

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 16 (1867-1870)
Heft: 2: 4

Artikel: Beschreibung der Burg Kyburg
Autor: Pfau, M. / Kinkel, G. / Nüscheler, A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378801>

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: 24.01.2026

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

Beschreibung
der
Burg Kyburg.

Von
M. Pfau
und
Professor G. Kinkel.

Zürich.
Druck von David Bürkli.
1870.

Beschreibung

des

von

Prof. Dr. G. Kinkel

Burg Kyburg

M. P. 1881

Prof. Dr. G. Kinkel

Kyburg

1881

1881

Burg Kyburg.

Von Matthäus Pfau.

Ungefähr in der Mitte der ehemaligen Grafschaft Kyburg, welche fast den ganzen, östlich der Glatt gelegenen Theil des jetzigen Kantons Zürich einnahm, erhebt sich auf einem jäh gegen das linke Ufer der Töss abfallenden Vorsprunge der Hochebene zwischen der Töss und der darein mündenden Kempt 2107' über dem Meere und 624' über dem eine Stunde nördlich entfernten Winterthur die alte sechsthürmige Kyburg, im Mittelalter des Landes schönste Krone, aber auch jetzt noch durch ihre malerische Lage eine Zierde desselben. — Nach Norden schweift der Blick über den gewaltigen Eschenberger Wald, das fürstliche Geschenk Rudolfs von Habsburg an sein getreues Winterthur, und die Gelände des Thur- und Rheinthales bis zum fernen Schwarzwald und dem burgenreichen Höhgau; nach Osten über die wilden, waldbekränzten Ausläufer des Schauenbergs nach dem obern Thurgau und dem jenseits des Bodensees in blauer Ferne sich verlierenden Heiligenberg; nach Süden über die amphitheatralisch aufsteigende freundliche Dorfalmend zum herrlichen Gebirgsstock des Glärnisch und den Spitzen der Alpen bis zum Rigi, und nach Westen über wildromantische, bewaldete Schluchten und dem dahinter auftauchenden Albis, Uetli und Lägerenberg bis zum Pilatus, dem Berner-Oberland und dem fernen Jura. — Eine alte Sage erzählt uns, dass die mächtigen Beherrscher des Schlosses einst von dessen Zinnen aus nicht weniger als 70 Burgen ihrer Vasallen überblicken konnten.

Die an der Kehle des Vorsprungs in einer Einsenkung des Terrains gelegene Vorburg, dormalen ein Kirchdorf mit 22 Wohngebäuden und 200 Einwohnern, zeigt gegenwärtig noch eine von einem Abhange zum andern gehende doppelte Umwallung. Am äussersten Ende des Vorbühls, da wo er am höchsten ist, erhebt sich, durch zwei Gräben von der Vorburg getrennt und dieser die Langseite von 220' zukehrend, der gewaltige Schlossbau. Die Burg verdankt ihre gute Erhaltung wohl hauptsächlich dem Umstande, dass sie seit ihrem um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfolgten Uebergang von Oestreich an Zürich, von Letzterm als Sitz der Landvogtei und später des Oberamts benutzt wurde und es ist diese Verwendung aber auch mit ein Grund, warum namentlich im Innern der Gebäulichkeiten, den jeweiligen Bedürfnissen angemessen, so mannigfaltige Aenderungen erfolgten, dass von der ursprünglichen Eintheilung nur hie und da einiges übrig geblieben ist. Jedes Zeitalter hat hier seine Spuren zurückgelassen und insoweit bietet die Architektur auch wieder einiges Interesse.

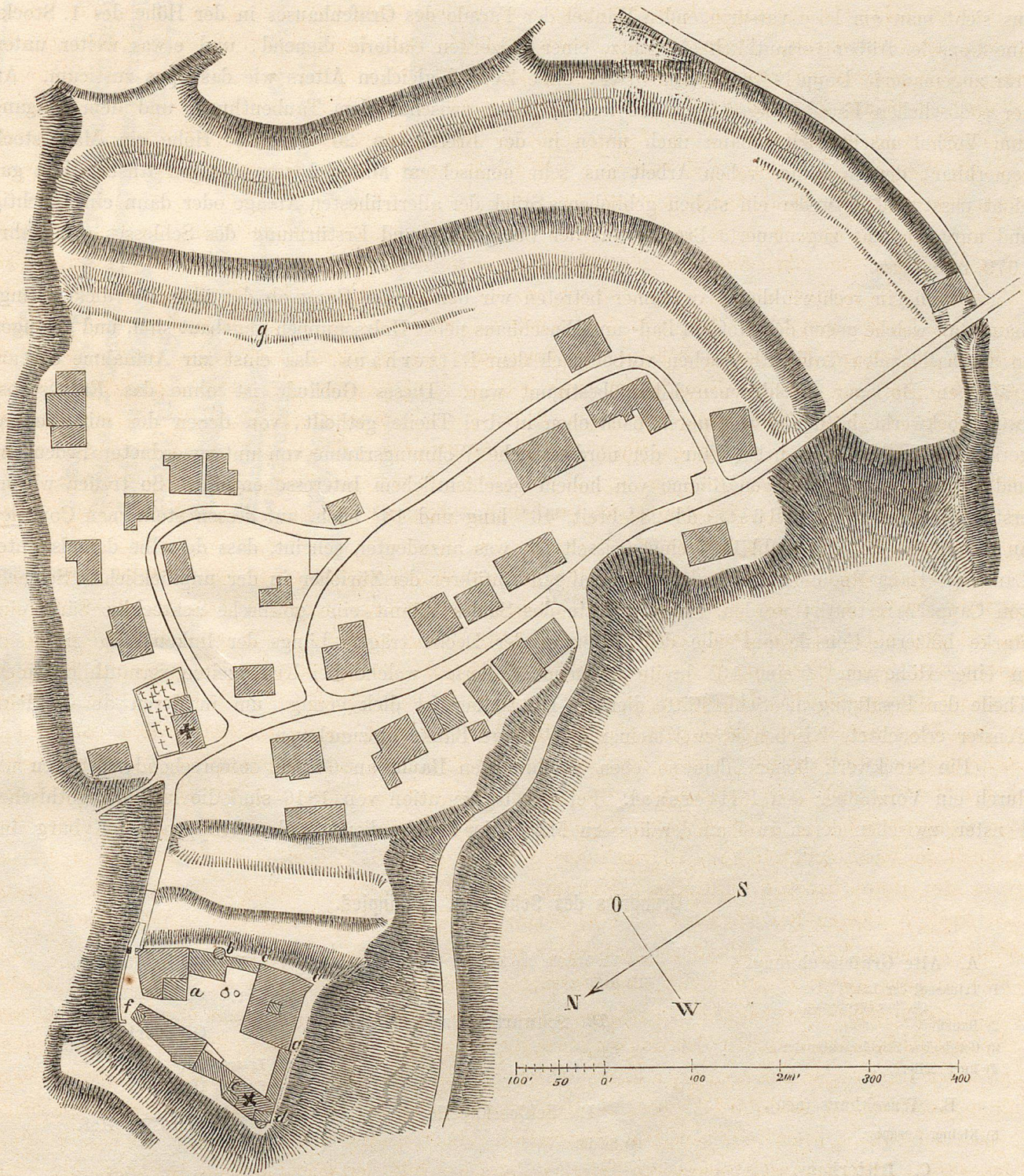
Am südlichen Ende der Vorburg, innerhalb der innern Umwallung, vereinigen sich die Strassen von Winterthur (der sogenannte Reitweg) und First und bilden die Hauptstrasse des Dorfes bis zur Kirche, von welcher sie sich, der obern Kante des östlichen Bergabhanges folgend, links gegen das Schloss wendet, den äusseren Graben, der früher überbrückt war, auf einem Damme überschreitet und

an der herrlichen Lindengruppe beim Eingange zum Schlossgarten vorbei über die Brücke des innern Grabens zum überdachten Thorbogen des Schlosses führt. Am hohen Fries ob dem Bogen erblickt man in Fresko zwischen zwei Karyatiden zwei Löwen, mit der einen Tatze ein blau-weisses Banner, mit der andern den Zürcher Wappenschild haltend. Oben in der Mitte in einem Kranz von Lorbeer und Palme steht die Inschrift: »Sub Umbone Divino ac Regimine Tigurino Floreat Kiburgum« unten noch die Wappen von Kyburg und Habsburg mit der Jahreszahl 1816, als Datum der letzten Restauration des berühmten Hans Aspers Malerei von 1556.

Von hier gelangt man in einen kleinen, links durch die nordöstliche Front des Grafenhauses, rechts durch eine am jähren Abhange aufgeführte Brustwehr begrenzten Vorhof, der hinten durch den Willenthurm vertheidigt wird. Dieser Zugang an der nordöstlichen Ecke der Burg, der dem eindringenden Feinde gestattete, sich mit dem Schild am linken Arme zu decken und mit dem rechten die Waffe zu führen, lässt sich nur dadurch rechtfertigen, dass die Terrainverhältnisse an der entgegengesetzten Ecke ohne gewaltige Kunstbauten einen solchen nicht erlaubten. — In etwas zurückgezogenem Winkel führt ein zweiter Thorbogen, ob welchem ein Gang das Grafenhaus mit dem Willenthurm verbindet, in den eigentlichen Schlosshof, der zwischen Grafen- und Ritterhaus durch einen 1578 errichteten zweiröhrigen Brunnen und zwischen Ritterhaus und Kapelle durch eine gewaltige, die Gebäulichkeiten überragende Platane geziert ist. Bei dem laufenden Brunnen befindet sich noch der meist in Fels (Nagelfluh und Kalkstein) gehauene 52' tiefe Sodbrunnen.

