

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich

Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich

Band: 24 (1895-1899)

Heft: 6

Artikel: Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts (die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen)

Autor: Durrer, Robert / Wegeli, Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378850>

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: 10.02.2026

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



POLYGR. INST. ZÜRICH

Galluskapelle von Ober-Starmheim



POLYGR. INST. ZÜRICH

Haus zur Zinne in Diessenhofen.

Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts

(Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen)

von

Robert Durrer und Rudolf Wegeli.

Zürich.

In Commission bei Fäsi & Beer.

Druck von L. Amberger vorm. David Bürkli.

1899.

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.
Band XXIV, Heft 6.

Antiquarische Gesellschaft
Zürich

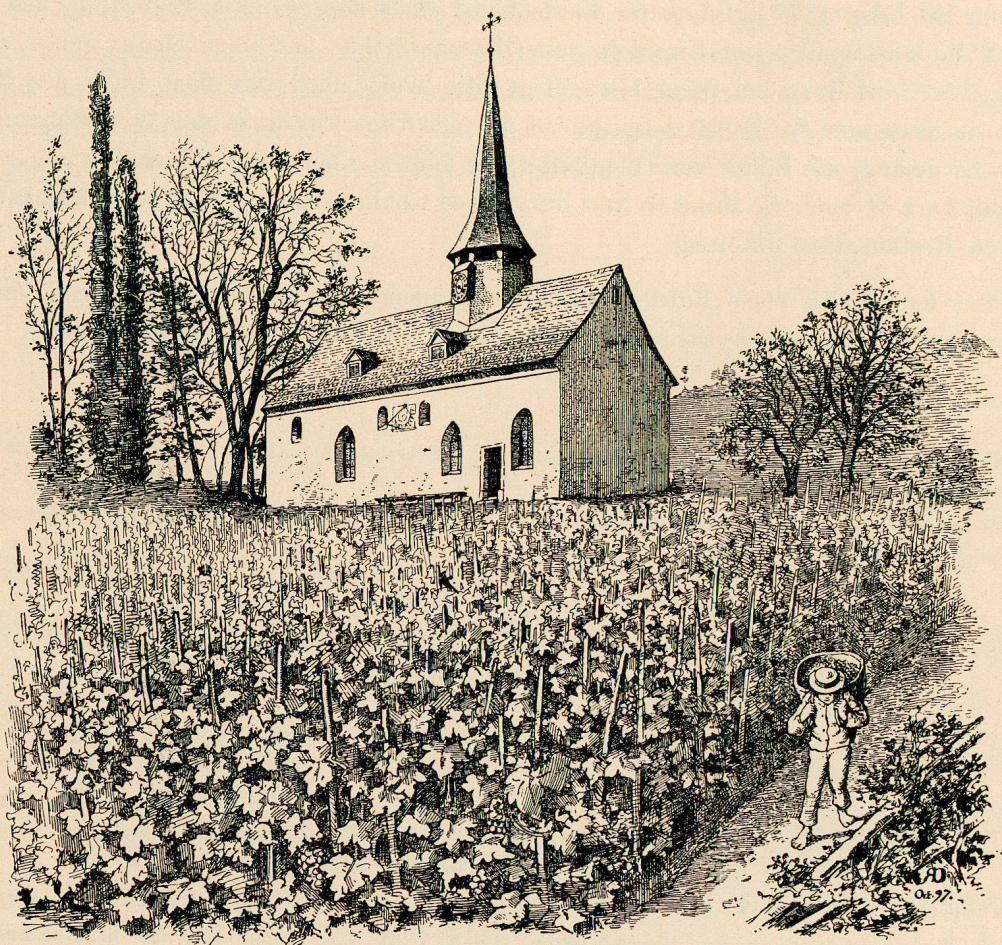


Fig. 1. Die Galluskapelle zu Oberstammheim.

Als vor nunmehr achtundzwanzig Jahren J. R. Rahns Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz erschien, hat der Verfasser das Verhängnis beklagt, das über den frühgotischen Wandmalereien unseres Vaterlandes schwelte. „Leider sind diese Werke in ganz besonderem Masse der Missachtung, der Intoleranz und brutalen Zerstörungswut anheimgefallen. Was dem Fanatismus der Bilderstürmer entging und die unduldsame Herrschaft des Barockstiles verschonté, das haben die jüngsten Generationen im Drange des nüchternen Alltagslebens oder in alberner Aufklärungswut

zu Grunde gerichtet.“ Rahn wusste damals nur über vier bis fünf Zyklen aus dem XIV. Jahrhundert aus eigener Anschauung und über ein halbes Dutzend weiterer nach mehr oder minder guten Aufnahmen zu berichten.

Dass es heute anders geworden, ist nicht am wenigsten jenem trefflichen Buche zu verdanken, das den Sinn für mittelalterliche Kunst in weitere Kreise getragen.

Schon im Jahre 1877 erfolgte die Entdeckung einer ausgedehnten Bilderfolge aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts im Kirchlein von Oberwinterthur und im nächsten Jahre wurden die Fresken im Chor von Burg bei Stein blossgelegt, die wohl noch aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts zu datieren sind.¹⁾ Es ist bezeichnend für den Umschwung in der Wertschätzung solcher Funde, dass es gelang, die Bilder von Oberwinterthur hinter einer Leinwandmaskierung zu erhalten und dass man kurz darnach die Fresken von Burg einer wohlgemeinten, wenn auch keineswegs nachahmenswerten Restauration unterzog.

Seither haben sich diese Entdeckungen in solchem Grade vermehrt, dass man die deutsche Schweiz geradezu reich nennen kann an Werken frühgotischer Monumentalmalerei.²⁾ Meist sind

¹⁾ Auch Professor Rahn ist jetzt mit dieser Datierung einverstanden. Anfänglich verlegte man sie in die Mitte des XV. Jahrhunderts.

²⁾ Es möge hier eine summarische Uebersicht aller Wandgemälde des XIV. Jahrhunderts gegeben werden, die aus der deutschen Schweiz bekannt sind:

A. Religiöse Zyklen.

Beromünster, St. Galluskapelle. Mariä Ende und Heilige. Frühgotisch Wende XIII./XIV. Jahrh. Rahn Anz. f. schw. Altertumskunde 1883, 376. Die Bilder wurden im Sommer 1895 zerstört, bevor eine Aufnahme derselben gemacht worden war.

Burgdorf, Schlosskapelle. Passionsszenen, Legendenstoffe. Wende XIII./XIV. Jahrh. Rahn Kunstgeschichte 617.

Münster (Graubünden), Frauenkloster St. Johann Baptista. Fragmente einer Armenbibel (Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Stoffe) am Chorbogen über den Gewölben. ca. 1316. Noch nicht publiziert, vgl. Anz. f. schw. Altertumskunde 1894, 385.

Oberstammheim, Galluskapelle. Genesisbilder, neutestamentliche und Passionsszenen. Anf. XIV. Jahrh.

Zürich, Fraumünsterkirche. Legendenkreis von S. Felix und Regula und der hl. Aebtissin Hildegard. Anfang XIV. Jahrh. Rahn Kunstgeschichte 617. G. v. Wyss Mitt. der ant. Gesellsch. VIII.

Oberwinterthur, Arbogastkirche. Vollständige Innendekoration, Heilige, neutestamentliche Darstellungen, Legende S. Arbogasts. ca. 1330. Rahn Mitt. der ant. Gesellsch. XXI, Heft 4, 1883.

Dättlikon, Kirchlein. Leben Jesu und jüngstes Gericht. Erste Hälfte XIV. Jahrh. Rahn Anz. f. schw. Altertumskunde 1897, 61 ff.

Feldbach, Kloster. Christophorus im Chor; hl. Frauen im Oratorium. I. Hälfte XIV. Jahrh. Rahn Die mittelalt. Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau S. 119 u. 121.

Cruzifixus mit Stifterfiguren im Kreuzgang am Grabmal Ulrich Goldasts, 1362. l. c. 123.

Basel, Krypta des Münsters. Legende S. Martins u. der hl. Margareta, Jugendgeschichte Jesu und Jugendgeschichte Marias, nach 1356. Rahn Kunstgeschichte 623.

Zürich, Kapitelsaal neben dem Fraumünster (falschlich als St. Nikolauskapelle bezeichnet). Passionsbilder und Legende der hl. Katharina. Mitte XIV. Jahrh. Rahn Kunstgeschichte 618.

Zürich, Marienkapelle neben dem Grossmünster. Heilige. Mitte XIV. Jahrh. Rahn Kunstgesch. 618.

es ehrwürdige Gotteshäuser, die unter ihrer Tünche jene Zeugen früherer Kunstthätigkeit sorgsam bewahrt hatten; seltener sind die Ueberreste profaner Darstellungen, wie sie einst allgemein die Wände der Burgen und städtischen Häuser schmückten.

Zwei der bedeutungsvollsten Zyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts, die den Stand der Technik und den Durchschnittsgrad künstlerischen Könnens in charakteristischer Weise belegen, sind in allerjüngster Zeit in nächster Nachbarschaft von einander zum Vorschein gekommen: die andächtig-naiven Erbauungsbilder im Galluskirchlein zu Oberstammheim und die nichts weniger als heiligen Schildereien im Hause zur Zinne in Diessenhofen. Sind die einen solide, schon durch ihre Technik anspruchsvolle Werke eines währschaften Meisters, so verrät die flüchtige geistreiche Pinselführung der andern vielleicht die Hand eines fahrenden Künstlers, welcher sein Talent den Genüssen geopfert, die er hier an der Wand verherrlichte.

* * *

Kappel, Klosterkirche. Kreuzigung. Apostel. Propheten. Zweite Hälfte XIV. Jahrh. Rahn Kunstgeschichte 619/20.

Basel, Barfüsserkirche. Neutestamentliche Darstellungen; Heilige. ca. 1380. Stückelberg Anz. f. schw. Altertumskunde 1892, 146; 1893, 190.

St. Niklausen bei Kerns. Neutestamentliche Szenen und Legende des hl. Nikolaus von Myra. ca. 1381. R. Durrer Geschfrd. d. V Orte LII. 1897. S. 307 ff.

Hemmenthal, Kirche. Jüngstes Gericht und Legende des hl. Nikolaus von Myra. Ende XIV. Jahrhundert. Rahn Anzeiger 1887, 436.

Burg bei Stein. Gesch. Adam und Evas, Legende St. Joh. Bapt. und Leben Jesu. Ende des XIV. Jahrh. Rahn Allg. Schw. Zeitung 1878, No. 250. F. Vetter Anzeiger 1886, 262.

Zürich, Klosterkirche Oetenbach. Apostelfolge. Ende ? XIV. Jahrh. Rahn Kunstgesch. 618.

B. Wandgemälde profanen Inhaltes.

Haus zum Loch in Zürich. Wappenfolge. ca. 1306. Zeller-Werdmüller Mitt. der ant. Gesellsch. XVIII, 4 und Anzeiger 1883, 403.

Turm zu Erstfelden. Wappenfolge. ca. 1320. Zeller-Werdmüller Mitt. der ant. Gesellsch. XXI, 5.

Haus zur Zinne in Diessenhofen. Minne- und Trinkszenen. Illustrationen zur Volksdichtung und zur Tierfabel. Anf. XIV. Jahrh.

Maienfeld Schloss. Simson und Delila, Weinlese etc. Anf. XIV. Jahrh. Rahn Anz. 1898, 102.

Unterhof in Diessenhofen. Dekorative Muster. ca. 1350. Rahn Die mittelalt. Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau S. 99.

Schloss Liebenfels. Dame und wilder Mann. Zweite Hälfte d. XIV. Jahrh. ? Rahn l. c. 247.

Winterthur, Haus zum Grundstein. Neithards „Veilchen“. ca. 1360—80. vide unten.

Schloss Steinach. Turnier- und Jagdszenen. XIV. Jahrh. ? Rahn Anz. 1887, 410.

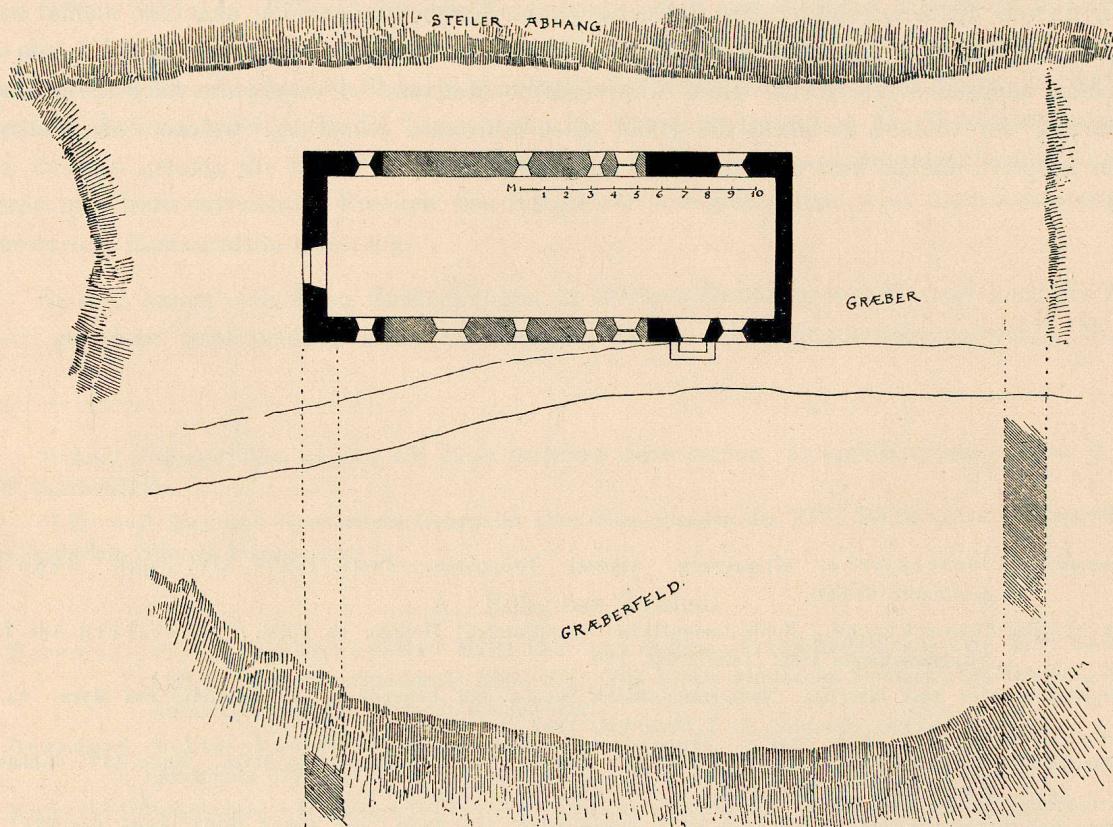


Fig. 2. Situationsplan und Grundriss der Galluskapelle.

Kaum eine halbe Stunde von dem Kirchlein von Waltalingen entfernt, dessen spätgotische Wandmalereien den Stoff zu unserem vorjährigen Neujahrsblatt geliefert, schaut von aussichtsreicher Anhöhe die Galluskapelle auf das stattliche Dorf Oberstammheim hernieder.

Es ist ein schlichtes, schmuckloses Bauwerk ohne Chörlein und jegliche Gliederung. Einzig die kleinen sehr hoch gelegenen Rundbogenfenster können bei näherem Zusehen sein hohes Altertum verraten; unsere im letzten Herbste vorgenommenen Untersuchungen des Mauerwerks ergaben, dass in der Mittelpartie der beiden Seitenwände — auf eine Länge von 11,48 m — eine frühe, mittelalterliche Anlage vorhanden ist.

Leider mangelt urkundliches Material für die älteste Geschichte der Galluskapelle gänzlich; sie wird zum ersten male im Jahre 1533 anlässlich einer Bereinigung der Gültten und Rechte des

Stiftes St. Gallen im Stammheimerthal erwähnt.¹⁾ Schon lange vor der Reformation muss sie aber der Pfarrpförde inkorporiert gewesen sein²⁾ und bis in jüngster Zeit hatte der Pfarrer und nicht der in Oberstammheim wohnhafte Helfer in ihr die kirchlichen Funktionen zu erfüllen.³⁾ Sie war auch von einem Kirchhof umgeben, dessen in Reih und Glied liegende, von West nach Ost orientierte Gräber bis 29 m unterhalb der Kapelle ins Rebgelände hinabreichen und einen Flächenraum von ca. 730 Quadratmeter einnehmen.

