

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 57 (1970-1971)

Artikel: Die Wandmalereien im Schultheissenhaus zu Murten : Ikonographie und Versuch einer geistesgeschichtlichen zeitlichen und stilistischen Einordnung
Autor: Fässler, Adelheid
Kapitel: A: Einleitende Ausführung über das Untersuchungsobjekt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-338915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.12.2025

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

C. Versuch einer zeitlichen und stilistischen Einordnung	
I. Datierung	196
II. Die stilanalytische Untersuchung	197
D. Schlußbemerkungen	206
Abbildungen	

A. Einleitende Ausführung über das Untersuchungsobjekt

I. Das Schultheißenhaus zu Murten

Im Herbst 1942 wurden in einem Raum des sogenannten Schultheißenhauses in Murten eine Reihe von Wandmalereien aufgedeckt. Im Frühjahr 1963 kam in demselben Raum ein weiterer Teil davon zum Vorschein. Zu beiden Malen wurde der Lokalhistoriker Ernst Flückiger herbeigerufen, der seinerseits den damaligen Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Ü., Prof. Heribert Reiners, und 1963 dessen Nachfolger Prof. Alfred A. Schmid benachrichtigte¹. Anlaß zur Aufdeckung war im ersten Falle eine zweckdienliche Veränderung des Raumes durch Umbau, im zweiten ein Zimmerbrand.

Der besagte Raum befindet sich im ersten Stockwerk eines gotischen Bürgerhauses Nr. 126 an der deutschen Kirchgasse². Es mag sich um den repräsentativen Raum dieses Hauses gehandelt haben, der als Äußerung vornehmen Privatlebens einen besonderen Schmuck erfuhr, öfters in Form einer Wandmalerei wie in diesem Falle. Trotz der Benennung «Schultheißenhaus» handelt es sich um ein Wohnhaus mit rein privatem Charakter, das seinen Namen dem Umstand verdankt, daß sein ehemaliger Besitzer Hans Rudolf von Erlach während seiner Amtsperiode als Schultheiß 1530–1535 nicht wie üblich im Schlosse von Murten Wohn-

¹ Ein kurzer Bericht darüber befindet sich in der Zeitschrift für schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK) V, 1943, S. 127, mit Abb.

Die Aufdeckungsgeschichte verdanke ich Dr. Ernst Flückiger, sowie dem heutigen Hausbesitzer Dr. Vauthey.

² Das Haus erfuhr im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Veränderungen. Weder E. Flückiger noch ich konnten jedoch über Geschichte und Schicksal des Hauses Quellen ausfindig machen.

sitz bezogen hatte, sondern im eigenen Hause verblieb³. Hans Rudolf von Erlach dürfte – es wird dies an anderer Stelle zu besprechen sein – der Auftraggeber der Malereien gewesen sein.

Er stammte aus einer politisch einflußreichen, adeligen Berner Familie, die mit dem Sieg von Laupen (1339) erstmals in die bernische Geschichte eingetreten und fortan im Ratssaal heimisch war⁴. Mehreren seines Geschlechts war die Schultheißenwürde übertragen worden. Der Großvater Hans Rudolfs war der in allen Schweizer-Geschichtsbüchern erwähnte Rudolf von Erlach, oftmaliger Schultheiß von Bern, der 1499 im Zug nach Hegau und in der Schlacht bei Dornach die Berner Truppen befehligte⁵. Er schuf sich zudem ein bleibendes Denkmal in der Geschichtswissenschaft unseres Landes als Besteller der sogenannten «Spiezerchronik» oder des «Spiezer Schilling», einer Abschrift und Fortsetzung der Chronik Conrad Justingers, welche Diebold Schilling in den Jahren 1484–1485 illustrierte⁶. Sein Enkel Hans Rudolf, 1504–1553, war Freiherr zu Spiez und Riggisberg, 1525 im Rat der CC, 1528 Schultheiß zu Thun, 1530–1535 Schultheiß zu Murten, 1540 Ratsherr zu Bern. In jungen Jahren war er in französische Dienste eingetreten und in der Schlacht bei Pavia 1525 gefangen genommen, aber bald darauf wieder freigegeben worden, während sein älterer Bruder Jakob in der Gefangenschaft seinen Wunden erlag. In die Heimat zurückgekehrt, verheiratete er sich noch im gleichen Jahre mit Dorothea Velga, die ihm Heitenried und auch unser Schultheißenhaus in Murten zubrachte⁷. Fortab galt er als reichster Berner seiner Zeit.