Zu der Schilderung der einzelnen Lokalitäten übergehend, beginnen wir beim Schlossthurme, der von zwei Seiten gegen den Schlosshof freisteht und mit den andern zwei sich an das daran gebaute und mit ihm unter einem Dache stehende Grafenhaus lehnt. Derselbe ist 25' ins Geviert und seine Mauern haben eine Dicke von 8'. Die Fundamente bestehen aus grossen erratischen, nur hin und wieder an den Stossflächen behauenen Blöcken, während dann bis zum dritten Stock der Steinverband derjenige einer mächtigen Rustica mit glattem Randbeschlag und mit vorstehenden, den natürlichen Bruch zeigenden Buckeln ist. Vom dritten Stocke aufwärts zeigt das Mauerwerk in seinen roh bearbeiteten Werkstücken einen spätern Ursprung. Bis zum Dache befinden sich im Thurme selbst keine Treppen, sondern im 1., 3. und 4. Stock Rundbogen. — Eingänge vom Grafenhaus her. Im Fussboden des 1646 zu einem Schatzgewölbe eingerichteten 1. Stocks ist eine Oublette, durch die man in das im Niveau des Hofes liegende Burgverliess hinuntersteigt. Der 2. Stock enthält ohne direkten Zugang einen finstern, leeren Raum, der 3. und 4. Gefängnisse. Vom Luginsland des obersten Dachbodens entrollt sich dem Auge das Eingangs geschilderte reizende Panorama.

Vom Hofe aus führt neben der südöstlichen Seite des Schlossthurms eine schmucklose romanische Thür ins Innere des Grafenhauses, das im nordöstlichen Theile des Erdgeschosses den 1683 errichteten Banketsaal der Landvögte enthält, der, seitdem er bei der Plünderung von 1798 seiner Zierden beraubt worden, seiner tiefen Lage wegen nur noch als Kellerraum benutzt wird. Im ersten Stock finden wir neben andern Wohnräumen die gemüthliche grosse Habsburgerstube mit drei kleinern Fensternischen nach Nordost und einer grossen, mit gemalten Glasscheiben verzierten und mit Ruhebänken versehenen, über 6' ins Geviert haltenden nach Südost, wo zwischen Tannenwipfeln der mächtige Glärnisch uns entgegenwinkt. Hier mag nur noch erwähnt werden, dass die äussern Umfassungsmauern des Grafenhauses wie diejenigen der südöstlichen Ringmauer und, soweit der starke Bestich des Ritterhauses es zu unterscheiden erlaubt, auch ein grosser Theil des Letztern ebenfalls von Rustica-Bau sind. Vom Vorhofe



Situationsplan: a. Schlossturm; b. Taubenthurm; c. 3 Thürme; d. Grauer Thurm; e. Bäggelerthurm; f. Willenthurm; g. Alte Stadtmauern. (Fundamente.)

aus sieht man am leise vorspringenden Winkel der Façade des Grafenhauses in der Höhe des 1. Stocks eine Console, früher vermuthlich als Stütze einer hölzernen Gallerie dienend, und etwas weiter unten drei zugemauerte Doppel-Rundbogenfenster, ohne Zweifel gleichen Alters wie das opus rusticum. An der südöstlichen Façade dieses Gebäudes in der Mitte zwischen dem Taubenthurm und dem Eingang zum Vorhof macht sich sodann nach unten in der Breite von 20' und 16' Höhe ein Mauerstock bemerkbar, der in seiner rohen Arbeit aus sehr gemischtem Material zum übrigen Rustika-Bau gar nicht passt und entweder ein stehen gebliebenes Stück der allerfrühesten Anlage oder dann eine flüchtig und unregelmässig zugemauerte Bresche aus der Belagerung und Erstürmung des Schlosses vom Jahre 1079 sein muss.

Durch ein rechtwinkliges Vorzimmer betreten wir den langen Gang ob der über 10' dicken Ringmauer, an welche gegen den Hof hin Bad- und Waschhaus nebst Holzschuppen angebaut sind, und gelangen so am halbrunden Taubenthürmchen vorbei nach dem Ritterhaus, das einst zur Aufnahme der am gräflichen Hoflager erschienenen Edeln bestimmt war. Dieses Gebäude ist ohne das Erdgeschoss zwei Stockwerke hoch und von unten nach oben in drei Theile getheilt, von denen der mittlere das geräumige Treppenhaus nebst Flur, der nordwestliche Wohnräume von untergeordneter Bedeutung und der südöstliche dagegen Räume von hohem geschichtlichem Interesse enthält. So treffen wir im ersten Stocke den alten Rüstsaal 23' breit, 46' lang und 13' hoch, auf dessen steinernen Consolen an der Decke die Jahreszahl 1527 eingemeisselt ist, was anzudeuten scheint, dass derselbe damals unter Landvogt Hans Rudolf Lavater, dem nachmaligen Anführer der Züricher in der unglücklichen Schlacht von Cappel, restaurirt worden. In der Mitte des Saales nimmt eine gothische achteckige Säule eine starke hölzerne Console auf, die den Unterzug der Decke trägt. Längs der linken Seite zieht sich in einer Höhe von 7' eine 10' breite hängende Gallerie, welche bei Kriegszeiten vermuthlich einem Theile der Besatzung als Schlafstätte diente. Die Mauer ist dick genug, um in deren durch kleine Fenster erleuchtete Nischen je zwei steinerne 5' lange Bänke aufzunehmen.

Ein Stockwerk höher, dem so eben geschilderten Raum an Grösse entsprechend, betreten wir durch ein Vorzimmer den Rittersaal. Bei der Restauration von 1816 sind die kleinern gothischen Fenster, zwischen deren zwei an der äussern Mauer der Reichsadler mit dem Wappen von Kyburg und

Grundriss des Schlosses. Plainpied.

A. Alte Grafenwohnung.

- 1) Trinksaal der Landvögte.
(Früher Pferdestall.)
- 2) Hausflur.
- 3) Gothisches Stichbogenfenster.
- 4) Burgverliess.

B. Waschhaus (neu).

- 5) Kleiner Ausgang.

C. Ritterhaus.

- 6) Remise.
- 7) Hausflur.
- 8) Schiesscharten aus romanischer Zeit.
- 9) Eingang zum Keller.

- 10) Wachtstube zur Zeit der Landvögte.
- 11) Gefängniss.

D. Schwarzer Gang.

- 12) Gang.
- 13) Ausfallpförtchen.

E. Schlosskapelle.

- 14) Schiff.
- 15) Chor.
- 16) Sakristei.
- 17) Romanische Fenster.
- 18) Gothische Fenster.
- 19) Romanischer Eingang.

F. Ställe, Remisen.

- 21) Treppe zum Willenthurm.

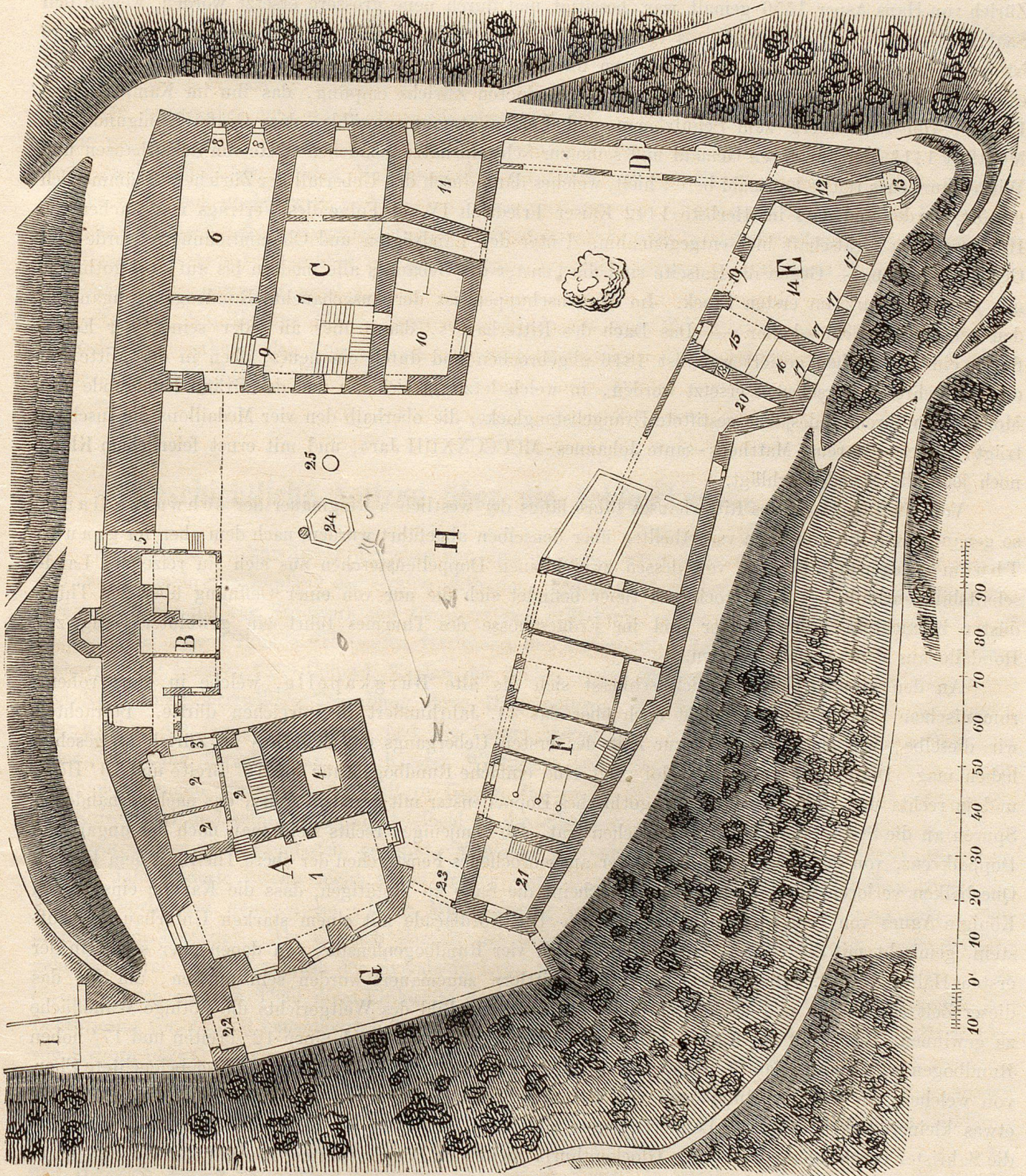
G. Vorhof.