Diese Beobachtungen zusammengehalten mit der hohen Lage der Rundbogenfensterchen — die in den uralten Kirchlein von Oberkirch, von Wigoltingen und Dättlikon ihre Analogien finden — und mit dem Titel der Kapelle machen die Annahme nicht unwahrscheinlich, dass wir es hier mit jenem ältesten Gotteshause des Stammheimer Thales zu thun haben, dessen bereits eine Urkunde vom Jahre 897 gedenkt. Eine reiche Anwohnerin, Namens Oberat, vergabte damals ihren Besitz zu Stammheim und Schlattingen dem Kloster St. Gallen und erhielt denselben als Leibgeding zurück gegen einen Jahreszins von einem Denar, der an die „capella Stammheim“ zu entrichten war.⁴⁾ An das Pfrundgut derselben Kapelle „ad titulam que dicitur Stamheim“ stiftete im Jahre 900 der Priester Erich.⁵⁾

Man hat sich zu vergegenwärtigen, dass das Begräbnisrecht ein Privileg der Pfarrkirchen war; jener Gottesacker muss daher, wenigstens seiner Anlage nach, in die Zeit zurückreichen, wo die Pfarrkirche unserer l. Frau zu Unter-Stammheim noch nicht bestand.⁶⁾

Die ganze Südmauer des constatierten ältesten Baubestandes nehmen unsere, unten beschriebenen frühgotischen Malereien ein; dieselben sind bereits zu Ende des XV. Jahrhunderts

¹⁾ Es wird darin nur beiläufig eines „wingarten am Buel under sant Galler kilchmur“ gedacht. Staatsarchiv Zürich — Die Kapelle wird schon frühe wie noch heute, z. B. bei Nüscher Gotteshäuser II, 43, mit der zu Ende des XV. Jahrhunderts erbauten St. Annakapelle verwechselt, welche als Wallfahrtsstätte berühmt war und in den Reformationsstürmen geschleift ward. Jene stand östlich, etwa zehn Minuten von der Galluskapelle entfernt beim heutigen Hofe St. Anna.

²⁾ Vertrag zwischen Abt Diethelm von St. Gallen und den beiden Gemeinden von Ober- und Unterstammheim um die Pfrundgüter der Kaplanipfründen unserer l. Frauen und St. Anna zu Oberstammheim „dergleichen sannt Gallenkapell daselbst, welliche dann an die pfarr incorporiert unnd von der selbigen ein filial ist.“ 1553, 9. März (Mittw. nach Invocavit). St. A. Zürich.

³⁾ Mitth. von Hrn. Pfarrer Farner in Stammheim. Das Verhältnis dauerte bis zur Aufhebung der Helfereipfründe 1800 (1812).

⁴⁾ Urk. Stammheim 897, 23. April. Wartmann Urk. Buch der Abtei St. Gallen II, 312.

⁵⁾ Urk. Stammheim 900, 13. Mai. Wartmann II, 320.

⁶⁾ Die von Hrn. Pfarrer Farner unternommenen Grabungen forderten an Beigaben nur den spitz zulaufenden eisernen Stiefel einer Dolchscheide zu Tage, einen allzu unsichern Anhaltspunkt für die Altersbestimmung der Grabstätten.

Die Mutterkirche des ganzen Thales ist vermutlich in Diessenhofen zu suchen, dessen Collatur schon seit dem Jahre 757 bei St. Gallen stand. Die Gründung einer Kapelle in Stammheim hängt vielleicht zusammen mit der Schenkung des dortigen Königshofes durch Karl III. an St. Gallen, den 23. Nov. 879. Sicher geht aus den erwähnten Urkunden von 897 und 900 hervor, dass das Patronatsrecht der Kapelle bei St. Gallen stund. Das Kloster war übrigens schon seit dem Jahre 761 im Stammheimer Thal begütert und hatte inzwischen seinen dortigen Besitz durch Schenkungen, Kauf und Tausch vergrössert und abgerundet.

Im Jahre 1162 wird die Kirche von Stammheim als Mutterkirche der Kapellen von Nussbaumen und Schlatt genannt, 1215 erscheint der erste bekannte Leutpriester. Zu Anfang des XIV. Jahrhunderts stand die Pfarrkirche Stammheim sicher schon auf dem heutigen Platze, denn Stumpf, der Chronist und Stammheimer Pfarrer berichtet offenbar nach Augenschein, dass damals der Ritter Heinrich von Girsberg dort begraben worden. Die von uns vermutete Verlegung der Kirche nach Unterstammheim müsste schon aus dem Grunde frühe erfolgt sein, weil sich sonst doch eine diesbezügliche Tradition bis zu Stumpfs Zeiten erhalten haben dürfte.

einem Umbau zum Opfer gefallen. Die 4 m über dem Kapellenboden gelegenen Fenster mochten den Raum nur spärlich erhellen und darum brach man in die Südwand zwei und in die Nordwand ein grosses Spitzbogenfenster, wobei die Fresken beschädigt wurden und unter einer dicken Mörtelschicht verschwanden. Den annähernden Zeitpunkt jener Restauration ergeben die Reste einer spätgotischen Neubemalung, die unverkennbar die Hand desselben Monogrammisten W. zeigte, der ums Jahr 1485 die Chorbilder im benachbarten Kirchlein zu Waltalingen schuf.¹⁾ Diese spätere Bemalung scheint sich nur über die vordern Partien des alten Kapellchens erstreckt zu haben. Sie war unter einer dünnen Gipsschicht verborgen und sehr schlecht erhalten. Die neuen Fenster wurden von einer schwarzen Bollenreihe eingefasst. Ueber dem vordern Südfenster erkannte man die Reiterfigur des hl. Martin. Der modisch in ein enganschmiegenderes hellblaues Wamms und rote Beinlinge gekleidete Ritter sass auf reichgeschrirtem kräftigem Schimmel; den Oberkörper nach rückwärts gedreht, reichte er dem halbnackten Bettler die Hälfte des entzweigeschnittenen roten Mantels. Der gelb und grüne Boden zeigte dieselbe eigenartige Behandlung wie die Antoniusbilder in Waltalingen. Der blaue Hintergrund war mit schwarzen Kugelreihen damasziert. Eine unterhalb angebrachte von schwarzem krausem Rankenwerk umrahmte Inschrifttafel liess nur mehr zusammenhangslose Minuskelbuchstaben erkennen.

Als Pendant prangte gerade gegenüber hoch an der Nordwand die Reiterfigur St. Georgs, — nur mehr kenntlich an dem weissen Pferdekopf, der gelben Lanzenstange und dem roten Felsen des fernen Schlosshügels. Darunter, durch die spätere Empore verdeckt, kommen die untern Partien von etwa zehn heiligen Figuren zum Vorschein, deren Namen ein unten durchlaufendes verblichenes Schriftband enthalten haben mag.²⁾

Aus der Zeit jener spätgotischen Malereien dürfte noch das zierliche schmiedeeiserne Kreuz datieren, das die Spitze des Dachreiters krönt. Viel später erst erfolgte die Erweiterung der Kapelle auf ihre heutigen Dimensionen. Die Rückwand und der ursprüngliche, wohl halbrunde Chorabschluss wurden abgebrochen und die stehengebliebenen Seitenwände nach vorn um 5,25 m, nach rückwärts um 2,40 m in gerader Flucht verlängert. Auch über den Zeitpunkt dieses Umbaues fehlen uns ganz sichere Daten, obwohl die Kapellenrechnungen bruchstückweise bis ins Jahr 1553 zurückreichen.³⁾ Wahrscheinlich fällt er ins erste Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts. Im Jahre 1706 stritten sich die beiden Gemeinden Ober- und Unterstammheim darüber, wer die Reparaturkosten der Galluskapelle zu bezahlen habe und einigten sich schliesslich auf gleichmässige Verteilung derselben⁴⁾ und im Jahre 1709 ist von Gemeindeversammlungen die Rede, welche „wegen des Kirchenbauw“ zusammentraten.⁵⁾

¹⁾ Vgl. das vorjährige Neujahrsblatt.

²⁾ Die Fragmente auf der Nordwand sind erhalten geblieben, während der hl. Martin bei Blosslegung der ältern Fresken zerstört werden musste.

³⁾ Rechnungen über die Pfrundgüter in Stammheim, eingenommen von den jeweiligen neuen und alten Vögten zu Stammheim. St.-A. Zürich. — Das Kirchenarchiv Stammheim ist im Jahre 1703 bei einem Hausbrand vernichtet worden. Vgl. vorjähriges Neujahrsblatt, S. 234, Anm. 2. Im genannten Jahre 1553 betragen die Einnahmen „von sant Gallen cappell zu Oberstamheim“ an Wein 14 Saum, 3 Eimer, 2 Viertel, an Geld 144 Gulden, 4 Batzen, 1 ♂, die Ausgaben dagegen 41 Gulden, 10 Batzen, 2 ♂. — Nach Abrechnung bleiben die Pfleger schuldig an Geld 102 Gulden, 8 Batzen, 11 ♂, an Wein 14 Saum, 3 Eimer, 2 Viertel. Im Jahre 1779 betrug das ganze Vermögen, nach einer im Gemeindearchiv Oberstammheim befindlichen Rechnung 117 Gulden, 10 Batzen.

Das St. Galler Kirchengut heisst heute offiziell „Kirchengut Ober- und Unterstammheim.“

⁴⁾ Staatsarchiv Zürich.

⁵⁾ Auszug aus einer Gemeinderechnung von Unterstammheim 1709. Gemeindearchiv Unterstammheim.

Dieser Datierung steht die Spitzbogenform des Fensters im vordern Anbau nicht entgegen, denn auch die rückseitig angefügte Partie suchte man dem Bestehenden möglichst conform zu machen, indem man die Lichtöffnungen über der Empore getreu den alten romanischen Rundbogenfensterchen nachbildete, mit denen sie auf gleicher Höhe liegen. — Man gewahrt zwar beiderorts bald die Kopie: die Fensterpfosten sind von Holz statt von Stein und von Profilen finden sich nur missverstandene Andeutungen.¹⁾

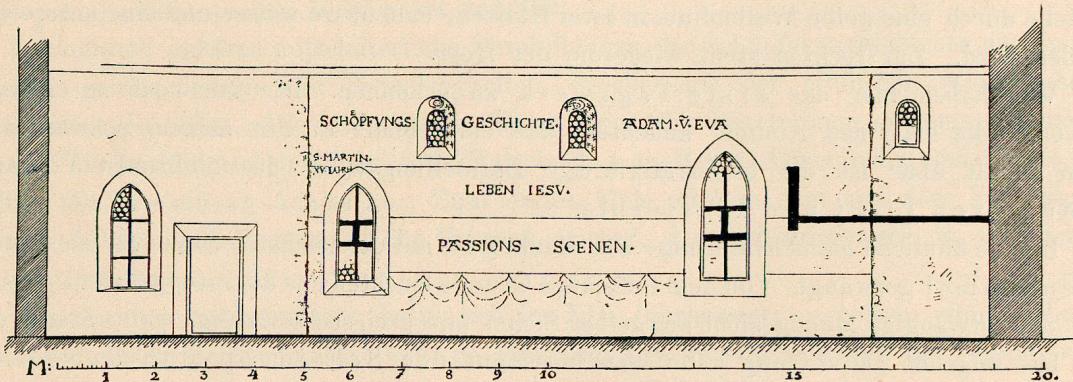


Fig. 3. Aufriss der Südwand.

Ein reiner Zufall hat den interessantesten Schmuck dieses nüchternen Kirchleins, den Zyklus biblischer Wandmalereien, dessen wir schon vorübergehend gedachten, ans Licht gefördert. Während des Blosslegens der erwähnten spätgotischen Martinsfigur, brachte ein unvorsichtiger Schlag des Holzhammers, statt der dünnen Gipslage, ein ganzes Stück des Verputzes zu Falle. Unser anfänglicher Schrecken wandelte sich alsbald in Freude, als wir in der Bresche die ersten Spuren der Fresken entdeckten, welche hinter einer Mörtelschicht von nahezu 2 cm Dicke verborgen gelegen.²⁾ Diese Bilderfolge nimmt die volle Ausdehnung der alten Südmauer ein. Zwei ornamentierte Quergurten teilen die Wand in drei Bildreihen. Eine breite Sparrenbordüre bildet die seitliche Begrenzung der ganzen Bildfläche, ein wirkungsvolles Rosettenmotiv den obersten Abschluss. Unten durch läuft eine weisse Traubenranke mit roten Blättern und darunter füllt ein weisser Teppich mit gelbrot modelliertem Faltenwurf das unterste Vierteil der Wand.

Die einzelnen Szenen, die sich sämtlich auf dem weissen Kalkgrunde abspielen, werden in der obersten Felderreihe zumeist durch Pflanzenmotive, in der untersten stets durch breite rote, von schwarzen Linien begleitete Vertikalstäbe von einander geschieden. Die Anordnung der Bilder des Mittelfrieses ist derart, dass je eine im Freien gedachte Handlung mit einer in Innenräumen sich abspielenden wechselt. Die dabei zur Verwendung kommenden Architekturen bilden die

¹⁾ Man erinnere sich des gotisierenden Ausbaus der Grossmünstertürme im Jahre 1773.

²⁾ Diese Entdeckung geschah in den ersten Septembertagen 1896 durch Hrn. Pfarrer Farner und den Schreiber dieses. Noch im Verlaufe desselben Tages wurde unter freundlicher Mithilfe von Hrn. Hermann Burk-v. Orelli auf Girsberg und Hrn. Max Burk die kompakte Mörtelschicht völlig abgeklopft. — Unsere Beilagen sind nach den von mir im Auftrage der antiquarischen Gesellschaft aufgenommenen farbigen Originalpausen gefertigt.

Abgrenzung der einzelnen Szenen. Es will fast scheinen, als ob dieser Gesichtspunkt bei der Auswahl und Aufeinanderfolge der Darstellungen stark in Betracht gefallen.

Die weitaus grösste Bedeutung kommt stofflich dem obersten Bildfeld zu, das in elf Szenen die Schöpfungsgeschichte und den Sündenfall schildert. (Taf. III.)

Auf dem ersten unserer Bilder wendet sich die halbzerstörte Figur des Schöpfers mit segnender Gebärde nach oben, wo der Rest einer rotgewellten Wolke zum Vorschein kommt. Daneben schwebt ein grosses von roten, gelben und schwarzen Konturen gebildetes Spitzoval, dessen Innenfläche durch eine gelbe Wellenlinie in zwei Hälften, eine obere weisse und eine untere schwarze, geschieden wird. Zur rechten steht wiederum der Herr.

Wir haben hier das erste Tagewerk zu erkennen. Die nur noch zu einem Drittel erhaltene Wolke mag den Himmel andeuten, das embryonale Ei mit seinem schwarz und weiss geteilten Inhalt aber ist die bilderrätselartige Darstellungsweise des biblischen Vorganges der Scheidung von Licht und Finsternis.

In eine ähnliche mandorlaförmige Umrahmung ist auf der nächsten Szene der eben erschaffene Sternenhimmel gezwängt. Von dem tiefblauen Grunde leuchten uns die rote, gelbberandete Sonnenscheibe, das rotwangige Mondgesicht auf gelber Sichel und drei sechsstrahlige gelbe Sterne entgegen.

Die folgende Darstellung kann man bloss auf die Scheidung der Gewässer vom festen Lande deuten. Das Fischlein, das in dem Wasser zappelt, ist wohl nur zu dem Zwecke angebracht, um die Bedeutung jener parallelaufenden Wellenlinien zu Füssen des Herrn ausser allen Zweifel zu setzen.

Keiner Erklärung bedarf die fünfte Szene: die Erschaffung der Pflanzen- und Tierwelt. In höchst unnatürlichen Größenverhältnissen krabbeln die Tiere auf der gelben Hügelwelle herum. Löwe und Widder sind kaum so gross wie der Hase. Auf den Zweigen des ornamental behandelten Baumes sitzen eine Anzahl Vögel, von denen nur der oberste, ein Falke, deutlich charakterisiert ist.

In der Erschaffung des Menschen zeigt uns der Maler den zweiten Teil jener Episode: Adam schläft unter einem Baume; Eva, vom Herrn, der ihre Hand gefasst hat, unterstützt, entsteigt seiner Seite. — Trotz des geringen Naturstudiums macht sich in der Linienführung das Streben bemerkbar, gewinnende Anmut in der weiblichen Gestalt wiederzugeben.

Die Ruhe des Herrn am siebenten Tag ist im folgenden Bilde in einer Art Majestas domini vorgeführt, entsprechend dem Rezepte, welches schon Ekkehard IV in seinem Versus ad picturas gegeben hatte:

Sabbata stant sancta, requiescunt et sibi cuneta
Tanquam lassatus factor sedet ipse quietus.¹⁾

Zwei Engel halten über dem tronenden Schöpfer einen Baldachin, in Form einer Draperie mit herabhängenden Enden. Ein lindenblätteriger rankender Baum schliesst die Gruppe nach dem anstossenden Fenster hin ab.

Die nächsten drei Szenen illustrieren den Sündenfall. Der durch Blätter und Früchte deutlich als Aepfelbaum charakterisierte Baum der Erkenntnis bildet den Mittelpunkt der ersten Gruppe; zur Linken steht der Herr, mit mahnender Handbewegung das Verbot erteilend. Die Aufmerksamkeit,

¹⁾ Vgl. Frdr. Schneider: Der heilige Bardo. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV zu Wandmalereien am Mainzer Dom. Mainz, Frz. Kirchheim 1871.

mit welcher das Menschenpaar den Worten Gottes folgt, ist in Gebärde und Mienen einigermassen zum Ausdruck gebracht, aber weder Eva mit ihren Hängebrüsten noch die schlottige Gestalt des Adam können als Typen besonderer Schönheit gelten. Es folgt die typische Darstellung des Sündenfalles selbst. Adam und Eva stehen zu beiden Seiten des Baumes; sie führen gleichzeitig die rotwangigen Aepfel zum Munde, während die gegen Eva hingewendete Schlange bereits einen dritten in Bereitschaft hält. Den Abschluss des Dramas, die Vertreibung aus dem Paradiese, lässt nur noch der Engel erkennen, der mit gezücktem Schwert vor dem überschlanken Spitzbogenportal steht; — das Uebrige ist zerstört.

