

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 30 (1925-1931)
Heft: 5

Artikel: Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. Teil 2
Autor: Hugelshofer, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378880>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.04.2026

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

Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik

Zweiter Teil.

Von Walter Hugelshofer.

Mit 16 Tafeln und 9 Abbildungen im Text.

*

Druck von A.-G. Gebr. Leemann & Co.
Druck der Tiefdrucktafeln von Brunner & Co., A.-G., Zürich
ZÜRICH 1929

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich

Band XXX, Heft 5.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
B. Die Malerei vom Ausgang des alten Zürichkrieges bis zu Beginn der Reformation	61
II. Die Landschaft	61
C. Ausklang der alten Zürcher Malerei (Hans Asper)	82
Schlußwort	108
Biographisches zu den Bildnissen Aspers	109

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel	XVII, Abb. 37 und 38.	Ludwig Graff(?). Zwei Altarflügel, Vorder- und Rückseiten. Verkündigung, die Heiligen Blasius und Georg, Oswald und Barbara. Mörsburg, Schloßkapelle.
„	XVIII, „ 39 und 40.	Hans Haggenberg. Wandgemälde in der Kirche zu Wiesendangen.
„	XIX, „ 41 und 42.	Hans Haggenberg. Wandgemälde in den Kirchen zu Wiesendangen und Veltheim.
„	XX, „ 42—45.	Hans Haggenberg. Miniaturmalereien im Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch von 1488 in St. Gallen, sog. Haggenbergkodex. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
„	XXI, „ 46.	Hans Haggenberg. Dominikanerstammbaum von 1490. Altarrückwand. Landesmuseum.
„	XXII, „ 47.	Hans Haggenberg. Wandmalereien in der Kirche zu Rüti von 1492.
	„ 48.	Wandmalereien am ehemaligen Haus zum Waldhorn in Winterthur von 1494. (Nach Pause im Besitz der Antiquar. Gesellschaft Zürich)
„	XXIII, „ 49.	Porträt eines Unbekannten. Zentralbibliothek.
	„ 50.	Hans Asper. Huldreich Zwingli 1531. Museum Winterthur.
	„ 51.	Hans Asper. Porträt eines Wirz. 1536. Landesmuseum.
	„ 52.	Hans Asper. Peter Füsli. 1535. Museum Solothurn.
„	XXIV, „ 53 und 54.	Hans Asper. Heinrich Rahn und Frau Regula, geb. Waser, 1536, Zürich, Privatbesitz.
	„ 55 und 56.	Hans Asper. Andreas Schmid und Frau Anna, geb. Schärer. 1536. Landesmuseum.
„	XXV, „ 57 und 58.	Hans Asper. Leonhard Holzhalb und Frau Cleophea, geb. Krieg von Bellikon. 1538. Kunsthaus Zürich.
	„ 59.	Hans Asper. Konrad Pellikan. Zürich, Privatbesitz.
	„ 60.	Johannes Müller. Kunsthaus Zürich.
„	XXVI, „ 61.	Konrad Pellikan. Kunsthaus Zürich (Leihgabe der Zentralbibliothek).
	„ 62.	Hans Asper. Porträt eines Escher vom Glas. 1538. Kunsthaus Zürich.

Tafel XXVII,	Abb. 63.	Hans Asper. Hans Huldreich Stampfer. 1540. Kunsthaus Zürich. Leihgabe der Zentralbibliothek.)
	„ 64.	Hans Asper. Marx Röist II. 1542. Kunstmuseum Bern.
„ XXVIII,	„ 65.	Hans Asper. Porträt-Aquarell eines Unbekannten. Landesmuseum.
	„ 66.	Hans Asper. Heinrich Brennwald. 1551. Zentralbibliothek.
„ XXIX,	„ 67 und 68.	Hans Asper. Wilhelm Frölich und Frau Anna, geb. Rahn. 1549. Solothurn. Privatbesitz.
„ XXX,	„ 69.	Hans Asper. Wilhelm Frölich. 1549. Landesmuseum.
	„ 70.	Hans Asper. Detail aus Abb. 56.
	„ 71.	Hans Asper. Detail aus Abb. 69.
„ XXXI,	„ 72.	Hans Asper. Johannes Oekolampad. 1550. Zürich. Privatbesitz.
	„ 73.	Hans Asper. Pietro Vermigli. 1560. London, National Portrait Gallery
	„ 74.	Hans Asper. Christoph Froschauer. 1556. Zürich, Orell Füssli & Co.
	„ 75.	Hans Asper. Georg Müller. 1564. Zentralbibliothek.
„ XXXII,	„ 76.	Hans Asper. Zürcher Standeswappen. 1567. Rathaus Zürich.
	„ 77 und 78.	Hans Asper. Stilleben. Rathaus Zürich.

B. Die Malerei vom Ausgang des alten Zürichkrieges bis zu Beginn der Reformation.

II. Die Landschaft.

Es muß auffallen, wie gering an Zahl die Denkmäler der Malerei aus spätgotischer Zeit in der Zürcher Landschaft sind, verglichen mit der regen Tätigkeit vor dem alten Zürichkrieg. Das Fehlen von Kunstwerken dürfte hier weniger mit der Zerstörung im Laufe der Zeiten begründet werden, als vielmehr mit politischen Umständen. Die Gebiete des heutigen Kantons Zürich waren z. T. erst seit kurzem im Besitz der Stadt und die Herrschaft war oftmals so wenig gesichert (Winterthur), daß eine weitergehende Kunstpflege nicht am Platze schien. Bei diesen labilen Verhältnissen ist es begreiflich, wenn auch die alten Patronatsherren wie z. B. die Klöster Petershausen und St. Gallen wenig mehr zur Ausschmückung ihrer Kirchen beitrugen. Und nur ausnahmsweise fanden sich auf dem Lande private Stifter, die von der Stadt unabhängig waren, wie die Herren von Landenberg in Wiesendangen, Schloß Hegi oder Turbental. — Das fast völlige Fehlen von beweglichen Altarbildern freilich wird der Reformation zuzuschreiben sein.

Eine große Ausnahme macht, was bisher kaum beachtet wurde, Winterthur, das hauptsächlich dank der fruchtbaren Werkstatt der Haggenberg eine erstaunliche künstlerische Produktion zeitigte und qualitativ und auch quantitativ kaum hinter der Stadtzürcher Tätigkeit zurückzustehen hat. Winterthur war damals schon ein interessantes kleines Kunstzentrum. Darüber wird am Schluß dieses Abschnittes berichtet werden.

In Lufingen bei Bülach wurden 1917 interessante Wandmalereien aufgedeckt und zerstört. Nur eine originalgroße, farbige Teilpauze bewahrt ihr Andenken.⁶⁵⁾ Sie zeigt die etwa $\frac{3}{4}$ lebensgroßen Heiligen Erasmus, Christophorus und Sebastian von einem ornamentierten Rahmen eingefasst. Die Ausmalung umfaßte aber einstmals das ganze untere Turmgeshoß und vielleicht auch das Schiff. Zu beiden Seiten der Sakramentsnische standen je ein weißgekleideter Engel mit einem Spruchband. Zu Füßen einer stehenden Madonna kniete der Stifter, ein Geistlicher in Talar und weißem Chorhemd, wie man annehmen möchte, ein Angehöriger des Stiftes Embrach. — Es sind tüchtige Malereien in kräftigen Farben, um 1470 anzusetzen. Es ist möglich, daß der Maler aus Winterthur kam und daß die Fresken eine Vorstufe zu den Arbeiten Hans Haggenbergs sind, mit dem sie aber nichts zu tun haben.^{65a)}

Um 1485 mögen nach den Feststellungen Durrers die primitiven, einer um etwa 30 Jahre zurückliegenden Stilstufe angehörenden Fresken des dritten in der stimmungsvoll gelegenen Kapelle zu Waltalingen tätigen Malers anzusetzen sein.⁶⁶⁾ Auf seine Rechnung ist die Ausschmück-

⁶⁵⁾ Im Archiv der Antiquar. Gesellsch. Zürich.

^{65a)} Irrtümliche Zuweisung von Bachmann im Anz. 1916, p. 293.

⁶⁶⁾ Mitt. der Antiquar. Gesellsch. Zürich, XXIV, Heft 5, p. 245 f., Taf. III—VI.

ung des Chores zu setzen. Die Malereien sind schlecht erhalten. So bescheiden sie sind, ist aus ihnen doch zu ersehen, wie auch in dieser Zeit noch die Tendenz bestand, ganze Kirchenwände bis hinaus auf kleine Landkapellen auszumalen. Wieviel muß uns danach zu schließen in den größern Kirchen verloren gegangen sein! Im vierteiligen Kreuzgewölbe die Evangelistensymbole und die vier Kirchenväter. An den Wänden quadratische Felderteilung mit ausführlichen Darstellungen aus dem Leben des Patrons, des hl. Antonius Eremita, und den Heiligen Dorothea, Johannes Evangelista, Georg, Sebastian (mit einem monogrammartigen Zeichen W), Viktor oder Ursus, Anna (?), Margaretha und Katharina.

Ob der Maler in Beziehungen zu Winterthur, den Malereien in St. Georg am Feld besonders stand, ist nicht mehr festzustellen.

Verschiedene Chorgewölbe fanden in spätgotischer Zeit eine reizvolle ornamentale Ausmalung. Aus den Schnittpunkten der Rippen wachsen, zuweilen in dekorativen Schnörkeln endend, blühende naturalistische Ranken oder Zweige über die Zwickel. Solche Dekorationen haben sich erhalten in Meilen (um 1495, stark ergänzt), in Mettmensstetten⁶⁷⁾ (um 1521) und besonders schön in der prächtig gelegenen, durch zwei wertvolle Glasgemälde des Zeiner Kreises geschmückten Kirche von Russikon⁶⁸⁾ (um 1510). In Turbental sind von der zu vermutenden alten Ausmalung (1517?) noch die Schlußsteine mit den Wappen der Hohenlandenbergs zu sehen.

Am reichsten aber ist die Bemalung der Chordecke in Stammheim⁶⁹⁾ von 1517. Um die drei Schlußsteine mit den Zeichen der Sonne, des Mondes, der Sterne gruppiert sich in reizvoller Weise vegetabilisches Pflanzenwerk, aus dem spielende und musizierende Putten herauswachsen. Einfacher ist die nur pflanzliche Verzierung der Rippenzwickel an den Pfeileransätzen. Die acht

hintern obern Kompartimente zeigen die Evangelistensymbole und die auf Blütenkelchen sitzenden Halbfiguren der vier großen lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, „Hieronimus“ und „Gregorius“. Die vier vordern Felder tragen Inschriften. Die Farbe war in der kurzen Zeit, da diese köstliche, im Kanton Zürich einzig reiche Dekoration zu sehen war, geschmackvoll zurückhaltend in lichten (etwas verblaßten) Tönen: hellblau, hellorange, gelb, grün. Es ist zu bedauern, daß diese doch wirklich gar nicht aufdringliche Deckenmalerei, die der Kirche zur höchsten Zierde gereicht hätte, um die sie manches andere Gotteshaus beneiden dürfte, 1923 kurz nach der Aufdeckung z. T. zerstört, z. T. wieder übertüncht werden mußte. Sie gehörte zu den großzügigsten und wirkungssichersten im Kanton.

Die Ausmalung ist wohl eine Stiftung des Bauherrn, des Klosters St. Gallen. Die alte Beziehung der Haggenberge zu diesem Stift, sowie die hellen Farben und die dieser Werkstatt eigentümliche Gepflogenheit, die Figuren aus Blütenkelchen herauswachsen zu lassen, legen es nahe, an sie als Maler zu denken. Für die Ausführung käme zuerst Lux Haggenberg in Betracht, von dem sich keine Malereien, die als Vergleichsstücke dienen könnten, erhalten haben. Es kommen vielleicht aber auch andere Maler des st. gallisch-konstanzer Kunstkreises in Frage, wie die Meister des Bäcker-Altars in Genf oder der Fresken in Tuffertswil. —

Schon unmittelbar nach dem alten Zürichkrieg hat die Malerei in Winterthur anscheinend einen starken Aufschwung genommen. Besonders ist die Zahl der freskengeschmückten Bürgerhäuser auffallend groß. Die Stadt muß ums Jahr 1500 herum einen geradezu festlich-heitern Anblick geboten haben, der nicht sehr verschieden gewesen sein kann von demjenigen, den Stein a. Rh. heute noch gewährt. Es ist sehr schade, daß diese Arbeiten alle der Zeit zum Opfer fallen mußten — gerechtfertigt oder einem irrenden Fortschrittswahn gehorchend.

⁶⁷⁾ LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 12.

⁶⁸⁾ LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 14.

⁶⁹⁾ LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 14, Abb. 2.

Winterthur hat sich, wohl auf Grund der politischen Rivalität mit Zürich, in seiner Kunst von der Hauptstadt bemerkenswert selbständig erhalten. Man bildete selber ein kleines, bisher zu wenig beachtetes Kunstzentrum, das sich bis in unsere Tage hinein oftmals sogar führend fortentwickelte: auf die Maler in St. Georg am Feld folgten die Haggenberg Vater und Sohn, ihnen die Hafner Reinhart, dann die Glasmaler Jegli und Forrer, der Ofenbauer Pfau, die Maler Felix Meyer, Anton Graff, um nur einige zu nennen.

In der 1874 abgebrochenen Kapelle St. Georg im Feld fanden sich Wandmalereien aus zwei Zeiten.⁷⁰⁾ Einstmals waren wohl sämtliche Wände mit Fresken geschmückt. Die frühere Folge mit Darstellungen aus dem Leben des Hl. Franziskus, einem die Menge segnenden Bischof u. a. gehörte vielleicht noch in die Zeit der früheren Kyburger Malereien. Leider konnten die Stifterwappen nicht identifiziert werden. Die spätere Ausmalung mit seiner Apostelfolge setzte Rahn um 1450.

Wenig später (1460) ließ die Stadt als Dank die Wappen jener schwäbischen Ritter, die Winterthur gegen die Eidgenossen verteidigt hatten, in die Herrenstube malen.⁷¹⁾

Und gegen Ende des Jahrhunderts entstand (nach Rahn) das Fresko am Haus zur alten Apotheke, das die Maria darstellte, in deren Schoß sich das Einhorn flüchtet, ein Symbol ihrer Reinheit.⁷²⁾ — Von allen diesen interessanten Malereien sind uns nicht einmal Abbildungen erhalten. —

Den stärksten Aufschwung aber hat die Winterthurer Malerei bei dem Auftreten des Hans Haggenberg zu danken. Wäre noch alles in der alten Schönheit erhalten, so müßte man stauen über die Vortrefflichkeit und den ungewöhnlichen Umfang der Arbeiten dieses Mannes. Es

ist keine Übertreibung: von keinem andern Künstler der Spätgotik in der Schweiz läßt sich ein so großes oeuvre nachweisen und von keinem andern hat sich trotz gewaltiger Zerstörungen so viel erhalten. Der Name Haggenberg, wie sein Ruf nach St. Gallen beweist, (noch ein Vadian nennt ihn mit Achtung), zu seiner Zeit weit über den Bannkreis Winterthurs hinaus berühmt, verlor sich später offenbar gänzlich. Das ist leicht erklärlich: Haggenberg war in erster Linie Wandmaler. Seine Fresken finden sich zum größten Teil in abgelegenen, wenig besuchten Landkirchen und wurden zudem infolge der Reformation kurze Zeit nach ihrer Entstehung übertüncht, wodurch sie uns freilich in so ansehnlicher Zahl erhalten blieben. Ein Hans Leu dagegen hat schon durch seine signierten Zeichnungen und Holzschnitte dafür gesorgt, daß sein Name nicht völlig verloren gehen konnte. Hans Haggenberg ist unseren besten einheimischen Malern an die Seite zu stellen. Von seinen Zürcher Zeitgenossen ist ihm keiner an Kunst überlegen. Wir müssen schon nach Bern gehen, wo wir im Meister der Dominikanerfresken von 1495 (den ich mit Zemp noch immer am liebsten mit Heinrich Bichler identifiziere) einen verwandten Künstler antreffen.⁷³⁾ Sie waren Zeitgenossen und stehen sich oft merkwürdig nahe.

Der Erste, der auf Haggenberg aufmerksam machte, war Kaspar Hauser.⁷⁴⁾ Mit noch weniger klarer Vorstellung von seiner Art folgten ihm Hans Bachmann⁷⁵⁾ und neuerdings Paul Ganz.⁷⁶⁾ Ich fühle mich Herrn Prof. Ziegler in Winterthur, der mir bei der Beschaffung des Urkundenmaterials in entgegenkommenderweise behülflich war, zu besonderem Dank verpflichtet.

⁷³⁾ Abb. in Berner Kunstdenkmäler, Bd. III, Lief. 2/3.

⁷⁴⁾ Kaspar Hauser im schweizerischen Archiv für Heraldik, 1912, p. 128, ferner im Anzeiger XIX, p. 281/282 und in den „Zwingliana“, 1912, p. 41.

⁷⁵⁾ Hans Bachmann im Anzeiger 1916, p. 118, 186, 290.

⁷⁶⁾ Paul Ganz in Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, p. 102.

⁷⁰⁾ Anz. 1874, p. 544.

⁷¹⁾ Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXIV, p. 280.

⁷²⁾ Gesch. der bild. K., p. 667 und 807.

Die Haggenberg kamen vermutlich ursprünglich vom Hofe gleichen Namens am Schauenberg, waren dann aber schon im Laufe des 15. Jahrhunderts in Winterthur sesshaft geworden. „Die Haggenbergin“, wahrscheinlich die Mutter des Malers Hans, besaß ein Haus an der Obergasse. Dieser wird 1471 erstmals im Steuerbuch genannt und zwar ohne Steuerbetrag unter den Hausleuten seiner Mutter. Er war damals offenbar noch in jungen Jahren, sodaß er kurz nach 1450 geboren sein dürfte. Der Vater war zu jener Zeit wohl schon gestorben; seinen Beruf kennen wir nicht; es ist möglich, daß er Maler war, sodaß dann Hans bei ihm in die Lehre gegangen wäre. Für den Vater kämen die Fresken in St. Georg am Feld und in Lufingen besonders in Betracht. 1472 entrichtet Hans 30 β Steuer, 1474—1476 $2\frac{1}{2}$ R , 1477—1479 3 R 5 β . 1479 besaß er einen Garten vor dem Holdertor. 1480 wird er nicht mehr genannt. Dem entspricht die Notiz des Ratsbuches 1480 „mentag vor trium Regum: Haben min Heren den Haggenberg maler 4 jar die nechsten stürfry tagwen und wachten fry gesetzt, doch ob es zu schulden kem sol er helfen reisen.“ 1483 (die Steuerbücher von 1481 und 1482 fehlen) wird Hans Haggenberg als am Niedermarkt wohnhaft erwähnt. Unmittelbar darnach folgt der Eintrag: „herrn heinrich haggenberg 1 R .“ Heinrich Haggenberg, der Bruder des Hans, war seit 1489 Chorherr auf dem Heiligenberg und schon seit 1478 Priester und Kirchherr zu Neftenbach. Erst seit 1487 folgt wieder ein Steuereintrag von $2\frac{1}{2}$ R ; der Pfarrer Heinrich zahlt $1\frac{1}{2}$ R . (Die Steuerbücher von 1488 und 1489 fehlen.) 1489 am Samstag vor Urbani enthält das Ratsbuch den Eintrag: „verget (fergget) hans haggenberg an statt sin selbs und mit vollem gwalt hern heinrich sins brüders dem brüderhus im wald die 30 β zins, so inen gangen sind ab der Sigin an der obergassen“. Und am gleichen Tag weiter: „verget Haggenberg für sich und sin brüder hansen böni ir wisen gelegen uff der oberwisen.“ Diese Schenkungen, die auf einen ge-

wissen Wohlstand schließen lassen, erfolgten offenbar nach dem Tode der Mutter.