- 22) Erstes Thor.
- 23) Zweites Thor.

H. Grosser Hof.

- 24) Laufender Brunnen (16. Jahrhundert).
- 25) Alter Sodbrunnen (52' tief).

I. Brücke.



C. Glaser

Zürich von Hans Asper 1556 gemalt war, beseitigt und durch neue grössere ersetzt worden, welche den Saal jetzt ebenso hell erleuchten, als er früher in Dämmerlicht gehüllt gewesen sein mag. Das Innere ist nunmehr modern dekorirt und es können uns nur noch die Umfassungsmauern erzählen, dass hier es war, wo Rudolf von Habsburg 1266 die Abgeordneten Zürichs empfing, das ihn im Kampfe gegen Lüthold von Regensburg zum Schutzherrn und Feldhauptmann gewählt, dass Gräfin Kunigunde von Montfort 1411 hier für ihren Gemahl und seine zur Schweinschatze geladenen Gäste von Schaffhausen und Winterthur jenes reiche Festmahl bereit hielt, welches dann durch den Ueberfall der Züricher so jämmerlich gestört wurde, und dass im Herbst 1442 Kaiser Friedrich IV. in Folge des Vertrags von Aachen die Huldigung der Grafschaft hier entgegennahm. Unter den Landvögten und Oberamt Männern wurde hier Gericht gehalten. — Gegen die Hofseite sind die Fenster des Gebäudes alle modern bis auf drei gothische mit geradem Sturz im ersten Stock. Im Wagenschuppen ist der ausgebauchte Rundbogen-Eingang in den geräumigen Schlosskeller. — Das Dach des Ritterhauses, das früher an jeder seiner vier Ecken durch ein Thürmchen geziert war, ist 1816 abgebrochen und durch ein neues, oben in der Mitte mit einem Dachreiter versehenen ersetzt worden, in welchem letztem sich die von der Gräfin Kunigunde von Montfort in ihrem Todesjahre gestiftete Evangelistenglocke, die oberhalb den vier Medaillons die Inschrift trägt: »Lucas - Marcus - Mattheus - sante Johannes - MCCCCXXIII Jar«, und mit ernst feierlichem Klang noch jetzt die Stunden schlägt.

Vom zweiten Stock des Ritterhauses führt längs der westlichen Ringmauer der schwarze Gang, so genannt, weil die zum Tode verurtheilten über denselben abgeführt wurden, nach dem oben im grauen Thurm gelegenen Stübchen, von dessen zwei kleinen Doppelfensterchen aus sich ein reizendes Landschaftsbild enthüllt. — Ein Stockwerk tiefer befindet sich die nur von einer Oeffnung über der Thüre düster beleuchtete Folterkammer und im Erdgeschosse des Thurmes führt ein gewölbter Gang zur Rondelle aus dem Ausfallpförtchen.

An den grauen Thurm östlich schliesst sich die alte Burghapelle, welche in ganz rohem, romanischem Styl gebaut, vielleicht noch über das 11. Jahrhundert hinaufreichen dürfte. Betrachten wir dieselbe, wie sie etwa 1424 zur Zeit des ersten Uebergangs des Schlosses an Zürich ausgesehen haben mag. Die Façade gegen den Hof zeigt eine einfache Rundbogenthür von 10' Breite und 13' Höhe und je rechts und links derselben ein gothisches Doppelfenster mit geradem Sturz, das nach vorhandenen Spuren an die Stelle eines ältern romanischen trat. Ob demjenigen rechts sieht man noch das ungarische Doppelkreuz, von dem aber durch ein später ausgebrochenes Fensterchen der obere Theil mit dem kleinen Querbalken verloren ging. Dieses Wappen scheint die Sage zu bestätigen, dass die Kapelle einst durch Königin Agnes von Ungarn renovirt worden sei. Die Nordfaçade mit einem starken Unterbau von Tuffstein, gemischt mit Ziegellagen, hatte ursprünglich vier Rundbogenfenster, von denen aber schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die beiden mittlern zugemauert worden sein müssen, um für das dieser Zeit angehörige und noch jetzt theilweise erhaltene Bild des Weltgerichts die nöthige Wandfläche zu gewinnen. Das Schiff der Kapelle hält etwa 23' ins Geviert und durch einen 12' breiten und 17' hohen Rundbogen tritt man in das 11' Quadrat haltende, von Osten durch ein Spitzbogenfenster beleuchtete Chor, von welchem ein weiterer Rundbogen von 10' Höhe links in die gegen das Schiff ganz abgeschlossene, etwas kleinere Sakristei führt. Letzterer Bogen bildet den Haltpunkt für die vierte Mauer des sich über die Sakristei erhebenden, damals als Glockenthurm dienenden Bagglerthurms, der auf der Ostseite unter dem Dach durch ein sehr primitives romanisches Doppelfenster mit Säulchen in der Mitte geziert ist.

Die Kapelle scheint eine flache Decke gehabt zu haben, da die Seitenmauern für das Tragen eines Gewölbes zu schwach erscheinen und auch keine Spuren eines Ansatzes zeigen. In der Sakristei wurden unter Rudolf von Habsburg, Albrecht I. und Friedrich dem Schönen die deutschen Reichskleinodien und Reliquien aufbewahrt und durch diese Beherbergung der Bundeslade deutscher Nation wird dieser Raum stets ein denk- und ehrwürdiger bleiben. Den 1865 durch den jetzigen Schlossbesitzer entdeckten und ans Tageslicht geförderten Wandgemälden wird eine kundige Feder ein eigenes Kapitel widmen und es bleibt nur noch übrig, zu bemerken, dass dieselben zur Reformationszeit mit Kalk übertüncht, das Schiff für ein Zeughaus eingerichtet, Schiessscharten und Fenster herausgebrochen, andere zugemauert, der Boden um etwa $1\frac{1}{2}$ ' erhöht und sogar gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Chor und Sakristei zu Gefängnissen bestimmt wurden.

Von der Kapelle aus führen Oekonomiegebäude bis zum Willenthurm, der mit dem gegenüber liegenden Schlossturm den Zugang zum Schlosshof vertheidigte und in seinem Innern durchaus nichts Bemerkenswerthes bietet.

Geschichtliche Notizen über die Schlosskapelle in Kyburg.

Die frühesten urkundlichen Berichte von dem Bestehen einer Kapelle im Schlosse Kyburg sind in den Namen mehrerer Kapläne der Grafen enthalten. Schon 1235 erscheint Hartmann, Kaplan der Frau Gräfin (Margaretha von Savoyen) und Chorherr der Stiftskirche Beromünster als Zeuge auf der Burg zu Baden in einer Urkunde des Grafen Hartmann des Aeltern über Zehnten zu Kilchdorf. Im Schlosse Kyburg selbst bezeugt 1239 Conrad, Kaplan der beiden Grafen Hartmann (älter und jünger oder Oheim und Neffe) eine letztwillige Vergabung ihres Dienstmannes, des Ritters Heinrich von Wurmenhusen. E., Kaplan des Grafen Hartmann und der Gräfin Margaretha, wohnt 1252 beim Schlosse Mörsburg einer Schenkung derselben an das Kloster Wettingen bei. Endlich wird 1254 bei der Veste Baden unter den Zeugen einer von dem ältern Grafen Hartmann besiegelten Vergabung des Freien Rudolf von Kaiserstuhl und seiner Gemahlin Adelheid an dasselbe Gotteshaus Conrad, der Burgkaplan in Kyburg und Leutpriester in Diessenhofen, genannt. Man darf dessnachen annehmen, dass mindestens im Anfang des 13. Jahrhunderts, wenn nicht schon früher, eine Burgkapelle in Kyburg sammt dazu gestifteter Pfründe vorhanden gewesen sei. Diese Muthmassung wird durch ein Zehntenbuch vom Jahre 1275 ausdrücklich bestätigt. Als nämlich damals die Geistlichkeit des Bisthums Constanx, wozu Kyburg gehörte, durch einen Beschluss der Synode in Lyon für einen neuen Kreuzzug sechs Jahre lang (1274 bis 1280) den zehnten Theil ihrer Einkünfte dem Papste zu steuern verpflichtet wurde, so bezahlte der Leutpriester von Zell im benachbarten Tössthale, welcher, wie es scheint, nach dem Erlöschen der Grafen von Kyburg (1264) den Gottesdienst in ihrer ehemaligen, nach Illnau pfarrgenössigen Residenz temporär besorgte, von der Kapelle in Kyburg im Ganzen 5 Mark Silbers. Später jedoch erhielt Letztere wieder einen eigenen Kaplan; denn es verkaufte 1296 der Ritter Albrecht von Uerikon sein Gut in Eschlikon (Pfarrei Dynhart), ein Erblehen des Klosters Einsiedeln, an Heinrich Goldweber, Kaplan in Kyburg, und Heinrich, dessen natürlichen Sohn, um $36\frac{1}{2}$ Mark Silbers Winterthurer Gewicht, und die Käufer wurden damit von Abt Heinrich gegen Entrichtung eines jährlichen Zinses von $\frac{1}{2}$ ₤ Wachs fränkisches