Seine Frau war freiburgischer Herkunft und stand am Schlusse einer bedeutenden Ahnentafel⁸. Neun Schultheißen der Stadt Freiburg waren

³ Das Schloß war baufällig geworden; ein Treppenturm war eingestürzt und die Wiederinstandsetzung zog sich über zehn Jahre hin. Während dieser Zeit war das Schloß unbewohnbar. Lt. gefl. Mitteilung von Dr. E. Flückiger.

⁴ R. FELLER, Geschichte Berns, 3 Bde., Bern 1946.

⁵ Vgl. Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz III, Neuenburg 1926, S. 59 ff.

⁶ Darin ist er mit seiner ersten Gemahlin Barbara von Praroman (deutsch: Perroman; die in der Literatur gebräuchliche Form des Namens ist durchwegs die französische) und seinen zwei Söhnen und vier Töchtern abgebildet. – Vgl. Diebold Schilling Spiezer Chronik 1485, hrsg. von H. BLOESCH, Bern 1939, Tafeln 1 und 2.

⁷ Gütige Mitteilung von Hr. Hubert de Vevey-L'Hardy.

⁸ Niklaus Velga oder Felga ist der Ahnherr der Familie. Als Sohn des Peter von Tüdingen und der Aline Velga, der einzigen Tochter und Alleinerbin dieses Geschlechtes, fügten er und sein Bruder Hans ihrem Namen denjenigen ihrer Mutter hinzu. Hans starb kinderlos (1325). (Sein Kenotaph befindet sich im Ratzé-Museum. Abb. in: Fribourg Artistique à travers les âges, Publication des Sociétés des Amis des beaux-arts et des ingénieurs et architectes, 1891, Pl. XIII.) Vgl. H. DE VEVEY-

aus dem Geschlechte hervorgegangen. Ihr Vater Wilhelm war der letzte männliche Nachkomme. Mit seinem Tode im Jahre 1511 erlosch das Geschlecht⁹. Ihre Mutter, Ursula von Wattenwyl, wurde hernach die dritte Gemahlin des kunstfreudigen Jakob von Hertenstein in Luzern¹⁰.

II. Der Raum mit den Malereien

Leider hat der Raum mit den Malereien im Schultheißenhaus zu Murten, so wie er auf uns gekommen ist, seine ursprüngliche Bestimmung verloren. Zu Anfang unseres Jahrhunderts gehörte das Haus zum Besitz einer Familie Wattelet, nach der es heute öfters genannt wird (Wattelethaus). 1939 wurde es vom heutigen Besitzer, M. Vauthey, gekauft. Um die Doppelführung seiner zahnärztlichen Praxis zu realisieren, ließ er damals den Raum der Breite nach, d. h. in Richtung West-Ost, durch eine Mauer zweiteilen und 1942 das dadurch entstandene Nordzimmer auffrischen. Dabei wurde der Mauerüberzug – ein Gipsanwurf und eine bemalte Papiertapete – entfernt. Die meisten Beschädigungen der Malerei röhren wohl von der früher stattgefundenen Restaurierung des Raumes her. Um eine größere Haftbarkeit des Bewurfs zu erzielen, sind die Wände damals behämmert worden. Das Gleiche zeigte sich dann auch 1963 im angrenzenden Zimmer, d. h. im Halbzimmer Süd.

Die ursprünglichen Maße des Raumes sind 5,7 m in der Länge und 5,15 m in der Breite. Durch die Unterteilung entstand gegen Süden ein Zimmer von 2,7 m: 5,15 m, gegen Norden eines von 2,9: 5,15 m. Die Zimmerhöhe beträgt 3 m, doch ist die jetzige Decke später eingezogen worden. Der ursprüngliche, heute verkleidete Zugang zum Raum be-