Nun folgt ein Eintrag, der uns einen interessanten Einblick in die Berufsverhältnisse und die persönliche Eigenart des Malers gewährt. „Am mentag vor sebastiani 1489“ fällt der Rat den Spruch: „habend min heren mit haggenberg und ludwig maler geredt und verschaffet, das sy fürohin enandern in iren handwercken ungesumpt lassen, und an welchen des ersten arbeit getragen wurde, so sol der ander den selben mit worten noch wercken heimlich noch offenlich daran nit hindern. Sonder desselben arbeit gantz still stan bitz das der, mit dem anfangs geredt, darvon oder darzü kommen ist.“ — Dieser Widersacher war der Maler Ludwig Graf (Graf, Grauff). Er war kaum weniger angesehen als Haggenberg und zudem wohlhabender, also ein gar nicht gering zu schätzender Konkurrent. Er erscheint in den Steuerbüchern von 1470 bis 1503. Diejenigen von 1503 bis 1522 fehlen; dasjenige von 1523 nennt ihn nicht mehr. Aus andern Quellen ergibt sich aber, daß er im Lauf des Jahres 1513 verstorben war. Seine Lebensdaten und seine soziale Stellung decken sich genau mit Haggenberg. Er hatte ein Haus am Obermarkt, steuerte 1470 1 R 5 Sch., allmählich mehr bis auf den ansehnlichen Betrag von 4 R im Jahre 1503. Auch er war seit mindestens 1477 (es fehlen einige Listen) Mitglied des großen Rats. Seit 1489 war er während langer Jahre einer der beiden Aufseher „über bürgerzög“. 1505 gelangte er gar in den kleinen Rat und in die Kirchenpflege und 1508 und 1509 wird er als „Baumeister“ genannt. 1512 wird er noch als Mitglied des kleinen Rates, Kirchenpfleger, Brot-schauer, Aufseher über „bürgerzög“ erwähnt. Die Liste von 1513 nennt ihn dagegen nicht mehr. Er muß danach vor Albani 1513 gestorben sein. Nach Ratsbeschluß durfte 1486 ein hergereister Maler Moritz nur noch bis Weihnachten selbständig arbeiten; wollte er länger bleiben, so mußte er Burger werden oder bei Maler Lud-

wig wie andere Knechte dienen. Dieser besaß eine Tuchbleike vor dem Niedertor „am gessli so uf den hl. Berg goht“ auf die er 1488 80 fl aufnahm. 1513, kurz vor seinem Tode, der ihn danach in voller Frische betroffen haben muß, verkaufte Lux Graff seine Bleike neben des Sirnachers Mühle mit Wiese, Ros und Hanf land samt allem dazu gehörenden Geschirr für 280 fl . Alles in allem also ein recht beachtenswerter Mann. Ob er mit dem Maler Jörg Graff von Frauenfeld verwandt war, ist noch nicht geklärt. Von Ludwig Graf könnten mit einiger Wahrscheinlichkeit die beiden in vernachlässigtem Zustande in der Schloßkapelle der Mörsburg befindlichen Altarflügel mit der Verkündigung und den Heiligen Oswald und Jakobus herrühren. Sie verdienen besondere Beachtung, da sie zu den erfreulichsten und originellsten Tafelgemälden auf Zürcher Gebiet gehören, ja überhaupt die einzigen nicht stadtzürcherischen Altar gemälde aus dieser Zeit sind. Eine sachgemäße, sorgfältige Restauration der ganz ausgetrockneten Flügel ist ein dringendes Gebot der Notwendigkeit.

1490 versteuert Haggenberg $2\frac{1}{2}$ fl .

Etwa seit dieser Zeit gehörte er als auswärtiges Mitglied (denn es ist ausgeschlossen, daß er in Zürich auch nur vorübergehend wohnte) der Zürcher Lux- und Løyenbruderschaft an.

Seit mindestens 1477 bis zu seinem Tode 1511 war er Mitglied des großen Rates. 1477 steht neben seinem Namen die Bemerkung „nit da.“ Seit 1483 gehörte er auch dem Stadtgerichte an und von 1486 bis 1490 war er jeweilen der vom großen Rat in die Rechenstube gewählte Rechner.

1491 fertigten Hans Haggenberg und seine Frau dem Bildhauer von Konstanz einen Zins von II Beheimsch ab ihrem Hause. Gemeint ist vielleicht der Bildhauer, der Haggenberg die Schnitzfiguren zu den Altären lieferte, die dieser als Unternehmer herstellte.

Im gleichen Jahre hat er wieder in Erbschaftsangelegenheiten zu tun. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß seine Frau, gleich der Mutter, Anna hieß: fritag vor invocavit, „verzieh and sich hans haggenberg und anna sin frow mit irem vogt meyer gegen hannsen wipff und sins brüders Ulis selgen kinden alles irs väterlichen und mütterlichen erbguts bitz an ein ledigen anfal; dafür ist inen worden uf die verg. usrichtung [?] 30 Gl.“

1494 wurde Hans Haggenberg mit zwei andern Bürgern zusammen „Fürsprecher vor Rat“. In der gleichen Stellung wird er noch 1511 erwähnt. Er war im Lauf der Jahre vorge rückt, sodaß sein Name am Anfang steht. Nachträglich wurde aber ein „Lux“ vorgesetzt. Und in der folgenden Liste von 1512 steht „Lux Haggenberg“ an zweitletzter Stelle. Hans Haggenberg war also im Lauf des Jahres 1511 gestorben. (Hauser irrt sich: das Steuerbuch von 1515 ist verloren; das vorgebliche stammt von 1500.)

Die Steuereinträge von 1500 bis 1503 (haggenberg ohne Vornamen), zwischen 1 fl und 30 β betragend, beziehen sich wohl auf Lux, da sie für den Vater zu klein sind. — Dem Lux Haggenberg fertigten 1514 am mentag vor thome Otmar Weidenlich und seine Mutter ihren Weingarten samt Bungert und Trotte am Schalmenacker. Vielleicht fiel ihm dabei durch seine Frau ein Erbteil zu. 1518 machte er wie Laurenz Boßhart berichtet für xiiij lib. V β die hel (Hölle), des Herrgotts Grab und des Lazarus und alle Dinge zum (3. Winterthurer) Osterspiel. Durch den Eintrag 1519 fritag post Urbani bekommen wir erneut Einblick in die Familienverhältnisse: Lux Haggenberg, Katharina sin husfrow und Anna sin müter fertigen Michel Bader 5 fl zins aus ihrem Haus und Hof am Niedermarkt neben der Krone gelegen.

Fritag vor thome 1520 schlichtet der Rat einen Streit zwischen Haggenberg und Erhart Geilinger.

Auf Lux Haggenberg dürfte sich auch fol-

gender Vermerk vom November 1520 in den Konstanzer Domkapitelsprotokollen beziehen, der mir durch die Freundlichkeit von Prof. Rott bekannt wird: „Ex parte Maler Matheus Gutrecht sind capitulariter deputiret dominis procuratores fabricae und concludiert dene Maler zu Überlingen und zu Winterthur zu beschreiben, sölich gemält der großen neuen orgel zu besichtigen und ze schetzen.“

Sein großer Ruf, der daraus erhellt, wird schon in einer Urkunde von 1519 klar: Am 12. April 1519 ersucht das Stift Münster im Aargau Schultheiß und Rat zu Winterthur, den Maler Lux Haggenberg (Meister Luxen Maler genannt Hackenberg), ihren Bürger, anzuhalten, ein von ihm gefertigtes, schadhafte gewordenes Gemälde an einem Horologium wieder herzurichten.

1523 erscheint im Steuerbuch „Haggenbergin und ihr sun.“ Lux war damals schon gestorben, (in jungen Jahren; er kann nicht vor 1475 geboren sein); denn 1522 am Montag vor wienachten wollte Kilian Forrer aus dem Hause, „so er von Lux Haggenbergs selgen witwe erkoufft“ hatte, ein „gerwy“ machen, was ihm vom Rat versagt wurde. Und Kristoffel Haggenberg, ein Sohn des Lux, schreibt am 22. November 1522 aus Luzern, er sei ganz damit einverstanden, daß seine Mutter das Haus des seligen Vaters für 285 Gl. verkaufe. Käufer war eben Kilian Forrer.

Dazu stimmt wiederum die Mitteilung des Chronisten Goldschmied überein, Lux Haggenberg habe den Auftrag gehabt, nach Glarus eine Himmelfahrt, ein Heiliggrab und einen Palmesel zu machen, sei aber vor Vollendung der Arbeiten gestorben, so daß der Rat von Glarus sich genötigt sah, von dem von Winterthur das vorausbezahlte Geld zurückzuverlangen. Ausgestellt ist das Schreiben am Dreikönigstag 1522. Womit wiederum übereinstimmt, daß Lux nur bis 1521 dem großen Rat angehörte.

Lux Haggenberg war also sowohl Bildhauer als Maler. (Nach den Seckelamtsrechnungen malte er auch Kriegsfahnen, Wappen und Fenster.) Es

hat sich auch tatsächlich ein Schnitzaltar aus dem Jahre 1507 erhalten, der seine, durch eine unglückliche „Restauration“ leider erneute, Signatur trägt. Er befindet sich heute beim Bischof von St. Gallen. Es ist eines der besten Werke dieser Art in der Schweiz. An künstlerischem Wert ist es den gleichzeitigen Arbeiten Strigels ebenbürtig. Ich kann in diesem Zusammenhang nicht weiter auf den Bildhauer Lux Haggenberg eingehen. Ich möchte vorläufig nur mit allem Vorbehalt erwähnen, daß folgende Werke als Arbeiten seiner Werkstatt in Frage kommen: Knieende Madonna (von einer Marienkrönung oder einer Anbetung?) in der katholischen Kirche von Frauenfeld (soll aus Winterthur stammen), Madonna aus dem Innertal (Kanton Schwyz), Kruzifixus in St. Gallenkappel (zum St. Galler Altar gehörend?) und Madonna im Zürcher Kunsthandel.

Sein Ruf muß, wie die Aufträge nach Münster, Konstanz und Glarus beweisen, zu seiner Zeit nicht geringer gewesen sein als der des Vaters. Er hat weit über das engere Winterthurer Gebiet (über Zürich hinweg!) hinaus Wirkung gehabt. Er ist unter die bedeutendsten altschweizerischen Meister zu rechnen.

Bevor wir auf die Arbeiten Hans Haggenbergs einzeln eintreten, geben wir der Übersicht halber eine Liste in möglichst chronologischer Anordnung.

1. Kyburg um 1470 (zwischen 1468 und 1487)
2. Veltheim vor 1480
3. Wiesendangen vor 1480
4. Wappenbuch des St. Galler Abtes Ulrich Rösch, datiert und signiert 1488
5. Altargemälde im Landesmuseum, datiert 1490
6. Töb um 1490/91 (bis 1504 und 1510?)
- 6a. Bläsihof Töb um 1490?
7. Rüti 1492 datiert
8. Winterthur Stadtkirche 1493 datiert
9. Winterthur Haus zum Waldhorn, 1494 datiert, zerstört
10. Schloß Hegi 1496.

Verlorene Arbeiten:

St. Gallen, gotisches Münster (1483?)

Wil (St. Gallen), „Hof“? Unsere liebe Frau im Beinhaus?

Vermutliche Arbeiten Haggenbergs (zerstört oder übertüncht):

Dättlikon

Fehraltdorf

Neftenbach: Beinhaus

Wila

Zell

Turbental.

Von keiner andern Stelle aus läßt sich so leicht in Haggenbergs Art eindringen, wie von den Wandmalereien in der Kirche zu Wiesen-
dangen.⁷⁷⁾ Der ganze Chor ist von seinen Fresken überdeckt: Wände, Gewölbe, Fensterlaibungen, Schlußsteine. Es ist weitherum der besterhaltene, stimmungsvollste Kirchenraum. Wenn auch naturgemäß einzelnes zerstört und anderes ergänzt ist, wird man doch verwundert sein über die Menge des Erhaltenen und die Fülle mannigfaltiger Bilder, die uns geboten wird. Wenn auch eine genaue Datierung nicht möglich ist, dürfen wir doch annehmen, daß die Malereien innerhalb des Haggenbergschen oeuvres frühe Arbeiten darstellen, daß sie vor 1480, vielleicht schon zu Ende der siebziger Jahre entstanden sind. Das Wappenschildchen des Hug von Hegi, der 1493 als letzter seines Geschlechts in Winterthur starb, gibt nur einen terminus ante.

In drei Zonen übereinander wird in 21 Feldern sehr ausführlich die Legende von der Auffindung des Hl. Kreuzes erzählt. Gewölbefelder und Stichkappen der Decke sind dekorativ ungewöhnlich geschickt mit Halbfiguren verziert: auf der Südseite Propheten, auf der Nordseite Apostel. Oberhalb des ersten Fensters die Madonna in Halbfigur, über dem zweiten St. Stefan ebenso und über dem dritten St. Oswald, der den in reicher Rüstung knienden Stifter Jakob von Hohenlanden-

⁷⁷⁾ Vergl. die ausführliche Beschreibung Bachmanns im Anz. 1916, p. 118, 186, 290.

berg empfiehlt. Die Laibungen sind mit Rankenwerk verziert, über dem einmal der Hl. Antonius abbas zu sehen ist. — Für die eingehende Beschreibung sei auf die sehr ausführliche Abhandlung von Dr. Hans Bachmann verwiesen.

Versuchen wir, kurz das Charakteristische der Haggenbergschen Formensprache herauszuheben, damit wir von hier aus Zugang finden zu seinen andern Arbeiten.

Bei den figürlichen Bildern nehmen die Spieler fast die ganze Höhe des Feldes ein; sie stehen nahe der Vorderfläche. Sie sind im allgemeinen wenig in Bewegung; dann aber wirken die Gesten eher übertrieben. Die Köpfe sind eher groß, die Beine sehr lang. Die einzelnen Gesichtsteile sind summarisch, doch prägnant festgehalten. Die Gewänder fallen in großzügig zusammengehaltenen Maßen. Der Maler modelliert in unterschiedenen, großen Flächen. Dem genrehaften Zug der Legende wird willig Folge geleistet. Landschaften fehlen nie, wenn sie möglich sind. Sie werden sachlich, ohne großen Stimmungswert angebracht. Mit den Figuren gehen sie noch nicht restlos zusammen. Farblich ist der Eindruck der Fresken eher kühl: einfache, ungebrochene Töne dominieren: viel grün, kräftiges blau und rot. — Wir erkennen leicht die Art eines vielbeschäftigten Freskenmalers großen Stils, der nur das Wesentliche in großen Zügen zu geben bemüht ist. Wenn auch keinerlei Entlehnung nachgewiesen werden kann, scheinen doch entfernte Anklänge an den niederländischen Realismus eines Dirk Bouts etwa und Erinnerungen an Schongauer zu bestehen. Dinge also, die damals zum traditionellen Schulgut gehörten. Darauf weisen auch in unserer Gegend nicht gebräuchliche Kleidungsstücke.

Rassiger und origineller noch sind die Halbfigurenbilder des Gewölbes. Auf weißem Grund sind rote Nelken und blaue Kornblumen verstreut. Aus großen, kräftig markierten, jedesmal voneinander verschiedenen Blütenkelchen (bei den unteren Figuren sind es stilisierte Wolken) sitzen

die großzügig aufgefaßten, auf ausdrucksvollen Kontur hin gesehenen Apostel oder Propheten. Jede Ansicht ist dem Maler recht: Face, Profil, Dreiviertel. Die sprechenden Gesten sind gehalten. Die Hände sind vergleichsweise der schwächste Teil. Die Köpfe sind — wenn auch nicht etwa porträtmäßig detailliert — sehr charakteristisch und rassig. Die Kopfbedeckungen der Propheten sind geradezu kühn und abenteuerlich. Es ist nichts Kleinliches zu finden. Alles ist groß auf dekorative Wirkung hin gesehen. Wie so eine Schrifftafel angebracht wird, das ist vortrefflich. Es ist knapper, monumentaler Freskantenstil.

Es ist klar, daß Haggenberg bei einer so umfangreichen Arbeit seine Gesellen hatte. Doch scheint es mir, zumal bei dem heutigen Erhaltungszustand zu weit zu gehen, das Werk zweier Hände unterscheiden zu wollen. Es ist spätgotischer, großzügiger Werkstattbetrieb.

Bachmann hat zweifellos recht gesehen, wenn er die Fresken in der Kirche zu Veltheim mit den Wiesendanger Malereien in Verbindung bringt.⁷⁸⁾ Es ist unbedingt beide Male die gleiche Hand am Werk.

Einstmals war auch in Veltheim der Chor völlig ausgemalt. Und eine alte Quelle berichtet, daß auch das Schiff früher mit lebensgroßen Figuren geschmückt war.⁷⁹⁾

Die Anordnung der Felder in drei Zonen übereinander entsprach derjenigen in Wiesendangen: Zu unterst der Stammbaum Christi, dann die Apostel und zu oberst in den Bogenfeldern Propheten in Halbfigur. Im Chor stehen die Wappen des Stifters Rudolf Bruchly und seiner Frau Anna Ehinger mit denen von Österreich, Zürich und Kyburg. Die Fensterlaibungen sind wiederum mit Rankenwerk verziert. Dies alles ist mit Ausnahme

der Wappen übertüncht. Erhalten blieben dagegen die Malereien des Gewölbes: die Evangelistensymbole, zwei weihrauchschwingende Engel, und je zwei kluge oder törichte Jungfrauen in Halbfigur auf jeder der fünf Gewölbekappen. Genau wie in Wiesendangen sind rote Nelken und blaue Kornblumen auf den weißen Grund gestreut, wachsen die menschlichen Figuren aus großen, prachtvoll stilisierten Blütenkelchen. Und wiederum sind die Gewänder großzügig und fließend drapiert, treffen wir die nämliche karge aber kraftvolle Behandlung des Gesichts, die gewohnte, großflächige, malerische Behandlung, überrascht dieselbe monumentale Gesinnung, die auf sprechenden Kontur ausgeht.