Gewicht belehnt. Im Jahre 1313 aber veräusserte der Kaplan Goldweber jenes Gut mit lehensherrlicher Bewilligung an das Kloster Rüti. Es scheint ferner aus einer Gegenrechnung der Wittwe des in der Schlacht am Morgarten gefallenen Burgvogts Rudolf von Landenberg hervorzugehen, dass wie in der Zeit der Hohenstauffen zu Weissenau, bei den Reichsinsignien, auch in der Schlosskapelle Kyburg, wo dieselben verwahrt waren, ein ewiges Gebet verrichtet wurde; denn diese Wittwe bringt 1316 Kostgeld für »do das Rych bi mir ze Kyburg lag« in Rechnung, worunter man sich nur zwei Kapläne denken kann, die einander in der Kapelle ablösten. Anno 1329 ist Ulrich, Priester der Kapelle in Kyburg, zu Winterthur einer der Zeugen, als Johannes von Schlatt, Dekan und Kirchherr daselbst, dem Kloster Rüti sein Psalterbuch schenkte. Reliquien scheinen noch 1352 in der Schlosskapelle aufbewahrt gewesen zu sein; denn nach dem Plenarium Beronense enthob im Oktober dieses Jahres Rudolf von Rinach daselbst in Gegenwart Kaiser Carl IV. Reliquien des h. Laurentius und Pelagius, die er dann dem Stift Beromünster schenkte. Noch wird im Jahrzeitbuche der St. Laurenz Kirche zu Winterthur 1417 Ulrich Hirt als Priester und Kaplan im Schlosse Kyburg erwähnt. Inzwischen war 1387 von Rudolf Stucki, genannt Strubel, und Johannes Hoppler in Winterthur zum St. Katharinen-Altar in der Vorburg zu Kyburg eine Pfründe gestiftet worden, der 1424 die Vergabung eines Hauses, Hofes und Baumgartens (des jetzigen Pfarrhauses) an den Altar U. L. Frau in der (St. Katharina) Kapelle im Vorhof zu Handen eines Kaplans durch Kunigunde von Montfort, geborne Gräfin von Toggenburg, folgte. Dieselbe verpflichtete zugleich für den Fall, dass die Inhaber der Veste Kyburg das etwas zergangene Bild der Ablöse (Kreuzabnahme) in der dortigen Kapelle wieder aufbringen oder machen lassen wollten, den Schultheiss und Rath zu Kyburg, dannzumal von ihrer Gottesgabe 4 fl Heller an diese Reparatur beizutragen. Endlich berichtet der Predigermönch Felix Faber in seiner Geschichte von Schwaben, die Königin Agnes von Ungarn († 1364) habe im Schlosse Kyburg, als am sichersten Orte, behufs Aufbewahrung der später nach Nürnberg gebrachten Reichskleinodien und Reliquien eine schöne Kapelle in der Ehre der Abnahme des Leibs des Herrn vom Kreuze erbaut, zu welcher bisweilen Leute von weit entfernten Orten zur Verehrung des Kreuzes gepilgert seien, wie er selbst während seines Aufenthaltes im Schlosse (bei seinem Oheim Landvogt Oswald Schmid 1452—1461) oft gesehen habe. In dem obern Stein der Thüre über dem Haupte des Eintretenden sei ein Schild mit den Insignien des Königreichs Ungarn ausgemeisselt worden und die gut mit Eisen beschlagene Kiste, worin einst die Reichskleinodien niedergelegt waren, sei damals noch vorhanden gewesen. — Die Nachricht Fabers von der Erbauung der Kapelle durch die Königin Agnes kann sich aber wohl nur auf eine Renovation derselben beziehen; denn die ursprünglich romanische Anlage derselben geht weit über die Zeit der Agnes hinauf, wogegen das zugemauerte Spitzbogenfenster an der Ostseite des Chors von ihr herrühren dürfte. Unter den aufgefundenen Fresken findet sich keine Darstellung der Kreuzabnahme; möglich daher, dass diese auf dem nicht mehr existirenden Flügelaltar enthalten war. Das in Stein gehauene ungarische Wappen sieht man, aber nur noch im unteren Theile ganz erhalten, über dem zugemauerten Fenster an der Südseite des Chors. Ob sich Faber in der Stelle, wo er das Wappen gesehen zu haben glaubte, geirrt, oder ob dasselbe später versetzt worden, kann kaum mehr ermittelt werden.

A. Nüscheler.

Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlosskapelle.

Von Professor Gottfried Kinkel.

Aus den voranstehenden geschichtlichen Notizen über die Schlosskapelle in Kyburg ergibt sich, dass neben der spätern Katharinenkapelle auf der Vorburg, die jetzt der kleinen Gemeinde des Dorfes als Kirche dient, noch auf dem Schlosse selbst eine Kapelle sich befand, deren frühester Kaplan 1235 erwähnt wird. Ohne Zweifel ist die noch erhaltene Schlosskapelle dieselbe, welche schon damals bestand; denn alles, was an ihr ursprünglich ist, zeigt in den Halbkreisbogen von Eingängen und Fenstern den vorgothischen Stil etwa des zwölften Jahrhunderts. Hiermit stimmen auch die historischen Daten. Im Jahre 1079, während der Kämpfe zwischen Papst Gregor VII. und Kaiser Heinrich IV., wurde die Kyburg, und zwar ein zweites Mal, erobert und gebrochen. *) Graf Hartmann III., ein mächtiger und wohlhabender Fürst, der 1151 starb, gilt als Wiederhersteller der Veste, **) und damals wird, dem Stile nach, auch die Kapelle neu gebaut worden sein.

Der Grundriss des kleinen Gebäudes, den der umstehende Holzschnitt zeigt, ist sehr eigenthümlich. Die ganze Kapelle bildet ein etwas unregelmässiges Rechteck. Von diesem Rechteck ist ein Quadrat für das Schiff abgeschnitten, der übrige Raum aber wieder in zwei kleine Quadrate getheilt. Eines dieser Quadrate bildet den Chor, über dem zweiten erhebt sich der Glockenthurm, aber das unterste Stockwerk dieses Thurms war zur Kapelle gezogen, so dass man zwar nicht aus dem Schiff, wohl aber durch einen hohen Thorbogen aus dem Chor in dasselbe eintreten konnte. Ursprünglich war wohl dieser Raum zur Sakristei, Kleider- und Paramentenkammer bestimmt; da er aber von den festen und undurchbrochenen Mauern des Thurms geschützt wird, also einen sehr sichern Verwahrungsort darbot, scheint man ihn später unter den habsburgischen Besitzern der Burg mehrmals zur Aufbewahrung der Reichsreliquien und Reichskleinodien benutzt zu haben, welche hier in einer eisenbeschlagenen Truhe niedergelegt waren. Das Eigenthümliche der Anlage war also, dass der Chor nicht in der Mitte, sondern seitwärts, rechts von dieser Mitte, ans Schiff sich ansetzte, so dass links vom Choreingang, gerade vor den Augen der Gläubigen, eine grosse einheitliche Mauer sich befand, welche zu malerischer Ausschmückung herausforderte. Gegenwärtig ist diese Mauer von zwei Thüren übereinander roh durchbrochen, da man während der Zürcher Herrschaft Chor und Sakristei zu je zwei Gefängnissen übereinander verwandt hat.

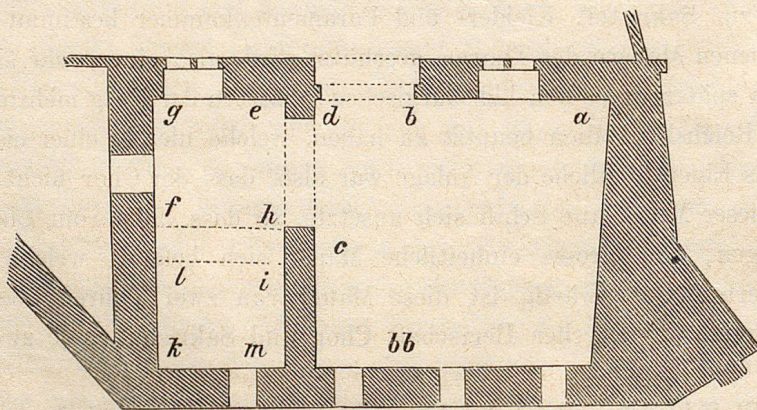
Ueberhaupt hat die Schlosskapelle dadurch sehr gelitten, dass sie seit den protestantischen Zeiten zu andern Zwecken verwendet worden ist. Durch alle drei Räume, in welche die Kapelle zerfällt, hat man einen starken Holzboden durchgezogen und Alles in zwei Stockwerke zerschnitten. Das Schiff

*) Pupikofer, Geschichte der Burgfeste Kyburg (in Bd. XII der Mittheilungen unserer antiquarischen Gesellschaft), S. 21.

**) Ebendasselbst, S. 23.

diente als Zeughaus, auf dem untern Boden standen Kanonen, und vier kreisrunde Schiessscharten wurden hier in der Nordmauer durchgebrochen, während man die alten Rundfenster vermauerte. Chor und Sakristei aber verwandte man, wie gesagt, in ihren beiden Stockwerken als Gefängnisse. Letzteres soll erst am Ende des vorigen Jahrhunderts geschehen sein. Ob nun bei diesen baulichen Veränderungen oder bereits in Folge der bilderfeindlichen Reformation, wurden dann die sämtlichen Wände im Innern überweisst und die Wandgemälde verdeckt. Das Einbrechen neuer Lichtöffnungen hat aber auch viele Theile der letztern unrettbar zerstört. Was noch erhalten, hat Herr Oberstlieutenant Pfau seit einigen Jahren wieder aufgedeckt, indem er die Tünche erst mit einem hölzernen Hammer leise klopfte und wenn sie dabei zu blättern anfang, sie ablöste. Seitdem sind die Farben ziemlich stark im Verbleichen: die antiquarische Gesellschaft liess sie daher 1867 durch ihren Zeichner, Herrn Ludwig Pfyffer von Luzern, mit allen noch erkennbaren Farbenspuren abbilden, und nach diesen grossen Zeichnungen sind die Lithographien dieses Heftes reducirt. Als Proben für die farbige Ausführung sind zwei dieser Wandgemälde in Farbendruck beigegeben. Es war diese Zeichnung eine mühsame und fleissige Arbeit, obwohl in einigen wenigen Punkten der Sinn des Originals nicht verstanden worden ist. Die Originalbilder können in ihrem jetzigen Verfall nur bei sehr hellem Himmel studirt werden, doch ist der durchgezogene Boden dafür eher vortheilhaft, denn auf diesem Boden stehend hat man die Figuren, die einst nur von unten in der Höhe gesehen wurden, jetzt unmittelbar in der Höhe des Auges und zum Theil sogar unter der Augenhöhe vor sich. Herr Pfyffer hat daher einige Köpfe sogar auf den Originalen durchzeichnen können.