Bekanntlich gehören mittelalterliche Darstellungen der Schöpfungsgeschichte zu den grössten Seltenheiten, gewiss infolge der Schwierigkeiten, welche sich der bildlichen Wiedergabe dieses Vorganges entgegenstellen. Die altchristliche Kunst kennt die Darstellung so wenig als die Wiener Genesis und die karolingischen Bibeln. Das Malerbuch vom Berge Athos reiht dem Sturze Lucifer's unmittelbar die Erschaffung Adams an. Zum ersten Male wird in dem aus dem VII. Jahrhundert stammenden Ashburnham-Pentateuch der Versuch gewagt, das Siebentagewerk in vier Szenen zur Darstellung zu bringen.

Wie Springer nachgewiesen, hatte sich im XII. Jahrhundert noch kein einheitlicher Typus für die Schöpfungsdarstellung ausgebildet. So stellt der Zyklus von Monreale die Teilung von Licht und Finsternis mittelst einer Kugel dar, welche mehrere Farbschichten von weiss durch grün und blau bis zu schwarz zeigen. Der Paliotto, jener Altarvorsatz von Salerno, verdeutlicht denselben Vorgang durch zwei nebeneinander schwelende Kreise mit den Inschriften LVX und NOX.¹⁾

Es ist bei dem Mangel an Material leider nicht möglich auf eine weitere Untersuchung einzugehen, dass sich aber seit dem XII. Jahrhundert allmälig ein Typus herausgebildet hatte, beweisen nun gerade die Oberstammheimer Bilder, durch die Uebereinstimmung ihrer Auffassung mit den Chorgemälden im bündnerischen Kloster Münster aus dem Jahre 1316. Gerade die Scheidung von Tag und Nacht ist auf jenen Fragmenten in Münster ganz in der Form dargestellt, wie wir sie oben beschrieben.

Bevor wir mit der Betrachtung des nächsten Feldes fortfahren, sei zuerst auf die originelle Dekoration der beiden Fensterischen verwiesen, welche, von einer Sparrenbordüre umrahmt, die Genesisfolge unterbrechen.²⁾ An der Untersicht des Bogens erblickt man beim einen Fenster die Sonne, beim andern der Mond. Letzterer in ähnlicher Auffassung wie auf dem Schöpfungsbilde; die gelbe Sichel gleich einer Zipfelmütze über den Kopf mit dem weissen, rotwangigen Gesicht gestülpt. Die Sonne ein

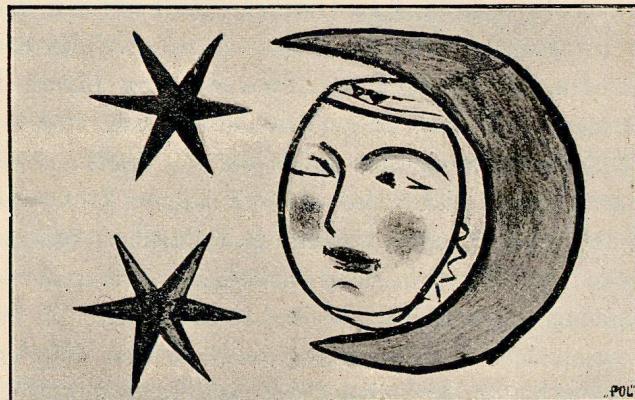


Fig. 4.

¹⁾ Vgl. Anton Springer. Die Genesisbilder in der Kunst des Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham Pentateuch. Abh. der phil.-hist. Klasse der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften IX, 1884.

²⁾ Diese Fensterdekoration, wie einzelne Bordürenmotive sind im romanischen Zimmer aus dem Haus zum Loch im schweizerischen Landesmuseum wieder zur Ausführung gekommen.

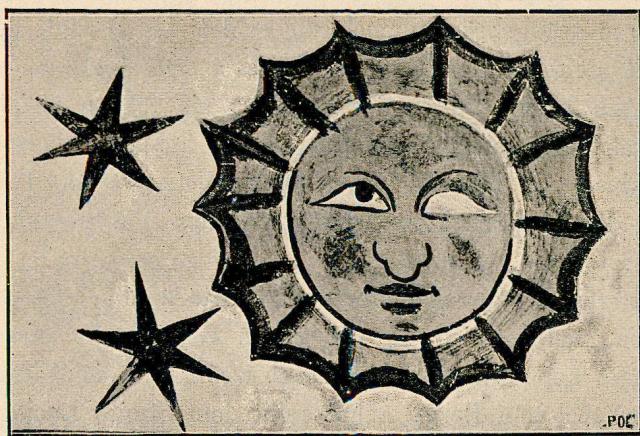


Fig. 5.

Jesu versetzt. (Tafel IV.) Die erste Szene ist durch das Herausbrechen des oben erwähnten spätgotischen Fensters völlig zerstört worden, doch genügt die einzig noch erhaltene Schwungfeder eines weissen Engelsflügels, um festzustellen, dass jene zweite Partie des Zyklus folgerichtig mit der Verkündigung begann.

Auch die zweite Szene ist nur andeutungsweise vorhanden. Unter einer phantastischen Architektur erblickt man den Oberkörper eines Mannes mit blondem Vollbart und langen herabwallenden Locken. Er trägt ein dunkelrotes Unterkleid, einen blauen Mantel und auf dem Kopfe eine sonderbare rote Mütze. Obwohl dieselbe in ihrer zweigipfligen Form nicht wenig an die Kopfbedeckung erinnert, mit welcher spätere Künstler den jüdischen Hohepriester auszeichnen, obwohl auch die Architektur, mit ihren Masswerkrossetten auf einen kirchlichen Schauplatz der Handlung bezogen werden könnte, so möchte ich doch lieber in der Figur den heiligen Josef und in der zerstörten Gruppe die Weihnacht vermuten. Es schliesst sich nämlich an diese Szene unmittelbar die Verkündung der Heilsbotschaft an die Hirten.

In jähem Fluge schiesst aus roter Wolke der Himmelsbote zur Erde hinunter. Mit nicht übel ausgedrückter Gebärde der Verwunderung nimmt der jugendliche Hirte die Kunde entgegen, auch das Hündchen, das er an der Leine führt, starrt unverwandt nach der himmlischen Erscheinung. Der Hirte trägt ein gelbes, bis auf die Waden reichendes Gewand, darüber einen braunen Schulterkragen, der in eine weite und mit langem Zipfel versehene mennigrote Kapuze endigt. Die Letztere ist über das Haupt gezogen, und darüber ruht noch ein weißer runder Kremphut. Die Füsse stecken in schwarzen Buntschuhen, deren Riemenenden bis über den Knöchel hinauf in mehrfachen Windungen die nackten Beine umschliessen. In seiner Linken trägt der Jüngling eine Schleuder, — wenn ich das Instrument recht deute. Gescheckte Ziegen — von einer merkwürdigen, langschwänzigen (!) Art, eine davon mit hochroten Hörnern, — ein Widder und zwei schwarze sonderbare Geschöpfe, die vielleicht als Lämmer aufzufassen sind, weiden auf dem gelben Berge das durch kurze, braune Strichlagen angedeutete Gras ab.

Als Szenerie des nächsten Bildes ist durch phantastische gelbe Ecktürme und einen über das Ganze gespannten roten Kleeblattbogen der Palast des Herodes angedeutet. Vor der tronenden Gestalt des Königs vollzieht ein roher Kriegsknecht von abschreckender Hässlichkeit den Kinder-

kreisrundes, gelbes Antlitz mit fächerartigem rotem Strahlenkranz; Lippen und Wangen sind rot getuscht. Umriss und Stern des rechten Auges schwarz. Ist es Zufall, dass die Höhlung des linken Auges vollständig weiß geblieben, oder soll damit das Blendende des Sonnenlichtes symbolisiert werden? Auf den Seitenflächen der Fensternischen sind blaue und rote Sterne in regelloser Folge verstreut.

Die besprochenen Genesisdarstellungen scheidet ein eleganter Fries mit blau-rotem Blattwellenmotiv von dem mittleren Bildfeld, das uns in die Jugendgeschichte

m o r d. Ein Haufe von nackten blutenden Kinderleichen liegt aufgeschichtet zu Füssen des ruhig mit überschlagenen Beinen dasitzenden Herrschers. Zähnefletschend durchsticht der Scherge eben mit dem Schwerte einen Knaben, den er am Schopf in die Höhe hält. Weheklagend, mit erhobenen Händen steht die Mutter daneben und kümmert sich in der Verzweiflung gar nicht um das andere Kind, das angstvoll sich an ihren Mantel klammert.

Die Tracht des Mordgesellen ist auffallenderweise nicht die landesübliche, wie es sonst bei Bildern dieser Zeit der Fall zu sein pflegt, sie trägt ein phantastisches, fremdländisches Gepräge. Ein gelbes, bis zu den Knieen reichendes Gewand mit ganz kurzen, ausgezackten Aermeln umhüllt den Oberkörper. Darunter kommt am Halsausschnitt und den Armen das eng anliegende Unterkleid zum Vorschein. Den Kopf deckt eine weisse, rot modellierte Gugel, welche die Stirne mit dem mächtigen Haarschopf freilässt. Ein weisser Gurt mit Hafte gürtet die Lenden und hält die schwarze von weissen Riemen umwickelte Schwertscheide. Die Beine sind nackt, schwarze Sandalen umhüllen den Fuss nur zum Teil, die Zehen freilassend. Der König ist durch einen langen roten Mantel mit rundem Pelzkragen, durch die gotische Blätterkrone und ein überlanges Lilienszepter ausgezeichnet. Die Farbe des Unterkleides scheint blau oder grün gewesen zu sein; die Beinlingen sind mit dem beliebten Gelb tingiert. Die Frau trägt über dem Haupt und Schulter umhüllenden Schleier den sog. Wimpel, einen oben gekräuselten, steifleinernen Stirnreif, der den Kopf horizontal, wie ein Schapel, umzieht. Der blaue Rock fällt ungegürtet auf die Füsse hernieder, darüber wallt, auf der rechten Schulter geheftet, ein weiter gelber, weissgefütterter Mantel. (Vgl. Taf. I.)

Christi Taufe zeigt uns die folgende Darstellung. Die völlig nackte Gestalt des Heilandes steht in der Mitte in dem bis über die Hüfte hinaufsteigenden Wellenberg. Zur deutlicheren Charakterisierung des nassen Elementes müssen auch hier wieder die Fischlein beitragen, welche in die blauen Wellenlinien hineinkomponiert sind. — Zur linken steht in gelbem Kleid und rotem Mantel ein Engel, der den blauen Rock des Herrn in ceremoniöser Haltung bereithält; zur rechten der fellbekleidete Täufer, welcher nach altchristlichem Ritus durch Untertauchen den Taufakt vollzieht.

Eine schwarzkonturierte Bordüre mit roten magern Ranken auf weisem Grund grenzt die Szene nach rechts hin ab. Nur an dem gelben Teufel, einer phantastisch-burlesken Gestalt mit fürchterlich langer Nase und Bocksfüßen kann man erkennen, dass dort eine der Versuchungszenen geschildert war.

Es folgt die Tempelreinigung. Der Ort der Handlung ist durch einen gelben Eckturn und einen die linke Hälfte des Bildfeldes überspannenden, von Masswerk durchbrochenen Kleeblattbogen charakterisiert. Die Figur des Heilandes gehört zu den bestgelungenen der ganzen Folge. Mit der Linken die Krämer vor sich her ins Freie schiebend, erhebt er drohend in der rechten Hand die Geissel. Der wirre Knäuel der Tempelschänder zeichnet sich dagegen nicht durch besondere Individualisierung aus. Die melkstuhlförmigen Hütlein und die spitzen Kinnbärte kennzeichnen ganz allgemein die Rasse. Ihr Gesichtsausdruck und die Bewegungen sind durchaus schematisch und nichtssagend; sie begnügen sich mit einem mahnenden Erheben des Zeigefingers. Selbst die Attribute der Händler und Wechsler fehlen fast gänzlich, bloss der Vorderste trägt einen aus horizontalen Stäben gefügten Vogelkäfig, der aber eher einem Buche ähnlich sieht.

Nur das Bestreben, Abwechslung in die Komposition zu bringen, erklärt die Verschiebung des folgenden Bildes, welches stofflich vor die Tempelreinigung hingehört hätte. Es schildert wiederum eine Versuchung des Herrn und hätte sich folgerichtig an die frühere Versuchungs-

szene anschliessen sollen. Der Satan hat Christus auf den (gelben, mit braunroten Schatten modellierten) Berg geführt und zeigt ihm die Reiche der Welt. Der schmächtige, rote Teufel mit seinem mächtigen Rüssel und den riesigen Schneidezähnen ist wiederum ein recht originelles Ungetüm.

Durch eine schmale Zikzakbordüre begrenzt, folgt das letzte erkennbare Bild dieser Serie. Der zinnenbekränzte braune Kleeblattbogen lässt im ersten Moment an eine Kerkerszene, wie etwa die Hinrichtung Johannes des Täufers, denken. Man erkennt aber deutlich zu äusserst den Kreuznimbus des Herrn, daneben einen zweiten nimbengeschmückten Kopf, aus dem gelben Gewandrest zu schliessen, vielleicht den des Apostels Petrus. Dies in Verbindung mit dem davorstehenden Juden, bringt mich zur Vermutung, es könnte hier die Erzählung vom Zinsgroschen illustriert gewesen sein.

Die übrigbleibende, durch das herausgebrochene grosse Spitzbogenfenster und die Empore zerstörte Bildfläche mag noch zwei bis drei weiteren Darstellungen Raum geboten haben. (Vgl. Tafel IV.)

Wir gehen zur untersten Reihe, dem Passionszyklus, über, welche eine Bordüre von schräggestellten, abwechselnd roten und blauen Lilien nach oben abschliesst. (Taf. V.)

Den Anfang macht das stark beschädigte Bild der Handwaschung Pilati. Der Maler hat den Landpfleger mit Krone und Szepter ausgestattet. Genau gekleidet, wie auf der obern Bilderfolge Herodes, sitzt er mit überschlaginem Beine auf der Tronbank, sein Antlitz nach links gewendet, wo wir uns die (völlig zerstörte) Christusfigur zu denken haben. Den Oberkörper dreht er seitlich nach dem Pagen hin, der an ihm die symbolische Handlung vollzieht. Das aus gelber Kanne auf seine Hände tropfende Wasser ist ebenfalls gelb tingiert und rinnt in eine auf der Kante des Thrones stehende Schüssel ab.

Es folgt die Geisselung. Christus, nur mit einem Lendentuch bekleidet und mit Bluts tropfen ganz betupft, ist an eine gelbe Säule gebunden. Zu beiden Seiten die Schergen, der eine die vielgeknotete dreifache Geissel schwingend, der andere mit Peitsche und blutbesprengter Rute gleichzeitig drauflosschlagend. Die Tracht der Henkersknechte ist beachtenswert. Der langbärtige Geselle zur Linken hat sein braunes Kleid mit der Hand emporgerafft und darunter werden die obern Enden der Strumpfhose sichtbar, welche nur bis zur Mitte des Oberschenkels reichen, aber augenscheinlich an den Gürtel heraufgebunden sind. Der andere trägt einen gerafften gelben Rock, unter welchem das weisse Hemd sichtbar wird. Die weissen Beinlinge sind mehrfach geflickt und zerrissen. Das Haupt umhüllt eine weisse Gugel, deren Spitze nach Art der Judenhütchen senkrecht in die Höhe ragt.

Die Dornenkrönung bildet die dritte Darstellung in der Reihe. Jesus sitzt, mit dem Spottmantel angethan, das Lilienszepter im Arme, auf einer gelben Tronbank, die sich in nichts von jenen unterscheidet, welche wir oben bei Herodes und Pilatus gesehen. Die beiden Peiniger halten mit gespreiztem Kraftaufwande einen gelben Stab und drücken damit dem Dulder die Dornenkrone tief ins Haupt. Auch hier sind es diese Gestalten, welche uns zumeist zu interessieren vermögen. Die Gemeinheit kommt besonders in dem Gesichte des linken, der die rechte Hand zu einem Backenstreich zu erheben scheint, vortrefflich zum Ausdruck. Auch hier tritt mit offensbarer Absicht die erwähnte Befestigungsart der Hosen deutlich zu Tage, auch hier sind dieselben als zerrissen und verflickt dargestellt.

Die Kreuztragung bildet das Sujet der folgenden sehr würdigen Gruppe. Interessant ist die Auffassung Marias, welche dem Sohne das Kreuz mittragen hilft. Der Begleiter, der dem

Dulder das Marterholz auflädt, fällt durch den grossen Hammer, den er trägt, nicht minder, als durch die sonderbaren schräggestreiften, gelb-weissen Hosen in die Augen.¹⁾

Gleiche schräggestreifte Beinlinge finden wir auch auf der folgenden Szene, der Entkleidung des Herrn, bei dem Peiniger, der Jesu den Rock vom Leibe reisst. Derselbe ist überdies durch einen hochroten, am Rande gezackten Schulterkragen ausgezeichnet, welcher in eine Gugel mit langem, bis zum Gürtel abfallenden Zipfel endet. Die Bewegung und der Ausdruck ist auf den beiden Bildern recht gut gelungen. Unstreitig die bemerkenswerteste Erscheinung der ganzen Folge bietet aber das folgende Bild, welches in synchronistischer Weise die Annagelung und Erhöhung des Gekreuzigten vorführt.