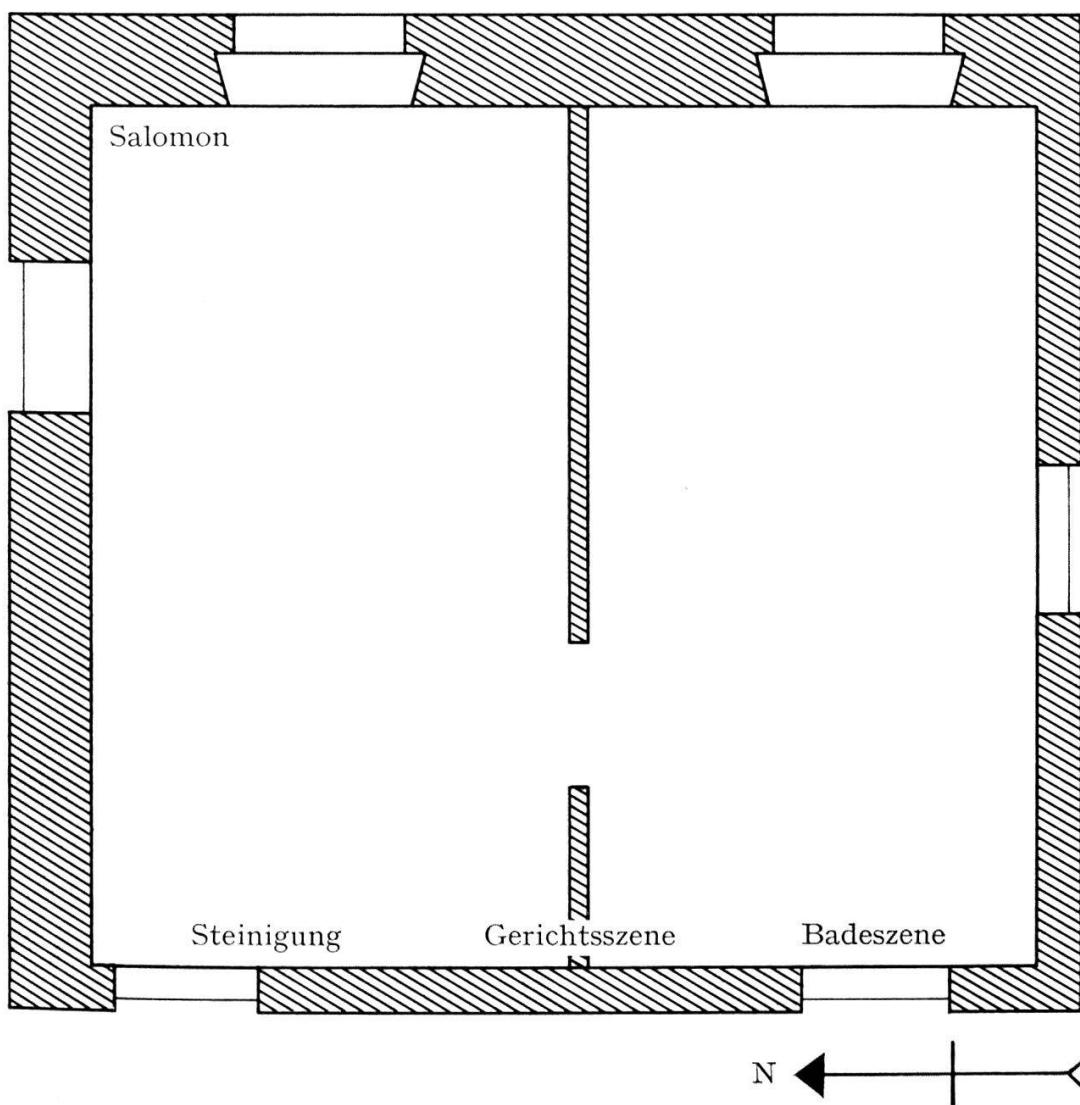
L'HARDY, *Armorial de la noblesse féodale au pays allemand de Fribourg*, in: *Archives héracliques Suisses*, 1936, S. 8 ff.

⁹ Im *Manuale Capituli II*, Anhang, S. 28/29, im Freiburger Staatsarchiv ist die Biographie eines Niklaus Velga, Chorherrn zu St. Niklaus 1515–1535, verzeichnet. Es handelt sich dabei um einen illegitimen Sproß, für welchen 1512 beim Rate die Dispens eingeholt wurde, damit er trotz seiner unehelichen Geburt Priester werden könne. Die Dispens wurde erteilt, da er nicht aus einer ehebrecherischen Verbindung hervorgegangen war. Vgl. auch *Archives de la Soc. d'histoire du canton de Fribourg* V, 1893, S. 371 f.