Seltsamer Weise hat sich auf der grossen Wand dem Chor gegenüber gar keine Spur von Male-
reien unter der Tünche gefunden. Diese Wand schien doch gerade zur Malerei einzuladen, da sie nicht einmal, wie die Westseiten anderer Kirchen, von der Eingangsthür durchbrochen ist; vielmehr liegt der alte Eingang an der einen Längenseite nach Süden, weil hier der Schlosshof neben der Kapelle sich ausbreitet. Dann kommen die Bilder in folgender Ordnung:



1. Im Schiff.

(Man vergleiche die Buchstaben auf dem beigegebenen Grundriss der Kapelle.)

Rechte Wand, unmittelbar bei der Ecke:

a. St. Christoph, das Jesuskind durch den Fluss tragend.

Weiter nach dem Chor zu, über der Hauptthüre:

- b. Das Leiden Christi, in drei Bildern: Geisselung, Dornenkrönung und Kreuzschleppung.

Gegenüber:

- bb. Das Weltgericht.

Chorwand des Schiffes, auf der grossen Wand links vom Choreingang, welche die Sakristei vom Schiff trennte:

- c. Die heilige Regula, geköpft und den Kopf in der Hand tragend. (Ihre beiden männlichen Leidensgefährten sind zerstört.)

Rechts vom Choreingang:

- d. Christus in der Glorie mit Spruchband, die Regula und ihre Genossen in die himmlische Herrlichkeit einladend.

2. Im Chor.

Rechte Wand:

- e. Weibliche Heilige mit ihren Attributen, in zwei Reihen übereinander stehend.

Altarwand:

- f. g. Links vom Altar St. Ulrich, rechts vom Altar St. Antonius der Eremit, beide Figuren statuenartig gehalten. Ueber St. Ulrich (jetzt) das Zürcher Wappen, über St. Antonius der Reichsadler mit Einem Kopfe.

Linke Wand:

- h. Anbetung der heiligen drei Könige; daneben der heilige Franciscus.

3. In der Sakristei.

Auf der Wand nach dem Schiff zu:

- i. Die heilige Regula vom Landpfleger zum Tode verurtheilt.

Auf der Ostwand:

- k. Dieselbe in Oel gesotten.
- l. Dieselbe gegeisselt.

Auf der Nordwand:

- m. Dieselbe enthauptet.

Das Meiste der Malereien in der Sakristei ist zerstört. Ihre Rückwand hat keine Bilder, weil hier der hohe Bogen die Wand zerschnitt, durch den man sonst vom Chor in diesen Raum eintrat.

Die Ausführung ist in allen diesen Wandmalereien ziemlich die gleiche; aber verschiedene Hände verschiedener Jahrhunderte geben sich sofort zu erkennen. Geschichtliche Nachrichten über die Anfertigung der einzelnen Bilder haben wir nicht; nur aus dem Stil kann also die Zeit ihrer Entstehung erschlossen werden. Diess aber ist auf dem Boden der Schweiz schwieriger als anderswo. Die Schweiz hat im Mittelalter keine leitende Malerschule gehabt, sondern war von Einflüssen aus den Nachbarländern vielfach abhängig. Man blieb daher im Stil hinter Frankreich und Deutschland der Zeit nach zurück, sowohl in Architektur als Malerei, so dass spätere Werke auf Schweizerboden oft ältere Typen länger bewahren.

Die chronologische Verschiedenheit der Arbeiten lässt den Gedanken eines einheitlichen Cyclus nicht aufkommen, wie man ihn sonst bei Kirchengemälden leicht aufweisen kann. Nur die zwei auch dem Stil nach zusammengehörigen Bilder des Schiffs, Christi Leiden und das jüngste Gericht, haben eine moralische Beziehung auf einander, das übrige ist zusammenhangslos nach der zufälligen Laune und Devotion der Besteller hingemalt.

Die Technik aller Gemälde ist die gewöhnliche des Mittelalters in den nördlichen Ländern, nicht das eigentliche Fresko auf nassem Kalk, sondern in Wasserfarben, welche einfach auf den trockenen Bewurf aufgestrichen wurden, daher sie auch so stark vergangen sind. Es war aber Gebrauch, die Conturen, die innern Umrisse in den Gesichtern und die Hauptfalten der Gewänder zuerst roth auf die Wand zu zeichnen und diese Zeichnung dann mit Farben bloss wie eine Illumination auszufüllen. Diese Umrisse sind in Kyburg mit dem Pinsel aufgemalt; die rothe Farbe war sehr haltbar, daher auch, wo die später aufgemalten Farben erloschen sind, diese Zeichnung noch sehr deutlich hinter der Tünche wieder herausgetreten ist. Auf den spätesten dieser Bilder, in der Sakristei, wo die Martergeschichte der heil. Regula dargestellt wird, sind diese Umrisszeichnungen auch mit dem Pinsel, aber in schwarzer Farbe gemacht. Bei deutschen Wandgemälden, z. B. in der Kirche zu Schwarzhof bei Bonn, sind die Umrisse nicht mit dem Pinsel, sondern mit gelbem Rothstift gezeichnet und dann vor dem Bemalen hin und wieder mit schwarzer Farbe verbessert. *) Hieraus ergibt sich, dass solche Gemälde von Einem Meister mit mehreren dienenden Gehülfen als Illuminationen angefertigt worden sind: der Meister entwarf die Gestalten auf der Wand, oder wo nach seinen Zeichnungen ein Gehülfe sie etwa auf die Wand in Roth durchgebaust hatte, corrigirte er sie, wie in Schwarzhof, in Schwarz. In dieser Manier arbeitet man heute noch in den griechischen Kirchen, obwohl in wirklichem Fresko. Der Meister zeichnet die Heiligenfiguren aus dem Kopf auf den nassen Kalk, die Gehülfen füllen dann die Farben und die Vergoldung ein und fügen die Inschriften bei, welche der Meister immer aus dem Gedächtniss dictirt. Da Alles ganz handwerklich geschieht, so wird die Arbeit unglaublich rasch vollendet. Der französische Archäologe Didron sah in einem Kloster des heiligen Berges Athos einen Mönch mit fünf Gehülfen binnen einer Stunde Christus und elf Apostel in Lebensgrösse, und zwar ohne Cartons und Durchzeichnungen, an die Wand malen! **) Hieraus begreift es sich, wie auch bei uns im frühen Mittelalter so zahllose und so grosse Wandflächen bemalt werden konnten, ohne dass die Namen dieser wohl meist klösterlichen Künstler uns erhalten blieben.

Die Umrisszeichnung, welche wir also in der Kyburger Kapelle sehen, sollte eigentlich nicht gesehen werden, da die undurchsichtige Erdfarbe der Illumination sie zudeckte. Hieraus erklärt sich manches, was auf unsern Tafeln erst sonderbar erscheint. So hat z. B. der heil. Christoph (Tafel III, A) oben auf seinem Stecken ein blosses Eirund, womit die Blätterkrone eines ausgerissenen Bäumchens angedeutet

*) Andreas Simons, die Doppelkirche zu Schwarzhof, Bonn 1846, S. 105 des Textheftes. In Italien wird es nicht anders gewesen sein. Die Fresken des Lorenzetti in der Cancellaria zu Siena haben überall »die Conturen sichtbar, so dass sie nach vollendeter Modellirung um die Figuren nachgezogen zu sein scheinen«. Und in Spinello's Wandbildern daselbst, wie die Kyburger Sachen *al secco* gemalt, »überschreitet alles Mass die gewöhnliche Manier des Meisters, seine Figuren, wenn er sie oberflächlich modellirt hatte, mit dicken dunkeln Conturen zu umziehen«. (Förster, Anmerkungen zum deutschen Vasari, VI, 320, 327.) Schwerlich nachher, sondern vorher. Die erste Vorzeichnung ist auch dort durchgewachsen.

**) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei (2. Auflage des Kuglerschen Handbuchs), I, S. 3.

wird. Sieht man aber das Original genau an, so erkennt man, dass die grüne Farbe der Illumination überall über dieses Eirund hinausging und die harte Linie mit aufgemalten Blättern durchbrach. Auf dem Bild der Kreuzigung (Tafel V) hängt an einem der Kreuzesarme die Dornenkrone: sie ist in der Vorzeichnung nur durch zwei concentrische Ovale ausgedrückt und schwebt frei wie ein Ring um den Kreuzesarm, ohne ihn zu berühren. Es ist klar, dass der Illuminator sie mit Dornen ausstatten und so als auf dem Kreuz aufgestützt darstellen sollte.

Die ältesten Malereien unserer Kapelle sind die auf der rechten und linken Seite des Schiffes.

