition und älteren Vorbildern stellt die *Bible moralisée* aus der Mitte des 13. Jahr-

<sup>25</sup> *Die Apokryphen*. Berlin 1972, 70–71.

<sup>26</sup> A. Boeckler, Anm. 9.

<sup>27</sup> J. V. Polc, Karel IV. a ostatky svatých, in: J. V. Polc, *Otec vlasti 1316–1378, Řím, Velehrad 1980*, 56–79, 71. – A. Podlaha – Ed. Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, Praha 1903, 21–22, 34, 57.

<sup>28</sup> K. Stejskal, zitiert in Anm. 1. – V. Dvořáková, *ibid.*

hundreds und vor allem das böhmische *Speculum humanae salvationis* in Prag (KKA 32) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts dar.<sup>29</sup> Den Nachhall sehen wir in der Illustration in der Bibel Wenzeslaus IV. und am Wandgemälde im Südtiroler Riffiano.<sup>30</sup>

Die Bilder auf der Nordwand und auf der Ostwand im Emmauskloster fahren mit Szenen aus Leben und Passion Christi mit typologischen alttestamentlichen Vorbildern bis sechsundzwanzigsten Bogenfeld fort, wo der Zyklus mit der Szene zum „Ausgiessung des Heiligen Geistes“ geschlossen ist. Von den letzten alttestamentlichen Vorbildern bemerken wir den „Turmbau zu Babel“ (Gen 11,7) und das „Opfer des Elias im Feuer“ (I Reg 18,38). Die Vorlage könnte sowohl *Speculum humanae salvationis* als auch *Biblia pauperum* sein.

Am Beispiel des typologischen Zyklus im Kreuzgange des Emmausklosters wollte ich auf die Menge der alttestamentlichen Themen aufmerksam machen, die sowohl dem Besteller als auch dem Maler in ihrer typologischen Ordnung nahe standen. Das Alte Testament wurde auf diese Weise aktualisiert. Vielleicht konnte die zahlreiche Prager Judenkommunität das geistliche Klima der gerade gegründeten Prager Neustadt beeinflussen, wo ihnen schon König Přemysl Otakar II. den Friedhof (den „Juden-garten“) auszubauen bewilligte, ähnlich wie die jüdischen Häuser.<sup>31</sup>

Wenn wir uns wieder bewußt werden, daß sich der Zyklus der alttestamentlichen und neutestamentlichen Szenen, typologisch geordnet im Kreuzgang des Benediktiner Slawenloster befindet, dann werden wir auf die gegenseitige Verbindung der jüdischen

<sup>29</sup> R. Haussherr, *Bible moralisée. Facsimile Codex Vindobonensis 2554*, Graz-Paris 1973, fol. 22. – A. Podlaha, *Die Bibliothek des Metropolitanskapitels*, Prag 1904, 99–106, fol. 18b.

<sup>30</sup> H. Appuhn – M. Kramer, *Wenzelsbibel I. Genesis-Exodus*, Dortmund 1990, 301, fol. 70. – J. Weingarten, *Gotische Wandmalereien in Südtirol*, Wien 1948, 39–41.

<sup>31</sup> V. Lorenc, *Nové Město Pražské*, Praha 1973, 25, 177. – W. P. Eckert, Die Juden im Zeitalter Karls IV., in: *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, München 1978, 123–130: „Als Karl IV. am 8. März 1348 die Prager Neustadt gründete, bewilligte er auch Juden das Recht, dorthin zu ziehen, soweit sie nicht schon in der Altstadt lebten. Sie sollten die gleichen Privilegien genießen wie die in der Altstadt und unter königlichem Schutz stehen.“ ... Der Schutz der Prager Juden durch königliche Verordnungen blieb bis 1389 wirksam.

und christlichen Religion hinzuweisen versuchen. Ich möchte die Traditionen des Judenmönchtums in Qumran erwähnen, die in Gebet, Gehorsam, Armut und Reinheit und in der Unterordnung des Willens bestanden. Nach der Tradition studierten die Judenmönche vor allem die Tora. Ihre traditionelle Rituale gewannen den vollen Sinn in der eifrig praktizierten Abgeschiedenheit des geheimen Lebens: Reinigung mit Wasser, Verbindung der Brüder durch geweihten Wein – Kiddusch und geweihtes Brot – Challa, im Verlauf des Essens verteilt, das die Altaropfer, die Gebete und das gemeinsame Studium symbolisch darstellte. Das alles bereitete die Seele auf das ewige Leben in Erwartung der endgültigen Erfüllung der Verheißung des Jüngsten Gerichtes, der Auferwekung der Toten und des Gottesreiches vor.<sup>32</sup> Die Anfänge des christlichen Mönchtums bemerken wir in der Tätigkeit der altertümlichen Asketen, die in Erwartung der zweiten Ankunft Christi lebten. Wie wir schon erwähnten, gingen die ersten Mönche in die Wüste.