Rahn, der mit solchen Urteilen sparsam war, nennt die Jungfrauen sehr lieblich. Wie Haggenberg seiner Zeit vorauseilte, ergibt sich aus der Datierung. Rahn setzte die Veltheimer Fresken zwischen 1500 und 1520 an, und Bachmann wollte gar das Fresko des jungen Leu aus der Stefanskapelle in Zürich (um 1524) an Haggenberg abtreten. Wennschon nur schwer eine Entwicklung im Schaffen Haggenbergs festzustellen ist, so steht doch soviel gewiß, daß die Veltheimer Fresken verhältnismäßig früh, vor 1480 wohl, anzusetzen sind und zeitlich nicht sehr entfernt von den Wiesendanger Arbeiten entstanden sein können. Eine spätere Datierung ist nicht wohl möglich: In den achtziger Jahren arbeitete Haggenberg größtenteils außerhalb Winterthur und in den neunziger Jahren muß er geradezu überhäuft gewesen sein mit zum Teil datierten oder datierbaren Aufträgen. Diesen gegenüber erscheinen die Veltheimer Malereien unfreier und befangener, doch frischer, weniger routiniert. Die Ausmalung der Kirche Veltheim muß zu den umfangreichsten Arbeiten unseres Malers gehört haben.

Zurzeit da er Landvogt auf der Kyburg war (1468—1487), ließ Felix Schwarzmurer die sogenannte Sakristei der Burgkapelle von Hans Haggenberg mit Fresken aus dem Leben der Patronin seiner Stadt Zürich, der hl. Regula, aus-

⁷⁸⁾ Bachmann, a. a. O., p. 292.

⁷⁹⁾ Rahn, Anz. 1899, p. 192. Prof. Hegi belehrt mich, daß es sich um die Wappen Bruchly und Ehinger (nicht von Laufen und von Ehingen) handle.

malen.⁸⁰⁾ Sie sind heute noch, wenn auch stark hergenommen, erhalten. Wie gewöhnlich teilt der Meister die Wände in rechteckige Felder auf, die von kräftigen, einfachen Bändern umzogen werden.

Dargestellt ist, wie die Heilige vom Landpfleger Decius zum Tode verurteilt wird, wie sie gesteinigt und in Öl gesotten wird, wie sie nackt kopfabwärts und bekleidet stehend gegeißelt wird, wie sie im Turm eingesperrt und schließlich enthauptet wird. Ein weiteres Feld ist dem Stifter, seiner Frau und seinem Wappen gewidmet. Es ist die ausführlichste Darstellung der Legende der Hl. Regula, die uns erhalten ist.

Ohne Mühe erkennen wir die Hand, die in Wiesendangen und Veltheim tätig war. Nur sind hier die Szenen einfacher gestaltet, weil jeweils nur wenige Figuren darzustellen waren. Sie füllen wieder fast die ganze Höhe des Feldes. Die Bewegungen sind eckig, von jener auf uns leicht komisch wirkenden Lebhaftigkeit, wie sie uns etwa vom Hausbuchmeister bekannt ist. Die Beine erscheinen sehr lang. Auffallend ist das starke Zurücktreten der Landschaft. Der farbige Eindruck war ehemals viel erfreulicher als heute, da nur mehr das Nötigste zu sehen ist und die feineren Farbschichten abgerieben sind.

Ich glaube, daß es sich hier um die frühesten erhaltenen Arbeiten Haggenbergs handelt. Sie könnten noch den frühen siebziger Jahren angehören.

Man sieht hier, wie schon bei der Kreuzfindungslegende in Wiesendangen, wie Haggenberg über eine lebhaft bildliche Phantasie und ansehnliche künstlerische Gestaltungskraft verfügte; denn in beiden Zyklen war er ganz auf sich selbst angewiesen, da er sich an keinerlei Vorbild anlehnen konnte. Ich glaube aus diesem Grunde besonders, daß er ein Mann eigener Kraft war, keinem als sich selbst zu Dank verpflichtet.

⁸⁰⁾ Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XVI, 4. Heft, J. Langl: Die Kyburg (Wien 1898), Führer von Prof. Lehmann.

tet. Er mag in Winterthur bei älteren Meistern das Handwerk gelernt, im übrigen aber seine Fähigkeiten aus eigener Initiative ausgebaut haben. Es wäre nach unserer heutigen Denkmälerkenntnis auch nicht einzusehen, wo er etwa angeknüpft haben könnte. Trauen wir doch der Schöpferkraft eines Künstlers (und diesen Ehrennamen verdient Haggenberg auf seine Art gewiß) soviel zu, daß sie sich aus sich heraus, ohne Anlehnung auswirken kann.

Mit dem Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch von St. Gallen von 1488 gewinnen wir festen Boden und lernen wir Haggenberg von einer neuen Seite kennen.

Das berühmte Wappenbuch (cod. 1084 der Stiftsbibliothek St. Gallen)⁸¹⁾ ist ein heraldisches Dokument ersten Ranges. Auf 350 Seiten enthält es hunderte von Ritterwappen, besonders schweizerischer Geschlechter. Es sind kolorierte Federzeichnungen, derb, aber ungemein dekorativ und sicher im Strich. Einzelne ganzseitige Prachtsexemplare gehören zu den schönsten Vertretern heraldischer Kunst. Die Wappen lassen auf eine unversieglige Phantasie, ein ursprüngliches Dekorationstalent und eine rassige Faust schließen. Der Kodex verdiente eine angemessene

Taf. XX,
Abb. 42-45

⁸¹⁾ Eine kurze Notiz im Archiv für Heraldik, 1899, p. 14, ist bisher alles, was über dieses Hauptwerk der schweizerischen Heraldik im ausgehenden Mittelalter geschrieben wurde. Der im schweizer. Archiv für Heraldik, 1912, p. 130, vertretenen Meinung, die Wappenzeichnungen des Jahrzeitbuches von Uster seien vom Autor des St. Galler Kodex, kann ich nicht zustimmen. Sie sind in jeder Beziehung schwächer und stammen wohl vom Schreiber. — Vergl. neuerdings Archiv für Heraldik, 1926, p. 80. — Die Verfasser werden ihre Meinung, nur wenige der Wappenzeichnungen seien von dem signierenden Meister Hans Haggenberg, erst zu beweisen haben, wobei die Feststellung besonders wichtig wäre, welche der Wappen von Haggenberg seien. Eine allfällige Einschränkung seiner zürcherischen Tätigkeit täte unsern Ausführungen keinen Abbruch, da sie nicht in erster Linie davon abhängig sind, wieviele Wappenzeichnungen des Kodex von Haggenberg seien. Im übrigen ist Vadian, der den Meister noch gekannt haben könnte, der beste Gewährsmann.

Gesamtpublikation. Die eingehende heraldische Bearbeitung steht noch aus.

Auf Seite 7 nennt sich der Zeichner am Schluß einer längeren gereimten Huldigung an den jungen Maximilian I:

Also hatt hanns haggenberg gemallt
Vorstand die zal jn rechter gestallt
Deo Gracias 1488.

Es ist wahrscheinlich, daß sich die Ausführung durch Jahre hindurchzog, wie die Zahlen 1470, 1476 und 1488 anzudeuten scheinen. Ein Teil der Wappen ist von anderer, z. T. späterer und schwächerer Hand. Der Künstler ist kein anderer als unser Winterthurer Meister. Über ihn und seine Beziehungen zum Abte von St. Gallen gibt Vadian in seiner Chronik der Äbte⁸²⁾ wertvolle Kunde. „Einen Maler bestalt er (der Abt von St. Gallen) von Winterthur, hieß der Hakenberg; dem verdingt er das Münster außerhalb des chors durch nider ze malen; namlich auf der linggen siten S. Gallen leben, in vil gefierte stuk abgeteilt, und zû der rechten siten S. Othmars mit infel und mantel, wie zu unsern zeiten die äbt gond.“ Und etwas später erhalten wir aus derselben Quelle neue, ungeahnte Auskunft über unsern Maler: „Under beilegenden ließ er mancherlei waapen der fürsten, pöpsten, grafen, freiherren und edlingen, darzû der burgern zû S. Gallen, besonders der alten geschlechten, gar zierlich machen, wie er zû Wil in einem sal ouch tûn hat — dan Hakenberg seinen ouch ein lust hatt ze machen — auß einem waapenbuch, in welchem er vnzällig vill schilt des adels, besonders im turgöw und Zürichgöw, zusammenbracht und mit zugehörigen farben außgestrichen hat.“

Haggenberg war also in den achtziger Jahren eine Art Hofmaler des Abtes von St. Gallen. Er schmückte das 1483 vollendete gotische Münster⁸³⁾ (das seither dem barocken Prachts-

⁸²⁾ Vadians Chronik der Äbte, II, p. 376 (Ed. Göttinger).

⁸³⁾ Überliefert sind Darstellungen aus dem Leben

bau des Konstanzers Peter Thumb von 1756 gewichen ist) und die Residenz des Abtes in Wil, den „Hof“ (denn nur in diesem kann der „Saal“ gestanden haben) mit Fresken⁸⁴⁾ und fertigte in der Zwischenzeit das 1488 vollendete Wappenbuch. Ob er, wie Hauser angibt, Bürger von St. Gallen wurde, konnte ich nicht feststellen. Da aber aus dieser Zeit genügend Winterthurer Einträge vorhanden sind, scheint es mir wenig wahrscheinlich zu sein. Was Haggenberg dazu bewog, den ehrenvollen Dienst des Abtes aufzugeben, wissen wir nicht. Es darf aber angenommen werden, daß ihn die großen Aufträge in Töb, im Haus zum Waldhorn in Winterthur und in Rüti bestimmten, seiner Vaterstadt treu zu bleiben. Wahrscheinlich bezieht sich die Steuerbefreiung auf vier Jahre von 1480 auf diese auswärtige Tätigkeit. Daß aber Haggenberg seinen Wohnsitz in Winterthur nicht aufgab, bezeugt der Eintrag von 1483. Erst 1487 folgt wieder ein Steuereingang. Und in diese Zeit möchte der Beginn der Ausmalung des Töber Kreuzganges fallen. Die Fresken in St. Gallen und Wil müssen also zwischen 1480 und 1487 fallen.

Von dem urkundlich gesicherten St. Galler Wappenbuch aus werden wir versuchen müssen, auf die übrigen Arbeiten Haggenbergs zu schließen. Es ist freilich nicht leicht, kleine heraldische Zeichnungen mit monumentalen Wandgemäl-

der Hll. Gallus und Othmar (Rahn, Anz. 1886, p. 368). — Von Haggenberg könnte allenfalls auch die Ausmalung einer Außenkapelle des Katharinenklosters in St. Gallen stammen mit Halbfiguren, die Rahn (Anz. 1884, p. 78) in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzte. — Der Name Haggenbergs wurde in der Literatur erstmals von Rahn (aus Vadian) erwähnt im Anz. 1886, p. 369.

⁸⁴⁾ Inwieweit die übrigen Malereien Wils (im Beinhaus und in U. L. Frau im Beinhaus mit den Daten 1520 und 1522, ob jeweils für die ganze Ausmalung geltend?) mit Haggenberg (event. Lux H.) in Beziehung zu bringen sind, ist schwer auszumachen. Wahrscheinlicher scheint mir, daß sich hier die Gestalt eines andern st. gallisch-konstanzerischen Malers auftut, der für Tufertswil, Mariaberg bei Rorschach, St. Gallen Katharinenkloster, Beinhaus und U. L. Frau im Beinhaus Wil und event. Stammheim verantwortlich sein dürfte.

den zu vergleichen, dennoch hoffen wir, daß der charakteristische Stil des Meisters im Verein mit den Gründen der Wahrscheinlichkeit, zum Ziele führt. Es ist freilich aufs lebhafteste zu bedauern, daß die offenbar bedeutenden und umfangreichen Malereien in St. Gallen und Wil (hier könnten sie noch unter der Tünche sein) verloren sind. Sie hätten einen Schluß auf die Malereien der Winterthurer Gegend leicht gemacht.

Das einzige Tafelgemälde, das wir Haggenberg bisher zuweisen können, den Dominikanerstammbaum des Landesmuseums, ist 1490 datiert. Es beweist, daß er nicht nur Wandmaler war, sondern daß aus seiner Werkstatt auch Schnitzaltäre mit gemalten Teilen hervorgingen, wie es dann bei Lux Haggenberg häufiger der Fall war.⁸⁵⁾

Der Dominikanerstammbaum ist die Rückseite eines Altarschreins von beträchtlichen Ausmaßen (220 × 263 cm). Die vergoldete Rückseite, also die eigentliche Vorderfront, zeigt noch deutlich die Klebestellen dreier Schnitzfiguren. Es ist klar, daß auf diese kaum beachtete Hinterseite (sie bleibt denn auch häufig unbemalt) wenig Sorgfalt verwendet wurde. Sie ist zudem noch durch die Zeit arg mitgenommen worden. Wir dürfen uns deshalb bei einer Einschätzung der Qualitäten Haggenbergs nicht ausschließlich auf dieses leicht zugängliche Stück stützen.

Auch hier ist die Haggenbergsche Hand wieder leicht zu erkennen. Er hat gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten: die Halbfiguren sitzen auf Blütenkelchen; das kräftige Rankenwerk ist geschickt zu dekorativer Wirkung gebracht. Man erkennt darin ein natürliches Kompositionstalent. Die Drapierung ist einfach, ohne die sonst modischen Knickfalten. Im Gesicht ist nur das Nötigste — dieses aber entschieden und

sprechend — angedeutet. Die Farben sind unaufdringlich, wie dies ja schon durch die einfache schwarz-weiße Ordens-Tracht nahe gelegt wird.

Diese Tafel muß zu einem ansehnlichen Altar von beträchtlichem Ausmaß gehört haben. Es kommt wohl nur eine bedeutende Kirche dafür in Frage. Und da, meine ich, ist zuerst an Töb zu denken, sicher nicht an St. Katharinental, das durchaus zum Konstanz-Schaffhauser Kunstkreis gehörte. Der Stammbaum paßt nur in eine Dominikanerkirche. Und die Nonnen von Töb waren ja Dominikanerinnen. Dazu tritt als stärkstes Argument der Umstand, daß um dieselbe Zeit Haggenberg mit der Ausmalung des Kreuzganges von Töb beschäftigt war. Im Zusammenhang mit der Neueinrichtung des Klosters muß auch der Hochaltar entstanden sein.

Die Ausmalung des Kreuzganges im Kloster Töb war Haggenbergs Hauptwerk.⁸⁶⁾ Es war wohl die monumentalste und großartigste Aufgabe, die in der Schweiz je an einen Maler vergeben wurde. Und auch jenseits unserer Grenzen muß man weit suchen, bis man auf einen Auftrag ähnlichen Umfangs stößt. Es ist ein Jammer, daß all dies fallen mußte, als das Kloster Töb abgebrochen wurde (so wie man einen Stall abbricht, sagt Rahn), um einer Fabrik Platz zu machen. Es wäre ein einzigartiges Denkmal gewesen. Nur mehr armselige Aquarellkopien und wenige Pausen gestatten, uns von der alten Pracht eine Vorstellung zu machen.

Der Neubau wurde 1469 begonnen. An zwei Stellen im Bau kam das Datum 1491 vor. Die Küche war 1496 fertig. In den Wandmalereien sollen die Daten 1504 und 1510 zu finden gewesen sein. Ich neige doch dazu anzunehmen, daß die Fresken 1491 in der Hauptsache vollendet waren. Darauf läßt auch, wenn wir recht vermuten, der Hochaltar von 1490 schließen.

⁸⁵⁾ Im Auktionskatalog der Slg. Challande 1885 nicht erwähnt. Die übrigen gleichzeitig ins Landesmuseum gelangten Stücke sind nicht zugehörig. Sie sind älter und von zwei verschiedenen Händen.

⁸⁶⁾ Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXVI, Heft 3 (Rahn). Schon Bachmann hat im Anz. 1916, p. 292, auf Haggenberg als Autor und die Verwandtschaft der Wappen mit denen des St. Galler Kodex hingewiesen.

Sämtliche vier Seiten waren völlig bemalt. Eine vorgetäuschte, teppichbehängene Brüstung zog sich rund herum. Darauf fanden sich die Wappen der jeweiligen Stifter des darüber befindlichen Bildes, je zwei und zwei zusammengeordnet. Schon diese auffallend starke Verwendung heraldischen Zierats (für die sich aus jener Zeit kaum ein Analogon findet) erinnert an die Spezialität Haggenbergs, wie er sie besonders im Wappenbuch geübt hat. Über diesem Sockel war in 79 Feldern, die von einfachen Streifen eingefasst waren, eine ganze, ausführliche Bilderbibel dargestellt. In diesem Umfang und in so monumentaler Weise ist das Thema zu jener Zeit selten mehr zur Durchführung gekommen. Die ersten beiden Felder waren Heiligen gewidmet; darauf folgten 36 Szenen aus dem alten Bund und 41 Darstellungen aus dem neuen Testament. Besonders ausführlich waren das Marienleben und die Passion Christi behandelt. — Für die Einzelbeschreibung sei auf Rahns eingehende Darstellung verwiesen.

Diese Malereien sind nur noch in stilistisch unzulänglichen kleinen aber ausführlichen Aquarellkopien, die nur inhaltlich Wert haben, erhalten. Pausen einiger Köpfe und zweier figürlicher Szenen genügen jedoch im Verein mit den Angaben Rahns, die zum Teil noch auf alte Quellen zurückgehen, um die Autorschaft Haggenbergs zu sichern. Es ist ja auch an sich schon wahrscheinlich, daß der weitberühmte Maler aus dem nahen Winterthur den Vorzug erhielt etwa einem kaum hervortretenden Ludwig Graf gegenüber. Dazu wußte sich Haggenberg kräftig Geltung zu verschaffen, wie der Zusammenstoß mit seinem Konkurrenten von 1489 (vielleicht eben in der Töber Sache) beweist. Er saß ja auch in einflußreichen Räten und erfreute sich durch seinen geistlichen Bruder, dem Chorbherrn auf dem Heiligenberg, und seinen mächtigen Gönner, den Abt von St. Gallen, bester Beziehungen zu kirchlichen Kreisen, die ihm den großen Auftrag wohl verschafft haben könnten.

Rahn glaubte keine Stilunterschiede wahrnehmen zu können. Er hielt es sogar für möglich, daß die ganze Folge in einem Zuge heruntergemalt sein könne. Diese Beobachtung ist wichtig, weil man ja auch annehmen könnte, ein so großer Auftrag sei an mehrere Maler vergeben worden. Im übrigen glaube ich eher, daß Haggenberg seine Arbeit um 1487 begann, daß damals eine Reihe von Stiftungen vorlagen, um die das Kloster seine Gönner angegangen hatte, (wie uns Ähnliches ja von Fensterschenkungen her bekannt ist), daß die Ausmalung bis auf einzelne Felder, für die sich kein Stifter gefunden hatte, um 1491 vollendet war. Und daß sich dann später noch der eine und andere entschloß, die Kosten eines Feldes zu bezahlen, wodurch sich die späteren Daten erklären würden.

Die Charakteristik, die Rahn gibt, paßt, wenn sie auch infolge der ungenügenden Kopien eher hart ist (während wir unsere Vorstellung aus andern Malereien Haggenbergs ergänzen können), sehr gut auf unsern Meister: seltsame Stellungen, energielose Bewegungen, flauere Behandlung des stark betonten Landschaftlichen, die Handlung ruhig erzählend, ohne belehrende Gegenüberstellung, interessante Fensterausblicke. Die Malerei scheint sehr sorgfältig gewesen zu sein. Es wurde viel Gold verwendet.