Rechts steht zunächst der heil. Christoph, den der Eintretende gleich zur linken Hand über sich hatte (Taf. III, A). Sein unter der Last des kindlichen Herrn der Welt gebeugter Kopf ist noch gut erkennbar. Er hat sich als Stecken einen jungen Baum ausgerissen, dessen Krone noch grüne Farbe zeigt. Sanct Christoph steht hier am Eingang nicht ohne Grund. Das Mittelalter glaubte, dass wer ihn am Morgen anblicke, der werde an dem Tage keines jähen unbussfertigen Todes sterben. Ihn in die Schlosskapelle zu malen, war also ein sehr kraftvolles Anziehungsmittel zu unfehlbar täglichem Kirchenbesuch.

Weiter folgt nun auf derselben rechten Wand das Leiden Christi, in drei Szenen: die Geisselung, Dornenkrönung und Kreuzschleppung (Tafel IV, A). Bei der Krönung ist die Dornenkrone nicht mehr sichtbar, gewiss hatte der illuminirende Gehülfe sie ohne Vorzeichnung aufgeführt. Dass sie aber da war, beweist das im spätern Mittelalter stets vorkommende Motiv, dass die Kriegsknechte mit kreuzweis gelegten Ruthen diese Krone auf Christi Haupt herabdrücken, woraus dann wieder bei den Schmerzensmännern und Grablegungen des 15. und 16. Jahrhunderts der Zug herstammt, dass die langen Dornen zwischen Schädelknochen und Kopfhaut hineingepresst erscheinen, wie auf dem entsetzlichen Christuskopf in Berlin (angeblich von Hugo von der Goes) und auf dem berühmten Vesperbild des Quinten Matsys in Antwerpen. Es sind für diese Kyburger Passion drei einzelne Szenen gewählt, weil hier, von der Seite her, der grosse rundbogige Eingang in die Kapelle führt, also für eine einheitliche Darstellung die Mauer keine Fläche bot. Den Bogen dieses Eingangs hat unsere Tafel unterhalb jenem Bilde angedeutet. Diese drei Gemälde sammt dem heil. Christoph stammen, glaube ich, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sie können noch aus dem spätern 13. Jahrhundert sein. Früher nicht, denn über der Geisselung erkennt man deutlich ein Ornament des Spitzbogenstils, der in die Schweiz schwerlich vor 1250 eindrang. Charakteristisch ist, dass Christus als die Hauptperson jedesmal grösser als die Henkersknechte abgebildet ist.

Derselben Zeit und wohl auch denselben Händen gehört auch das gegenüberstehende jüngste Gericht auf der Nordwand, eine Composition von etwa lebensgrossen Figuren an (Tafel V). Christus als bartloser Jüngling, halbnackt, nur mit einem Purpurmantel umkleidet, sitzt mit erhobenen Händen auf dem Regenbogen, unter welchem (eine seltene Vorstellung!) die Todten aus den Flammen des Fegfeuers sich zur Auferstehung erheben. Maria und Johannes der Täufer knien fürbittend zu beiden Seiten des Weltrichters: der Täufer eine kräftig gezeichnete Gestalt in braunem Eremitenkleid, Maria das Haar nonnenhaft mit einem Kopftuch verdeckt. Beide Figuren sind wieder etwas kleiner als Christus. Ueber Christus ist einer der tubablasenden Engel der Auferstehung erhalten, nahebei steht als Symbol der Erlösung das Kreuz von Engeln umschwebt; über dem einen Kreuzarm ist die Dornenkrone aufgehängt. Rechts ist dann die Hölle. Gähnend thut sich ein Drachenschlund auf, wie er auch in den kirchlichen Schauspielen des Mittelalters die Hölle bezeichnete; in seine Flammen ziehen die koboldartig kleinen Teufel mittelst eines um alle herumgelegten Seiles die Verdammten hinein. Lucifer, als Hauptperson wieder

gross gebildet, hält eine Säule umkrallt, ein Abgott in Teufelsgestalt, der auf dieser Säule hockt, hält das eine Ende des Seils, das die armen Seelen zu Einer Gruppe umschlingt. Unter den Verdammten, welche alle bekleidet sind, befinden sich mehrere Frauen, ein durch die Mitra bezeichneter Bischof und einige geschorene Mönche. Unten links erhebt sich aus dem Boden eine nackte Frau, welche eben vom Todesschlaf erstehend ihre Hände erschreckt einem jungen Manne unter den Verdammten nachstreckt, der sich verzweifelnd mit beiden Händen in die Haare greift. Er wird als ihr Ehemann zu fassen sein, und die beiden Figuren erläutern die furchtbare biblische Stelle (Luc. XVII, 34), dass von zwei Menschen, die in Einem Bette schlafen, der eine wird angenommen, der andere verworfen werden. Diese ganze Seite der Hölle ist noch sehr gut erkennbar, sogar mit vielen Farbenspuren. Zur rechten Hand des Weltrichters, also links vom Beschauer, haben wir uns nach Analogie anderer Kirchenbilder das Paradies mit den Seligen zu denken: aber dieses Drittel der Composition ist vollständig zerstört. *)

Offenbar fehlt nun zwischen dem Leiden Christi und dem jüngsten Gericht ein drittes Gemälde, das den Kreis der erwähnten Thätigkeit als Centrum zusammenfasst, nämlich die Darstellung der Kreuzigung oder der Kreuzabnahme. Nun wissen wir aber aus den oben gegebenen geschichtlichen Notizen, dass eine Kreuzabnahme das Hauptbild der Kapelle, ja dass die Kapelle zu Ehren der Kreuzabnahme geweiht war. Ein Bild dieses Gegenstandes war 1424 in schadhaftem Zustand, und man dachte an eine Reparatur. Der Verfasser der »Historischen Notizen« glaubt, das werde die nicht mehr vorhandene Altartafel des Chores gewesen sein. Allein da die zwei Wandbilder im Schiff den Crucifixus zwischen sich zu fordern scheinen, dürfte es eher auch ein Wandbild gewesen sein. Dann muss es auf der Wand links vom Choreingang gestanden haben, wo man jetzt die heil. Regula ohne Kopf sieht. Vorn am Durchgang zwischen Schiff und Chor stellt das Mittelalter regelmässig das Kreuz mit dem Crucifixus auf. Nun aber traf es sich, dass gerade in jenem Jahre 1424 Zürich in den Besitz von

*) Der Besitzer des Schlosses, Herr Oberstlieutenant Pfau, hat für die Verweisung des Bischofs und der Mönche in die Hölle scharfsinnig eine historische Anknüpfung aufgesucht. Um das Jahr 1220 war Herr auf Kyburg der Graf Ulrich, Grossvater von Rudolf von Habsburg. Er hatte zwei Söhne. Diese schädigten das Stift Beromünster, dasselbe legte Beschwerde ein bei dem Bischof von Constanx. Der Bischof bannte die Junkherren und verklagte sie bei Kaiser Friedrich II. Es drohte die Reichsacht, doch es kam nicht dazu, weil Friedrich II. dem mächtigen Grafen Ulrich zum Theil seine Krone verdankte. Als nämlich Friedrich aus Italien an den Bodensee kam, stand hier wider ihn der Gegenkönig Otto. Da erklärte sich Ulrich und der Abt von Sanct Gallen für den Hohenstaufen und geleiteten ihn bis Basel. Der Kaiser sprach auch wirklich die Acht gegen die Junkherren von Kyburg nicht aus, sondern vermittelte den Frieden mit dem Bischof von Constanx. (Vgl. Pupikofer a. a. O., S. 26, 27.) Auf diesen Span zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt soll es sich nun beziehen, dass Bischof und Mönche hier in die Hölle versetzt sind. Es wäre angenehm, hier für die Entstehungszeit dieser Wandgemälde im Schiff einen Anhalt zu gewinnen. Aber Exemplare der Welt- wie Klostergeistlichkeit in die Hölle zu versetzen, ist stete Kunstpraxis des Mittelalters, und diese Bilder sind schwerlich vor Friedrichs II. Tod ausgeführt, der genau in die Mitte des 13. Jahrhunderts fiel. Durch den Streit zwischen den Päpsten und den Hohenstaufen, der tausend Einzelfehden zwischen Bischöfen, Aebten und Landherren hervorrief, war die Stimmung der Laien gegen die Geistlichkeit im ganzen 13. Jahrhundert eine sehr gespannte und konnte bei mehr als einem Anlass zu solchen dem Klerus feindseligen Bildern führen. Ich gestehe, ich möchte gerne diese Wandbilder des Schiffes der Königin Agnes zuschreiben. Wir hätten dann eine Erklärung, wie Felix Faber, ein Mann, der sich in Kyburg selten aufgehalten hat, hundert Jahre nach Agnes die Behauptung aufstellt, diese habe die Kapelle erbaut, und ihr ungarisches Doppelkreuz, das über dem Eingang der Kapelle gesehen wurde, liesse sich vielleicht begreifen, wenn sie auch nur für die künstlerische Ausstattung mit Bildern bezahlte. Allein mit der Sinnesweise der Agnes hätte es sich doch wohl nicht vertragen, Bischof und Mönch so in die Hölle stossen zu lassen. Dem Stil nach könnten die Bilder des Schiffes sonst ganz gut in die Zeit der Agnes (um 1330) gehören.