Man vergisst das Unwahrscheinliche, ja Unmögliche der Situation ob der Fülle des Lebens, welche die Komposition durchzieht. Vorzüglich sind die Figuren in den Raum hineingepasst, freilich wird dafür mit allen Proportionen sehr willkürlich umgesprungen.

Bereits ruht der Heiland auf dem Kreuze, das schräglinks die ganze Bildfläche durchschneidend nach oben schwankt. Drei Gesellen versuchen es in senkrechte Lage zu bringen, aber währenddessen sind vier andere noch eifrig bemüht, den Körper des Herrn an das Holz zu heften. Rittlings sitzt dabei das kleine rote Männchen auf dem rechten Kreuzbalken, es müsste unbedingt sofort das Gleichgewicht verlieren; auch sein Helfer, der sich auf den Körper des Herrn gestellt hat und dessen Arm festhält, könnte keinen Augenblick in dieser Situation verharren. Recht gut ist dagegen die Anstrengung der beiden vordern Figuren, die am Seil ziehen, ausgedrückt; sie ziehen freilich auch so ziemlich in entgegengesetzter Richtung.

Kostümlich ist besonders die langbärtige Gestalt rechts oben beachtenswert durch die enganliegende, unter dem Kinn zusammenggebundene weisse Haube oder Staubkappe, über welcher erst das Judenhütchen zu liegen kommt.

Das typische Kreuzigungsbild bedarf keiner grossen Erörterung. Nicht allzuhäufig ist das Motiv, dass Magdalena der verzweifelnden Gottesmutter unter die Arme greift und sie so vor dem Zusammenbrechen bewahrt.

Die anstossende Kreuzabnahme ist grossenteils zerstört, doch erkennt man den Leichnam im Schosse Marias, Johannes, der die Hand des Herrn zärtlich gefasst hat, und oben auf dem Querbalken des Kreuzes eine rittlings sitzende Figur, die sich da etwas zu schaffen macht.

Auch die Auferstehung ist nicht mehr vollständig erhalten. Christus, in weissem Gewande und rotem Mantel, stützt sich auf die (in den obren Partien zerstörte) Kreuzesfahne, während er mit dem linken Fusse aus dem Grabe steigt. Der Sarkophag ist von gelber Farbe, mit sonderbaren braunen Tupfen bestreut, die ohne Zweifel das Korn des Gesteins markieren sollen. Der rot und schwarz marmorierte Sargdeckel lehnt zur Linken. Rechts auf der Kante des Grabmals steht der wachehaltende gelbgekleidete Engel. Am Boden kauern die zwei Wächter und schlummern ruhig weiter. Sie sind in ritterlicher Rüstung aufgefasst. Der Maschenpanzer deckt den ganzen

¹⁾ Aehnlich gestreifte Hosen tragen auf dem Bilde Nitharts in der Manesse-Handschrift die Bauern: der eine schwarze Beinlinge mit schrägen roten Streifen, der andere graugrüne mit dunklern, der dritte gelbe mit roten Schrägstreifen. Sie sind also als ein Bestandteil der bärischen Geckentracht anzusehen. — Vgl. Kraus Die Miniaturen der Manesse'schen Handschrift, Taf. 92 und A. v. Oechelhäuser Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg II, S. 266.

Körper, von der niedrigen runden Beckenhaube, welche die Hirnschale umhüllt, bis hinab zu den Füssen. Auch die Handschuhe, aus deren sackartiger Hülle nur der Daumen heraustritt, erscheinen als mit dem Panzerhemd aus einem Stück gearbeitet. Das Maschenwerk wird charakterisiert durch enge querlaufende Streifen mit rechtwinklig dazu geführten Strichen dazwischen. Ueber dem Harnisch trägt der vordere einen weissen, der hintere einen roten Wappenrock. Beide stützen sich im Schlaf mit Hand und Ellenbogen auf ihren Topfhelm. Die schematische Darstellungsweise des letztern deckt sich bis ins Detail mit der Zürcher Wappenrolle. Er ist im strengsten Profil dargestellt, oben mit runder Wölbung; vom Scheitel läuft über Stirne und Nasenkante ein unten blattförmig abschliessendes Nasal; die Luflöcher unterhalb der Augenschlitze sind durch einige schräggekreuzte Strichlagen angedeutet. Die Helmdecke fehlt gänzlich.

Eines der trefflichst erhaltenen Bilder, die Erscheinung des Herrn vor Maria Magdalena am Ostermorgen, bildet den Schluss unserer Freskenfolge. In typischer Weise stützt sich der Auferstandene auf eine Schaufel, weil ihn Magdalena für den Gärtner angesehen hatte. Letztere ist zu seinen Füssen auf die Kniee gesunken und schlägt die Augen andächtig zu ihrem Meister empor. Der Schauplatz der Handlung wird durch einen stark stilisierten, dabei ganz zeichnerisch behandelten Baum angedeutet. (Vide Tafel VI, oben.)

Die gegenüberliegende Nordwand wies keine Spur eines ähnlichen Farbenschmuckes auf.

Unsere Bilderfolge von Oberstammheim verdient in erster Linie nach technischer Seite hin Beachtung; sie ist das älteste Beispiel, welches diesseits der Alpen auf Schweizerboden die Anwendung der Freskotechnik belegt.¹⁾ Dies ist der Grund ihrer relativ vorzüglichen Erhaltung. Beim Benetzen tritt die alte Leuchtkraft der Farben wieder ungeschwächt hervor; die zerstörten Stellen auf unsren Aufnahmen sind durchwegs die Folge der zahllosen Spaten- und Bickelhiebe, durch welche die spätere Mörteldecke haltbar gemacht werden sollte.

Der Maler hat in den nassen Grund zuerst mit Holzkohle — von welcher sich Partikel, tief in die Kalkmasse eingebettet, nachweisen lassen — die Komposition vorgezeichnet und nachher die Konturen meist mit schwarzer, bei nackten Teilen mit brauner Farbe ausgezogen. Die Modellierung der fältigen Gewänder ist eine ziemlich ausgeführte; auch den schwach nüancierten Fleischpartien und den gelben Bodenwellen will durch eine den Hauptlinien folgende rötliche Schattenlage Rundung verliehen werden. Niemals ist vergessen, die Wangen durch kräftige rote Flecken zu markieren; die gelben Haare sind mittelst konturierter Locken spezialisiert.

Die Ausführung ist überhaupt eine sehr eingehende und sorgfältige, die Farbenwirkung trotz der Einfachheit der Palette eine sehr harmonische. Warne Töne wiegen vor, vor allem Rot, das in einer hellen mennigfarbenen und einer tiefern Nüance auftritt, und dunkles Ockergelb. Gelb wird für alles mögliche verwendet, für Architekturen, Berge, Tronsessel — auch in den Kleidern spielt es eine grosse Rolle; es wird durchwegs mit roten Schatten modelliert. Selten ist Braun, und Blau findet sich ausschliesslich im Kleide des Herrn; Grün ist heute gar nicht mehr zu erkennen, doch darf für sicher angenommen werden, dass der braunschwarze Niederschlag, den man z. B. auf den Bäumen des Paradieses beachtet, eine Zersetzung von ursprünglich grüner Farbe darstellt.

¹⁾ Bisher galten als solches die Chorbilder zu Burg b. Stein. Vgl. Rahn und Vetter loc. cit.

Der Maler von Oberstammheim verfügt über keine grosse Gewalt des Ausdruckes. Seine Gesichter zeigen meist die typische holdselige Gleichgültigkeit auch in den grässlichsten Situationen; selbst der Gestus ist selten ein so bezeichnender, dass er uns über die Teilnahmslosigkeit der Mienen hinwegtäuschen könnte, nur einige Henkertypen — wie der Scherge beim Kindermord und die beiden Geissler — sind ihm diesbezüglich besser gelungen. Dagegen sind seine Figuren meist gut proportioniert und wohl in den Raum hinein komponiert. Anerkennenswert ist auch der Faltenwurf.

Dürfen wir nach stilistischen Anklängen Ausschau halten, so möchte man am liebsten eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten Nachtragsmaler des Manesse-Codex behaupten, eine Verwandtschaft, die sich nicht nur im Bau der Gestalten, in den Gesichtern, in gewissen kostümlichen Eigenheiten, wie der Vorliebe für gestreifte Gewänder, sondern auch in der gesamten Farbengebung und besonders in den gelben Bodenwellen äussert.¹⁾ Auch mit der Handschrift des Rudolf v. Ems auf der Stadtbibliothek St. Gallen finden sich Berührungs punkte, besonders in der Darstellung der Tiere.²⁾ Grössere Verwandtschaft, was übrigens schon durch die Gleichartigkeit der Verhältnisse bedingt wird, zeigen unsere Malereien mit den Wandgemälden von Dättlikon.³⁾

Wir haben unsere kostümgeschichtlichen Beobachtungen bereits bei der Beschreibung der einzelnen Bilder hervorgehoben. Für eine genaue Datierung liefern sie wenig Anhaltspunkte. Die Blätterkronen, der spitze, oben offene Schnabelschuh, das „Gebende“ der Mutter auf dem Bilde des Kindermordes weisen aber auf die Wendezzeit des XIII. zum XIV. Jahrhundert hin. — Zusammen gehalten mit den Stilformen, den abbreviierten Architekturen, den ornamentalen Motiven dürfen wir die Entstehung dieses Bilderkreises mit Bestimmtheit in die ersten Dezennien des XIV. Jahrhunderts verlegen. Jedenfalls sind sie älter als die um 1336, sicher vor 1350 entstandene Ausmalung der Kirche von Oberwinterthur.

Die Fresken von Oberstammheim bleiben nunmehr, dank den Bemühungen des Herrn Pfarrer Farner und der finanziellen Unterstützung der zürcherischen Antiquarischen Gesellschaft, hinter einer beweglichen Leinwandverkleidung der Nachwelt erhalten.

In allen Beziehungen kein so günstiges Geschick hat leider über unserm zweiten Bilderkreis, den kulturhistorisch viel bedeutenderen Malereien im Haus zur Zinne in Diessenhofen gewaltet.

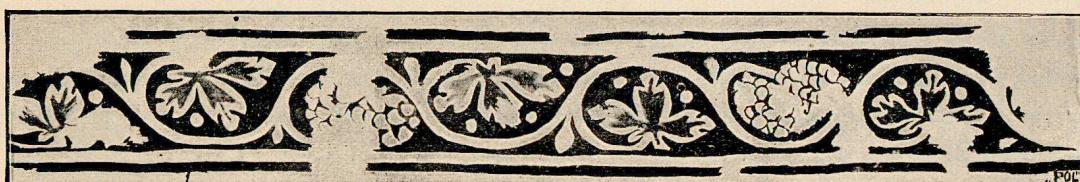


Fig. 6. Unterster Fries.

¹⁾ Vgl. die Bilder bei F. X. Kraus Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift, Strassburg 1887 und dazu A. v. Oechelhäuser Die Miniaturen der Universitätsbibliothek Heidelberg II, besonders Taf. 10.

²⁾ z. B. fol. 45a, 55a, selbst die roten Ziegen- und Widderhörner finden wir da.

³⁾ Rahn Anzeiger f. schw. Altertumskunde 1897 S. 61. Photographische Proben verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn R. Ulrich-Schoch, Konservator am schweiz. Landesmuseum.

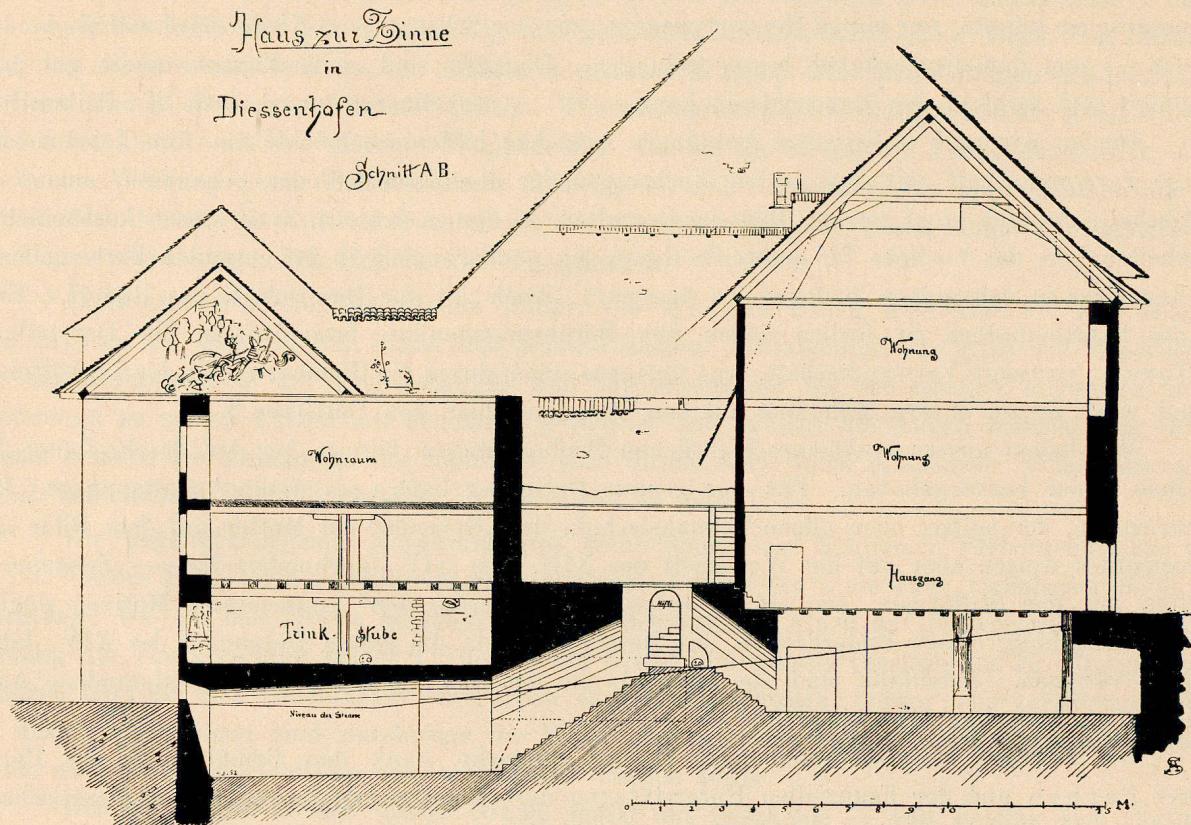


Fig 7. Schnitt von A-B durch das Haus zur Zinne.

Das Haus zur Zinne gehört zu den ältesten Gebäuden des malerischen Kiburgerstädchens Diessenhofen. Es liegt im nordwestlichen Teil der Stadt an der, in starker Neigung gegen den Fluss sich senkenden Rheinhalde und ist im Norden, Süden und Westen von drei, in früherer Zeit viel begangenen Strassen begrenzt.

Die langgestreckte Anlage setzt sich aus zwei gesonderten Gebäudekomplexen zusammen, die nur durch einen schmalen Verbindungsbau zusammenhängen und zwischen die sich ein malerischer Hofraum einschiebt. Nur die nördliche Partie verrät noch von aussen den mittelalterlichen Ursprung, während das südlich gelegene Wohnhaus¹⁾ zu Anfang unseres Jahrhunderts eine durchgreifende Modernisierung erfuhr. Von Süden her betritt man das Wohnhaus, an welches Scheune und Stallung

¹⁾ In den oberen Stockwerken dehnen sich die Wohnräume auch über den ganzen nördlichen Häuserteil aus, sie bieten durchaus nichts bemerkenswertes. Beschreibung und Pläne beziehen sich hier durchwegs auf den Zustand des Hauses zur Zeit der Entdeckung unserer Malereien und nehmen keine Rücksicht auf den im Frühjahr 1898 erfolgten weitgreifenden Umbau.

angebaut sind. Eine seitliche Thüre führt vom Korridor des Erdgeschosses in den Hof, den Mittelpunkt der ganzen Anlage. Südlich wird derselbe von der Scheune begrenzt, die sich in breiter Ausfahrt auf die Strasse öffnet; ihre westliche Mauer ist bis auf Mannshöhe mit Brettern verkleidet; das Gebälke ruht auf mächtigen eichenen Trägern. Auf dem heutigen Heuboden bemerken wir zwei einfache profilierte Wandnischen, die von schwarz gemalten Renaissance-Motiven umrahmt werden.

Vom Hofraum führt eine steinerne Treppe in den geräumigen Keller hinab, der sich gemäss der ganzen Anlage des Hauses aus einer südlichen und nördlichen Partie zusammensetzt. Dicht neben der Treppe steht eine hübsche Säule aus festem Jurakalk. Sie trägt das Gebälke einer vom Zwischenbau in den Hof ausspringenden Vorlaube. In dem engen Gang, der unter der Sohle des Hofes die beiden Keller einst verband, wurden anlässlich der jüngsten Umbauten zahlreiche Topfscherben, sowie ein spätgotisches Kachelmodell gefunden.¹⁾

Die Nordflanke des Hofes begrenzt ein etwas tiefer gelegener Raum, der früher als Stallung benutzt wurde. Er ist beinahe zwei Meter hoch mit Schutt aufgefüllt. Hier wurde an der Nordwand gegen den alten Kirchweg hin der ursprüngliche breite, flachbogig überspannte Hauseingang blosdgelegt. Ueber dieser Stallung befindet sich auf gleichfalls verändertem Niveau ein weites Gemach, das durch ein altes, mit seitlichen Sitzbänken versehenes Fenster erhellt wird. Hier haben sich zu beiden Seiten der rundbogigen Eingangsthür Spuren ornamentalier Malerei aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts erhalten. Dieses Gebäude liegt unter einem Dache mit dem Nordhause. Da wo die Südost-Ecke des Nordhauses rechtwinklig in den Hof hinein vorspringt, fesselt ein zierliches spätgotisches Thürchen die Aufmerksamkeit.