In die neunziger Jahre mögen auch die Wandmalereien in der Kapelle zum Bläsihof bei Töß,⁸⁷⁾ die damals zum Kloster Töß gehörte, entstanden sein. Im Chorbogen stehen die klugen und die törichten Jungfrauen, dieses bei Haggenberg so beliebte Thema aus gotischen Blumen entwickelt, in Farbe und Zeichnung beachtenswerte Leistungen. Im Chor ist in neun Feldern die Legende des Patrons, des hl. Blasius, erzählt. Die Kapelle muß vor ihrer Profanierung (1525) einem entzückenden Anblick geboten haben. Die Fresken gehörten zum qualitativ besten und

⁸⁷⁾ Anzeiger XII, p. 341, Neujahrsblatt der Zürcher Hilfsgesellschaft 1911 (E. Stauber), derselbe im „Landboten“ 1910, Nr. 140.

künstlerisch originellsten, was Haggenberg hinterließ. Er war damals in auffallend geistvoller Laune. — 1925 wurde der Großteil dieser Maleereien heruntergeschlagen.

Wie weit verbreitet der Ruf Haggenbergs nun war, bezeugen die Wandmalereien in der ehemaligen Klosterkirche von Rüti,⁸⁸⁾ das seiner geographischen Lage nach eher in den Stadtzürcher Kunstkreis gehörte. Was uns ja schon aus seinen Arbeiten klar wurde, zeigt sich in diesem Auftrag deutlich: daß Haggenberg der beste Zürcher Maler seiner Zeit war, sodaß er allen seinen Kollegen vorgezogen wurde. Ein Hans Leu d. Ä. (obwohl nur wenige Jahre jünger) konnte sich an Kunst mit ihm nicht messen und wurde hier deshalb übergangen, wie dann 10 Jahre später wiederum der Nelkenmeister, nicht er, den nun in St. Gallen befindlichen Altar für dasselbe Kloster Rüti zu malen hatte.

Ehemals war anscheinend auch hier die ganze Kirche mit Fresken geschmückt. Heute ist vom alten Bau nur noch der Chor erhalten. Im Zürichkrieg hatte das Kloster sehr gelitten, sodaß Abt Markus Wyler (1478—1503) an umfangreiche Wiederherstellungsarbeiten schreiten mußte. Ihren Abschluß bezeichnen offenbar die Malereien Haggenbergs. Oberhalb des Chorbogens an der üblichen Stelle ruht ein sehr zerstörtes jüngstes Gericht unter der Tünche. Noch erhalten und durch eine Renovation gesichert sind dagegen die Maleereien des Chorbogens selbst. Der Träger des Bogens zeigt schiffwärts die Halbfiguren von sechs Propheten in gemalten korbartigen Nischen. Hier findet sich das Datum 1492. Darüber zu Beginn der Bögen stehen links und rechts St. Petrus und St. Paulus. Der Bogen selbst ist mit virtuos behandeltem, farbig geschmackvollem Rankenwerk verziert. Im Schnittpunkt findet sich ein Schweißtüch Christi. Die Bogenlaibungen sind mit je vier weiblichen Halbfiguren über Rankenwerk geschmückt. Von links unten nach oben sind

es die Heiligen Dorothea, Magdalena, Apollonia und Ursula, rechts von oben nach unten Katharina, Barbara, Margaretha und Helena. Es ist das Anmutigste, was uns von Haggenberg erhalten ist. Graziös, fast kokett, mit jener spätgotisch gezielten Liebenswürdigkeit sind diese mädchenhaften Gestalten aufgefaßt. Ganz frei ohne stokkende Faltenknicke fließen die Gewänder. — Darunter, neben den Propheten, an den Pilasterwangen folgen links vier törichte, rechts vier kluge Jungfrauen. Schrifttafeln weisen auf den typologischen Zusammenhang mit dem darüber befindlichen jüngsten Gericht hin. Sehr sinnig wirkt es, wenn der Maler den in modische, enge Zeittracht gekleideten Klugen blühende Kränzlein aufgesetzt, während die der Törichten verwelkt neben den umgestürzten Lampen hängen. Der Zusammenhang mit den Veltheimer Fresken, in denen dasselbe Thema behandelt wird, ist hier greifbar. Nur ist in Rüti alles reifer und voller. — Die Innenseite des Chorbogens und das Gewölbe scheinen nicht bemalt gewesen zu sein. Nur zu beiden Seiten der Kreuzrippen im Chor ziehen sich Streifen entzückend leicht behandelten Rankenwerkes hin. — An der Ostseite des Chores befand sich das heute zerstörte Stifterbild, eine Verkündigung mit dem knieenden Abte, seinem Wappen und denen der Gründerfamilien des Klosters, der Häuser Regensberg und Toggenburg.

Die Toggenburger Gruft enthielt neben andern heraldischen Maleereien im Zusammenhang mit Grabsteinen acht knieende Toggenburger Grafen und eine Ausmalung der Decke, wo sich lebensgroße Pannerträger gegenüberstanden. Sie sind unter Abt Markus Wyler entstanden und weisen dadurch und motivisch deutlich auf Haggenberg. Leider sind diese interessanten und bedeutenden Arbeiten zerstört.

Die Malereien Haggenbergs in Rüti sind als Ganzes das Vorzüglichste, was wir von ihm noch besitzen. Er zeigt sich hier als reifer Meister, voll spielenden Ornamentreichtums im dekorativen Rankenwerk, voller Anmut bei den weibli-

⁸⁸⁾ Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXIV, p. 219; Anz. 1894, p. 374; Rahn, Anz. 1903, p. 279.

chen und voll guter Charakterisierung bei den männlichen Gestalten. Er hat einen ganz ausgeprägten, sehr persönlichen Stil. Wie kein anderer seiner Zürcher Kollegen hat er dem Stilwillen seiner Zeit Ausdruck verschafft.

Da alle die Kirchen und Klöster der Umgebung bis hinauf nach St. Gallen und Rüti Haggenberg mit Aufträgen überhäuft, konnte die Vaterstadt Winterthur nicht mehr länger zurückstehen. Sie hat ihn 1493 mit einer Aufgabe bedacht, die seinen Fähigkeiten ganz besonders entgegenkam. Er hatte in der Sakristei der Stadtkirche St. Lorenz,⁸⁹⁾ dem untern Geschoß des neuen (Süd-)Turmes, die Bilder der Patrone, die Wappen der Kirchenpfleger, des Stadtschreibers und der Mitglieder des kleinen Rates zu malen.

Der kapellenartige, quadratische Raum ist mit einem rippenlosen Kreuzgewölbe eingedeckt. In den vier Schildbogen stehen das Wappen des Stadtschreibers vereint mit denen der beiden Kirchenpfleger und die Brustbilder der Heiligen Laurentius, Albanus und Pankratius. Eine gereimte Inschrift, ähnlich der Widmung an Maximilian im Wappenbuch, gibt die Legende. Im Scheitel des Gewölbes steht das Stadtwappen in einer Rosette. Es wird umrahmt von vier Wappengruppen. Und zwar sind je einem Schilde ritterlicher Geschlechter drei bürgerliche zugeordnet. Unter ihnen findet sich das des Hans Böny, dem Haggenberg 1489 eine Wiese verkauft hatte und das des Junkers Rudolf Bruchly, des Stifters der Veltheimer Fresken. Über das Heraldische und das Historische hat sich Kaspar Hauser eingehend geäußert. Die Ausmalung macht einen reichen Eindruck; sie paßt sich dem Raume sehr gut ein.

Die Halbfiguren stellen die Verbindung mit den übrigen Arbeiten Haggenbergs her. Wie schon Bachmann sagte, ist der Zusammenhang etwa mit den Fresken in Wiesendangen nicht

zu verkennen. Die Wappen aber geben den so sehr erwünschten (von uns vorweggenommenen) Anhaltspunkt zur Identifizierung des Wandmalers in der Winterthurer Gegend, mit dem Zeichner des signierten St. Galler Wappenbuches. Die Vermutung Hausers, eine eingehende Stilvergleichung dürfte die Identität der Hände ergeben, bestätigt sich vollauf. Es ist derselbe kraftvolle, bei aller ausfahrenden, krausen Spätgotik doch auffallend gehaltene männliche Geist, der aus dem Wappenbuch, den 19 Schilden in Winterthur, den Stifterwappen in Wiesendangen, Veltheim, Kyburg und Hegi spricht. Haggenberg hat zweifelsohne einen besonderen Ruf als Wappenmaler genossen. Er hat ihrer auffallend viele gemalt. Allein in Töb waren es über 150. Kaum ein anderer hätte diese gleichartige Fülle dekorativ so sicher und glänzend zu bewältigen gewußt. — Auch die wenigen größern Figuren des Wappenbuches lassen sich gut mit dem Haggenbergschen Figurenkanon vereinen.

Wenn damit auch die Identifikation so gut wie gesichert erscheint, möchte ich doch hoffen, daß auf Fresken bezügliche Urkundenfunde uns auch einmal die archivalische Bestätigung bringen werden.

Von einer neuen Seite, die ihn wiederum im besten Lichte zeigt, lernen wir Haggenberg 1494 aus den Malereien des Hauses zum Waldhorn in Winterthur kennen.⁹⁰⁾ Es muß einmal einen köstlichen Anblick geboten haben. Die ganze Fassade, vom Keller bis zum Estrich, sei ausgemalt gewesen. Nur noch wenige Pausen lassen uns den geistvollen Witz erkennen, den der Maler hier sprühen ließ. Sie gestatten jedoch diese Malereien mit Sicherheit unserm Meister zuzuschreiben.

Der Inhalt der Fresken bezog sich offenbar auf den Beruf des Hausbesitzers, der Weinhändler oder Küfer gewesen sein muß, denn alle Dar-

⁸⁹⁾ Kaspar Hauser, schweiz. Archiv für Heraldik, 1912.

⁹⁰⁾ Neujahrsblätter der Bürgerbibliothek Winterthur, 1872, p. 13; Rahn, Gesch. d. bild. K., p. 6666.

stellungen handeln vom Wein. — Wir sind hier (mit Ausnahme des Wappenbuches) das einzige Mal bei Haggenberg im Bereich des Profanen.

Von folgenden Darstellungen haben wir Kenntnis:

1. Zwei Jünglinge in enganliegendem Gewand trinken aus einem prächtigen, großen Warzenglas; zwischen ihnen steht ein Faß. Die Umrahmung zeigt merkwürdig renaissancemäßig anmutende Trinkkannen. Von einer größeren Inschrift ist leider nur noch das Datum zu identifizieren: anno domini 1494.

2. Zwei Küfer hämmern an einem Faß. Sie tragen wieder jene knappe Gewandung mit spitzen Schuhen, die uns schon in Wiesendangen und Kyburg begegnete. Der Grund ist mit stilisierten Blumen besät, was an Veltheim und Wiesendangen erinnert. Am Boden stehen zwei prächtige Gefäße. Eine lateinische Inschrift war nicht zu entziffern.

3. Zwei Männer mit der Traube Kalebs. Daneben eine (auf der Pause leere) Schrifttafel mit spätgotischer Umrahmung.

4. Frau mit Spinnrocken und Mann zu ihren Füßen. Eine Darstellung aus dem Gedankenkreis der Weiberlist? (Herkules und Omphale?)

5. In einem kleinen Medaillon sprengen zwei Reiter auf prächtig verkürzten Pferden aufeinander ein. Dazwischen die den Geist der ganzen Ausmalung beleuchtende Inschrift „bella bachica“.

Eine 6. Pause läßt erkennen, daß es eine ganze Folge solcher kleiner Medaillons gab, die vielleicht unter dem Dachgesims angebracht waren.

Diese leider allzu spärlichen Andeutungen lassen auf eine humorvolle, heitere Phantasie schließen. Man spürt, wie der Maler mit Lust an der Sache war. Gerade von dieser Seite seines Schaffens würde man gerne mehr wissen. Ein ungewöhnliches Dekorationstalent war hier am Werk. Es ist interessant zu verfolgen, wie der Meister aus einer ausgesprochen spätgotischen

Phantastik, mit putzigen Menschlein in enganliegenden Kleidern, in verdrehten Stellungen, aus sich heraus und merkwürdig früh den Weg zu einer freien Menschendarstellung in einer fast renaissancemäßigen Auffassung, wie sie sich schon in den auffallend ausgewogenen Wappendarstellungen andeutete, gelangt. Darin und in der Verwendung humanistischer Themata ging er allen andern Meistern in der Schweiz zeitlich weit voraus. Diese Seite seines Wesens fand im Verkehr mit Gönnern, wie Abt Ulrich Rösch, Bischof Hugo von Hohenlandenberg, Junker Rudolf Bruchly u. a. wohl besonders starke Förderung.

Wieweit der Umkreis der Haggenbergschen Möglichkeiten war, beweist der Umstand, daß diese profanen Malereien in Bezug auf Erfindung, Komposition und Zeichnung nicht hinter den Kirchenfresken zurückstehen. Im Gegenteil, hier scheint sich mir eine eigentliche, durch die religiösen Aufträge nur verdeckte Art, besonders deutlich bemerkbar zu machen. Gerade in diesen Arbeiten mag sich sein wahres Wesen am reinsten ausgesprochen haben.

Die letzte erhaltene Arbeit (wenn nicht die Fresken in Töb z. T. doch in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zu rücken sind) stellen Malereien im Schlosse Hegi dar.⁹¹⁾

Seit die Brüder Ulrich und Hugo von Hohenlandenberg auf Schloß Hegi wohnten, nahmen sie eine Reihe von Umbauten vor (worüber die aufschlußreiche Schrift des jetzigen Schloßbesitzers, Prof. Hegi, orientiert), deren Abschluß wohl durch das inschriftlich festgehaltene Datum 1496 bezeichnet wird.

In der sogenannten Vogtstube sind die breiten Laibungen eines großen Stichbogenfensters und die anstoßenden Teile des Zimmers mit den Allianzwappen Hohenlandenberg — Hegi und Hohenlandenberg — Mülinen, umgeben von saftvollem, rasigem Rankenwerk zu sehen. Nicht nur die stilisierten Nelken und Kornblumen erinnern an Hag-

⁹¹⁾ Prof. Hegi, Schloß und Herrschaft Hegi (1925), p. 35/36.

genberg, sondern auch die prächtigen Wappen und die gebändigte Kraft des Ornaments, das unmittelbar an Ähnliches in Wiesendangen und Rüti anschließt.

Über dem Eingang zur obern Kapelle ist ferner in Umrissen die Halbfigur der Madonna auf dem Halbmond über dem vereinigten Wappen des Bistums Konstanz und der Landenberg zwischen den Patronen des Bistums, den Heiligen Konrad und Pelagius zu sehen. Zur Seite kniet der Stifter Bischof Hugo von Hohenlandenberg.

Andere Malereien fördern vielleicht die fortschreitenden Wiederherstellungsarbeiten zu Tage.

Wir sind am Ende des umfangreichen oeuvres dieses überaus tätigen Malers. Es bleibt uns nur noch die zerstörten oder unter der Tünche ruhenden Arbeiten, die ihm vermutlich zugewiesen werden dürfen, obwohl keinerlei Abbildung sie überliefert hat, zu erwähnen. Eine Charakteristik, wie sie sich aus den Malereien und den Urkunden ergibt, soll den Beschluß dieses Abschnittes bilden.

Dättlikon.⁹²⁾ Neben den zum Teil noch erhaltenen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts fand sich noch eine (heute wieder übertünchte) Folge von Malereien aus späterer Zeit. Es handelt sich um eine Passion in acht Szenen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Nüscheler an die Fresken im Kreuzgang des Klosters Töß erinnerten. Gegenüber waren Reste legendarischer Darstellungen aus anscheinend der nämlichen Zeit.

Fehraltorf.⁹³⁾ Im Chor standen annähernd lebensgroße Apostel mit Spruchbändern. Der Sockel darunter war (wie in Töß) mit Teppichmustern bemalt. Das Kreuzgewölbe enthielt die Evangelistensymbole und eine Krönung Mariae im Scheitel. Der Chorbogen war (wie in Rüti) mit den Halbfiguren kluger und törichter Jungfrauen geschmückt. Die Beschreibung Rahns paßt gut auf Haggenberg. Doch scheinen die Male-

reien schwächer als die in Veltheim gewesen zu sein.

Neftenbach.⁹⁴⁾ Das Beinhaus enthielt eine Apostelfolge. Die kleine Aquarellkopie der Antiquarischen Gesellschaft erlaubt keinerlei Schlüsse. Man weiß aber, daß dieses Thema von Haggenberg bevorzugt wurde. Und zudem war ja sein Bruder Heinrich Kirchherr von Neftenbach. Er konnte ihm den Auftrag wohl verschafft haben.

Wila.⁹⁵⁾ Hier war wiederum die ganze Kirche ausgemalt. Rahn unterschied „mindestens drei Epochen“. Für Haggenberg kommt eine Apostelfolge in drei fast quadratischen Feldern in Frage, die Rahn in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzte. Ein Sockel mit einem Tuchbehang erinnert wieder an Töß. Die Felder waren mit einfachen Bändern (wie Haggenberg sie ständig verwendet) eingerahmt. Landschaften hatten starken Anteil an der Bildwirkung, was an Wiesendangen gemahnt.

Zell.⁹⁶⁾ Neben den Malereien des 14. Jahrhunderts sind über dem Tabernakel Reste eines Pfingstbildes erkenntlich, das in die Zeit und die Art Haggenbergs weist. Bei dem heutigen Zustand wage ich aber nicht, mich hier näher zu entscheiden.

Turbental.⁹⁷⁾ Hier steht die Sache ungewiß. Erhalten sind nur noch die bemalten Schlußsteine. Die Kirche war aber eine der Stiftung der Herren von Hohenlandenberg, zu denen Haggenberg (durch die Malereien im Schloß Hegi und in Wiesendangen) in Beziehung stand. Eine Dekoration, die noch unter der Tünche liegen dürfte, ist durchaus anzunehmen. Eine Ausmalung des Chors samt dem Chorgewölbe mit dem

⁹⁴⁾ Zeichenbücher der Antiquar. Gesellsch., Malerei und Schrift, I, III.

⁹⁵⁾ Rahn, Anz. 1902/03, p. 157.

⁹⁶⁾ Peterhans-Bianzano im Zeller Pfarrblatt, 1921, Nrn. 26 und 27. Ein Meisternamen, Michael Pfender, wird uns für 1478 durch einen Arbeitsvertrag überliefert (Zeitschrift für die Gesch. des Oberrheins, 1893, p. 125).

⁹⁷⁾ Konrad Escher, Wand- und Deckenmalerei, p. 103.

⁹²⁾ Rahn, Anz. 1897, p. 62.

⁹³⁾ Rahn, Anz. 1902/03, p. 45; Bachmann, Anz. 1916, p. 293.