Kyburg kam, wenn auch vor der Hand nur bedingungsweise. Es lag nahe, jetzt in die Kapelle des neu erworbenen Schlosses die zürcherischen Landesheiligen als neue Götter einzuführen. Damals mag die Sakristei, die man zur Aufbewahrung der nach Nürnberg versetzten Reichskleinodien längst nicht mehr brauchte, der heil. Regula als Spezialkapelle geweiht worden sein, und auf die Hauptwand zwischen Chor und Schiff kamen die drei Zürcher Schutzpatrone zu stehen, denen Christus von der andern Seite des Choreingangs her in der Glorie erscheint, um sie in sein Himmelreich einzuladen. Die beschädigte Kreuzabnahme, welche ursprünglich hier nach unserer Vermuthung stand, werden die neuen Herren ruhig abgeschlagen und die Wand frisch beworfen haben, um das neue Bild dort aufzumalen. *)

In der That, die statuarisch aufgefasste Gestalt links vom Choreingang, welche durch ein Spruchband deutlich als Sancta Regula erwiesen wird (Tafel III, B), zeigt einen mächtigen Fortschritt der Kunst über die Wandgemälde des Mittelschiffes hinaus. Sie endet oben in dem vom Blut dunkeln Stummel des Halses und trägt ihren Kopf mit geschlossenen Augen in der rechten Hand. Ihr Obergewand erscheint bräunlich, das Untergewand grün oder blau, das Haar war hellbraun. Sicher ist, dass sie dort nicht allein stand. Hinter ihr sieht man noch das Ende eines zweiten, und weiter links, fast im Eck, den Anfang eines dritten Namenszettels, so dass ihre zwei Mitgeköpften, Felix und Exuperantius, ihr nachschritten. Den drei Märtyrern neigt sich nun (rechts vom Choreingang) Christus im Kreuznimbus aus der Höhe entgegen, gerade so wie er dieselben Heiligen auf der schönen Glasscheibe von 1505 aus Maschwanden (jetzt in einem Fenster der Zürcher Stadtbibliothek) in sein Reich einladet. Er scheint drei seltsam geformte Dinger zu halten, welche in der Umrisszeichnung geriefelten Gefässen gleichen; auf dem Original bemerkt man um sie Spuren von Grün; können es Bänder sein, womit die für die drei Märtyrer bestimmten grünen Siegeskronen zusammengebunden sind? Christus erscheint hier, um die drei Heiligen ins Paradies einzuladen, und diess drückt die Inschrift der Schriftrolle aus. Auf ihr ist ganz bestimmt und unzweifelhaft zu lesen: *ir gesegneten*, vor dem *ir* steht ein Wort, das man *sint* oder vielleicht *syt* lesen möchte: also jedenfalls ein Stück aus der Anrede Christi beim jüngsten Gericht (Matth. XXV, 34): »Kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt.« Dass diese Inschrift deutsch statt lateinisch, und dass sie, wie auch gegenüber die Inschrift Sancta Regula, in Minuskel geschrieben ist, das spricht auch stark für das 15. Jahrhundert.

Treten wir nunmehr in den Chor ein.

In allen drei Abtheilungen der Kapelle, Schiff, Chor und Sakristei, sind die Bilder nur auf die obern Theile der Wände gemalt. Nur die zwei lebensgrossen Heiligen links und rechts vom Altar machen eine Ausnahme, sie reichen mit den untern Theilen bis unter den eingezogenen Holzboden, und man muss in das Bodenstockwerk eintreten, um diese unteren Theile zu sehen. An der Altarwand war keine Hinderung, sie so tief hinabzuführen; an allen andern Wänden standen im Chor wahrscheinlich Chorstühle, in der Sakristei Schränke zur Aufbewahrung von Kleidern und Kirchengeräthen. Jene beiden Heiligen sind Ulrich, Bischof von Augsburg, der hierher gehörte, weil er der Sage nach auf Kyburg geboren ist, und Sanct Antonius der Eremit, welcher als Stifter des Coenobitenlebens und folglich sämtlicher Mönchsorden der Welt eine ausgezeichnete Verehrung genoss (Taf. II, C. B). Sanct Ulrich

*) Dem Vogt Johannes Schwend, der Kyburg für Zürich besetzte, gab seine Stadt für Herstellung des Schlosses in zwei Raten die ansehnliche Summe von 5000 Gulden. Pupikofer a. a. O. S. 48.

ist durch Beischrift seines Namens, Sanct Antonius durch den Stab mit dem aegyptischen Kreuz (in Form eines griechischen T), an welchem die Schelle hängt, und durch das Schweinchen bezeichnet, das wie ein Hündlein an seinem Gewand empor springt. Ueber dem Antonius steht ein Wappen mit dem Reichsadler, über dem Ulrich der weiss und blaue Schild von Zürich, letzterer scheint neu aufgemalt, es könnten die schreitenden Löwen von Kyburg ursprünglich dort gestanden haben. Aber die beiden Heiligen sind spät; sie müssen gemalt sein, als das jetzt wieder vermauerte Spitzbogenfenster über den Altar eingesetzt wurde, und sie scheinen, wie die übrigen Bilder des Chors, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzugehören.

Rechts im Chor stehen weibliche Heilige, von denen mehrere ganz oder zum Theil zerstört sind (Tafel I, A und IV, B). Sie waren in ganzer Figur, zwei Reihen über einander, eher schreitend als stehend dargestellt, die Köpfe portraitartig, aber mit einem Hauch idealer Schönheit, die Gewänder grossartig schlicht herabwallend. Man erkennt in der obersten Reihe (Tafel IV, B) noch die heil. Katharina am Schwert und Rad, Magdalena am Salbengefäss, Verena, die berühmte Lokalheilige des Aargaus, an dem gehenkeltten Wassergefäss, aus welchem sie die Kranken wusch; in der zerstörten linken Hand wird sie, zu gleichem Zweck, den Kamm gehalten haben. In der unteren Reihe hat Ursula, mit dem schön geflochtenen Haar, den Pfeil neben sich; Dorothea trägt den Blumentopf mit den Paradiesesblüthen, die sie ihrem auf Erden zurückgebliebenen Liebhaber durch einen Engel schickte, und durch den Kelch mit Hostie wäre Barbara bezeichnet, wenn die Figur nicht, gegen alle Gewohnheit, statt fürstlicher Tracht Nonnenkleider trüge. In diesen ausgezeichnet fein und schlank gezeichneten Gestalten mit den schönen fliessenden Draperien zeigt sich ein starker Einfluss der Kölner Schule von der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Das gegenüberstehende Gemälde der Anbetung der Könige dagegen (Taf. I, B), welches einen langen Streifen der linken Chorwand füllt und von sämtlichen Wandbildern der Kapelle am besten und vollständigsten erhalten ist, mahnt stark an die flandrische Schule, deren Einfluss auf Oberdeutschland in Meistern wie Herlin, Schongauer, Zeitblom so spürbar in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich geltend macht. Doch halte ich diess Bild als von Einer Palette mit den schreitenden Jungfrauen gemalt, wofür besonders das durchgehende zarte Blau in den Gewändern spricht. Flandrische und kölnische Einflüsse haben sich auch sonst in Oberdeutschland gemischt. Dass noch keiner der drei Könige als Neger gedacht ist, entscheidet bei Bildern ausserhalb des Erzstifts Köln nicht gegen eine so späte Entstehung. *) Die Madonna in reich und kunstvoll gefaltetem Mantel und das Kind, welches mit ganz freier Bewegung, die aber für den Künstler gar nicht leicht zu studiren war, nach den Goldmünzen im Kästchen des knienden ältesten Königs greift — diese ganze Gruppe könnte buchstäblich aus einer flandrischen Tapete der Eyckschen Schule herausgeschnitten sein. Die Adler und die Flügelmuster auf den blauen Mänteln der beiden jüngern Könige bezeichnen diese Mäntel als orientalische Gewebe, wie sie Brügge zur Zeit seines Glanzes aus dem Morgenland importirte. Genau dieselben Muster kommen auf noch vorhandenen liturgischen Gewändern orientalischen Ursprungs schon früher vor. **) Selbst die lose Composition spricht für die flandrische Schule, welche Vereinzelung ihrer Figuren

*) Auf einer kleinen Anbetung der Könige, gemalt von Fiesole (Nationalgalerie in London, No. 582), kommt auch noch kein Mohr vor.

**) Das Adlermuster und die ausgespannten Flügel, ohne einen Leib zwischen ihnen, sieht man bei Bock, liturg. Gewänder, Bd. II, Tafel 8 und 9.

nicht scheut, weil sie die Lücken mit ihren schönen Landschaften zu füllen verstand. Endlich sieht man den flandrischen Einfluss in der mehr portraitmässigen als idealen Zeichnung der Köpfe: besonders der kniende König ist im Original noch weit charakteristischer als auf unserer Lithographie. Auch sind die Farben hier noch so schön, dass selbst unsere Nachbildung den Eindruck eines wirklichen Gemäldes macht. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die ganze Composition durch einen aufgemalten architektonischen Rahmen zusammengeschlossen ist und nach oben wie nach unten durch breite Bordüren abgegrenzt wird.

Links von diesem Hauptbild haben wir einen Mönchsheiligen, der auf demselben Wandstreifen steht, aber von der Anbetung der Könige durch eine aufgemalte architektonische Scheidung getrennt und so in sein eigenes Rähmchen beschlossen ist. Nach unserer Zeichnung sollte man vermuthen, dass rechts an den drei Königen in einem ähnlichen Rähmchen eine zweite Engelfigur gestanden hätte. Dem ist aber nicht so; die alte Mauer der Altarseite stösst hier fast ganz nahe an das Hauptbild an. Der Mönch hat einen grauen, einst vielleicht versilberten Heiligenschein. Auch seine Kutte sieht jetzt grau aus, soll aber bei der Aufdeckung schwarz gewesen sein. Die Form der Kutte und das Emporhalten der Hände lassen wohl auf Sanct Franciskus von Assisi schliessen; doch fällt immerhin auf, dass ihm weder Hände noch Füsse mit Stigmen durchbohrt sind. Die schwarze Kutte spricht nicht gegen diesen Heiligen: gerade im 15. Jahrhundert behaupteten die Franciskaner, dass ihr grosser Ordensstifter sie so und nicht anders getragen habe; die Kapuziner dagegen schieden sich 1528 zum Theil desswegen als besondere Congregation aus, weil sie gewissenhaft überzeugt waren, Sanct Franz habe eine braune Kutte mit einer spitzen Kaputze getragen. *)

Die letzten noch zu besprechenden Wandgemälde befinden sich in der Sakristei, welche seit der Zürcher Herrschaft in eine besondere der heil. Regula gewidmete Kapelle verwandelt wurde (Taf. II, A, D, E und IV, B). Den historischen Anhalt für sie dürfte der Umstand geben, dass im Jahre 1452 die Kyburg für immer an Zürich überging, nachdem Oestreich sie vorher nochmals zehn Jahre lang besessen hatte. Nach diesem Ereigniss scheint die Regulakapelle und der Chor ausgemalt zu sein.