Nach Osten schliesst eine hohe Brandmauer in einem Zuge die ganze Anlage ab; sie ist in ihrem südlichen Giebel von Zinnen überhöht, welchen vielleicht das Haus seinen alten Namen verdankt (Fig. 7). An die entsprechende Giebelmauer der Nordpartie hat eine Hand des ausgehenden XV. Jahrhunderts den Drachentöter St. Georg hingemalt. Der Ritter sitzt hoch zu Ross. Schon hat er den Sieg über den gräulichen Lindwurm davongetragen. Mit der Rechten hat er ihm die Lanze durch den weitgeöffneten Rachen hindurchgestossen, mit der Linken zückt er das Schwert, um dem Ungetüm den Garaus zu machen. Der Drache liegt wehrlos auf dem Rücken. Im Hintergrund winkt von bewaldeter Höhe die zinnengekrönte Burg hinunter. Schmerzlich vermissen wir das holde Fräulein, zu deren Befreiung St. Georg ausgezogen ist. Leider sind der Kopf des Ritters und die vordern Partien des Pferderumpfes zerstört, auch hat das Ganze durch einen breiten Mauerriss und durch bauliche Veränderung gelitten. Auffallend schlecht proportioniert sind die Vorderbeine des Pferdes, das Ross ist im Verhältnis zu der stattlichen Figur des Reiters überhaupt viel zu schmächtig.

Nach dieser kurzen orientierenden Beschreibung der Gesamtanlage wollen wir unser Augenmerk dem Raum zuzuwenden, den unsere Malereien schmücken: der mittelalterlichen Trinkstube (Fig. 12). Dieselbe liegt zu ebener Erde und nimmt die ganze Länge des Nordhauses ein. Durch ein rundbogiges Törchen betritt man von der Rheinalde her den durch ein einziges Fenster notdürftig erhöllten Raum. Sein Grundriss bildet ein Trapezoid, mit den Diagonalen 10 m und 11,50 m. Der Boden ist mit roten Ziegelplatten belegt. Die Decke ruht auf neun eichenen Quer-

¹⁾ Dieser Gang ist auf Fig. 10 durch Punktierung angegeben. Das Kachelmodell ist unter Fig. 14 abgebildet.

balken; sie werden von einem mächtigen rohen Längsbalken aus Tannenholz gestützt, der direkt über dem Nordfenster in die Mauer eingelassen ist und in der Mitte auf einem eichenen Träger ruht.

An der Südwand verrät ein tiefgelegener Flachbogen den einstigen Abstieg zum Keller, in dem noch heute ein frischer Quell rinnt, ein vielversprechendes Zeichen für die Echtheit des einst hier ausgeschenkten Diessenhofers.

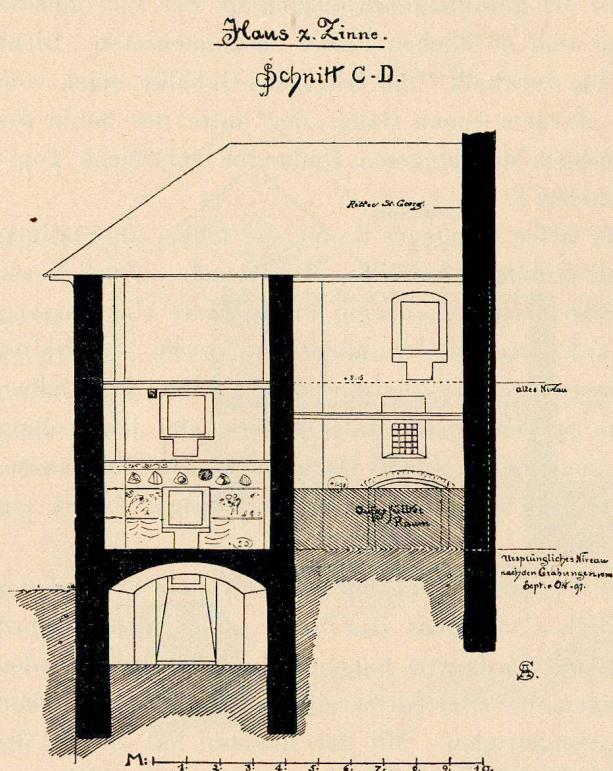


Fig. 8. Schnitt C-D durch das Haus zur Zinne.

unterbrochen werden. — Ein stattlicher Hühnerhund, geführt von einem rotgekleideten Jüngling, beginnt die Folge, vor ihm jagen Fuchs und Hirsch, gehetzt von braunroten Rüden. Zwischen Hund und Wild schiebt sich je ein geneigter Dreieckschild ein; man erkennt den Bindenschild des Hauses Oesterreich, einen quer rot-weiss geteilten Schild — der trotz der verwechselten Farben wohl eher die gräfliche Familie von Hohenberg bezeichnet, als das unbedeutende thurgauische Ministerialengeschlecht der Schönenberg — den Kessel der Truchsessen von Diessenhofen, das schwarze Hirschgeweih der Stoffeln oder der stammverwandten Homburg, den schwarz-weiss geteilten Schild der Klingenberg, die drei Seebäume der Bodman und den roten Löwenrumpf der Ritter von Randegg.

Die vordern Partien des Mittelfrieses sind stark beschädigt. Ein junger Edelmann in rot-weiss quergestreiftem Gewand hält auf der linken Faust einen Falken. Daneben eine knieende Gestalt mit unverkennbar semitischen Gesichtszügen, beide Hände mit bittender Gebärde ausgestreckt. Ein Baum, auf dessen Zweigen ein Vogel sitzt, schliesst diese Szene ab. Gefährlich geht es bei der folgenden Gruppe zu. Schon schwebt der gezückte Dolch über dem Haupte der jugendlichen

Die Wände dieses Raumes waren einst ringsum mit unsren launigen Schildereien bedeckt. Leider war bei ihrer jüngsten Aufdeckung das Zerstörungswerk beinahe vollendet, das die Ungunst der Natur und der Menschen längst begonnen. In dem seit Menschengedenken als Keller benutzten Gelass hatte sich Mauersalpeter an den Wänden angesetzt, die Malereien bedeckte eine dünne, schwer zu beseitigende Gipsschicht. Doch genügen die erhaltenen Fragmente, um diesen Bildern einen Platz in der schweizerischen Kunstgeschichte zu sichern.

Die 2,65 m hohen Wände werden durch zwei schmale rote Bänder in drei Felder von ungleicher Breite gegliedert. Das unterste deckt ein rohes Teppichmotiv; das mittlere nehmen die figürlichen Darstellungen ein; das oberste stellt einen dekorativen Wappenschild dar. Beginnen wir mit der Beschreibung bei der Thüre an der Westwand, wo Farbe und Zeichnung sich am besten erhalten haben.

Der obere Fries zeigt hier auf rosenbesätem Grunde Jagdszenen, die von grossen Wappenschilden

Gestalt, die zur Abwehr dem Widersacher in die Arme fällt. Wieder bildet ein stilisierter Baum die Scheide.

Harmloser ist das Scheibenwerfen der beiden Jünglinge auf der nächsten Szene. Der eine duckt sich nieder und ist im Begriff, die Scheibe ihrem Ziele zuzusenden, der andere weist der seinen ziellend die Richtung. An der Decke sind die sonderbaren Kopfbedeckungen beider aufgehängt. Weinkanne und Becher sorgen für die nötige Erfrischung. (Vgl. Taf. VII A.) Wir finden hier unverkennbare Anklänge an Blatt 114, der Manesse'schen Liederhandschrift, das den „jungen Meissner“ beim Wurfspiel zeigt (Fig. 9).¹⁾ — Die Gruppierung, die Körperhaltung der Spieler stimmt vollkommen überein; beiderorts findet sich das Gestell mit der bereitstehenden Erfrischung, ja es scheint, als habe der Diessenofer Maler die Rosen, mit denen er den obren Fries besät, von dem Baume gepflückt, der den Grund des Sängerbildes überrankt.

Köstlichen Humor verraten die figürlichen Gruppen an den Seitenflächen der viereckigen Fensternische, die hier gerade in der Mitte des Saales die Wand durchbricht. Das Fenster war später vermauert und die runden Kugelsteine waren ein besserer Schutz für die Malereien, als der enganschliessende Gipsbewurf. Hier haben sie darum ihr ursprüngliches Aussehen am besten bewahrt. Das Rot leuchtete noch ganz frisch und die Kontouren waren tiefschwarz. Mit unzweifelhafter Gebärde drückt der junge Thunichtgut den draussen auf der Strasse Vorübergehenden seine Verachtung aus. Baldige Erleichterung wird auf dem untern Felde dem armen, von Zahnweh geplagten Patienten mit dem garstigen Bart und der krummen Nase durch den ebenso semitisch aussehenden Bader zuteil. Schon ist die rettende Zange in der Nähe des Mundes und der Arme harrt, die rechte Schulter schmerzgekrümmt in die Höhe gezogen, der Dinge, die da kommen sollen.

Ungewöhnlichen Durst beweist der wohlbeleibte Zecher auf der gegenüberliegenden Seite, der mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzt und das gewaltige Gefäss, aus dem er trinkt, kaum zu heben vermag. Ueber seinem Kopfe steht eine dreizeilige Inschrift, die leider nicht mehr ganz zu entziffern ist, aber zweifellos eine Einladung zum Eintritt enthält.

zúch in, ker an lant . . .
. . so ich nu er(v) ant . . .

sind die einzigen lesbaren Worte.

Doch der Wein ist stärker als der stärkste Zecher. Zurückgelehnt, das Gesicht hinter dem linken Arm verbergend, so muss der Aermste auf dem untern Felde die liebevollen Ermahnungen seiner bessern Ehehälften anhören, eine Gardinenpredigt, wie sie eben zu allen Zeiten vorkam! (Vgl. Taf. VIII B.)

Auf der Wandfläche folgt dann eine figurenreiche Darstellung, die sich unschwer als eine Illustration des Neidhart'schen „Veilchen“ erkennen lässt.



Fig. 9. Manesse-Codex Blatt 114.

¹⁾ Vgl. F. X. Kraus Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. Strassburg 1887, Blatt 114. A. v. Oechelhäuser Die Miniaturen der Universitätsbibliothek Heidelberg II, Seite 298. Das Bild gehört der Hand des ersten Nachtragmalers an.

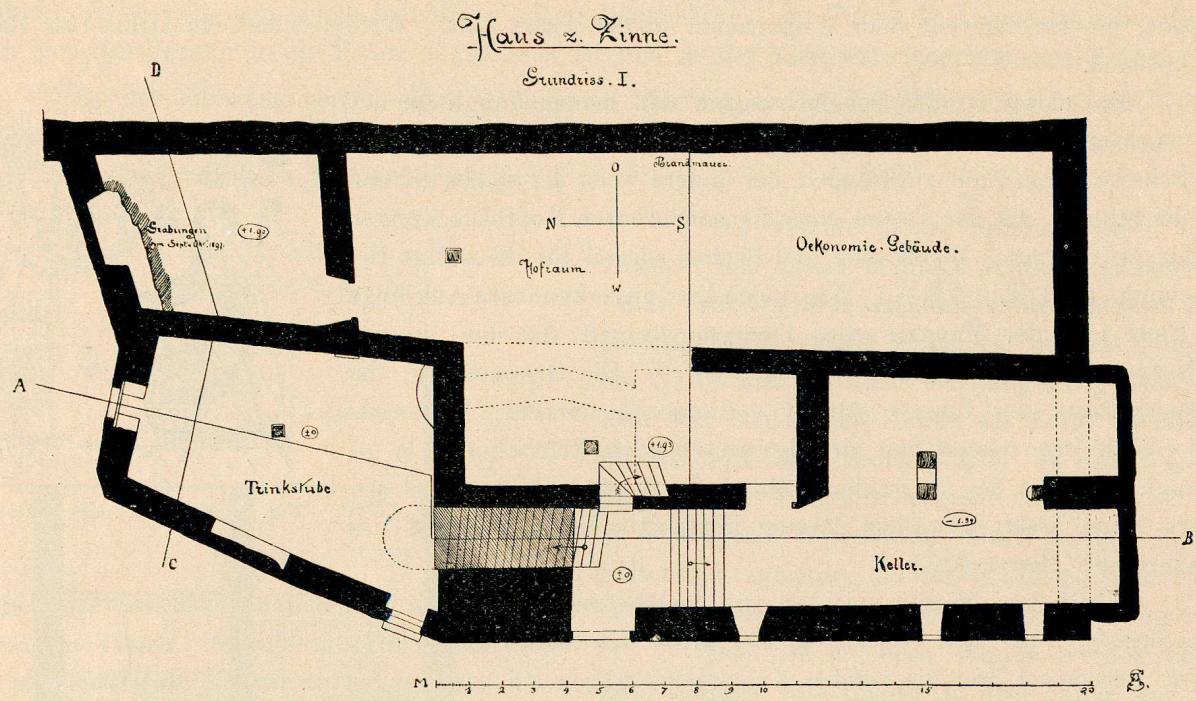


Fig. 10. Haus zur Zinne. Grundriss I.

Haus zur Zinne.

Grundriss II.

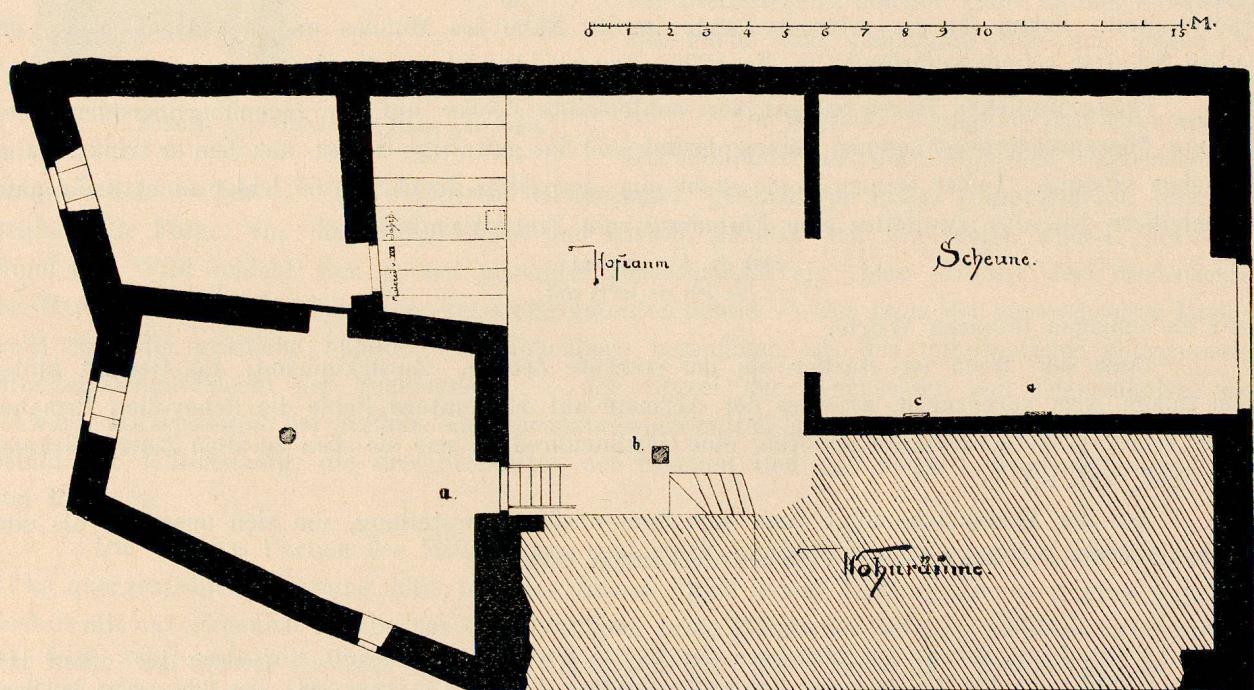


Fig. 11. Haus zur Zinne. Grundriss II.