Datum 1517 ist überliefert, sodaß vielleicht eher an Lux Haggenberg zu denken wäre. —

Hans Haggenberg läßt sich 40 Jahre lang, von 1470 bis 1510, also gerade in jenen für die Entwicklung der spätgotischen deutschen Malerei entscheidenden Jahren, verfolgen. Er tritt als ein Fertiger vor uns. Eine Entwicklung läßt sich kaum feststellen. Es sei denn, daß seine letzten Werke räumlich entwickelter und naturgemäß durch lange Übung auch wirkungssicherer sind. Wir wissen nicht wo er gelernt hat. Und bei dem beklagenswert kleinen erhaltenen Bilderbestand des Konstanzerkreises (an den noch am ehesten zu denken wäre) in der fraglichen Zeitspanne, fehlt jeder stilistische Anknüpfungspunkt. Die Beziehungen zum Abte von St. Gallen, der in enger Verbindung zum Konstanzer Kunstkreis stand, legen diesen Zusammenhang nahe. Doch kämen wir in kaum lösliche chronologische Schwierigkeiten. Aus der ganzen Art seiner Malerei ergibt sich vielmehr, daß er gänzlich dem heimatlichen Boden entstammte, daß er bei einheimischen Meistern das Handwerk gelernt und sich dann völlig aus sich heraus entwickelt hatte. Er war ein angesehener Mann, Mitglied des großen Rates, des Stadtgerichts, der Rechnungsprüfungskommission und „Fürsprech vor Rat“. Sein Bruder Heinrich, der Pfarrer, gehörte als Chorherr auf dem Heiligberg zu den Angesehenen der Stadt. Haggenberg hatte Umgang mit den hervorragendsten Geistern des Landes, mit dem vielseitig interessierten St. Galler Abte Ulrich Rösch, mit den ritterlichen Familien Winterthurs (Hug von Hegi, Junker Bruchly), dem weitgereisten Hugo von Hohenlandenbergr, dem Bischof des größten deutschen Bistums und mit dessen Bruder Ulrich. Aus diesem Verkehr mit hochgestellten Herren, die mit der neuesten Bildung vertraut waren, fand er Zugang in humanistische Gedankenkreise und die absterbende Welt ritterlichen Lebens, die für diese Herren und Haggenbergs Kunst bezeichnend sind. Es ist kein Zufall, daß das St. Galler Wappenbuch gerade dem jungen

Maximilian, dem „letzten Ritter“ und dem größten Exponenten dieser romantischen Zeitströmung gewidmet ist. Haggenberg ist einer der letzten Vertreter jener höfisch-ritterlichen Kunst, wie sie von seinem Zeitgenossen, dem Hausbuchmeister, ähnlich vertreten wird und wie sie gerade in unsern Gauen immer einen guten Nährboden hatte. Man denke bei uns nur an den, Haggenberg künstlerisch verwandten, Lux Zeiner. Die eben damals aufkommende Sitte der Fenster- und Wappenschenkung ist nichts anderes, als der Ausdruck des ins Bürgerliche umgebogenen, romantisch-ritterlichen Geistes. Was die Gunst dieser einflußreichen und angesehenen Herren bei der Vergebung von Aufträgen bedeutete, kann man sich denken. Allein schon durch diese Beziehungen genoß Haggenberg eine Vorzugsstellung unter seinen Kollegen. Er hat sie allem Anschein nach aber auch verdient. Haggenberg muß besondere Schätzung als Heraldiker genossen haben. Er hat eine auffallende Menge prachtvoll stilisierter Wappen geschaffen. Auch seine kirchlichen Fresken sind erfüllt von diesem ritterlichen Wesen. Schlanke, biegsame Figürchen, die in ihren knappanliegenden Gewändern und spitzen Schuhen überlang aussehen, die in verrenkten, hin und wieder gar gezierten Bewegungen dastehen, stolze Wappen mit pompösem Zierat sind die Ausdrucksmittel dieser Kunst. Wieweit Haggenberg als Landschaftsmaler Bedeutung hat, ist schwer mehr festzustellen. Einzig die Wiesendanger Fresken gestatten uns, einen Einblick in diese Seite seiner Art. Auch hier hat man das Gefühl, einem fortschrittlich gesinnten, selbständigen Künstler gegenüberzustehen. Die Landschaft dient vielleicht mehr noch als Folie; sie entbehrt der Intimität. Sie ist aber klar und schlicht aufgebaut und bezeugt jedenfalls sein Interesse dafür. Er wird darin bei uns erst von einem Hans Leu übertroffen.

Neben dieser ritterlich-romantischen Seite wird aber ein merkwürdig früher, ganz selbständiger, renaissancemäßiger Zug deutlich.

Schon die Wappenkompositionen wirken in ihrer symmetrischen Anordnung auf den Blättern des St. Galler Bandes auffallend beruhigt und ausgewogen. Und die Ranken seines Ornamentwerks verraten bei aller drängenden Formphantasie den nämlichen Zug zum Gebändigten und Ingeschlossenenen. Ganz deutlich wird dieser Zug seines Wesens bei den Malereien des Hauses zum Waldhorn. Nicht nur das Thematische nimmt späterer Zeit das Beste vorweg: Weiberlist, „bella bachica“, auch die Flächenaufteilung und die formale Einzelbehandlung sind erfüllt von diesem neuen Geiste. Wie da in einer Umrahmung eine Kanne über der andern steht, oder eine Raute an die andere gereiht ist, das nimmt Elemente der Kunst eines Hans Holbein und eines Christoffel Bockstorfer vorweg. Das ist völlig neu in seiner Zeit. Der Maler des von führenden Kunstzentren abgelegenen Winterthur war kein Zurückgebliebener; er war selber ein Führender. — Es ist sehr schade, daß wir von dieser und andern Arbeiten derart keine zureichenden Abbildungen haben. Wir wissen nichts Sicheres über die Wandaufteilung. Aber die wenigen Andeutungen lassen erkennen, daß sie in schon recht renaissancemäßigem Geiste erfolgte: Medaillons, Aufteilung in koordinierte Felder mit je zwei Figuren neben einem festen Zentrum. Auch die Gewandbehandlung zeugt für diesen neuen Geist: Es gibt (ganz unzeitgemäß) keine Faltenknicke, keine harten Brüche und wirren Stauungen. Vielmehr fließen die Gewänder frei und weich. In den langgestreckten Proportionen, den modischen Trachten, den spitzen Schuhen, war Haggenberg dagegen ganz ein Kind seiner Zeit. — Er war ein guter Charakteristiker. Es finden sich einige prächtige Köpfe unter seinen Arbeiten. Ebenso gut wie Propheten von herber Größe, die hinter Bernhard Strigels verwandten aber späteren Halbfiguren nicht zurückzustehen haben, gelingen ihm anmutige, schelmische Mädchendarstellungen, die an die fast 20 Jahre später liegende Holzschnittfolge Niklaus Manuels gemahnen. Immer aber

bleibt er der großgesinnte Monumentalmaler. Das Einzelne soll nicht für sich selber wirken, sondern in Bezug aufs Ganze. Mit wenigen, sichern Strichen weiß er das Wesentliche treffend und sprechend auszudrücken. Eine gewisse spröde, gar nicht kleinliche Sachlichkeit kommt ihm dabei zu Hilfe.

Haggenberg hatte gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten. Die Ausmalungen folgen einem genau umgrenzten Programm, das sicher nicht ohne Einwirkung des weitbekannten Malers zustande kam. Er zieht dabei gewisse Themata mit besonderer Vorliebe vor, und zwar sind es gerade solche, denen ein gewisser ungewöhnlicher, lehrhafter oder dogmatischer, man möchte fast sagen, protestantischer Zug eignet. In Töß dominiert das Alte Testament an Umfang über das neue und die Heiligendarstellungen nehmen nur einen äußerst spärlichen Raum ein, ganz im Gegensatz zu den sonst durchaus in erster Linie stehenden Heiligenlegenden (wenn man sich nicht ausschließlich an Marienleben oder Passion hielt). Und wenn er einmal eine Legende zu illustrieren hat, so ist es die selten dargestellte, weitschweifige und abwegige von der Kreuzfindung. Seine besondere Liebe aber gilt neben den Aposteln der Darstellung von törichten und klugen Jungfrauen und von Propheten in Halbfigur. Dabei läßt er sie durchwegs aus großen Blütenkelchen aufsteigen, eine Merkwürdigkeit, die er meines Wissens nur mit dem sächsischen H. W. Meister teilt. Es scheint, als ob er die Halbfigur der ganzen geradezu vorgezogen habe, als ob er glaubte, mit Antlitz und Händen ein Wesen genügend charakterisieren zu können. Er liebt die Einzelfigur mehr als die vielfigurige Szene. Er weiß sie in großgesehenem, ausdrucksvollem Kontur zu eindringlicher Wirkung zu bringen. Schriftbänder und Spruchtafeln verwendet er dekorativ sehr geschickt zur Füllung leerer Flächen. Ein genrehafter, erzählfreudiger Zug war ihm eigen.

Haggenberg war einer der vorgerücktesten

und selbständigsten Maler seiner Zeit. Er war ein Freskenmaler großen Stils. Er ist lange nicht nach Gebühr bekannt. Er war als Ganzes gesehen die bedeutendste Künstlerscheinung auf zürcherischem Boden. In seiner schönen handwerklichen Gebundenheit steht er neben dem Berner Nelkenmeister und dem Memminger Yvo Strigel, in seiner heraldisch-ritterlichen Seite berührt er sich mit dem Hausbuchmeister, dem Mair von Landshut und z. T. wenigstens mit Lux Zeiner. —

Die Einflußsphäre des Zürcher Kunstkreises deckte sich nicht mit den heutigen zufälligen Kantonsgrenzen. Schon Haggenberg hatte mit seiner Tätigkeit in Wil und St. Gallen darüber hinaus gegriffen. Im Norden war Schaffhausen ein kleines, mit Konstanz in lebhafter Wechselwirkung stehendes, heute noch sehr unterschätztes Zentrum. Es strahlte nicht nur weit ins Schwäbische hinaus, sondern versorgte auch die angrenzenden Teile des Zürichbiets, besonders Rheinau. — Im Osten war das weithinwirkende Konstanz ein Zentrum hohen Ranges, dessen überragende Bedeutung erst durch die neuesten Forschungen klar wird. St. Gallen war nur eine Konstanzer Filiale ohne selbständige einheimische Künstler. Frauenfeld hatte um 1500 einen eigenen Maler Jörg Graf, der Mitglied der Zürcher Lux- und Loyenbruderschaft war, sonst aber doch wohl eher von Konstanz abhängig gewesen sein dürfte.

Da wir uns von der Tätigkeit des Malers Lux Haggenberg keine Vorstellung mehr bilden können, bleibt die Zuteilung der Wandmalereien im heute thurgauischen Kloster Tänikon⁹⁸⁾ ungewiß. Die Beziehungen gingen später, wie es die berühmte Passionsserie des Glasmalers Niklaus Bluntschli beweist, eher nach Zürich. Ob dies aber schon für die Zeit vor der Reformation zutrifft, scheint mir fraglich zu sein. Die unter der Äbtissin Anna Wälter erfolgte Ausmalung

mit lebensgroßen Figuren des (unter ihr zwischen 1504 und 1521 erbauten) Kreuzganges jedenfalls, lassen sich, nach der einzigen erhaltenen Szene zu schließen, nirgends in Zürich anknüpfen.

In einem Bogenfeld sind in synchronistischer Weise drei Stationen der Passion dargestellt. Links wird Christus von Schergen in Landsknechtstracht entkleidet, rechts ans Kreuz genagelt, im Mittelgrund stehen die trauernden Frauen und hinten ist die Kreuzigung zu sehen. Links unten kniet die Stifterin Anna Wälter. In der wenig späteren Klosterchronik wird das Bild beschrieben und dabei vermerkt, daß es sich über dem Grab der Äbtissin in einem Winkel des Kreuzganges befand. — Entstehungszeit um 1520.

Über die Zugehörigkeit der interessanten Freskenfolge in Tufertswil bin ich mir noch im Unklaren.

Weiter südlich scheint Rapperswil in spätgotischer Zeit ein kleines Zentrum gebildet zu haben. Neben dem merkwürdigen Holzschneider Fyrbet, waren dort einige Maler zu Hause, die zu unsern besten gehörten. Ihr Einflußkreis umfaßte das Gebiet des obern Zürichsees, das Gaster und das Seeztal. Rüti dagegen scheint sie nicht beschäftigt zu haben.

Ob Glarus damals künstlerisch zum Zürcher Hinterland gehörte, wie man annehmen möchte, muß bei dem heutigen Bilderbestand und den spärlichen übrigen Quellen ungewiß bleiben.

Der historische Verein des Kantons Glarus verwahrt in seinen Sammlungen zwei über die Stürme der Reformationszeit gerettete Altäre. Von einem kleineren haben sich die beiden Flügel erhalten. Außen sind die Heiligen Georg und Martin, innen die Verkündigung dargestellt. Er ist leider arg zerstört und recht schwach. Erfreulicher ist eine große Tafel des zweiten Flügeltars, welche außen die Heiligen Katharina und Barbara, innen Antonius abbas und Sebastian zeigt. Die Malereien sind in ihrer sympathischen, herben Derbheit keineswegs gering zu schätzen.

⁹⁸⁾ Thurgauische Beiträge, 1921.

Zusammenhänge mit Zürich sind nicht zu erkennen, was freilich bei dem sehr fragmentarisch erhaltenen Bestand der Zürcher Malerei nicht allzu viel besagen will. Auch die Meister der interessanten Wandgemälde in der Heiligkreuzkapelle zu Mels⁹⁹⁾ (von der Hand A ein Klappaltar aus Flums von 1504 im Landesmuseum) und auf Schloß Sargans scheinen nicht mit Zürich zusammenzuhängen.

Daß Glarus aber Beziehungen künstlerischer Art zum Zürichbiet unterhielt, geht aus dem Auftrag an Lux Haggenberg im weitabgelegenen Winterthur hervor. Man darf aus dieser aufschlußreichen Nachricht schließen, daß es damals in Zürich, wohin die natürlichen Verbindungen weisen, keinen oder keinen ebenbürtigen Bildhauer gab.

Das weite Gebiet Graubündens war künstlerisch in erster Linie von Konstanz abhängig.¹⁰⁰⁾ Nach der Jahrhundertwende trat dazu der starke Export seeschwäbischer und allgäuischer Schnitzaltäre. Zürich hatte einzig durch die Glasmaler einen gewissen Einfluß auf das Churer Bistum. Ludwig Funk wurde schon 1490 vom Rat in Zürich nach Chur als guter Meister empfohlen. Und drei 1503 datierte Scheiben, die der Funkwerkstatt angehören, aus der Kirche von Valendàs (heute auf Schloß Eugensberg) beweisen neben einigen anderen späteren Glasgemälden im rhätischen Museum, daß Graubünden Abnehmer von Zürcher Glasmalerarbeiten war. Daß dagegen von Zürich aus auch Gemälde nach Graubünden geliefert wurden, läßt sich nicht nachweisen und ist auch nicht wahrscheinlich, da ja Gemälde, wenn es sich nicht um Fresken handelte, damals nur als Teile von Altären entstanden. Und Bildhauer, die als Hersteller von Schnitzfiguren des Schreins in Frage gekommen wären, gab es damals in Zürich kaum. Das beweist wohl auch deutlich der Auftrag des Glarner

⁹⁹⁾ Konrad Escher im Anzeiger 1907, p. 114 u. ff.

¹⁰⁰⁾ Gerade die restaurierten, datierbaren Altäre im Dom zu Chur belegen diese Zusammenhänge mit Konstanz.

Rates an den Lux Haggenberg im abgelegenen Winterthur.

Der Altarflügel aus Arth mit der Verkündigung und dem hl. Georg im Landesmuseum¹⁰¹⁾ wies Buchner überraschenderweise als eine Arbeit des Ulrich Mair von Kempten nach, wodurch der allgäuische Altarexport auch für die Innerschweiz feststeht. Der Vorderseite stehen zwei Verkündigungen der Donaueschinger Galerie¹⁰²⁾ nahe (Nrn. 12 und 20), die ihrerseits aus der Schweiz zu kommen scheinen, stilistisch nahe. Wartmann stellte Einflüsse des E S fest.

Der Wallenstädter Altar, in den sich das Landesmuseum und die Sammlung in Donaueschingen teilen, steht merkwürdig vereinzelt da. Dr. Ferdinand Keller, der die heute in Donaueschingen befindlichen Stücke 1873 verkaufte, machte die Angabe, der Altar stamme aus Wallenstadt. Es ist möglich, daß Wallenstadt damals in den Zürcher Auswirkungskreis gehörte; ich glaube aber nicht, daß diese sehr provinziellen Malereien von Zürich aus geliefert wurden.

Der Altar läßt sich aus den erhaltenen Stücken rekonstruieren. Seine Form muß eine ungewöhnliche gewesen sein. Das Landesmuseum besitzt fünf Tafeln mit je zwei Heiligen: Sebastian und Leonhard, Genoveva und Agnes, Jodokus und Antonius Eremita, Petrus und Paulus Erasmus und unbestimmter Bischof;¹⁰³⁾ die Donaueschinger Galerie hat die drei Gegenstücke mit den Heiligen Barbara und Katharina, Dorothea und Margaretha, Laurentius und Andreas.¹⁰⁴⁾

Es sind qualitativ sehr mäßige, zudem schlecht erhaltene Arbeiten eines archaisierenden Meisters um 1470, der auf der Stilstufe eines Konrad Witz stehen geblieben war. Max Lehrs stellte auch in diesem Fall Einwirkungen des

¹⁰¹⁾ Zürcher Ausst.-Kat. 1921, Nr. 180. Maße 176×113.

¹⁰²⁾ Feuersteins Donaueschinger Katalog, Nrn. 12 u. 20.

¹⁰³⁾ Zürcher Ausst.-Kat., Nrn. 185—188, 219. Maße: 86 × 109.

¹⁰⁴⁾ Donaueschinger Kat., Nrn. 116—118. Maße: 86 × 109.

Meisters E S fest.¹⁰⁵) Verwandtes läßt sich in unserer Gegend nicht nachweisen. Das bayrische Nationalmuseum besitzt zwei Gemälde ähnlicher Art, die es immerhin nicht ausschließen, daß der Maler des Wallenstädter Altars aus der Memminger-Gegend stammt.¹⁰⁶)

Ebenso hat es sich herausgestellt, daß das Gebiet der Innerschweiz nicht, wie man bisher annahm, zur Zürcher Einflußsphäre gehörte. Alle die gar nicht so wenigen Malereien in den Kantonen Zug, Luzern, Unterwalden, Schwyz und Uri haben mit Zürich nichts zu tun. Dies sei auch im Gegensatz zu der in meinem Hans Leu-Aufsatz vertretenen Meinung festgestellt.

Luzern und in kleinerem Umfang auch Zug waren von etwa 1450 an Zentren für sich, die die ganze Umgebung versorgten. Es sind uns genügend Namen und genügend Werke überliefert, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen. Die Malerei von Luzern und Zug verdient für sich allein behandelt zu werden.¹⁰⁷) Es lebten neben bescheidenen ein paar Meister da, die vor keinem Zürcher Kollegen zurückzustehen hatten und unter die besten unserer Künstler zu rechnen sind. Luzern war damals keineswegs zurückgebliebene Provinz. Es war rassischer und bodenständiger als Zürich.

Dagegen gehörte Baden mit Wettlingen, wie wir bereits sahen, und vielleicht weitere Teile des angrenzenden heutigen Aargau zum Zürcher Bereich. Das geht schon aus dem Altar des Nelkenmeisters in der Mattenkirche, sowie dem Eberler-Altar, deutlicher noch aus den Glasgemälden des einzigartigen Wettinger Kreuzganges hervor. Außer

¹⁰⁵) Max Lehrs, *Gesch. des Kupferstichs*. Textband 2, Nr. 213.