¹⁰ Die Holbeinischen Wandmalereien im Hertensteinhaus wurden 1517–19 ausgeführt, als Ursula von Wattenwyl schon drei Jahre tot war. Sie starb am 27.7.1514. (Mitt. v. H. de Vevey). Vom Kunstsinn des Paars Hertenstein-Wattenwyl zeugt z. B. das in die Südfront der Peterskapelle (Luzern) eingelassene, von der Renaissance geprägte Steinrelief mit Christus am Ölberg mit dem Allianzwappen Hertenstein-Wattenwyl. Vgl. *Kunstdenkmäler des Kantons Luzern (KDM)* Stadt I, Basel 1953, S. 214, Abb. 159.

findet sich in der Mitte der Südwand. Die beiden Fensteröffnungen in der Ostwand gegen die deutsche Kirchgasse hin gehören ebenfalls zum Originalbestand. Heute ist je eine Lichtquelle für die beiden Halbzimmer. Drei weitere Wandöffnungen sind späteren Datums. Die Tür in der Westwand des Halbzimmers Süd dürfte gleichaltrig sein wie der Fayenceofen in der Südwestecke und aus dem 18. Jahrhundert stammen. Die Türen im Halbzimmer Nord – die eine in der Westwand, die andere in der Nordwand – stammen aus der Zeit des Umbaus von 1942 (siehe Plan).

Grundriß des Raumes mit den Malereien



Die 1942 freigelegten Malereien bedecken die ganze Westwand des Halbzimmers Nord und ein 90 cm breites Mauerstück zwischen der Nordostecke und dem Fenster. Im südlichen Halbzimmer wurden die Malereien an der Westwand von der Trennwand bis zur Türe freigelegt. Zu besichtigen sind sie allesamt nicht mehr. Sie wurden gleich nach ihrer Entdeckung, unter Berücksichtigung der wichtigsten Schutzmaßnahmen, hinter eine neue Wandverkleidung verbannt.

III. Beschreibung der Bilder

An allen vier Wänden des Raumes – es wird in der Folge von Raum und Halbzimmer die Rede sein, wobei unter ersterem der Gesamtraum verstanden werden soll – verläuft eine 60 cm hohe Sockelzone aus Nußbaum¹¹. Die Malereien schließen direkt daran an und zwar so, daß sich zusammen mit dem Sockel, der ein Fünftel der Gesamthöhe beansprucht, eine Dreiteilung der Wand ergibt. Bis zu 140 cm Höhe, in welcher der figürliche Teil der Malerei beginnt, ist ein 80 cm hoher Wandbehang hingemalt. Die Bilderzone führt zur Zeit bis zur heutigen Decke, reichte aber wahrscheinlich bis zur ursprünglichen Decke, denn die Malereien entbehren eines oberen Bildabschlusses. Ein solcher ist umso mehr vorzusetzen, als die untere Bildbegrenzung ihn verspricht. Die in raumöffnender Absicht gemalte Bilderwand schließt nämlich nach unten mit einem Gesims. Dieses Gesims besteht aus einer Deckplatte, welche die Begrenzung des in die Tiefe laufenden Fußbodens bildet, einem Karnies und einem Stab, der wie der Umriß einer umgekehrten Mauerzinne in rechten Winkeln gebrochen ist. Die figürliche Malerei wird von marmorierten, sich stark verjüngenden Säulen – vereinfachten Balustersäulen – in gleichmäßige Felder aufgeteilt. Diese Säulen hatten wohl auch die Aufgabe, im Sinne illusionistischer Architekturdarstellung ein gemaltes Gebälk zu tragen.

Der hell in dunkel gemalte grüne Behang ist am Gesimse aufgehängt. Er täuscht grobes ornamental durchwobenes Leinen vor. Großzügig geschwungene, schlanke Ranken fangen stilisierte Tiere ein; in unserem Fragment sind es ein Hirsch und ein Adler oder ein Kranich mit gespreizten Flügeln. Vielleicht alternieren diese beiden Tiere. Dann könnten sie möglicherweise eine besondere Bedeutung gehabt haben, nach der

¹¹ Dieser Nußbaumsockel stammt wie die Türe der Westwand im Halbzimmer Süd und der Fayenceofen aus dem 18. Jahrhundert.

ich vergebens suchte; vielleicht sind sie aber auch rein ornamental zu verstehen.

Dieser Wandbehang tritt im Fragment des südlichen Halbzimmers in Erscheinung. Er ist aber auch unter den andern figürlichen Bilderteilen vorauszusetzen, denn wie zu zeigen sein soll, handelt es sich um einen Bilderzyklus, dessen unmittelbare Fortsetzung man im nördlichen Halbzimmer findet und der durch die moderne Trennwand willkürlich unterbrochen wird. Außerdem zeigen sich Ansätze des Behangs auch unter dem Fragment der Ostwand (Fensterwand), so daß sich die Vermutung aufdrängt, daß diese dekorative Sockelzone durchgehend an allen vier Wänden des Raumes vorhanden war ¹².