Das Bild ist insofern auch litteraturgeschichtlich interessant, als es die Existenz dieses burlesken Gedichtes über hundert Jahre vor dessen erste schriftliche Ueberlieferung hinaufrückt und so der Lebenszeit des Vaters der „höfischen“ Dorfpoesie immer näher bringt.¹⁾ Man kennt bisher keinen älteren Text als den des Narrenbuches, der bloss ins XV. Jahrhundet hinaufreicht. Ihn müssen wir, in Ermanglung eines früheren zur Erklärung des Bildes heranziehen.¹⁾

Urlab hab du winter,
reif und auch der kalte schne!
uns kompt ein sumer linder,
der bringt uns plümen und kle.
gar sumerlich ew stölllet
ir ritter vnd ir frawen!
ir solt auf des meien plan
den ersten veiel schawen!
der ist wunedlich getan!
die zeit hat sich gestöllet.
ir solt den sumer griessen
und als sein ingesinde,
er kan wol kumer piessen,
er ist süss, senft und linde,
des wil ich auf des meien plan
den ersten veiel suchen.
got geb, das es mir wol ergang,
der zeit wil ich gerüchen
seit si mir woll gefellet.
Da gieng ich hin und her,
uncz daz ich fand das plimlein.
zergangen was mein schwer
[und begunde da gar fröhlich sein].
zehand ward ich fröhlich singen,
auf dieselben plümen
da sturzt ich mein hüt,
des funds mag ich mich rümen,
[wen es duchte mich so güt],
das ich meint, mir solt gelingen.
das sach ein filcze paur

hinder mein in einem tale,
es ward im ze saur,
das er treib so bösen schale.
der Elchenbrecht
zucht auf denselben hüt,
und Engelmeirs knecht.
ein merdum er darunter tüt,
des begunt mich sorgen zwingen.
Da gieng ich also tauge
auf die purg vnd röt a so:
die red ist one laugen
ir söllt alle wessen fro,
ich han den sumer funden.
die herczogin, die fürt ich an meiner hand,
da erhüb sich ein tanz.
Pfeifen, fidlen, florieren
und ander fröd was unss bekannt
wol zu derselben stunden.
wol mit der herczogin fürt ich den reien
schön umb den veiel hin und her,
schier gieng es an ein zweien.
Ich sprach: genädige fraw, kneget nider
und höpt auf den hüt,
precht ab den veiel so schöne,
der befilt uns den summer güt.
die miniglich, die reine,
die pot dar ir weisse hand,
si zuckt den hüt, alleine
ein grossen merdum si darunder fand,
da was all ir fröd verschwunden.

Auf unserm Gemälde sehen wir den spitzbübischen Bauern hinter einem Baum an der That. In seiner gekrümmten Haltung stützt er sich auf einen langen Stab. Um das Veilchen ist die ganze vornehme Gesellschaft versammelt. Noch bläst der Musikante seine Weisen. In tanzender Bewegung nähert sich der junge Edelmann im quergestreiften Rocke der Herzogin, die, kenntlich an

¹⁾ Deutsche Nationallitteratur Das Narrenbuch, hggb. von Dr. F. Bobertag. Neidhart Fuchs, Vers 113 ff, Seite 153 ff. Vgl. über Neidharts Beinamen Fuchs Allg. Deutsche Biogr. XXIII, 396, sowie E. Genniges Neidhart von Reuenthal Progr. Prüm 1892. Schon auf dem Grabsteine des Sängers im Wiener Stefansdome ist der Fuchs als Wappentier, freilich anscheinend erst später, angebracht.

Das schlüpfrige Gedicht vom „Veilchen“ hat noch von der Hagen Minnesinger unbedenklich Neidhart zuschrieben, die neuern Herausgeber weisen die Autorschaft einem späteren Nachahmer zu. Auf alle Fälle zeigt die rohe, aber köstliche Persiflage ritterlicher Natur- und Minneduselei echt Neidhart'schen Geist.

ihrem pelzverbrämten Gewand, erwartungsvoll beide Hände emporhält. Herr Neidhart selbst deutet zur Erde nieder. Noch ist ihnen die duftende Ueberraschung nicht zu teil geworden, doch durchzieht wohl schon ein hoffnungsvolles Ahnen die Seele der jungen Dame, die sich mit unzweideutiger Gebärde die Nase zuhält. (Vgl. Taf. II.)

Das nämliche unsaubere Geschichtchen wurde ein halbes Jahrhundert später im Hause zum Grundstein in Winterthur gemalt. Rahn, der dieses Bildes in seiner Kunstgeschichte gedenkt, sprach die Ansicht aus, dass sich die Wahl dieses Gegenstandes nur aus der Geschmacklosigkeit oder dem Hass des Besitzers gegen das Leben und Treiben des ritterlichen Standes erklären lasse. Das Vorkommen dieses selben Motives in Diessendorf, in einem Raume der offenbar für ritterliche Kreise bestimmt war, beweist aber im Gegenteil, wie diese Litteraturrichtung in den gebildeten Kreisen die herrenschende geworden war. Man war des eintönigen Lenz- und Minnegeflüsters überdrüssig und verlangte nach kräftigerer Kost — gleichwie ja auch heute die grössten Realisten in den vornehmen Kreisen heimisch geworden und die sentimentale Litteratur in die untern Stände sich zurückgezogen.

Die vollendetere Winterthurer Darstellung, die 1849 entdeckt und bald nachher zerstört wurde, ist erst in neuerer Zeit bekannter geworden, als man sie im schweiz. Landesmuseum als Wandschmuck des sog. Zimmers aus dem Hause zum Loch kopierte. Ediert wurde sie bisher nur in einer ausländischen Publikation¹⁾ und wir benützen darum den Anlass, sie als Beilage nach einer im Besitze der Antiquarischen Gesellschaft befindlichen Originalaufnahme wiederzugeben.

Stil und Tracht weisen die Entstehung des Winterthurer Bildes in die Jahre 1360—1380.²⁾

Doch kehren wir zu unseren Schildereien zurück. Es scheint, als habe der Künstler seine ganze Sorgfalt ausschliesslich auf diese westliche Wand verwendet; denn die Dekoration der übrigen, freilich auch schlechter erhaltenen Wände war um vieles einfacher. An der Nordwand fehlt im oberen Fries das Jagdgetier gänzlich und es folgen sich unmittelbar die schräglängsgeneigten Schilder von Tengen, Aarburg, Truchsessen von Diessendorf und Landenberg oder Zollern. Nicht ganz sicher ist auch die Deutung des von weiss-rot fünfmal schräglängsgeteilten äussersten Schildes. Die Zürcher Wappenrolle gibt dafür Schelklingen im würtenbergischen Oberamt Blaubeuren an; es könnte aber auch an die Schultheissen von Randenburg gedacht werden, welche dasselbe Wappen mit umgekehrter Farbenstellung führen. Das darunter liegende Mittelfeld zeigt eine Darstellung aus der Tierfabel: den predigenden Fuchs. Freund Reinecke hat sich in eine Kutte gesteckt und ermahnt die Tiere zur Eintracht und Liebe. Doch während er selber ein Gänselein hinter seinem Rücken verbirgt, verspeist der Storch ruhig seinen Frosch und die Krähe dringt, einen Wurm im Schnabel, auf das Käuzlein ein. Die andere Hälfte dieser Fensterwand ist zum grossen Teile zerstört. Kenntlich ist ein Mönch, der zwei vorgestreckten Händen einen Pokal reicht. (Vgl. Tafel VII D.)

Wein und Weib ist das Thema der dazwischenliegenden Nischenbilder. Die eine Seite zeigt ein zechendes Liebespaar. Die andere einen zärtlichen Abschied. (Vgl. Taf. VIII E.)

¹⁾ J. v. Schlosser. Ein Veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. pag. 33. Separatabdruck aus den Jahrbüchern der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Wien.

Rahn, Kunstgeschichte, Seite 625.

²⁾ F. Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur. Neujahrsblatt von der Bürgerbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1872 Seite 12.

Die Darstellungen auf der östlichen Längswand sind bis auf einen einzigen roten Schild mit zwei von einander geneigten gelben Fischen (Mümpelgart oder Pfirt) verschwunden. — Auch auf der Südwand, wo der Salpeter besonders stark seine zerstörende Wirkung ausübt, erblickt man nur im obersten Fries einen Schild mit durchgehendem rotem Andreaskreuz in gelb (Hattstatt). Darunter ist die obere Partie einer Burg zu erkennen. Eine jungfräuliche Gestalt lehnt über das Turmdach hinaus. Auf den Zinnen sind zahlreiche rotharige Köpfe zu sehen. Der Wächter bläst ins Horn. Vielleicht beobachten sie den Ausgang eines Turniers, wahrscheinlicher aber stellt das Ganze die Erstürmung der Minneburg dar, — ein zu damaliger Zeit sehr beliebtes und zu dem Bilderkreis dieses Raumes trefflich passendes Motiv. (Vgl. Taf. VIII F.)

*Haus Zinne Diessenhofen.
Grundriss d. Trinkstube.*

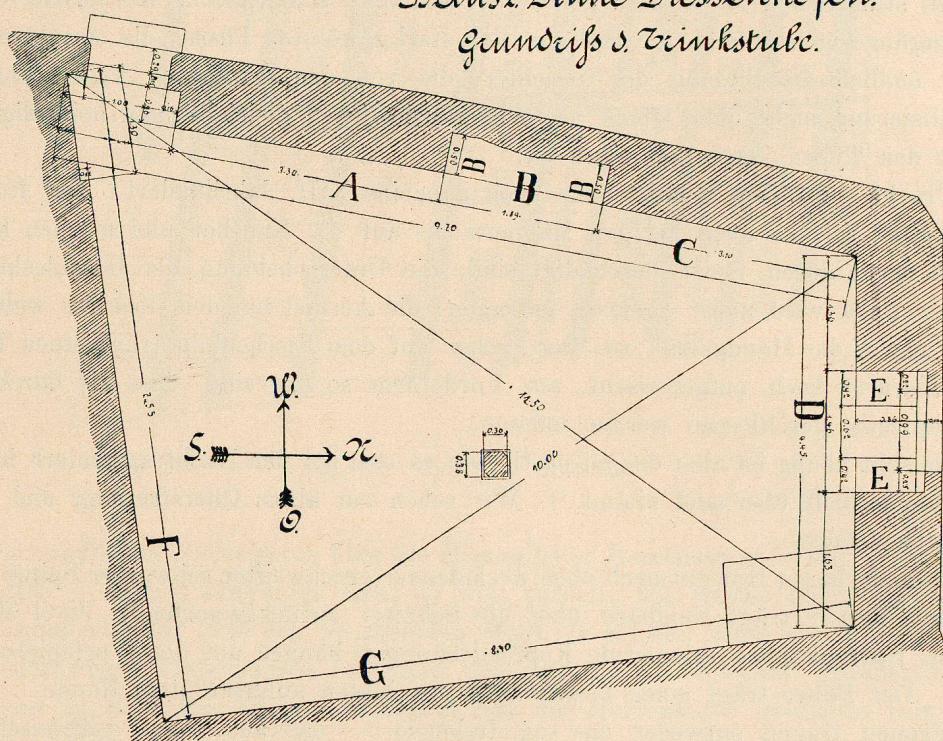


Fig. 12. Grundriss der Trinkstube.

Nicht nur die Wände, auch die weiss übertünchten Bretter der Decke und die Balken waren bemalt. Hübsch stilisierte Ranken wechseln mit einfachen roten Rosetten und Sternen ab (Fig. 13).

Die Dekoration des Saales in der Zinne zu Diessenhofen ist das Werk eines nicht unbedeutenden mittelalterlichen Malers. Zeigt auch das Bild der Scheibenwerfer, dass er in üblicher Weise zu Entlehnungen seine Zuflucht nahm, so verraten andere Partien ein unverkennbares Geschick in der selbständigen Erfindung charakteristischer Situationen, — ich habe besonders die Nischenbilder mit ihren offenbar lokalen Anspielungen im Auge, — wo ihm auch die Individualisierung und Belebung der Gesichtszüge nicht übel gelingt.

Die Technik dieser Temperabilder ist eine höchst einfache, aber sichere. Mit kühnem Zuge sind die Figuren auf den weissen Grund hingeworfen. Die kräftigen Umrisslinien — bei den Kleidern fast immer schwarz, bei nackten Partien zumeist, aber nicht durchwegs, rot — werden nur selten mit glatten ungebrochenen Tönen ausgefüllt, die Anwendung der Farbe bleibt eine spärliche; erhalten hat sich eigentlich nur ein kräftiges tiefes Rot. Die gelben Töne, wie die grünen z. B. in den Seeblättern des Bodmannschildes lassen sich kaum herausfühlen; blau scheint nie vorhanden gewesen zu sein. Von Modellierung verrät sich keine Spur, wohl aber sind die Wangen häufig rot getuscht und die Lippen durchwegs rot, auch die Spezialisierung des Haares geschieht mit rotem Pinsel.

Der Stil dieser Schildereien, wie die Kostüme und die Schildformen weisen bestimmt auf die ersten Dezennien des XIV. Jahrhunderts hin.

Zu den stilistischen Merkmalen gehört der schlanke schmiegsame Körperbau, die schmalen übertrieben langfingerigen Hände, die Haltung der starkgewölbten Füsse, die durchwegs auf ihrer Spitze stehen, endlich die Bildung der Gesichter, die von den erwähnten Fällen abgesehen, wo eine Individualisierung nicht ohne Glück versucht wurde, jenen gleichgültigen holdseligen Ausdruck aufweisen, der den Typen jener Zeit eigen ist.

Die Tracht weist dem Schnitt nach noch ganz ins XIII. Jahrhundert. Der Rock wie das Oberkleid (sukenie) reichen auch bei den Männern bis auf die Knöchel und machen hier, wo die untern Partien der Figuren meist beschädigt sind, die Unterscheidung der Geschlechter oft recht schwierig. Der Rock wird meist gegürtet getragen; die Aermel um den Oberarm weiter gehalten, verengen sich gegen das Handgelenk zu. Der Zeicher auf dem Nischenbild trägt einen Rock, dessen Aermel am Oberarm hoch aufgebauscht, am Vorderarm so eng sind, dass sie durch eine dichtgedrängte Knopfreihe geschlossen werden müssen.

Bereits sehr häufig ist aber das mi-parti, wie es erst bei den Nachtragsmalern in der Heidelberg Liederhandschrift überhand nimmt.¹⁾ Wir sehen vor allem Querstreifung und quadratische Teilungen des Gewandes.

Einen sonderbaren Hut mit nach oben ausladender geschweifter schwarzer Spitze und weissem umgeschlagenem Rande trägt Neidhard über die Schulter zurückgeworfen.²⁾ Zwei ähnliche, aber dreigipflige, an Narrenkappen erinnernde Kopfbedeckungen hängen auf der Wurfspielszene von der Decke herab. Der Bauer trägt einen breiten Hut mit hinten aufgestülptem Rande.

Die Frauen tragen entweder das sog. Gebende — das aus einem gekräuselten leinenen Stirnstreifen, dem Wimpel und einem schmalen Bande der Riss besteht, welche in senkrechter Richtung vom Scheitel über die Wangen herab unter dem Kinn durchläuft, — oder den blossen Schapel im freiwallenden Haar. Das Kleid ist über den Hüften von einem reichen Gürtel gehalten, dessen eines Ende zuweilen vorn lang herabfällt.

Alles in allem genommen darf man die Entstehungszeit unserer Bilder nicht wohl über das dritte Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts hinunterrücken. Damit stimmt denn auch die zweimalige Wiederholung des Wappens der Truchsessen, die nicht zufällig sein kann, sondern sich auf die beiden damaligen Träger des Namens, die Brüder Johannes und Heinrich beziehen wird. Ersterer, der Hofmeister König Friedrichs, wird urkundlich von 1294—1342 genannt, letzterer ist 1307—1320 nachweisbar.

¹⁾ Vgl. Kraus l. c. und Oechelhäuser l. c. S. 394.

²⁾ Vgl. Kraus Taf. 1 und 134, die verwandte, aber nicht ganz übereinstimmende Formen zeigen.

Ueber die Bestimmung des Raumes kann nicht leicht ein Zweifel walten. Seine Lage zu ebener Erde an belebter Strasse, die direkte Verbindung mit dem Keller, endlich der Charakter des Wandschmucks — lauter potatoria und lusoria — deuten mit grosser Bestimmtheit auf ein Trinklokal hin, und die adeligen Wappenschilder verraten, dass hier der Sitz einer adeligen Sippe, die Herrenstube von Diessenhofen war.

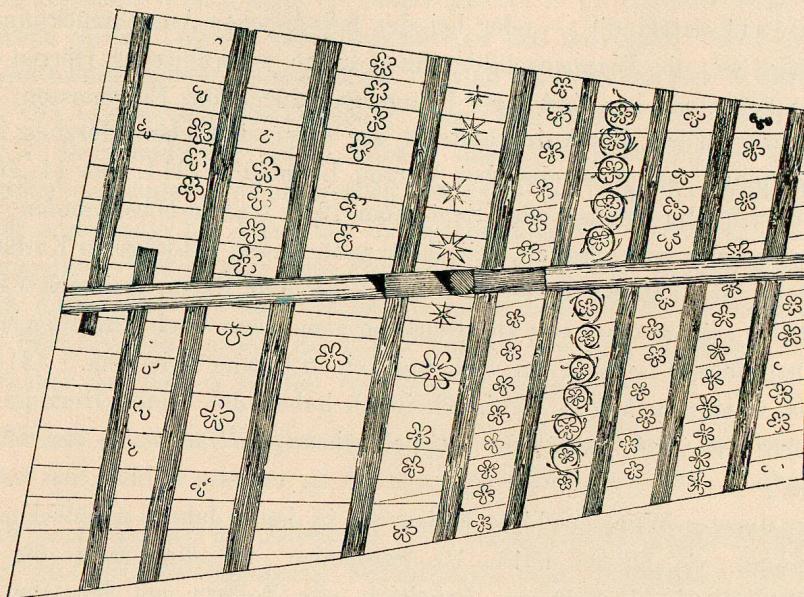


Fig. 13. Decke der Trinkstube.