¹⁰⁶) *Gemäldekatalog des bayrischen Nationalmuseums*, Nrn.

¹⁰⁷) Hugelshofer in der *Durrer-Festschrift* (Geschichtsfreund 1927).

diesen beiden Altarwerken sind hier nur noch die Freskomalereien über dem Eingang zum linken Seitenchor der Wettinger Klosterkirche zu erwähnen. Auf der Innenseite eines Spitzbogens sind in Halbfigur die klugen und die törichten Jungfrauen dargestellt. Je fünf der Jungfrauen stehen links und rechts abwechselnd vor rotem und blauem Grund, oben von kräftigem (gelbbraunem) Laubwerk umrahmt. Es sind derbe, gesunde Gestalten, die sich sicher bewegen, bald im Profil, bald von der Seite gesehen. Die beachtenswerten, leider verwaschenen Malereien sind um 1520 entstanden. Beziehungen wären am ehesten zum Heiligen Pankraz im Großmünster zu erkennen.

* * *

Mit den bisher behandelten Arbeiten hat die eigentliche altzürcherische Malerei ein jähes Ende gefunden. Zwingli kam und mit ihm die Reformation. Die Altarstiftungen hörten auf. Der Bildersturm entfernte rücksichtslos jede Erinnerung an den alten Glauben. Altäre wanderten auf den Scheiterhaufen. Fresken wurden übertüncht, Glasgemälde zerschlagen. Die Künstler mußten umlernen, wenn sie nicht in altgläubige Orte liefern oder (wie nach Luzern) wegziehen konnten. Die einzigen Gebiete, die ihnen noch blieben, waren das Porträt, die Buchillustration, die heraldische Wappenscheibe und dekorative Aufträge. Erst ein neues Geschlecht konnte sich mit diesen Tatsachen abfinden. Damals zogen die meisten vor, irgend ein kleines städtisches Ämtchen zu erlangen. Die bösen Worte eines Hans Leu von 1525 gegen Zwingli, als desjenigen, der ihn seines Brotes beraubt hatte, sind wohl verständlich und sprechen für viele seiner Kollegen. — Was jetzt noch an Zürcher Kunst zu erwähnen ist, hängt nur sehr schwach mit der früheren Produktion zusammen und ist etwas grundsätzlich anderes.

C. Ausklang der alten Zürcher Malerei (Hans Asper).

Was uns im Folgenden noch zu berichten bleibt, betrifft fast ausschließlich Hans Asper, den spätgeborenen Nachfahren der spätgotischen Tradition. Kann bis zur Reformation in einem beschränkten Sinne immerhin von einer Zürcher Malerschule, oder doch wenigstens Malergruppe, gesprochen werden, so hat sich nun die Lage völlig geändert. Wohl ist aus Urkunden ersichtlich, daß es auch damals noch eine Reihe von Malern im reformierten Zürich gab. Fast jeder Glasmaler nannte sich auch Maler. Doch kann angenommen werden, daß es sich dabei zumeist um künstlerisch untergeordnete Flachmaler im heutigen Sinne handelte.¹⁾

Die Aufgabe der Malerei hatte sich grundlich verändert. Lag bisher ihr Hauptgewicht durchaus in den kirchlichen Aufträgen, so hat sie nun ausschließlich profanen Zwecken zu gehorchen. Die innere Verpflichtung, ein Bestes zu leisten, war damit aufgehoben und durch ein rein kommerzielles Verhältnis ersetzt worden. Die Malerei wird nüchtern und diesseitig. Aus einem Abbild der ewigen Schönheit, zur inneren Erhebung mahnend, war sie sachlicher Bericht geworden: So war es, so sah dieser Mensch und jene Landschaft aus. Fast die einzige Aufgabe, die tieferen Anteil des Künstlers zu erwecken vermochte, war das Bildnis. Bildnisse wurden in früher unbekanntem Ausmaß bestellt. Der Mensch will gelten und scheinen noch für die Nachwelt. Ein ganz neues Interesse an der äußeren Erscheinung manifestiert sich darin, ein verstärktes Gefühl für die Würde und die repräsentative Bedeu-

¹⁾ Vergl. H. Meyer: Die Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen, 1884, wo besonders auf zürcherische Verhältnisse Bezug genommen wird.

tung der körperlichen Erscheinung. Während bis zur Reformation unter dem Eindruck der menschlichen Unwichtigkeit, verglichen mit dem Göttlichen, das Porträt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur als kleines Stifterporträt aufzutreten wagte oder nur von wenigen Mächtigen verlangt wurde, lassen sich nun all die weltlichen und geistlichen Behörden, insbesondere auch die Gelehrten, jedermann, der etwas gelten will, eifrig porträtieren.²⁾ Man hatte allerorts und nicht zuletzt im Zürich Zwinglis volles Verständnis für die Weltensünde, die man durchlebte. Man war sich der Einzigartigkeit der historischen Situation bewußt. Nicht umsonst ist diese erste Hälfte des 16. Jahrhunderts die große Zeit der Porträtmedaillen. Eine ganz neue Schicht von Menschen war porträtfähig geworden. Nicht mehr nur der Adel oder der Reiche, auch der große Reisläufer, der oft aus einfachen Verhältnissen stammende Gelehrte, jeder Bürger, der kraft seiner Begabung sich eine Stellung in der Welt errungen hatte, wollte nicht mehr zurückstehen. Wir haben aus wenig andern Zeitabschnitten so viele und vor allem so gute Bildnisse wie aus dieser sogenannten deutschen Renaissance, die bei uns so recht die Zeit des hochgestiegenen Bürgertums war.

Hans Asper, von dem nun in der Hauptsache zu sprechen sein wird, hatte in Zürich eine Art von Monopolstellung inne. Er war etwas wie ein offiziöser Stadtmaler. Er erledigte zahlreiche Aufträge der verschiedensten Art. Eng verbunden mit der spätgotischen soliden Handwerkstradition, muß er als ein besonders befähigter, vielseitiger Dekorationsmaler betrachtet werden. Die Basis

²⁾ Vergl. Alfred Lehmann: Das Bildnis bei den Altdeutschen, 1900.

seines Schaffens als Künstler bildete seine Flachmaler-Werkstatt. Wir sehen ihn nur sehr einseitig, wenn wir ihn nur als Maler der durch günstige Umstände ungewöhnlich dicht erhaltenen Bildnisse betrachten. Zu seinen Lebzeiten mag Asper am bekanntesten durch seine Bemalungen öffentlicher Gebäude gewesen sein. Durch seine künstlerische Veranlagung ragt er über die andern als Maler genannten Meister seiner Zeit hinaus. Durch seine Bildnisse insbesondere ist sein Name (im Gegensatz zu dem seiner Kollegen, deren Arbeiten fast alle verloren sind) über die Jahrhunderte lebendig geblieben. Vor allem bleibt Asper verbunden mit der Gestalt Zwinglis und mit der Reformation in Zürich. Er ist so recht der Maler der Zürcher Reformation, so wie Lucas Cranach der Maler Luthers und seines Kreises war. Durch ihn ist uns jene Zeit bildhaft lebendig, anschaulich geworden, nicht nur abstraktes Wort wie die calvinische Umwälzung Genfs. Durch ihn sehen wir Zwingli und seine Zeitgenossen gestalthaft als Menschen aus Fleisch und Blut. Das ist über Aspers künstlerische Leistung hinaus glückliches Geschick. Die Bedeutung des Künstlers wuchs mit der Bedeutung der Dargestellten. Ja sie wurde dadurch sogar häufig überschätzt. Wie auch diese mehr ikonographische als künstlerische Einstellung sich zum Verständnis des malerischen Werkes als nicht immer günstig erwies. Den Bildnissen selbst hat diese einseitige Betrachtung wenig genützt. Viele der durch die Dargestellten wichtigsten Werke sind heute durch liebevolle und gründliche, zuerst auf Erhaltung des gegenständlichen Bestandes bedachte, doch fast durchwegs leider übel geratene „Restaurationen“ mehr oder weniger um ihre ursprüngliche Wirkung gebracht worden. Wir können uns im allgemeinen wohl noch ein Bild vom kompositionellen Aufbau, auch von der linearen Zeichnung machen. Die einstige Beschaffenheit der farbigen Materie dagegen ist mehr nur aus Details und einzelnen weniger beachtet gebliebenen, daher weniger restaurierten Arbeiten zu erschließen. Dieser oft be-

dauernswerte Zustand, der meist nur nach längerer Prüfung zu erkennen ist, erschwert den Zugang zum Wesen der Asper'schen Kunst erheblich. Es ist auch dem interessierten Laien fast unmöglich, vom heutigen fragmentarischen Erhaltungszustand auf die unberührte Farbenhaut zu schließen. Dies nicht zuletzt hat den Namen Aspers wohl bekannt, doch nicht populär zu machen vermocht. Und doch würde diese gar nicht gering zu achtende Kunst eine größere und verbreitetere Schätzung verdienen. Es sind noch genügend intakte Stellen, ja sogar einige wenige vergleichsweise wohlerhaltene Bilder da, welche die ehemalige sorgfältige, doch nicht kleinliche Malweise Aspers erkennen lassen. Durch seine solide und mühevollte Technik, seine Vorliebe für bunte Farben, kräftige Kontraste, durch seine ganze Auffassung des Menschen als eines einheitlichen, geschlossenen Wesens, erweist sich Asper als enge mit der spätgotischen Malerei verbunden. Der Trennungsstrich zwischen dem Nelken- oder dem Veilchenmeister und Asper ist entschieden kleiner als der zwischen Asper und den schon manieristischen Jost Amman, den Murer, Meyer, Gotthard Ringgli und gar Samuel Hoffmann, den zeitlich nächsten Zürcher Malern von Bedeutung. Diese klare Verbindung nötigt dazu, Asper in den Rahmen dieser Abhandlung einzubeziehen.

Bevor auf eine genauere Betrachtung seines Werkes eingegangen sei, soll auf das Wenige, was sich sonst an zürcherischen Arbeiten dieser Zeit nachweisen läßt, aufmerksam gemacht werden.

Die Glasmalerei macht zwischen 1530 und 1540 eine neue Wandlung durch.³⁾ Sie hat in Zürich noch immer unbestritten das künstlerische Primat inne. Sie wird noch artistischer, handwerklich raffinierter. Ein Maximum zeichnerischer und farbiger Feinheit wird erreicht, freilich auf Kosten der monumentalen Wucht und Geschlossenheit und der großen Linie eines Lux Zeiner. Aus

³⁾ H. Meyer: Die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung.

dem Glasmosaik der früheren Zeit wird mehr und mehr Glasmalerei im Wortsinn. Die vorher getrennten Berufe des Glasmalers und des Malers schlechthin gleichen sich an und werden schließlich von derselben Person betrieben. Diese Jahrzehnte des Carl von Aegeri und des Niklaus Bluntschli sind der letzte, zumeist überschätzte Höhepunkt der Glasmalerei. Zürich übertrifft hierbei an Bedeutung qualitativ und quantitativ Bern, Basel und Luzern und wird nur von Konstanz erreicht. Zürich ist der Vorort der schweizerischen Glasmalerei. Eine erstaunliche Zahl von Glasmalern ist damals in seinen Mauern tätig. Davon ist hier nicht weiter zu sprechen, so wenig wie von den Bildhauern, die in diesen Jahren von dem bedeutenden Medailleur Jakob Stampfer beherrscht wurden. Neben einigen für den Buchschmuck tätigen Holzschneidern, deren Individualitäten noch nicht recht klar werden, sind zwei Meister bisher nur durch Handzeichnungen bekannt geworden, die sich auf Zürich festlegen lassen. Auf das Wichtigste habe ich bereits in meinem Handzeichnungswerke⁴⁾ hingewiesen.

Die drei geharnischten Standartenträger im Zürcher Kunsthaus sind offenbar Modellskizzen eines Glasmalers. Dreimal derselbe Ritter in allen Stellungen, die für einen Glasmaler in Frage kommen. Die Figur links fand im Glasmalergemälde des Ritters Wernher von Meggen im Wettinger Kreuzgang getreue Verwendung. Diese Wappenscheibe wird neuerdings von Herrn Prof. Dr. Lehmann als Arbeit des Conrad Wirz von Erlenbach betrachtet, eines bisher unbeachtet gebliebenen Zürcher Glasmalers.⁵⁾ Die Zeichnung ist jedenfalls kurz vor dem 1520 datierten Glasmalergemälde entstanden. Es ist ein sauber und nicht ungeschickt gezeichnetes Blatt, dessen Hauptwert in der reichen heraldischen Wirkung liegt. Der

⁴⁾ Die Meisterzeichnung, herausgegeben von Walter Hugelshofer, Band I, Schweizerische Handzeichnungen des XV.—XVI. Jahrhunderts von Walter Hugelshofer, Freiburg i. Br. und London 1928.

⁵⁾ Hans Lehmann: Das Kloster Wettingen, 3. Auflage, p. 72.

Strich ist etwas matt und bedächtig. Die geistvolle Frische der besten Blätter eines Hans Leu fehlt hier.

Beschwingter, flüssiger, dekorativ sicherer arbeitet jener Meister, den ich nach seinem Hauptblatt den Zürcher Meister von 1532 genannt habe.⁶⁾ Ich glaube, nun einige neue Beobachtungen zu diesem Punkt mitteilen zu können. Vielleicht führen sie zu neuen Ergebnissen.

Das eine Blatt mit der Bathseba im Bade, dem Wappen des Zürcher Geschlechtes der Keller vom Steinbock und dem Datum 1532 wirkt festlich und reich. Der Palast des Königs Salomo mit seiner seltsamen Architektur im phantastisch-schwerfälligen Stile der deutschen Renaissance ist für Zürich geradezu ungewöhnlich. Er ist in der Tat nach dem Holzschnitt „Das Fest der Herodias“ des Hans Sebald Beham, eines Nürnberger Dürerschülers, kopiert, während der Brunnen wohl in Anlehnung an Albrecht Altdorfer entstanden sein dürfte. Die zweite Zeichnung dieses Meisters mit der Enthauptung Johannes des Täufers und der Aufschrift „Herr Diethelm Röust, der Zit Burgermeister der Stadt Zürich“ (beide Blätter verwahrt das eidgenössische Kupferstichkabinett im Polytechnikum), ist in enger Anlehnung an Dürers Holzschnitt B. 125 entstanden. Doch dürfen diese Anleihen angesichts des flotten, sicheren Strichs und der sich zwanglos einfügenden persönlichen Zutaten nicht über die nicht unbedeutenden zeichnerischen Qualitäten des Meisters hinwegtäuschen. Er erscheint uns heute, nach so vielen Verlusten, als der legitime Fortsetzer der Hans Leu'schen Tradition. Insofern mag es symbolisch berühren, daß diese Zeichnungen auch zeitlich sich genau an die letzten Arbeiten dieses künstlerisch interessantesten Zürcher Meisters anschließen. Eine so reizvolle Szenerie wie die beschwingte kleine Landschaft mit der Burg und dem Sonnenuntergang auf dem Bathseba-Blatt reiht sich ebenbürtig den Arbeiten eines Leu

⁶⁾ Hugelshofer, op. cit., Taf. I/42.

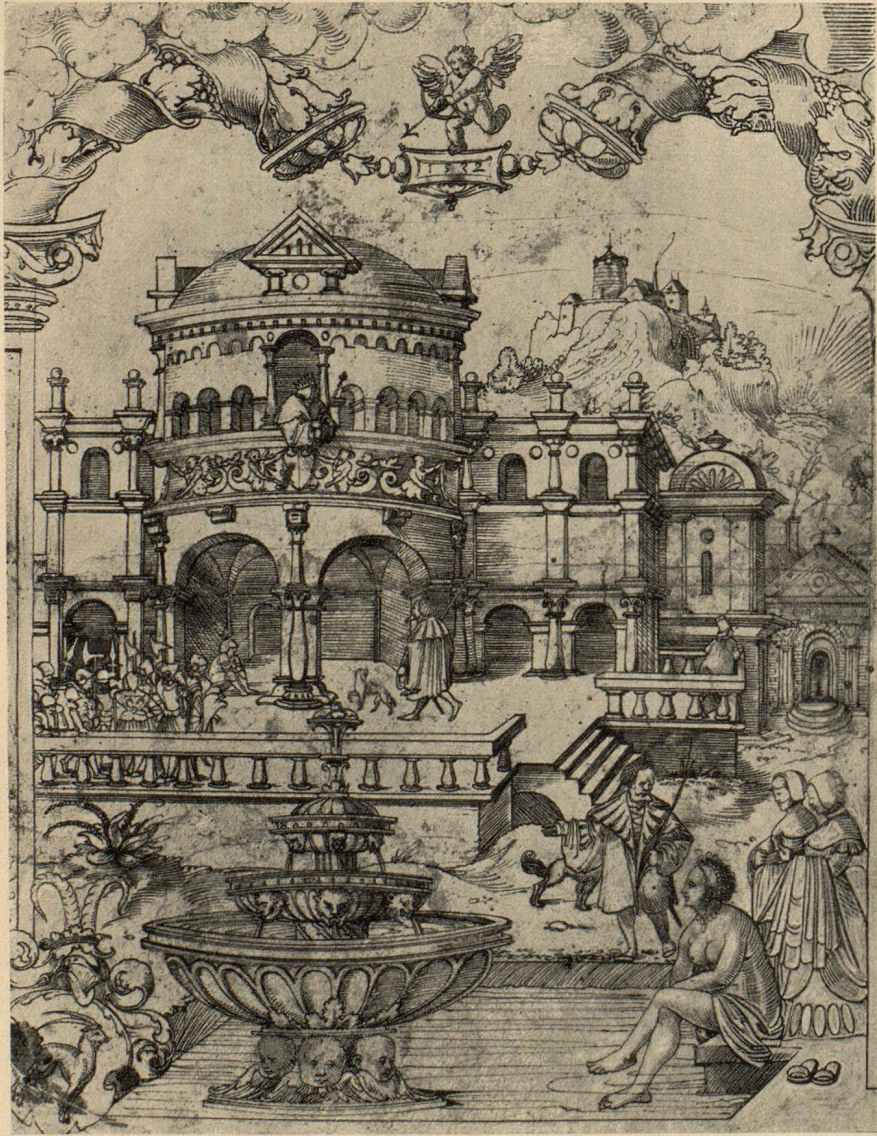


Abb. 1. Bathseba im Bade. Scheibenriß. Eidgen. Kupferstichkabinett.