Das älteste slawische Benediktinerkloster im Böhmen war das Kloster Sázava, das Hl. Prokop stiftete, der vor dem Ausbau des Klosters als Einsiedler in einer Höhle gelebt hatte.<sup>33</sup> Das Emmauskloster knüpfte bewußt an die Tradition des Klosters Sázava an, was sich im Patrocinium der Emmausklosterkirche zeigte, wo die Jungfrau Maria, hl. Hieronymus, hl. Prokop, hl. Adalbert, hl. Cyrillus und Methodius genannt sind, also solche Heilige, die an der Ausstattung und an den Übersetzung die Heiligen Schrift, des Breviers und des Psalters in die slawische Sprache teilnahmen. Im Prager Slawenkloster wurde doch der Biblizismus in Form der Übersetzung der Heiligen Schrift und ihrer Darlegung gepflegt und vielleicht kann man auch in diesem Sinne die typologischen Parallelen der Ausschmückung des Klosterkreuzganges erklären.<sup>34</sup>

Wir können voraussetzen, daß die Grundrichtlinie das Hören der Heiligen Schrift – also Hören der Weisheit – war, die im alttestamentlichen Sinn den Weg zum Leben darstellt. Nach der

<sup>32</sup> A. Chouraqui, *Dějiny judaismu*, Praha 1995, 9–18.

<sup>33</sup> K. Reichertová – E. Bláhová – V. Dvořáková – V. Huňáček, *Sázava. Památník staroslověnské kultury v Čechách*, Praha 1988.

<sup>34</sup> *Z tradic slovanské kultury v Čechách. Sázava a Emauzy v dějinách české kultury*, Praha 1975. – H. Dolezel, Die Gründung des Prager Slawenkloster, in: *Kaiser Karl IV., München* 1978, 112–114.

Benediktinerordensregel geht die Ordnung der Gottesdienste aus den Worten des Prophet aus: „Ich lobe Dich des Tages siebenmal“. Die heilige Zahl sieben bestimmte das Morgenlob, Primen, Terzien, Sexten, Nonen, Vespere und den Komplementär, wenn die Mönche ihre Dienstverpflichtungen erfüllten. Die Vigilien betonten nach dem Propheten: „Zur Mitternacht stehe ich auf, Dir zu danken“. Sowohl die Tag- als auch die Nachtgebete waren nach den alttestamentlichen Psalmen verfaßt.<sup>35</sup> Erwähnen kann man vielleicht in diesem Zusammenhang, daß einige Elemente der frühchristlichen Liturgie aus der jüdischen Liturgie übernommen wurden. Es war eben Amida und ihre sieben Benediktionen, die der Fundament der sieben täglichen Gottesdienste wurden. A. Z. Idelsohn hat das jüdische Gebet an den Herrn, das eigentlich eine nähere Ausführung der einzelnen Verse des christlichen Grundgebets „Vater unser“ ist, damit verglichen. Es ist deutlich, daß die Elemente der jüdischen Liturgie, die Gebete Kedescha und Schema, von der christlichen Liturgie übernommen worden waren.<sup>36</sup> Erst das weitere Studium muß bestimmen, ob auch der Benediktinerorden als einer ältesten monastischen Zeugen des Westchristentums nicht an die durch der Judentum beeinflusste frühchristliche Liturgie anknüpfte. Dadurch wäre der tieferen Sinn der alttestamentlichen Szenen als Vorbilder des christologischen Zyklus, der bis heute im Kreuzgange des slawischen Benediktinerklosters im Prag erhalten ist, erklärt.

<sup>35</sup> *Řehole sv. Benedikta*, Anm. 20, 105–113.

<sup>36</sup> A. Z. Idelsohn, Anm. 23, Appendix I, 301–308.