Die urkundlichen Nachrichten über die Diessenhofer Herrenstube — die später im „Rehbock“ ihren Sitz hatte — gehen allerdings nicht so weit zurück; wir wissen aber, dass sie im Beginn des XV. Jahrhunderts, zur Zeit des Truchsessen Molli, in solcher Blüte stand, dass nicht weniger als 28 Mitglieder wegen Platzmangels austraten und eine neue Gesellschaft gründeten.¹⁾ Die Zinne dürfte sogar bis zu Ende des XV. Jahrhunderts Sitz der Herrenstube geblieben sein; ist ja doch

¹⁾ Orig.-Perg.-Urkunde im Besitz der Gesellschaft „zum Grimmen Löwen“ in Diessenhofen, 1632, Dezember 26.

„In dem Nammen Kundt und zü wüssen seye aller meniglich mit dissern brieff, als dan vor etlich hundert Jahren die ansehnliche, uhralte Zunft, genant Herrenstuben mit großer Anzahl hoch und wolanehnlicher Freyherren, Ritterstandts, vom Adel, Schildt: und Helmßgenossen thailß auch alhie geweßnen Burgern, in der Nachpar-schafft alß vermelten Orths zünfftigen geseßnen Personen, dermaßen besetzt gewessen, also daß vil ehrliche Burger alhie zue gehalten Jahrstages khain Blatz noch Orth uff gedachter Herrenstuben gehaben noch bekhomnen mögen, do sind nun uß solcher Ursach acht und zwaintzig Burger alhie und under anderen auch Herr Thruchseß (Hans) genant Molli ainhellig bewegt worden, daß sye nit allain für sich selbsten, sonder auch für ire Erben und Erbenß Erben ain aigne Zunfft oder Stuben keufflichen an sich bringen wollen; habend derhalben zur Mehrung güter, getreuer Gesellschaft gegen einanderen, fridliebender tragender Ainigkeit nachgeschribne drey Häußer und Hofstatten, als von Hanßen Trommetern, Elsi Geugenschnabel und Endli Riedtern umb 90 M fl. baren Gelts . . . erkaufft und . . . ein ansehnlich Zunfft und Stuben erbauen und zum Grimmen Löwen gehaißen u. s. w.“

Die Geschlechter Geugenschnabel und Rieter lassen sich aus den Rödeln des Stadtarchivs Diessenhofen für den Beginn des XV. Jahrhunderts nachweisen. Molli Truchsäss kommt urkundlich 1397—1429 vor.

der heilige Georg, der damals noch hoch oben auf die Giebelmauer hingemalt wurde, der alte Patron des ritterlichen Standes.

Freilich gehören nicht wenige unserer Wappenschilde einer Gesellschaft so hohen Ranges an, wie sie zu gewöhnlichen Zeiten in dem kleinen Landstädtchen nicht zu finden war. Da liegt es denn nahe, an einen ähnlichen Anlass zu denken, wie er bei der Ausmalung des zürcherischen Hauses zum Loch — die zweifellos bei Gelegenheit eines Festmahls zu Ehren König Albrechts in den Jahren 1305 oder 1306 stattfand¹⁾ — oder bei der heraldischen Ausschmückung der Herrenstube von Winterthur vorlag, wo die Wappenschilde einer Reihe schwäbischer Herren dargestellt sind, welche die Besatzung der Stadt zur Zeit ihrer Belagerung durch die Eidgenossen, 1460, bildeten.²⁾

Diessenhofen war öfters der Aufenthaltsort der österreichischen Herzoge in dieser Zeit.

1310, den 3. August, urkundet daselbst Herzog Leopold³⁾, 1311, den 11. Juni, weilt er anscheinend wiederum dort.⁴⁾ Im August oder September 1313 traf in Diessenhofen die Braut Herzog Friedrichs, Prinzessin Isabella von Arragon, mit ihrer zukünftigen Schwägerin Katharina von Oesterreich zusammen, welche hier auf der Reise zu ihrem Verlobten Kaiser Heinrich VII. dessen Todesnachricht erhalten; beide reisten dann von Diessenhofen gemeinsam nach Kärnthen.⁵⁾ Den 5. Oktober 1313 urkundet daselbst Herzog Leopold für sich und seinen Bruder Friedrich.⁶⁾ 1314, 30. November, weilt Herzog Leopold wiederum hier.⁷⁾ Wahrscheinlich haben die beiden Herzoge, König Friedrich und sein Bruder auch auf ihrer Fahrt zur Doppelhochzeit in Basel in der Pfingstwoche 1315 Diessenhofen berührt.⁸⁾

Viele Inhaber unserer Wappenschilde finden wir in jenen Jahren nachweisbar in der direkten Umgebung der Herzoge. So leisten 1315, 10. September, für diese u. a. die Grafen Heinrich von Schelklingen, Rudolf von Hohenberg, Friedrich von Zollern von Schalzburg, Friedrich von Zollern der Ostertag, der Freiherr Konrad von Tengen und die Ritter Hartman von Baldegg, Rudolf von Landenberg, Johannes Truchsess von Diessenhofen und Johannes von Klingenberg Bürgschaft gegen den Grafen von Würtemberg.⁹⁾ Johannes von Klingenberg ist ein häufiger Begleiter der Fürsten, der sich bei dem Turnier anlässlich der Basler Hochzeitsfeier bekanntlich vor allen auszeichnete.¹⁰⁾ Rudolf von Aarburg erscheint während der Jahre 1318 und 1319 unter den herzoglichen Amtleuten.¹¹⁾

Eine Schwierigkeit stellt sich freilich ein, sobald man eine Dekorierung des Saales bei einem solchen speziellen Festanlasse annimmt, die Erklärung des Umstandes, dass an hervorragendster Stelle, direkt nach dem herzoglichen Wappen, fast lauter Schilder von Ministerialengeschlechtern

¹⁾ Zeller-Werdmüller Mitt. d. Antiquar. Gesellsch. Bd. XVIII, Heft 4.

²⁾ Troll Geschichte von Winterthur.

³⁾ Lichnowsky III, No. 83.

⁴⁾ Kopp Urk. II, S. 185.

⁵⁾ Lichnowsky III, S. 61 und 67.

⁶⁾ Kopp Urk. II, S. 200. Da Herzog Friedrich den 1. Okt. noch in Ulm weilt, ist dessen persönliche Anwesenheit in Diessenhofen am 5. Okt. nicht wohl anzunehmen.

⁷⁾ Kopp Urk. II, 202.

⁸⁾ Kopp Geschichte IV, 289.

⁹⁾ I. c. 125, Ann. 1).

¹⁰⁾ Tschudi Chronik I, 104a und Kopp Geschbl. I, 239 und Gesch. IV, 289.

¹¹⁾ Urk. vom 19. Juli 1318, 15. u. 26. Juni und 9. Juli 1319, Kopp Gesch. IV, 254.

den Vorrang vor den Abzeichen alter Dynastenfamilien behaupten. Man könnte sie am leichtesten auf die Räte und Amtleute der Herzoge beziehen, in diesem Falle aber müsste man jedenfalls in die dreissiger Jahre hinabgehen.¹⁾

Der Schild mit dem Hirschgeweih könnte sich dann auf Bruder Berthold von Stoffeln, Komthur zu Hitzkirch und Sumiswald und österreichischen Pfleger zu Rothenburg im Jahre 1338, beziehen.²⁾ Johann Truchsess würde dann als Landvogt, wie er im Landfriedensbrief vom 20. Juli 1333 heisst, an diese Stelle passen,³⁾ ebenso der Klingenberger und Baldegger. Graf Rudolf von Hohenberg, früher ein Anhänger König Ludwigs, hatte am 28. Februar 1330 gerade hier in Diessenhofen ein Bündnis mit Herzog Otto von Oesterreich geschlossen.⁴⁾ Der Freie Rudolf von Aarburg war 1335, 16. Mai, Vogt zu Kiburg.⁵⁾ Der quadrierte Schild müsste dann mit Bestimmtheit dem jüngern Marschall Hermann von Landenberg zugeschrieben werden, da er in der von diesem um 1340 erbauten Kirche zu Greifensee zum erstenmale als Abzeichen dieses Geschlechtes erscheint. — Die Hattstatt waren hervorragende Dienstleute der Grafen von Pfirt, deren Erbtochter Herzog Albrecht von Oesterreich 1324 heimgeführt hatte, und der dem Hattstattwappen benachbarte Salmenschild könnte auf den Ritter Ulrich von Pfirt bezogen werden, der neben Kunrad Wernher von Hattstatt, genannt Gutmann, Testamentsvollstrecker des letzten Grafen von Pfirt gewesen.⁶⁾

Das Erscheinen einzelner Wappen bleibt aber auch bei dieser Datierung unerklärlich, noch merkwürdiger aber das Fehlen anderer an bevorzugter Stelle, wie z. B. Hallwil.⁷⁾

Bei dieser Sachlage, wo die Zuteilung einer Anzahl gleichartiger Wappenbilder (Hohenberg oder Schönenberg, Stoffeln oder Homburg, Schelklingen oder Schultheiss von Randenburg, Zollern oder Landenberg-Griffensee) fraglich, wo auch der Wappenzyklus nur zu einem Drittel erhalten ist, muss man auf ein bestimmtes Resultat verzichten.

Viele Inhaber der Wappenschilde können ja auch auf andere Weise mit Diessenhofen in Verbindung gebracht werden. Mehrere sind direkte Nachbarn, andere treten später in verwandschaftliche Beziehungen mit den Truchsessen,⁸⁾ andere mögen durch persönliche Bekanntschaft mit

¹⁾ Die Hofbeamten Herzog Leopolds im Jahre 1315 nennt z. B. die Urk. vom 23. Mai (Kopp Gesch. IV, ² S. 91) nämlich seinen Hofmeister Ulrich von Büttikon, den Marschalk Hartmann von Tegerfeld, den Schenken Ulrich von Schalken, den Kammermeister Johann von Tore und den Küchenmeister Joh. Gessler. — Auch Heinrich von Griessenberg, der alte treue Diener Oesterreichs († 1327) dürfte in den ersten zwei Dezennien unter den Räten nicht fehlen. — In den dreissiger Jahren weilte Herzog Otto häufig in den vordern Landen, deren Verwaltung ihm übertragen war und kam auch oft nach Diessenhofen.

²⁾ Vgl. Geschfrd. XIX, 271, XVIII, 123, XX, 218.

³⁾ Tschudi I, 126. Der zweite Truchsessenschild bezöge sich dann auf einen der Söhne Johanns, von denen bei seinem Tode schon alle volljährig sind (vgl. den Teilungsvertrag v. 1342. Stadtarchiv Diessenhofen).

⁴⁾ Kopp Gesch. V, ² 33.

⁵⁾ Vgl. l. c. 661 und Anm. ⁵⁾ daselbst.

⁶⁾ Vgl. z. B. die Urk. Basel 9. März und Tann 23. März 1324. Kopp Gesch. V, ¹ 82 und Lichnowsky III, Reg. 673.

⁷⁾ Joh. von Hallwil, als Hauptmann der Herzoge im Thurgau, Aargau und Elsass Urk. 1338, derselbe unter den Pflegern und Amtleuten an zweiter Stelle schon im Landfrieden von 1333.

⁸⁾ So in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. die Stoffeln, Homburg, Klingenbergen, Randegg, Tengen und Landenberg.

Truchsess Johannes, dem königl. Hofmeister¹⁾ und seinem Bruder Heinrich dem Vogt von Burgau und Günzburg, hierher gekommen sein. Immerhin ist die ausgesprochene Vermutung, dass ein Besuch der Herzoge den Anlass zur festlichen Ausschmückung unserer Trinkstube gebildet habe, nicht rundweg abzuweisen. Durch die erwähnte Analogie von Winterthur und Zürich erhält sie sogar einen gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit für sich.²⁾

Heute sind die Bilder bereits einem Umbau des ehrwürdigen Hauses zum Opfer gefallen. Die Zuvorkommenheit der früheren Besitzerin, Frau B. Hanhart zur „Sonne“, die bewunderungs-werte Ausdauer des Herrn stud. art. August Schmid, der die Aufnahme besorgte, und das rege thätige Interesse der Herren Ingenieur Hanhart und Dr. Brunner haben es wenigstens ermöglicht, diese interessanten Zeugen mittelalterlicher Kultur und Kunstthätigkeit im Bilde festzuhalten. Die schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler hat uns die von ihr erworbenen Aufnahmen gütigst zur Verfügung gestellt.

* * *

Es sind in neuester Zeit wieder Stimmen laut geworden, die mit grösster Bestimmtheit die grosse Heidelberger Liederhandschrift, jenes wichtigste Denkmal mittelalterlicher Genremalerei, für Konstanz in Anspruch nehmen. Eberhard Graf Zeppelin hat gestützt auf neu entdeckte Wandmalereien im Inselhotel, wie auf die längst bekannten im Montischen Hause und im Münster die Urheberschaft jener Miniaturen geradezu einer Malerschule vindiziert, die im Dominikanerkloster auf der Insel zu Konstanz bestanden haben soll.³⁾

Dürfen wir nun unsere beiden besprochenen Zyklen, die sich ja etwas näher bei Konstanz als bei Zürich befinden und von welchen der erste unverkennbare stilistische Verwandtschaft, der andere bis ins Detail gehende Uebereinstimmungen mit den Kompositionen der Liederhandschrift zeigt, als frische Streitkräfte für jene erneute Hypothese ansehen?

Man darf wohl nicht so weit gehen.

¹⁾ Johann Truchsess von Diessenhofen war als Hofmeister Herzog und König Friedrichs der direkte Nachfolger des Ritters Jakob Vogt von Frauenfeld, der schon vor 1291 unter König Rudolf, 1291–1308 unter Herzog und König Albrecht, 1313, 1315 unter Herzog und König Friedrich nachweisbar das Hofmeisteramt bekleidete. Jakob von Frauenfeld starb vor dem 16. Nov. 1316. Johann Truchsess wird zum erstenmal 1318, 30. Januar, als Hofmeister König Friedrichs genannt. (Lichnowsky III, 440). Vgl. G. Seeliger Das deutsche Hofmeisteramt im späteren Mittelalter. — Ulrich v. Büttikon, der 1314, 30. Nov. und 1315, 22. Mai als Hofmeister vorkommt, bekleidete dieses Amt bei Herzog Leopold.

²⁾ Vielleicht hat auch der Palas des Unterhofes in Diessenhofen seinen dekorativen Wandschmuck erhalten, als 1357 Herzog Rudolf Diessenhofen besuchte. Ueber seine Anwesenheit in D. vgl. Heinrich v. Diessenhofen in den Fontes rerum Germ., Bd. IV, S. 111.

³⁾ Eberhard Graf Zeppelin: Zur Frage des Ursprunges der grossen Heidelberger Minnesängerlieder-Handschrift, fälschlich „Manesse-Kodex“ genannt, im Deutschen Herold XXIX, Berlin 1898, S. 133 ff. Die Arbeit ist das Resumé eines Vortrages, den der Verfasser an der diesjährigen Versammlung des Vereins f. Gesch. des Bodensees und seiner Umgebung in Ravensburg hielt und der erst übers Jahr in den Schriften des Bodenseevereins im Wortlaut zur Veröffentlichung gelangen soll.

Der Herausgeber der Miniaturen der grossen Heidelbergerhandschrift, der die historischen Gründe für den Konstanzer Ursprung des Werkes zusammenstellte, hat bereits betont, dass zwischen Zürich und Konstanz so enge und so zahlreiche Beziehungen bestanden, dass niemals stilistische Uebereinstimmung der Miniaturen mit Konstanzer Werken ein entscheidendes Argument gegen Zürich sein könnten; er weist im Gegenteil darauf hin, dass im XIII. Jahrhundert die Zürcher Kunst nachweisbar auf Konstanz einwirkte.¹⁾

Die grossen technischen und die Unterschiede in den Dimensionen erschweren übrigens den Vergleich zwischen monumentalen Wandbildern und Miniaturen ungemein und machen sichere Schlussfolgerungen beinahe unmöglich; — selten — wohl niemals ist der Illuminator, der mit liebevoller Sorgfalt zierlichen Bücherschmuck schuf, selber aufs Gerüst gestiegen um in grossen einfachen Linien jene Szenen an die Wand zu werfen, deren Fernwirkung durchwegs eine so wohlberechnete ist.

Wohl haben beide, Illuminator wie Wandmaler und auch der Glasmaler, mit überlieferten Typen gearbeitet, wohl haben sich alle gegenseitig bis zu einem gewissen Grade beeinflusst.²⁾ Der mittelalterliche Künstler war ja nicht verlegen und entlehnte was ihm gerade passte, — aber gerade darum ist der Charakter der damaligen Kunst in weiteren Umkreisen ein so typischer und allgemeiner, ein so wenig nach Schulen und Lokalgewohnheiten abgegrenzter.³⁾

Der Maler entlehnte eben wo er seine Vorlagen fand und wie die übrigen zünftigen Handwerker, war auch er ein vielgereister Mann, wenn er sich als Meister niederliess.