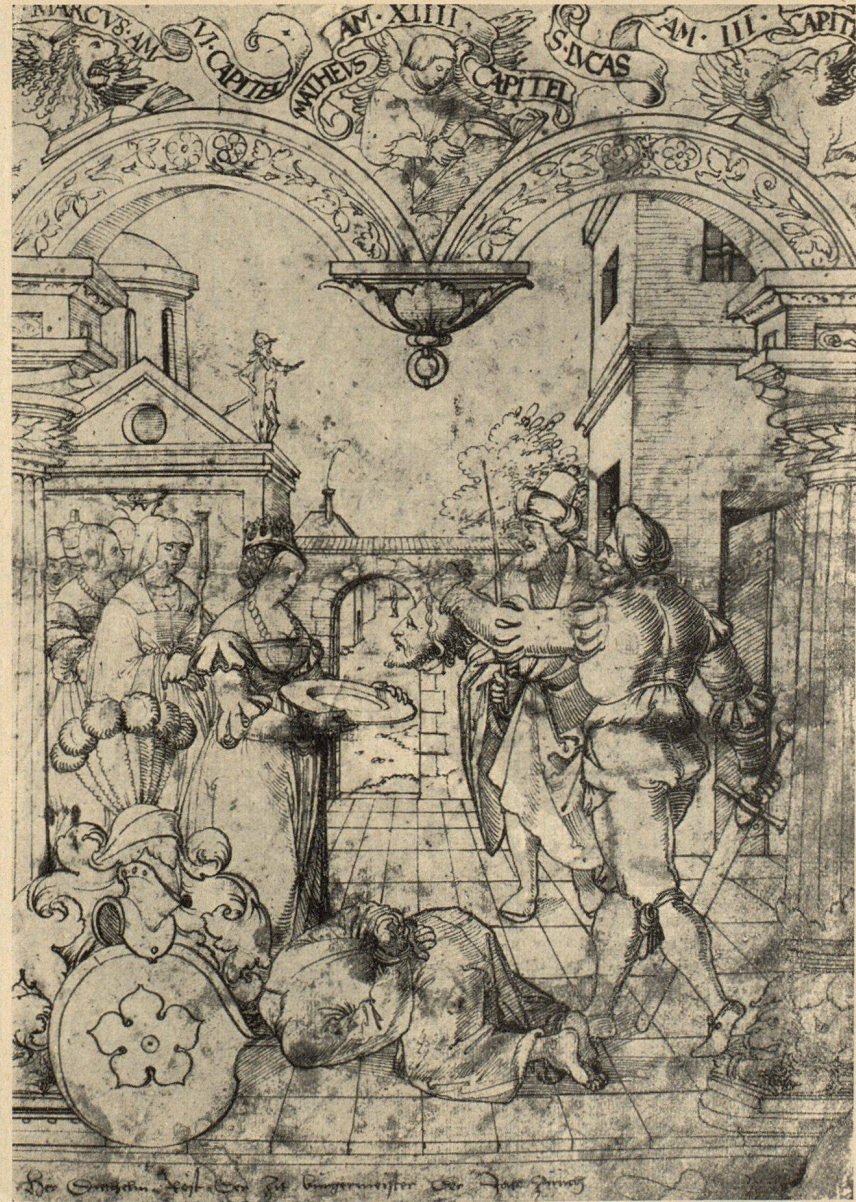


Abb. 2. Enthauptung Johannes des Täufers. Scheibenriß. Eidgen. Kupferstichkabinett.

an. Es wird nicht leicht sein, über die Persönlichkeit dieses offenbar angesehenen Malers Aufschluß zu erhalten. Doch scheint es mir neuerdings wahrscheinlich zu sein, daß er identisch ist mit Martin Moser, dem Zürcher, der nach Luzern auswanderte. Die Zuweisung stützt sich hauptsächlich auf die Stilverwandtschaft der beiden Scheibenrisse mit der großen dreiteiligen Darstellung der Täuferlegende im Rathaus zu Luzern von 1557⁷⁾ und auf das Glasgemälde des Urner Landammanns Hans Dietly von 1534 im Landesmuseum.⁸⁾ Wir finden nicht nur ganz ähnliche Architekturen, sondern ganz besonders übereinstimmende perspektivische Verschiebungen in den Gesichtern. Die Frauentypen entsprechen sich deutlich genug. — Moser wurde 1538 Bürger von Luzern, wohnte aber schon vorher dort. Seine guten Zürcher Beziehungen mögen ihm ausnahmsweise den ehrenden Auftrag verschafft haben. —

Die Lage der Zürcher Künstler nach der Reformation kann keine erfreuliche gewesen sein. Die Verhältnisse waren bedeutenden Leistungen nicht günstig. Aus einer Notwendigkeit war Kunst ein dekorativer Luxus geworden. Nur wenige Meister vermochten sich auf die neuen Aufgaben umzustellen. Wer immer es konnte, verschaffte sich irgend ein öffentliches Ämtchen, um die Malerei mehr nur im Nebenberuf auszuüben, wenn sie schließlich nicht überhaupt ganz aufgegeben wurde. Den andern blieb zumeist keine andere Wahl, als auszuwandern, sei es in altgläubig gebliebene Orte wie Luzern oder Freiburg oder in größere geistige Zentren wie Basel, die mehr Arbeit versprachen, als sie Zürich nun bieten konnte. Eine ganze Schar von Zürcher Malern und Glasmalern zog nach Luzern hinüber. Es seien genannt Jost und Martin Moser, Oswald Süler, Heinrich Weber, Hans Heinrich Wegmann. Heinrich Ban fand in Freiburg i. Ue. für ein

Jahrzehnt Beschäftigung als Stadtglasmaler. Jakob Klauser zog, wie Hans Dyg früher schon, nach Basel. Heinrich Löuw geht nach Aarau und Hans Rudolf Asper geht nach Konstanz. Über die zürcherische Tätigkeit dieser Meister vor ihrem Wegzug ist nichts Greifbares bekannt.

Von Glasmalern, die ausdrücklich auch als Maler angeführt werden, seien (da sich zurzeit keinerlei Gemälde von ihnen nachweisen lassen) folgende wenigstens mit Namen genannt: Heinrich Ban, der Freiburger Stadtglasmaler, der seit 1551 wieder in Zürich wohnte, Ulrich Haldenstein, Jakob Heginer, Hans Thomann, der für Konrad Geßner, den Naturforscher, tätig war. Sie alle haben versucht, soweit als möglich auch auswärtige Aufträge zu erhalten, was ihre prekäre Lage genügend beleuchtet. Ihre künstlerische Anlagen konnten sich zweifellos unter solchen Bedingungen nicht auswachsen, sodaß wir ihren verlorenen Arbeiten nicht zu sehr nachzutruern haben. —

Über wenig andere ältere Zürcher Künstler sind wir durch Archivalien und erhaltene Werke so gut unterrichtet wie über Hans Asper. Auf keinen andern beziehen sich so viele Archiveinträge und von keinem andern haben sich so zahlreiche Werke erhalten. Wir bekommen dadurch genügend Einblick in seine persönliche und künstlerische Veranlagung. Wir sehen ihn als greifbaren Menschen vor uns: fleißig, tüchtig, bieder, etwas ängstlich, immer um sein täglich Brot besorgt. Ein gerader, zuverlässiger, vom Glück wenig begünstigter Bürger. Und schließlich, was doch nicht ganz übersehen werden sollte: ein Künstler, dem als Erbe der großen Zeit der Mailänderkriege und der stolzen gotischen Tradition eine schwere und verpflichtende Haltung zufiel. Er hat sein Pfund ehrlich verwaltet und die ihm überlieferte Kunst in guter Form hinübergeleitet in die neuen Ziele des Manierismus und des Barock. Er war der Mittler zwischen alt und neu. Was dankt Zürich ihm doch nicht für eine prächtige, interessante und gar nicht kleingesinnte Porträtgalerie der führenden Männer aus der heroischen

⁷⁾ Vergl. August am Rhy in Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1927, p. 226.

⁸⁾ Vergl. Hans Lehmann: Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, 1925, Abb. 25.

Zeit der Reformation. Was gäbe man drum, wenn in Basel Einer Holbein nach seinem Wegzug nur annähernd so gut wie ein Asper, dem als trockenen Handwerker Abgestempelten, hätte ersetzen können. Wir leben in einer Zeit, die Asper unrecht tun muß, die mehr Sinn für das dynamisch Bewegte, Momentane als für das Stetige, Dauernde und Gehaltene hat. Wirklich ja, Asper ist vielleicht zuerst ein solider Handwerker. Aber gerade das macht mit seine Bedeutung aus: daß der Künstler in ihm, wie zu allen Zeiten vor ihm schon, auf seinem Handwerk beruhte. Und das macht den Verfall seit ihm bis auf unsere Tage aus: der Irrtum von dem geringeren Handwerker und dem höheren Künstler, diese unheilvolle Trennung von Hand und Geist, die dem Handwerker den Impuls nahm und den „Künstler“ seiner Basis beraubte. Als ob nicht z. B. gerade ein Holbein ein meisterlicher Handwerker gewesen sein muß. Und darüber hinaus natürlich ein ungleich reicher bedachter Künstler, als er sich in der Enge Zürichs hätte entwickeln können. Zürich hatte in Asper gerade den Porträtisten, der ihm gemäß war, auf den es dank seinem „Zürcher Geist“ Anspruch erheben konnte: gediegen, tüchtig, korrekt, trocken.

Die wichtigsten Beiträge zur Kenntnis Aspers sind Salomon Vögelins grundlegender, auf ausgedehnten Untersuchungen beruhender, immer wieder ausgeschriebener Beitrag für Meyers Künstlerlexikon, Paul Ganz' zusammenfassender Artikel im Schweizerischen Künstlerlexikon und die feinsinnigen Bemerkungen Wilhelm Wartmanns in die „Rheinlande“ bei Anlaß der instruktiven Asper-Ausstellung des Jahres 1919 im Zürcher Kunsthaus.

Hans Asper wurde nach Ausweis der auf ihn geschlagenen Denkmünze 1499 geboren, wahrscheinlich als Sohn eines Konstaffelmitgliedes Heinrich. Was sich in seinen Jünglingsjahren mit ihm begab, wissen wir leider nicht, denn wir hören erst später wieder von ihm, als er 1526 die Tochter des Zürcher Großrates Ludwig Nöggi

heiratet. Gerade aus den für seine künstlerische Art entscheidenden Entwicklungsjahren wissen wir also nichts. Auch sein Werk kann uns über Meister und Entwicklungsgang keinen klaren Aufschluß geben. Wir wissen nicht, ob er wie Hans Leu eine längere Wanderfahrt machte, ob er in Zürich lernte und bei wem. Vielleicht läßt sich bei Berücksichtigung aller Anhaltspunkte doch eine zureichende Antwort geben.



Abb. 3. Jakob Stampfer:
Denkmünze von 1540 auf Hans Asper.

Bedenken wir vor allem Eines: Asper war nur wenige Jahre jünger als der etwa 1490 geborene Hans Leu. Die Möglichkeit einer Lehre Aspers bei Leu ist zwar nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Als Leu ums Jahr 1514 aus Nürnberg und Freiburg zurückkam, war Asper gerade im Alter eines Lehrknaben. Auf jeden Fall jedoch kann der Schüler bei seinem Lehrer kaum mehr als das Technische gelernt haben. Die Hauptstärke Aspers ist ja seine Porträtmalerei. Und das ist eben die schwächste Seite Leus. Es ist uns kein gezeichnetes oder gemaltes Porträt von Leu überliefert. Es ist der ganzen Art seiner künstlerischen Konstitution zufolge sogar sehr unglaubhaft, daß er sich in diesem Fach je versucht habe. Am glücklichsten ist Leu als Landschaftler, auf diesem Gebiet ist er ja geradezu als Bahnbrecher zu bezeichnen. Und eben diese Seite lag allem Anschein nach Asper sehr wenig. Auf keinem seiner Bildnisse hat er, wie es sonst damals oft üblich war, einen Landschaftshintergrund ange-

bracht. Auf alle Fälle ist Asper derjenige Zürcher Künstler, der das geistige Erbe Leus antrat und ihm in seiner äußeren Stellung als dominierender Maler folgte. Wir werden im Folgenden Gelegenheit haben, auf seinen mutmaßlichen Lehrer hinzuweisen.

Seiner Ehe entsprossen zwischen 1527 und 1552 sechs Söhne und fünf Töchter. Zwei der Söhne wurden ebenfalls Maler. Erst seit dem Jahre 1531 wird der Meister als Künstler faßbar, genau im Todesjahr Leus. Er erhielt damals zwei größere Aufträge: er hatte die kleine Ratsstube und das Haus ⁹⁾ des Stadtschreibers auszumalen. Diese ansehnliche Aufgabe, bei der wir wohl eher an dekorative Flachmalerei zu denken haben, läßt darauf schließen, daß er sich schon einige Zeit vorher als Maler hervorgetan und bewährt hatte. Sind diese Arbeiten, wie alle andern dekorativen Malereien verloren gegangen, so bringt uns doch dieses selbe Jahr die erste konkrete Vorstellung von Aspers Kunst.

Es ist das Zwinglibildnis, das sich heute im Winterthurer Museum befindet. Wiederum berührt es mehr als zufällig, daß die erste erhaltene Arbeit Aspers den Mann darstellt, der seinen Aufgabenkreis durch sein Wirken nachhaltig bestimmt hat. Das Winterthurer Zwingliporträt gehört zu den besterhaltenen Arbeiten Aspers, wenn schon es etwas scharf geputzt ist. Es erlaubt daher einen guten Einblick in seine Technik. Das Bild ist schon nach dem Wortlaut der Inschrift nicht nach dem Leben gemalt, ist vielmehr erst nach dem jähen Tode und offensichtlich unter dessen Eindruck entstanden. Es zeigt den Reformator scharf ins Profil gerückt, wie es bei Medaillen üblich war. Asper hat sich wiederholt bei Bildnissen bereits Verstorbener seine Arbeit auf diese Weise erleichtert. Wir wissen nicht genau, wie sich der Meister zur Reformation stellte. 1525 sagt er vor Gericht in offenbar etwas ängstlicher

Stimmung aus, er freue sich über Zwinglis Predigten. Das Porträt selbst, das verdiente, als das Zwinglibildnis betrachtet zu werden (das Zürcher Bildnis ist in seinem jetzigen Zustande nicht mehr authentisch, war aber auch sonst nie mehr als ein schwacher Nachhall des Winterthurer Bildes und wird meist sehr überschätzt), gibt das Harte, Kämpferische in der Erscheinung Zwinglis rücksichtslos wieder. Es gibt kein anderes Asperbildnis von dieser schonungslosen, fast großartigen Offenheit. Das ist kein „schöner“ Mann, kein feiner Gelehrter, das ist ein knochiger Bauernsohn, mit energischem Kinn, breittlippigem Mund, knolliger, geröteter Nase und scharfem Blick. Ungewöhnlich sind das Format und seine unsymmetrische Aufteilung. Schrift und Signatur steigern flächenhaft aufteilend den Eindruck. Es ist eine klare, großzügige Schrift. Alle Formen sind leicht verständlich, auf den ersten Blick überschaubar. Darin liegt etwas einfach Großes. Vor hellgrünem Grund hebt sich die reiche Silhouette scharf konturiert ab. Der einfache Rock des Geistlichen und das helmartige Barett sind grauschwarz mit einem feinen Silberton. Das Gesicht ist gut durchmodelliert mit deutlicher Akzentuierung des Backenknochens. Das bleiche Karnat ist an Wangen, Kinn und Nase rötlich aufgehellert. Da liegen viele zarte Lasuren übereinander, viele feine Farbschichten, die emailartig hart geworden sind. Es ist ein sprechendes, lebenswahres Porträt.

Mit diesem Bildnis beginnt die fast lückenlose Folge zumeist datierter Werke, die es uns erlauben, den Entwicklungsgang zu überblicken. Die wenigen undatierten Bilder lassen sich durch Interpolation einordnen.

Das Jahr 1532 bringt (offenbar nach Abschluß der befriedigend ausgefallenen Probearbeit in der kleinen Ratsstube) einen großen Auftrag: das ganze Rathaus war auszumalen. Er erhielt dafür 61 fl. , 11 Schilling, 6 Heller. Genaueres ließ sich leider über diese wichtige Arbeit nicht beibringen. Mit dem Abbruch des alten Rathauses mußte auch diese Arbeit Aspers der neuen Zeit

Taf. XXIII,
Abb. 50

⁹⁾ Amtswohnung in dem 1531 von der Stadt angekauften Haus zum weißen Löwen in Gassen (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Corrodi-Sulzer).

weichen. — Im gleichen Jahr hatte er eine ganze Reihe kleinerer Arbeiten zu erledigen: die Bemalung der Zifferblätter am Gerichtshaus und am Grimmenturm, sowie mehrerer blecherner Fahnen an öffentlichen Gebäuden in der Stadt und in der Landschaft, z. B. in Grüningen. Ferner hatte er ein Diptychon im Fraumünster wieder herzustellen. Wir ersehen daraus, daß auch nach dem Bildersturm die Kirchen nicht völlig von Bildwerken entblößt waren. Asper hat wahrscheinlich auch die alten Stadtansichten, die mit dem alten Hans Leu in Verbindung gebracht werden, auf das heutige Format zugeschnitten und die Heiligenfiguren ausgemerzt, indem er die durch diese Gestalten überschrittenen Architekturteile ergänzte. Es wird durch diese Einträge, die wiederum auf die halboffizielle Stellung, die fast der Funktion eines Stadtmalers gleichkam, hinweisen, auch wahrscheinlich gemacht, daß er andere, kleinere Aufträge derart erhielt, die z. T. nicht eingetragen wurden, z. T. noch nicht aus den Urkunden ausgezogen sind. —

Das Bildnis des Peter F ü ß l i, das als Legat des Herrn Theodor Heß von Zürich ins Solothurner Museum kam, ist das erste vollgültige Zeugnis der Asper'schen Befähigung. Das Bild hat durch allerlei Eingriffe gelitten. Die Schrift rechts: P(eter) F(üßli) Reisetete A° 1523 (nach Jerusalem) starb A° 1548 alt 66 Jahr. Ritter zu Jerusalem, ist apokryphe Zutat. Alt sind nur die aus den Initialen ligierte Signatur H A, die Asper immer gebrauchte, und die sieben Embleme der Jerusalemfahrer. Sie sind stilistisch deshalb interessant, weil hier ein einziges Mal Asper'sche Figurenkompositionen, wenn auch bescheidensten Ausmaßes, vorliegen, die über Stilverwandtschaften aussagen könnten. Der Aufbau der gestrafften Halbfigur ist auf feierliche, monumentale Ruhe angelegt. Asper arbeitet mit den einfachsten und schlagendsten linearen Mitteln. Kein unnützes Beiwerk soll ablenken, keine interessante Überschneidung verwirren. Nur die äußere Gestalt und das offenbare Wesen des Dargestellten sollen heraus-

gearbeitet werden. Ganz ohne jede Psychologie nur die Erscheinung beachtend. Vor neutralem, dunkelblaugrünem Grund erhebt sich der ungebroschen ansteigende Kontur. Etwas Ernstes, Gehaltenes, Feierliches ist in diesem Bildnis. Ruhig die Hände, die den Rosenkranz des altgläubig Gebliebenen halten, ruhig der Blick. Keine momentane Pose. Es ist ein Querschnitt durch viele Porträtmöglichkeiten, die alle in dieser einen Summe zusammengefaßt sind. Von der feinen Farbigkeit gerade dieses Bildes sind nur mehr Andeutungen vorhanden. Alles ist auf dieses dunkle Gesicht konzentriert: ein schwarzer Bart, ein goldbrauner, glatter Pelz und ein grauschwarzes Kleid umrahmen es konzentrisch. Die zwingend einfache Komposition kulminiert in den lebendigen graublauen Augen. Die Hände (nie der beste Teil Aspers) sind reichlich flach geraten. Das alles ist in großen, klaren Farben aufgebaut, in heller Untermalung und vielen abstufigen Lasuren (von der die obersten und feinsten hier wie meist leider abgewaschen sind). Es ist die alte, solide, spätgotische Technik, die dem Fleisch etwas Transparentes, Atmendes und Lebendiges gibt. Was zu wenig beachtet erscheint, ist die Behandlung der stofflichen Materie. Fleisch unterscheidet sich zu wenig von Pelz oder Wolle des Rockes.