Das Bild in der Nordostecke ist stark lädiert und fragmentarisch. Zu sehen sind zwei Figuren, eine stehende weibliche links und eine kniende männliche rechts, so stark zusammengerückt, daß sie sich überschneiden. Die Frau weist mit ihrer erhobenen Rechten auf etwas, im Fragment nicht Erhaltenes hin ¹³. Ihr Haupt neigt sie derweil zum knienden Manne, ihr Blick ruht auf ihm, ihre Linke stützt sie entweder auf ihrer Hüfte oder auf des Mannes Schulter ab. Das Kleid sieht etwas phantastisch aus. Es zeigt über einem Untergewand mit eng anliegenden Ärmeln das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts übliche, tief ausgeschnittene Mieder mit hoher Gürtung und erst am Oberarm angeschnittenen Ärmeln, die weit und herunterhängend sind. Dazu trägt die Frau die Spitzhaube, von deren Spitze schweifartig der Schleier niederfällt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt. Das runde, in seinen einzelnen Zügen nicht mehr erkennbare Gesicht wird von zwei Lockensträhnen eingerahmt. Der kniende Mann hat sein Haupt erhoben und schaut auf das hingewiesene Objekt. Man darf sich ihn anhand der Spuren bärtig und alt vorstellen. Er trägt eine Zackenkrone und einen weiten pluvialeähnlichen Mantel aus Damast. Präzisere Aussagen läßt der schlechte Zustand dieser Figur nicht zu. Im oberen Teil des Bildes ist der Ansatz eines Gesimses erkennbar, was auf einen tektonischen Hintergrund und vielleicht auf einen Innenraum schließen läßt.

Wenden wir uns den Malereien des südlichen Halbzimmers zu ¹⁴. Der schmale Abschnitt zwischen der Türe und der ersten gliedernden Säule

¹² Die Auseinandersetzung mit der Ikonographie der Bilder wird diese Hypothese noch unterstützen.

¹³ Man bemerke, daß nur Index und Daumen ausgestreckt sind. Es ist eindeutig die Geste des Hinweisens und nicht des Schwures.

¹⁴ Die Bilder werden in ihrer Abfolge ohne Rücksicht auf ihre Entdeckungsdaten behandelt.

ist fast ganz zerstört. Zu sehen ist im rechten Vordergrund der Rest einer schräg nach links hinten ablaufenden marmornen Brüstung oder eines Sockels und darauf eine Säulenbasis; in der Bildmitte ein Teil des Säulenschafts und nicht ganz klar erkennbar, als dessen Bekrönung, ein Figürchen; im Mittelgrund Ansätze einer rundgeföhrten, anscheinend abgedeckten Backsteinmauer; im Hintergrund Spuren einer Landschaft.

Die rechts an die trennende Säule anschließende Figurengruppe ist das Teilstück des am vollständigsten erhaltenen Bildes. Durch die Trennwand ist etwa eine Figurenbreite verloren gegangen. Aber das Bild findet im nördlichen Halbzimmer seine Fortsetzung und reicht bis zur zweiten Säule.

Die Gruppe besteht aus Kriegsvolk und einer Bürgersfrau. Eine männliche Gestalt rechts außen ist verschnitten. Es sind von ihr nur noch ein Ärmel, die rechte Schulterpartie und ein Teil der Kopfbedeckung vorhanden. Der erste Krieger anderseits ist so dicht an den linken Bildrand gerückt, daß sich sein rechter Arm und der Federbusch seines Helmes hinter der Säule verlieren. Es wird dadurch der Eindruck erweckt, daß sich die Leute in den Raum drängen. Dieser Eindruck wird einerseits durch das Rückwärtsblicken des zweiten Mannes, anderseits durch die Kompaktheit der ganzen Gruppe noch verstärkt. Es sind offenbar noch nicht alle Personen in den Saal gedrungen. Der erste Krieger trägt eine volle Rüstung, auf dem Kopf einen Schuppenhelm mit einem über der Stirn ansetzenden Federbusch und einer großen Rosette über dem Ohr. Sein Körper ist in Dreiviertelansicht gegeben, vom rechten Arm sieht man nur die geballte Rechte. Die linke Körperhälfte wird von der vor ihm stehenden Frauengestalt teilweise verdeckt. Der Kopf ist im Profil wiedergegeben. Harte Züge kennzeichnen das bärtige, nicht mehr junge Gesicht. Zwischen dem Kopf dieses älteren Kriegers und dem Haupt der Frau tritt der zweite unbärtige Mann in Erscheinung, der seinen Kopf zurückwendet und seinen Blick offensichtlich zum Raum hinausschickt. Die hinter der Schulter der Frau sichtbar werdende Hand, deren Index auf die vor ihm Stehende weist, gehört offenbar ihm. Die Frau steht in der vordersten Bildschicht, als einzige Gestalt in ganzer, nirgends überschnittener Ansicht. Sie wird von dem oben besprochenen, älteren Kriegsmann und einem zweiten zu ihrer Linken geführt. Sie trägt Kleid und Haube der Bürgerin, wie sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich waren. Der Rocksauß ist mit einem Damastmuster reich bestickt. Das Obergewand ist in der bereits beschriebenen Weise tief decolletiert. Brust und Schultern werden von hauchdüninem Chiffon umhüllt, der am Hals von einem bestickten Band zusammengehalten wird und gerüscht aus diesem hervortritt. Die Frau hat einen demütig-gedemütigten Ge-