Die Gemälde dieser Kapelle sind nicht so gut erhalten wie die im Chor. Sie sind alle weit unter Lebensgrösse und stellen die Marter der heil. Regula dar. Auf der Westwand sieht man noch vier halbe Figuren aus der Verurtheilung der Heiligen. Der Landpfleger mit Krone auf dem Haupt, einst in Goldbrokat gekleidet, sitzt im Richterstuhl; er ist von dünner Taille, und die affektirte und sentimentale Haltung des Kopfes mahnt an die gemüthlichen Christenverfolger auf den Marterbildern des Dirck Stuerbout. Vor ihm steht Regula, von einem Schergen bewacht, rechts sieht man einen Mann mit Heiligenschein, der die Hände betend emporhält; es wird also einer der zwei männlichen Märtyrer sein, die mit Regula starben. Auf der Wand gegenüber steht erstens Regula in Oel gesotten

*) »Im vorigen Jahrhundert, als das Franciskanerkloster (in Solothurn) noch blühte, gab der Guardian desselben dem Maler Franz Michael Schwaller den Auftrag, den heil. Franz von Assisi zu malen. Der Guardian der Kapuziner, die ebenfalls Francisci Nachfolger sind, suchte nun den Maler zu überreden, der Heilige müsse in einer braunen Kleidung erscheinen, während der Guardian der Franciskaner darauf bestand, Franciscus habe eine schwarze Kutte getragen. Der Maler, welcher es mit keiner Partei verderben wollte, erklärte endlich seinen Drängern, er habe einen Ausweg gefunden, mit dem beide Theile zufrieden sein würden, und da er schon etwas vom Disteli-Geist in sich hatte, malte er den Heiligen im Bette, neben welchem eine schwarze und eine braune Kutte hing, und sagte: »Der heilige Mann wird schon wissen, wenn er aufsteht, welche Kutte er anlegen will.« Osenbrüggen, Culturhistorische Bilder aus der Schweiz, 1864, S. 206

(Tafel II), ein Scherge giesst ihr mit einem Kübel an einer Stange Oel über den Kopf; und ferner Regula nackt an einen Pfahl mit den Füßen aufgehängt, das Haar ganz herabhängend, die Arme über dem Busen gekreuzt. In dieser Attitude wird sie von zwei Henkersknechten mit Besen gestäupt. Das Nackte ist gut verstanden (auch das spricht für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts), die Umrisse dieses weiblichen Körpers sind die feinsten von allen diesen Figuren. Auf der dritten Wand ist Regulas Hinrichtung, der Henker schwingt das Schwert über ihren Nacken. Diess Bild ist kaum noch zu erkennen; unsere Tafeln geben daher keine Abbildung davon. Obwohl nun Chor und Regulakapelle Einer Zeit angehören, scheint mir doch zwischen den Händen, welche beide ausmalten, ein Unterschied zu sein. Auch die Palette ist verschieden: wie das Blau, waltet in der Regulakapelle ein dunkles Purpur in den Gewändern vor.

Ueberblicken wir die Gegenstände dieser Gemälde, so gehören sie sämtlich dem Anschauungskreise des Mittelalters an, der uns modernen Menschen unendlich fern liegt. Aber jene Zeit, zumal das 15. Jahrhundert, hatte starke Nerven und wollte kraftvolle Aufregung durch Blut und Schmerz. Wo dagegen in unsern Bildern eine höhere Festfreude zur Anschauung kommt, wie in der von den drei Königen verehrten Mutter Maria oder in den verklärten weiblichen Heiligen des Chors, fehlt wahrlich auch der Sinn für Schönheit, Anmuth und menschliche Würde nicht. Aus Entwurf und Zeichnung der sämtlichen Gemälde sieht man, dass sie von geübten und vielbeschäftigten Händen ausgeführt sind. Alles ist frei und meisterlich hingesezt: diese Künstler sahen und machten nicht Alles richtig, aber so wie sie jeden Gegenstand innerlich sahen und machen wollten, so machten sie ihn mit vollkommen sicherer Hand.

Interessant ist bei diesen Gemälden endlich noch, dass keines einen Hintergrund von Landschaften oder ausgeführter Architectur hat, dass vielmehr statt eines solchen die Flächen zwischen den Figuren überall, bei den Bildern des 13. gerade so gut wie bei denen des 15. Jahrhunderts, mit vereinzeltten Sternen verziert sind. Diese Sterne sind bei den spätern Bildern noch gelb, bei den ältern jetzt schwarz, was wohl beides auf anfängliche Vergoldung zurückweist. Nur die Marterbilder der Regulakapelle haben keine Sterne. Bei der Anbetung der Könige und dem heil. Christoph könnte man schon versucht sein, an den wirklichen Himmel mit seinen Sternen zu denken und beide Scenen in die Nacht zu verlegen: aber bei der statuarischen Figur der heil. Regula und den verklärten wirklichen Heiligen will diess ja nicht passen. Wir müssen wohl tiefer zurückgehen auf die allgemeine Frage, was sich das Mittelalter eigentlich unter dem Hintergrund vorgestellt hat.

Die ältesten Kirchenbilder stellen Heilige dar, deren Häupter mit dem Nimbus umgeben sind. Sie erscheinen damit in die Glorie erhoben, dem irdischen Leben bereits entnommen. Wie die Göttergestalten der griechischen Tempelstirnen sich von dem blaugemalten Giebeldreieck als von dem durchsichtigen Azur des Aethers abheben, so ziemt den Heiligen der Kirche die Luft des Paradieses als Hintergrund. Alle lichten Töne daher, welche die sonnenverklärte Luft annehmen kann, werden zu solchen Hintergründen gebraucht. So hatten für die Luft schon die Römer auf Mosaiken das Weiss gebraucht, z. B. auf der berühmten Alexanderschlacht aus Pompeji; auch die christliche Kunst, in den Mosaiken des Grabes des Constantin und dann in der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig, brauchte weisse Hintergründe. Noch natürlicher war das Blau, welches in den meisten altchristlichen Kirchenmosaiken von Rom für die colossalen statuarischen Heiligenfiguren als Hintergrund dient. Dass hier

wirklich der Himmel gemeint sein soll, beweisen auch die golden und rothen Wölken, welche auf diesen blauen Gründen um die Heiligenfiguren sich verbreiten. In der byzantinischen Kunst tritt dagegen der Goldgrund auf: er ist entweder eine Nachahmung der schönen Goldtöne des Abendhimmels, oder, da wir dort auf griechischem Boden stehen, der Nachklang des Empyreums der Philosophen, der Feuerluft des obersten Aethers, welche sich dem Christen naturgemäss in die Atmosphäre des himmlischen Paradieses verwandelt. Dieser Goldgrund ist aber der Wirkung der Malerei nicht günstig; er wirft durch seinen blinkenden Glanz die Figuren ins Dunkel. Bei mittelaltriger Wandmalerei wäre dem ärmern Abendland für diese grossen Flächen ohnehin Gold zu theuer geworden. Um also doch immer noch den offenen Himmel als Atmosphäre festzuhalten, nahm man diese Sterne gleichsam als Abbreviaturen des Goldgrundes, und konnte dann für den eigentlichen Hintergrund einen leichten neutralen Ton wählen, welcher die Wasserfarben an den Figuren und Gewändern nicht mehr ertödtete.

Zürich, im November 1869.





A



B

A



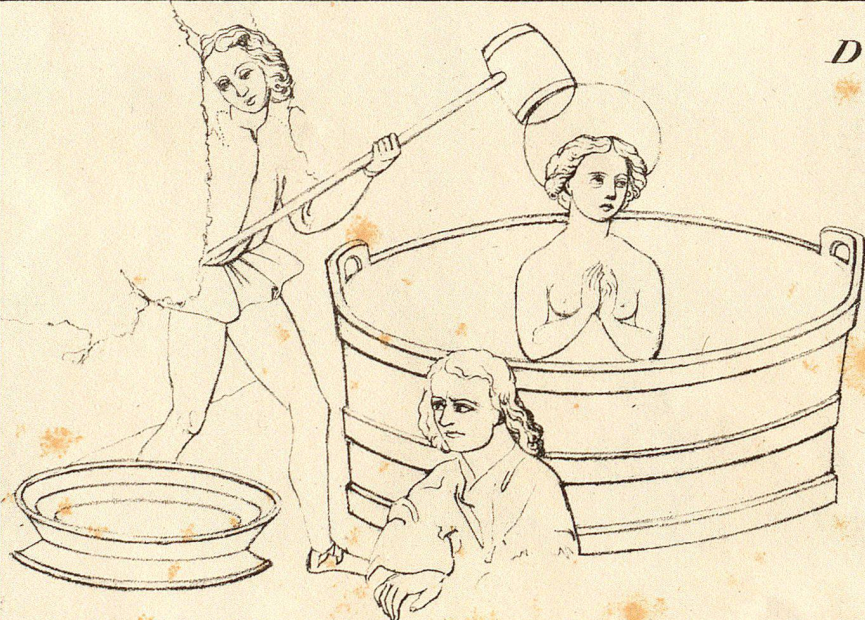
B



C



D



E



A



B



C