Wir wissen, dass die Grundstockbilder des Manessecodex — man wird uns diese bequeme Bezeichnung einstweilen noch zu gute halten, — mit der Weingartnerliederhandschrift auf eine gemeinsame verlorene Vorlage zurückweisen. Aber auch die Nachtragsbilder sind wohl nur in den Fällen, wo sie an bestimmte Lieder anknüpfen, mehr oder minder selbständige Leistungen, hat doch neulich Herr Dr. Paul Ganz in einer Privatsammlung des Auslandes eine französische Miniatur entdeckt, welche dem Blatt 94 der Manessehandschrift direkt oder indirekt zur Vorlage diente.⁴⁾

So kann die Frage über den lokalen Ursprung der reichsten Minnesängerhandschrift, unseres Dafürhaltens, niemals bloss an Hand von monumentalen Malereien endgültig entschieden werden, und auch die in Aussicht gestellte nähere Begründung der Hypothese des Hrn. v. Zeppelin wird es nicht vermögen.⁵⁾

¹⁾ Kraus I. c. Einleitung S. 13 u. 14.

²⁾ Vgl. Geschfrd. III. Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns und ihre mittelalterlichen Wandgemälde von R. Durrer, wo S. 349 auf ganz übereinstimmende Details mit den Glasgemälden von Königsfelden hingewiesen wird.

³⁾ Vgl. A. v. Oechelhäuser I. c. 372 über die nahe stilistische Verwandtschaft der Manessebilder mit den Illustrationen des Codex Balduini Trevirensis und des Casseler Wilhelm von Oranse, welche letzteren Werke doch niemand mit den Malern der Manesse-Handschrift in direkte Beziehung setzen wird, denn das eine ist nachweislich in Trier entstanden, das andere im Jahre 1334 auf Veranlassung eines Hessischen Landgrafen geschrieben worden.

⁴⁾ Gef. mündliche Mitteilung, vgl. dessen demnächst erscheinende Gesch. der Heraldik in der Schweiz im XII. und XIII. Jahrh. Das entlehnte Bild ist die etwas obscene Darstellung des Kirchherrn Rost von Sarnen.

⁵⁾ Die weitern Ausführungen Zeppelins, dass Bischof Heinrich von Klingenberg die von ihm angelegte Sammlung dem Bruder Eberhard von Sax — „der ihm als Dichter jedenfalls auch nahe stand und bei dem er auch wegen der Aufnahme seines ältern Verwandten Heinrich in die Sammlung ein besonders warmes Interesse für die letztere vorauszusetzen berechtigt war“ — zur Fortführung und Vollendung überlassen habe und dass sie durch diesen auf die Sax'sche Familie sich vererbt habe, bedürfen keiner ernsthaften Widerlegung. Bruder Eberhard gehörte einem Orden an, dessen Regel den Mitgliedern jedes private Eigentum versagt. Was er erhielt, gehörte dem Orden und die Möglichkeit, dass der Codex durch ihn an seine Sippe hätte fallen können, ist absolut ausgeschlossen.

Dass das Prachtwerk in der Gegend zwischen Boden- und Zürichsee entstanden, das steht ja fest und das muss uns genügen, bis vielleicht ein Zufall an Hand eines technisch gleichartigen Werkes, dessen Entstehungsort genau feststehen müsste, eine genauere Lösung bringt.

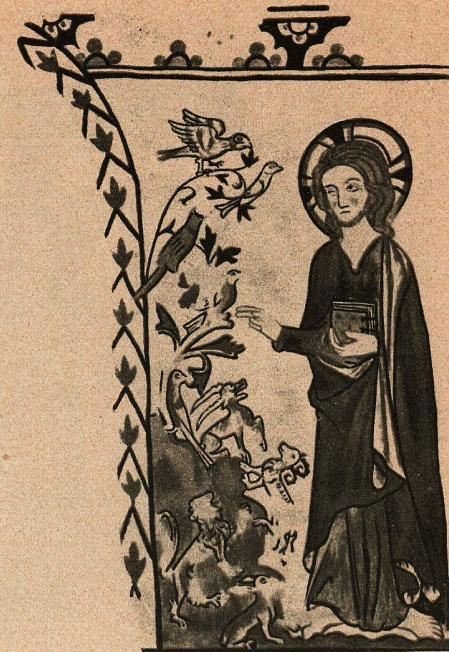
Inzwischen aber fällt, gegen all diese neuen für Konstanz vorgebrachten Beweisversuche, viel tiefer in die Wagschale, dass durch die neuesten sorgfältigen Untersuchungen Oechelhäusers „die thatsächliche Bevorzugung des Zürcher Dichters Hadlaub, die sich sowohl in der Anbringung des einzigen Doppelbildes und des reichsten Initials, als auch in der auffällig sorgsamen Schrift kundgibt, schärfer hervorgehoben und damit die Vermutung eines Zusammenhangs des Genannten mit dem Codex — etwa in der Weise, wie Gottfried Keller in der Zürcher Novelle so feinsinnig und glaubwürdig ausgeführt hat — in gewisser Weise verstärkt worden ist.“¹⁾



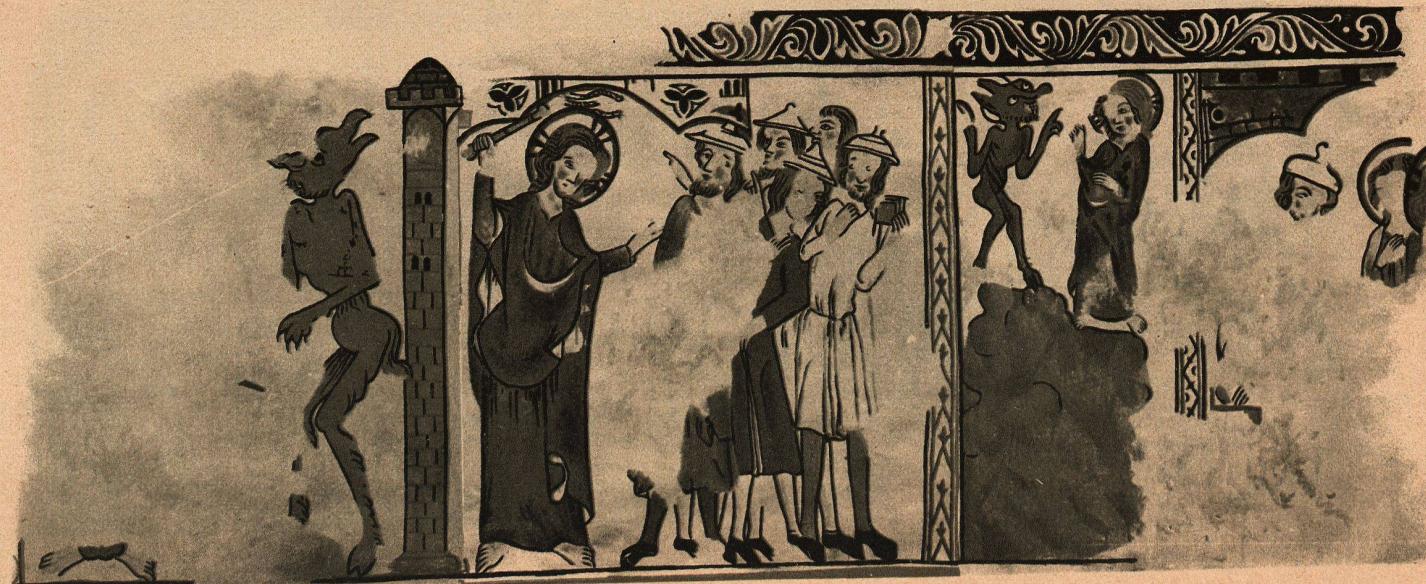
Fig. 14. Ausguss eines Kachelmodells (XV. Jahrh.),
gefunden im Haus zur Zinne. $\frac{1}{2}$ Originalgrösse.

¹⁾ loc. cit. 350.

Auch Schulte kommt in seiner Arbeit über die Standesverhältnisse der Minnesinger (Zeitschrift f. deutsches Altertum XXXIX, 1895, S. 1) zu dem Schlusse, dass die Zuverlässigkeit des Codex bezüglich standesgemässer Einreichung, Wappenangaben, Titel etc. um so grösser, je näher die Heimat des betreffenden Dichters bei Zürich gelegen sei.



Galluskapelle von Ober-Stammheim.



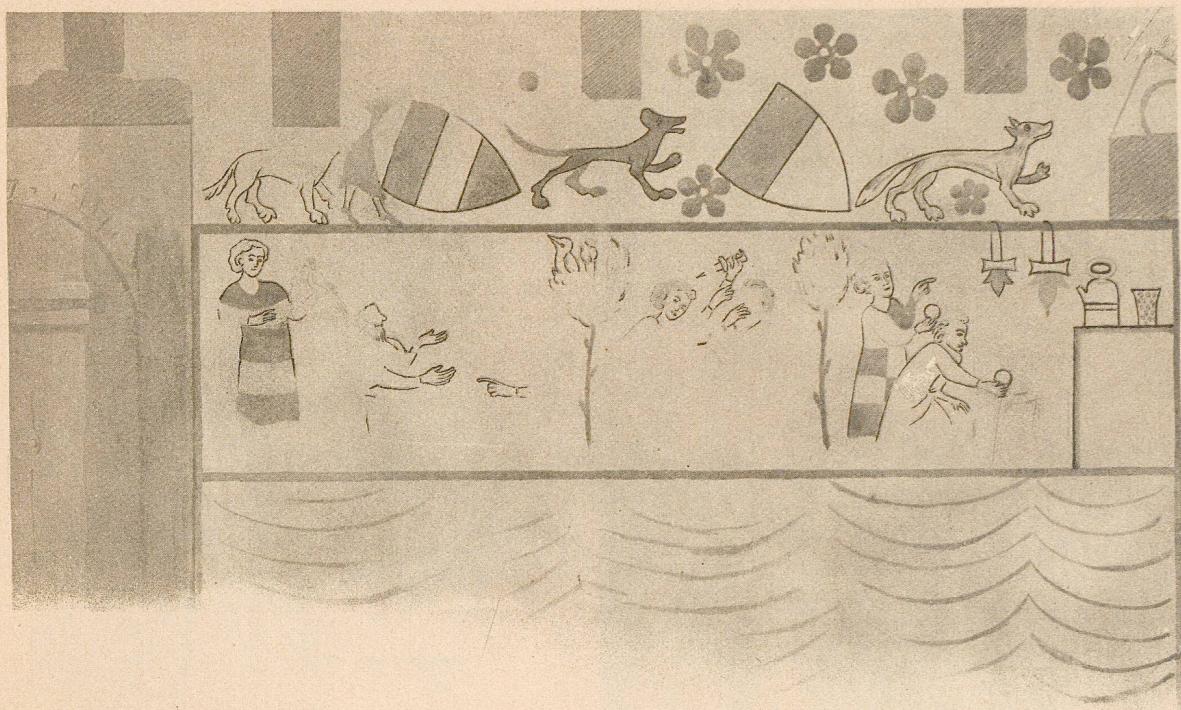




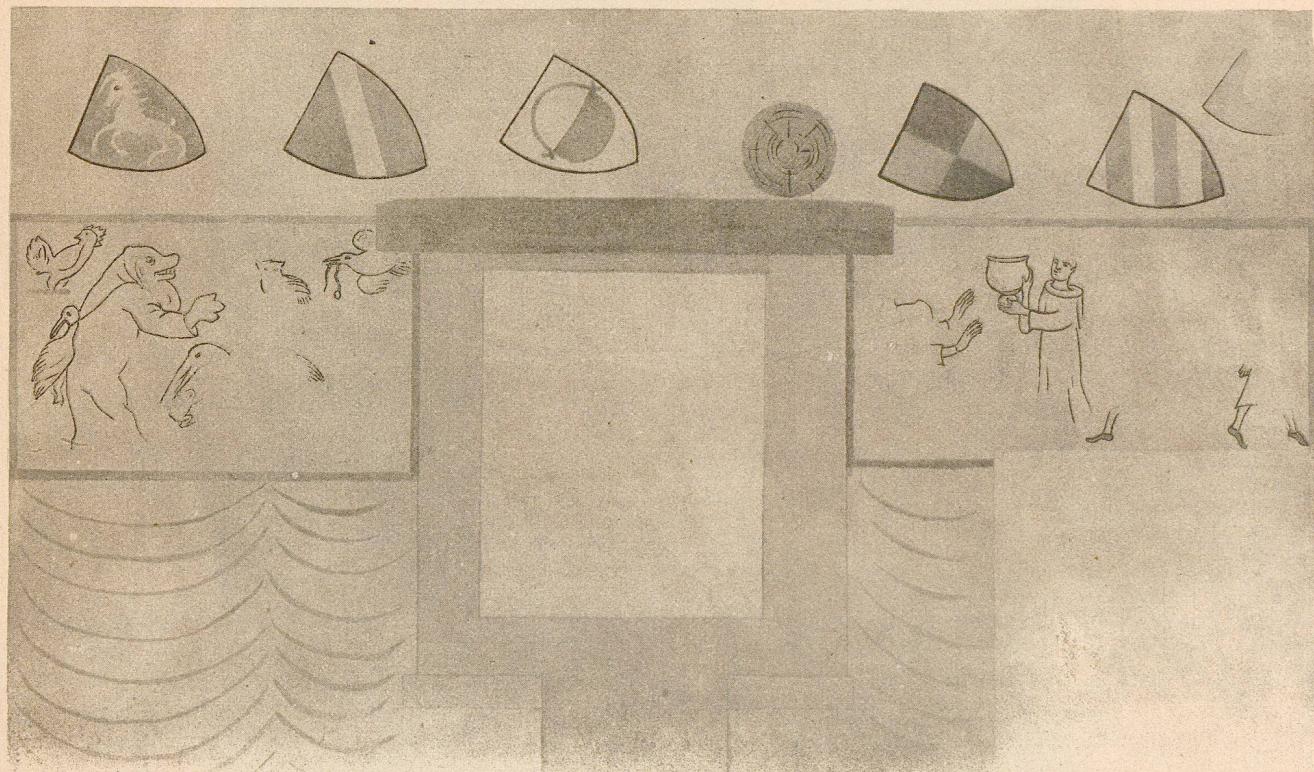
Galluskapelle von Ober-Stammheim.



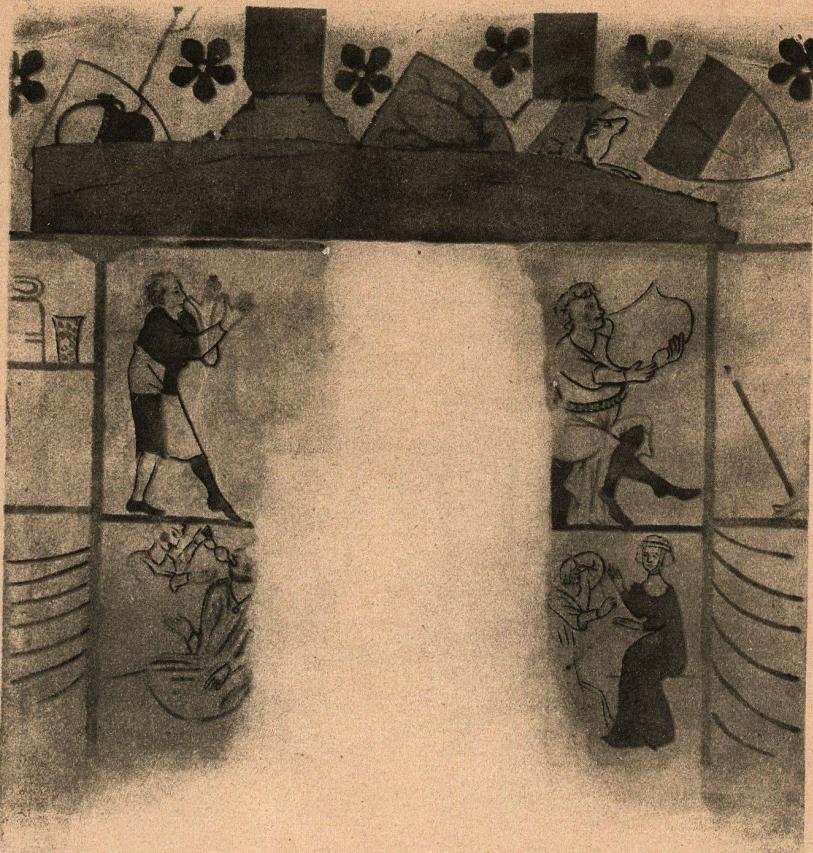
A



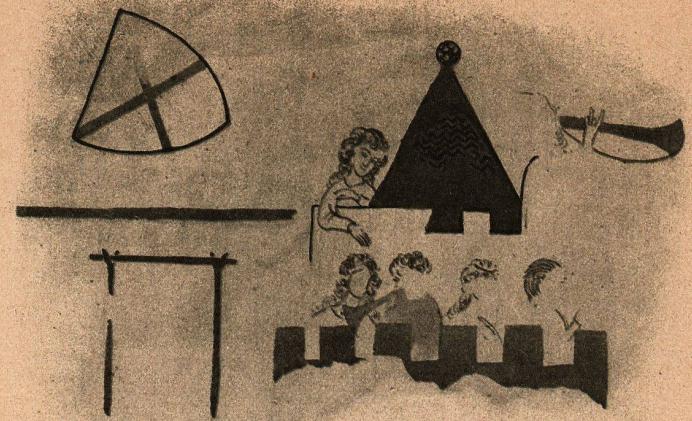
D



B



F



E