sichtsausdruck; ihre Augenlider sind gesenkt, ihr Haupt leicht geneigt. An den Handgelenken ist sie gefesselt. Über ihrem Haupt taucht der Kopf eines weiteren Kriegers auf, von dem man nicht mehr als sein düster blickendes Auge, seinen Helm mit dem Federbusch und die von ihm gehaltene Stange sieht. Der Soldat zur Linken der Frau wird teilweise von ihr, teilweise von der bereits genannten, durch die Trennmauer dezimierten Gestalt verdeckt. Er trägt Helm mit Federbusch, Panzerhemd und geschlitzte Kriegshose. Sein Kopf ist zur Frau geneigt, sein Ausdruck leer. Zu wem das neben seinem linken Bein mit dem längsgestreiften Strumpf bekleidete Bein gehören mag ist schwer zu beurteilen; vielleicht gehört es jener Gestalt, von der im Zwickel zwischen den Gesichtern der Frau und des Kriegsknechts sowie dessen rechter Schulter nur ein Auge zu sehen ist, das versucht, der Frau ins Gesicht zu blicken. Der Maler wollte offenbar den Eindruck von viel Volk vermitteln; dies ist auch ersichtlich aus dem aufragenden Wald von Hellebarden im linken Hintergrund. Eine linke, auf die Frau zeigende, kräftig gebildete Hand und die Kappe eines Schuhs endlich gehören einer verlorengegangenen Vordergrundsfürfigur. Fliesen bedecken den Boden.

Die rechte Bildhälfte, nun im südlichen Halbzimmer, wird von einem Thron und dem daraufstehenden Knaben beherrscht. Vom Fliesenboden führen zwei Stufen zum marmorierten Thronsessel, dessen hohe Rücklehne volutenartig eingerollt ist. Je ein stilisiertes, schweres Akanthusblatt bildet die Armlehne und an der Vorderfront der Seitenwangen läuft ein leicht konkav geschwungenes Steinband hinunter und rollt sich am Ende nach außen ein. Die Sitzfläche bildet eine dünne, in die Wangen eingelassene Steinplatte. Diese ist mit einem bordürenbesetzten, vorne herunterhängenden Tuch belegt. Darauf steht der etwa zehn Jahre alte Knabe mit dem lockigen, zu einem Pagenschnitt frisierten Haar; er trägt den bei Kindern im 16. Jahrhundert üblichen knielangen Faltenrock mit Schinkenärmeln; im Halsausschnitt ist die Bluse sichtbar. Seine Rechte hält er in einer explizierenden Geste ausgestreckt, die Linke an die Taille gepreßt. Er spricht offensichtlich zu der vor ihm versammelten Gesellschaft, der oben beschriebenen, im Halbzimmer Süd befindlichen Gruppe und den zwei wuchtigen, alten Männern vor dem Thron, die infolge der Umgestaltung des Raumes nur im Fragment vorhanden sind. Die beiden Figuren überschneiden sich. Der Kopf der vorderen im Profil nach rechts gerichteten, liegt auf Brusthöhe der hinteren, die, zum Beschauer gewendet und grimmig zurückblickend, auf der ersten zum Throne führenden Stufe zu stehen scheint. Der Mann hat nach Gesichtsausdruck, Kleidung und Attribut das Aussehen eines Landsknecht-Pro-

fosen. Über dem breiten, schnurrbärtigen Antlitz sitzt schräg ein flaches Barett; ein plissiertes und am Halse gerüschtes Hemd wird unter der Brokatbluse mit weiten, puffigen Ärmeln sichtbar. In der groben, prankenartigen Linken hält er ein Seil. Die bärtige Vordergrundfigur ist bürgerlicher Herkunft. Als Kopfbedeckung trägt sie einen Hut mit zurückgeschlagener, über der Stirn gespaltener Krempe. Über das pelzverbrämte Oberkleid mit kurzen, weiten Ärmelansätzen fällt ein bis zu den Schultern reichender gezaddelter Broatkragen, und aus dem gepufften Ärmel des Unterkleides lugt der rechte Unterarm hervor. Dieser Unterarm mit dem hier anliegenden Ärmel und der gelappten Manschette entspricht dem oben genannten der linken Bildhälfte mit der auf die Frauengestalt hinweisenden linken Hand. Doch kann diese Hand nicht zu dem im Bilde erhaltenen Manne gehören; die Stellung der Beine und die Drehung des Körpers lassen vielmehr eine weitere ehemals vorhandene Gestalt voraussetzen. Vom Thron bis zu der nächsten bildtrennenden Säule ist ein Stück niedriger Mauer mit Sockel- und Abschlußprofil hingemalt, das auf der oberen Thronstufe nach rechts abläuft. In das kleine Feld zwischen dem oberen Mauerrand, der Rücklehne des Thrones, der Volute und der Säule drängen sich zwei männliche Hintergrundfiguren Kopf an Kopf im Gespräch, nach ihrer Kleidung Bürgersleute.

Die Szene ist in einendürftig angedeuteten Innenraum gestellt. Den Hintergrund bildet eine ungegliederte, leere Mauerfläche, einzig über der Profosfigur durch ein hochliegendes Fenster durchbrochen, das den Blick auf eine in der Ferne gelegene Burg gewährt. Im übrigen weist nur noch der Fliesenboden auf die Art der Räumlichkeit hin, natürlich auch der Thron, der kaum unter freiem Himmel zu denken ist. Das Hauptgewicht des letzten Bildes liegt auf der Darstellung einer Steinigung unter freiem Himmel. Durch den Mauerdurchbruch von 1942 wurde diese Szene so stark dezimiert, daß sie schwer verständlich und kaum mehr rekonstruierbar ist. Unklar ist vor allem, wo man sich die Standflächen der einzelnen Personen zu denken hat. Das Ziel des Angriffs ist ein bäriger Greis mit einer eigenartigen, kegelförmigen, brokatbezogenen Haube. Es ist nur noch sein Kopf zu sehen. Der geöffnete Mund stöhnt, der Ausdruck ist gequält. Von rechts und von links werden schwere Steine auf den Mann geworfen. Der Kriegsmann links, jugendlich und mit kurzem Kinnbart, holt mit seiner kräftigen Rechten zum nächsten Wurf aus. Die weiten Ärmel sind nach Landsknechtart geschlitzt, die Unterarme entblößt. Worauf sich die Linke stützt, ist nicht mehr erkennbar. Der Steiniger auf der andern Seite ist recht naturalistisch gezeichnet. Er wirft mit beiden Händen den schweren Stein; zwischen den Ellen-

bogen erscheint sein wütendes Profil mit dickem Schnurrbart zwischen einer langen Hakennase und vorspringendem Kinn. Als Bekleidung trägt er ein weites Leinenhemd mit aufgekrempelten Ärmeln. Die untere Körperhälfte ist verloren¹⁵. Ein dritter Steiniger hat die gleiche Standfläche wie das Pferd links im Bild, steht also auf der Wiese. Sein Kopf reicht nur bis zur Hüfte des steinigenden Kriegers und überschneidet diesen. Obwohl er in einer vorderen Bildschicht steht, ist er von viel kleinerer Gestalt als die drei genannten Figuren. Durch die in seinen Muskeln ausgedrückte Kraft, sein Kriegskostüm und den fast kaum mehr sichtbaren Kinnbart ist er als jüngerer, aber erwachsener Mann gekennzeichnet. Er hat kurzes gelocktes Haar und trägt keine Kopfbedeckung. Über einem weiten Hemd mit aufgekrempelten Ärmeln trägt er eine knapsitzende Weste; die Hosen sind nach Landsknechtkleidung gepufft und geschlitzt, der linke Oberschenkel ist nackt¹⁶. In der linken Hand hält der Mann einen Stein und holt zum Wurf aus, doch kann dieser nicht dem Greise rechts gelten. Das Objekt seines Zornes muß mit dem Einsetzen der Tür verlorengegangen sein. Das frontal zum Beschauer stehende Pferd, sein Reiter und dessen Begleiter sind im gleichen Größenverhältnis dargestellt wie der dritte zuletzt beschriebene Steiniger. Der Maler scheint die Absicht gehabt zu haben, die an der Handlung unbeteiligten Figuren tiefer ins Bild hineinzurücken, was ihm allerdings nicht ganz gelungen ist. Das Pferd – mit reichem Zaumzeug – steht frontal, Kopf nach rechts; der Reiter trägt vornehme Tracht, bordürenbesetzten Knierock, plissiertes, im Halsausschnitt sichtbares Hemd und als Kopfbedeckung ein flaches Barett. Völlig unklar bleibt, ob beide Männer zu Pferd sitzen und wenn ja, in welcher Art das Tier des unbärtigen, im Profil gezeigten Mannes zu dem vorhandenen Pferde stehen müßte. Links hinter dem rechten Vorderbein des Pferdes ist ein drittes Pferdebein zu erkennen, das, nach der Haltung des Reiters zu schließen,

¹⁵ Gewisse Anhaltspunkte für die mutmaßliche Ergänzung der Steinigungsszene dürfte die in Basler Privatbesitz (Langenbruck) sich befindliche Zeichnung Niklaus Manuels mit der «Verspottung Christi» geben. Hier sitzt Christus auf einer Mauer oder Kiste, auf welche die Peiniger gestiegen sind. Abb. bei W. HUGELSHOFER, Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jhds. Freib. i. Br. 1928, I Abb. 14.

¹⁶ Das nackte Bein kann zweierlei Bedeutung haben, entweder, daß der Landsknecht aus lauter Eile nur halbwegs bekleidet sich zur Steinigung begab oder aber, was bei andern Landsknechtdarstellungen zutrifft, daß der Mann in Liebes- und Kriegsangelegenheiten den Wechselfällen des Glücks unterworfen ist.

Vgl. W. WEISBACH, «Ein Fuß beschuht, der andere nackt». Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf, in: ZAK IV, 1942, S. 108–122, dazu ein Nachtrag von L. FORRER, Die Mittelalter- und Renaissance-«Einschuhigen» als Überkommenis aus der Antike, in: ZAK V, 1943, S. 52 f.

nicht den rechten Hinterlauf darstellen kann. Auch scheint die Kruppe des Pferdes durch einen Segmentstrich hinter den über die Flanken herunterhängenden Brokatmantel des Reiters angedeutet zu sein.

Der Hintergrund spricht noch deutlicher für die formalen Probleme, mit denen der Maler im Grunde nicht fertig wurde. Über eine zinnenbekrönte, von Türmen unterbrochene, annähernd bildparallel verlaufende Mauer hinweg geht der Blick in einen Bezirk mit Gebäuden und Bäumen. Das Mauerwerk ist verputzt gemeint, der Maler schraffiert mit hellen Horizontalstrichen auf grauem Grund. Die Wehrtürme und die Häuser wollen perspektivisch gezeichnet sein, sind aber durchwegs falsch verstanden.

IV. Die Maltechnik

Die Technik dieser Malereien ist dieselbe, wie sie von Thomas Schmid und Ambrosius Holbein 1515/16 in den hervorragenden Gemälden im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein verwendet wurde¹⁷. Es handelt sich nicht um Fresken, sondern um auf den trockenen Grund aufgetragene Leimfarben¹⁸. Es sind in kalten Tönen gehaltene Malereien, sogenannte Grisailles mit wenigen vereinzelten Farbakzenten: blau für den Luftton, gelb/braun bei Haaren, grau/grün bei Bäumen. Der Behang ist in rotbraunem Grundton mit roten und grünen Farbpunkten gemalt.

B. Die Ikonographie der Murtener Wandmalereien

I. Die Ikonographie des Bilderzyklus an der Westwand

1. *Die Susannageschichte als Inhalt des Bilderzyklus*

Die Bilder sind in der Reihenfolge zu lesen, wie sie oben vorgestellt wurden¹⁹, also von Süden nach Norden, in der Richtung, in welcher der

¹⁷ Vgl. Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen. II. Der Bezirk Stein am Rhein, Basel 1958, S. 121 ff., mit div. Abbildungen und H. A. SCHMID, Die Wandgemälde des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, Frauenfeld 1944, S. 53.

¹⁸ A. Bovy konnte in Murten die gleiche Technik feststellen. Vgl. ZAK V, 1943, S. 127.

¹⁹ Unter Außerachtlassung des Fragments an der Ostwand, das weiter unten zu besprechen sein wird.