Es ist nichts Spielerisches, nichts nur Interessantes in diesem Bild. Da werden nicht irgendwelche künstlerische Probleme nur um ihrer selbst willen behandelt. Gerade jener skizzistische, genialische Reiz, der die besten der übrigen schweizerischen Maler auszeichnet, fehlt hier. In dieser simplen, schlichten Sachlichkeit sehen wir aber heute die dauernde Größe der Asper'schen Auffassung. Er hat eine Schwere, die den meisten seiner Vorgänger mangelt.

Von diesem F ü ß l iporträt gibt es eine Wiederholung in der Zürcher Zentralbibliothek. Sie stimmt in allem Wesentlichen überein. Nur der braunrote Grund, der vielleicht nicht original ist, wirkt verändernd. Das Zürcher Bild ist nicht schlechter

erhalten als das Solothurner. Es ist auch nicht als Kopie oder Werkstattarbeit zu bezeichnen. Das doppelte Vorkommen ist nicht weiter verwunderlich. Das Bildnis wurde eben aus irgendwelchen Gründen zweimal bestellt, vielleicht von Anfang an schon. Asper hat wohl nie Gesellen gehabt, die im Stande gewesen wären, seine Arbeiten so sehr in des Meisters Geist zu kopieren.

Wir fragen uns hier nochmals: wer war bestimmend für Aspers Porträtauffassung?, bei wem kann er gelernt haben? Gewiß ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß er Holbein, oder wenigstens Werke seiner Hand gekannt hat. Asper mag ihn als richtungsweisenden, überlegenen Anreger empfunden haben. Er könnte während seiner Ausbildungszeit einmal in Basel gewesen sein. Eine weite und dauernde Wanderfahrt wie Hans Leu, können wir ihm seiner Veranlagung nach nicht recht zutrauen. Er war ein handwerklich verankerter Meister, an eine Werkstatt gebunden. Was hätte er auf der „Walz“ lernen können! Holbeins Porträtauffassung unterscheidet sich aber (ganz abgesehen vom Qualitätsunterschied) so wesentlich von derjenigen Aspers, daß eine engere Fühlungnahme unwahrscheinlich wird. Es dürfte ratsam sein, sich die Beziehung Asper-Holbein so locker als möglich vorzustellen. Gerade während seines ersten Basler Aufenthaltes, der hier ja ausschließlich in Betracht kommt, fehlt kaum einmal ein architektonischer oder landschaftlicher Hintergrund bei Holbeins Bildnissen. Holbein geht auf die plastische Gestalt, auf raumschaffende Perspektive, auf emailartige Oberfläche und buntes Farbenspiel aus. Asper bleibt immer in der Fläche. Er gibt nur wenige, sich nicht bindende Farben. Er ist eigentlich immer ein etwas archaisierender, sorgfältiger Spätgotiker geblieben. Das Neue der Renaissance ist ihm nie aufgegangen. Er wirkt immer etwas altertümlich. Hätte er Holbein und seine Arbeitsweise wirklich gekannt, so wäre er ohne Zweifel stark in seinen Bann geraten. Er hätte sich ganz anders an die Rezepte des Meisters gehalten.

Wir kennen ein Zürcher Bildnis, an das sich vielleicht anknüpfen läßt. Es ist das Porträt des sog. Felix Frey, das wir deshalb hier einfügen wollen, obwohl es chronologisch früher einzureihen wäre.¹⁰⁾ Das Bild hängt im Zwinglimuseum der Zürcher Zentralbibliothek. Es trägt keinerlei ursprüngliche Bezeichnung. Die Taufe auf Propst Felix Frey vom Großmünster geht nur auf eine keineswegs überzeugende Notiz Dürstellers auf der Rückseite zurück. Daß es sich aber um ein schweizerisches und zürcherisches Bild handelt, geht aus dem Stil genügend deutlich hervor. Man hat deshalb bei dem Dargestellten schon mit mehr Recht an den Badener Stadtschreiber Konrad Frey gedacht.¹¹⁾ Ganz besonders spricht der Hintergrund dafür, in dessen Landschaft man wohl Erinnerungen an Baden erkennen darf. Leider hat auch dieses Gemälde sehr gelitten. Es ist ziemlich abgewaschen, läßt aber noch deutlich genug, z. B. in der feinfühligsten Hand, die von Asper nie erreicht wurde, oder der individuellen Nasen- und Augenpartie die einstige Wirkung erkennen. Wir wissen nicht, wer der Autor ist, und werden es wohl nie feststellen können. Beziehungen zum Schneeberger-Porträt sind da, wie überhaupt der Veilchenmeister die nächsten Analogien bietet. Doch ist hier alles entspannter, flächiger. Und das ist der Punkt, wo man an Asper denken darf. Dies Bild muß seinem Wesen entsprochen haben. Wie wirkt der Schneeberger daneben körperlich kräftiger. Die Notiz auf der Rückseite gibt das Jahr 1516 als Entstehungsdatum an. Das ist auf alle Fälle um einige Jahre zu spät. Spätestens 1510 scheint richtiger zu sein. Bildnisse dieser Art, von denen einmal mehr in Zürich erhalten gewesen sein mögen, müssen Asper angeregt haben. Im übrigen bedurfte er keiner weiteren

¹⁰⁾ Vergl. Elsa Frölicher: Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Straßburg 1909, Taf. III.

¹¹⁾ Salomon Vögelin im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1875, p. 4.

Anlehnung. Er hatte seine eigenen Anlagen und Möglichkeiten, auf die er vertrauen durfte.

Wie lebendig und unschematisch Asper an seine Porträtaufgaben heranging, die sich nun in dichter Reihe folgen, zeigt das kleine Bildnis eines 22jährigen Mannes aus der Familie Wirz von 1536 im Landesmuseum, vielleicht des Hans Wirz, Schaffner des Johanniterordens. Er geht ganz auf den jugendlichen Charakter ein. Alle Formen sind weich, locker, rundlicher und unartikulierter. Der Blick ist auf den Beschauer gerichtet. Der heutige Zustand läßt zu wünschen übrig, kann aber behoben werden.

Die Bildnisse des Landvogts Heinrich Rahn und seiner Frau Regula, einer geborenen Wasser, von 1536, in Zürcher Privatbesitz, sind die ersten in der Reihe solcher Doppelbildnisse.¹²⁾ Das kleine Format, das schon dem Wirz eigen war, scheint für diese Jahre charakteristisch zu sein. Während die Frau in der schlichten, nonnenhaften Tracht ordentlich erhalten ist, hat leider das Gegenstück stellenweise gelitten. Es ist das Bildnis eines unruhigen und stolzen Mannes, eines Söldnerführers von Rang, dem man auch den Ratsherrn und Landvogt wohl zutrauen mag. Vortrefflich ist Asper dem Habitus der beiden Dargestellten gerecht geworden, dem Unguten, Auffahrenden und dem Bürgerlichen, Hausfraulichen der Gattin. Auch kostümgeschichtlich ist insbesondere die Frau von Interesse.

Eine ungefähre Vorstellung, wie Asper seine zahlreichen dekorativen und meist wohl heraldischen Aufträge zu lösen pflegte, geben uns seine, meist auf dem Zürcher Staatsarchiv ver-

¹²⁾ An dieser Stelle fühle ich mich Herrn Dr. W. Wartmann, dem Direktor des Zürcher Kunsthause, zu besonderem Dank verpflichtet. Er hat nicht nur durch die umfassende Ausstellung von 1919 als einer der Ersten auf die künstlerische Bedeutung des Hans Asper hingewiesen, sondern auch diese Arbeit insbesondere durch Einsicht in die Photographiensammlung des Kunsthause freundlich gefördert. Für die Eruiierung des gegenwärtigen Standortes der beiden Bildnisse war dieses Entgegenkommen grundlegend.

wahrten Buchminiaturen, auf die zuerst Paul Ganz, dann Diethelm Fretz aufmerksam machten.¹³⁾



Abb. 4. Hans Asper. Titelblatt zu „Das neue Regiment“. Staatsarchiv Zürich.

Als verspätete Nachzügler der großen gotischen Buchmalerei sind sie an sich schon besonderer Beachtung wert. Wohl druckte man damals schon die meisten Bücher und versah sie an Stelle der Miniaturen mit Holzschnitten. Doch wollte man oft genug die alte gewohnte Farbenpracht nicht entbehren und kolorierte Titelblatt und Illustrationen. Der Eine und Andere ließ es damit aber nicht genug sein. Er ließ ein schönes Exlibris malen oder ein besonderes Titelblatt zeichnen. Und gar bei handgeschriebenen Büchern, die nur in einem oder in ganz wenigen Exemplaren vor-

¹³⁾ Paul Ganz im Schweizerischen Künstlerlexikon, Diethelm Fretz im Anzeiger für schweizerische Altertums-kunde 1923, p. 213.

kamen, wie Landrechten, Urbaren und dergleichen, sind solche gezeichnete, illuminierte Titelblätter nicht selten. Wo sich damals in Zürich das Bedürfnis nach solcher Ausschmückung zeigte, wandte man sich an Hans Asper. Besonders der damalige Stadtschreiber W. Bygel zog ihn wiederholt heran. So malte Asper z. B. 1537 das Titelblatt des Knonauer Amtsrechtes für ihn. Es ist ein heraldisches Blatt, noch ganz aus dem Geist der Spätgotik heraus empfunden: das Standeswappen, vom Reichsschild überhöht und von zwei Löwen gehalten. Insbesondere die rein dekorativen (unbeschriebenen), kraus flatternden Spruchbänder muten als gotische Reminiszenz an. Die Farben sind ungebrochen kräftig, die Arbeit miniaturartig fein und sauber. Man sieht, daß Asper auch solchen Aufträgen durchaus gewachsen war.

Das Jahr 1538 bringt in den beiden Doppelbildnissen der Eheleute Schmid-Schärer im Landesmuseum und Holzhalb-Krieg von Bellikon im Zürcher Kunsthaus den ersten Höhepunkt der Asper'schen Kunst. Hier kommt er den besten seiner Zeitgenossen nahe. Es sind Bildnisse von repräsentativer Prachtentfaltung und schmuckhafter Farbenfreude, durchaus selbständige Leistungen mit einem volkskunsthafte, fröhlichen Einschlag, der nicht den geringsten Reiz ausmacht. Asper ist nie scharf und eindringlich in der Charakteristik, nie indiskret. Er porträtiert sachlich, ohne jeden Kommentar. Er versucht nie ein Inneres auszudrücken. Er gibt nur die äußere Erscheinung. Er ordnet sich dem Objekt unter. Das macht ihn zum berufenen Interpreten jener saturierten, behäbigen Bürgergeneration, die auf die Kriegs- und Reformationsjahre folgte. In dieser Erkenntnis seiner Grenzen, dem Innehalten der ihm gegebenen Möglichkeiten sind wir geneigt, einen Vorteil zu sehen. Vergleiche sind hier nicht angebracht. Die Maßstäbe sind jedesmal verschieden. Verwandt ist er am ehesten den Bayern Hans Wertinger, Hans Mielich und Hans Schöpfer, die sich in der Hauptsache nur durch die höfische Luft, die sie atmeten, von ihm unterscheiden.

Insbesondere erscheint Mielich schon durch den Umfang seiner Tätigkeit Asper artverwandt.¹⁴⁾

Der Bannerherr Andreas Schmid des Jahres 1538, ein Mann von 33 Jahren (nicht so wohl erhalten wie sein Gegenstück): blaugrüner Grund, schwarzgraues Kleid, rotes Wams. Das ist die ganze Rechnung. Aber es genügt, um uns das Wesen dieses Mannes erkennen zu lassen: kein offener Mensch, listig, sogar hinterhältig. Man glaubt ihm den geschliffenen Franzosenfreund und dekorativen Diplomaten, der er war.¹⁵⁾ Ganz anders die Frau (wer würde ihr nur 22 Jahre geben!), eine geborene Schärer, die Tochter eines reichen Mannes und Schmid's zweite Frau (von vieren). Ist der Bannerherr zurückhaltend in der Farbe, so ist bei ihr alles festlich und reich, wenn auch nicht eigentlich üppig oder vornehm. Es ist vielleicht im Grunde das besterhaltene Bild Aspers und eines seiner am liebevollsten gemalten. In dünnen Schichten legt sich Ton auf Ton in feinen, schmelzartigen Lasuren, zart und durchscheinend, sorgfältig vertrieben. Ein weißes Kleid mit hellgraublauen Schatten. Leuchtend heben sich der in Blattgold aufgetragene Schmuck, die schwarze Stickerei und der samtschwarze Schulterkragen davon ab. In den Händen, die hier ausnahmsweise studiert erscheinen, hält die junge Frau eine Nelke. Vielleicht entstanden die Bildnisse in Zusammenhang mit der Hochzeit. Darauf deuten vielleicht auch die zusammengelegten Hände auf dem Gürtel. Das einfache, wenig artikulierte, durch eine lange, dünne Nase nicht verschönte, in zartem Fleischton und hellem Grau modellierte Gesicht kontrastiert seltsam zu dem reichen Kleideraufwand. Man beachte, wie klar das Männliche und das Weibliche in den beiden Ehegatten zum Ausdruck kommt, in den Händen z. B. und in der Haltung.

Wie eine reichere Variante des Schmid-Schärer-Paares wirkt das Doppelbildnis des Land-

¹⁴⁾ Vergl. Bernhard Hermann Röttger: Hans Mielich. München 1925.

¹⁵⁾ Vergl. Zürcher Taschenbuch 1902, p. 112,

Taf. XXV,
Abb. 57 u. 58

vogts Leonhard Holzhalb und seiner Gemahlin, der Kleopha K r i e g von Bellikon, vom selben Jahr 1538. Die Gestalten sind stattlicher, das Format wohliger. Dementsprechend ist die Farbgebung wärmer. Ein rundlicher, breitschultriger Herr in stark gelber Hose, weinrotem Wams und schwarzem, grau damasziertem Kleid. Der weiß-schwarz-gold Klang des Frauenbildes wird durch den weinroten Umschlag des Schulterkragens noch gehoben. Die etwas unklar und unscharf geratenen Tiere (Hund und Katze) sind wohl als Anspielung auf den Namen Krieg zu verstehen. Es fügt sich wohl, daß die vier festlichen Bildnisse aus Aspers bester Zeit vergleichsweise wohl erhalten sind. Sie dürfen ebenbürtig neben jedem Brosamer, Ostendorfer, Schöpfer, schließlich auch Holzhausen Meister oder Conrad Faber von Kreuznach stehen. Was ihnen an malerischer Delikatesse und psychologischer Feinheit abgeht, wird wettgemacht durch den logischen, ungekünstelten und zwingenden Bildaufbau.

In diesem selben fruchtbaren Jahre 1538 entstand auch das lebendigste und freieste Porträt des Hans Asper. Hier einmal zeigt es sich, was dieser Mann zu leisten im Stande war, wie weit seine künstlerischen Anlagen reichten. In einer andern, mehr anspornenden und fordernden Umgebung hätte er wohl erheblich mehr aus seinem Talent herausgebracht. In Zürich war er der Erste, weil er zugleich der Einzige war. Er genügte seinen Bestellern und das genügte ihm.

Das Porträt, das uns dies aussprechen läßt, ist das Bildnis eines jüngeren Mannes in den Sammlungen des Zürcher Kunsthause. Nach alter Tradition gilt der Dargestellte als Glied der Familie Escher vom Glas, wozu in erster Linie wohl das schwer erkennbare Wappen des Siegelringes Anlaß gab. Haftet fast allen Bildnissen des Meisters etwas leicht Starres und im inneren Ausdruck Undifferenziertes an, so hat er hier ein einziges Mal in einer guten Stunde ein Stück warmes Leben dauernd eingefangen. Da spricht uns ein lebendiger Mensch an. Wir glauben seine

Taf. XXVI,
Abb. 62

Eigenschaften erkennen zu können. Eine verhaltene Bewegung, ein lauernder Blick aus einem feisten Gesicht. Ein schwerblütiger, unfroher Mensch, dessen dumpfes, inneres Wesen seltsam zum kecken Federbarett kontrastiert. So wenig intakt die Erhaltung heute auch noch zu nennen ist, so sehr läßt sie doch die delikate Wirkung von einst noch erkennen: olivgrüner Fond, ein schwarzbrauner, wenig elegant umgelegter, bauschiger Mantel mit mausgrauem Umschlag, ein schmaler Pelzbesatz in gelb und weiß, ein weißbesticktes Hemd und eine rötliche Marmorbrüstung. Aber vor allem dies sprechende Gesicht mit den scharfen Augen, dem dünnen Flaum an Kinn und Wange: es ist nicht Aspers repräsentativstes Porträt, aber doch Aspers bestes, weil es das lebendigste und unkonventionellste ist. Ich gestehe gerne, daß es innerhalb der ganzen Porträtreihe reichlich fremd und isoliert wirkt und daß ich ohne die Bezeichnung nicht so leicht auf Asper gekommen wäre. —

Es entbehrt nicht des Künstlichen, bei Asper von Entwicklung und Stilphasen zu sprechen. Gewiß, er bleibt sich im Verlauf der vierzig Schaffensjahre, über die wir ihn verfolgen, nicht immer gleich, aber es ist kaum ein Fortschreiten, ein konsequenter Ablauf zu konstatieren. Phantasie ist nicht die Sache Aspers. Er leistet immer dann ein Bestes, wenn es von ihm gefordert wird.

Wenn wir trotzdem an dieser Stelle vier undatierte Bildnisse einschieben, so geschieht es deshalb, weil wir in den Arbeiten um 1538 noch am ehesten Anknüpfungspunkte zu finden glauben.

Das größere Bildnis des Konrad Pellikan, „Professor Theologiae et linguae sanctae in schola Tigurina“, war lange verschollen und nur in einer schwachen Kopie bekannt. Das signierte Original kam erst vor wenigen Jahren bei Abbruch eines Zürcher Hauses wieder zum Vorschein. Es ist heute wieder in Zürcher Privatbesitz. Auf Grund einer irrigen Meinung Patins galt es lange für eine Arbeit Holbeins. Das Gesicht mit der langen Nase gleicht eigentümlich der Anna Schärer. Ver-

Taf. XXV,
Abb. 59

gleichsweise glücklich für Asper sind die Hände im dozierenden Redegestus. Sie sind auch besonders gut erhalten. Die Haltung des offenbar etwas schwächlichen Mannes wirkt etwas steif und unbequem. Der Bildausschnitt ist eher altertümlich. Nach diesem Porträt zu schließen, war der berühmte Hebraist ein leicht ängstlicher, schüchterner und empfindlicher Gelehrter.

Taf. XXVI,
Abb. 61

Er wirkt auf dem kleineren Brustbild, das als Leihgabe der Zentralbibliothek zu den Zierden des Kunsthauses gehört, ungleich freier und männlicher. Das mönchische Wesen dieses ehemaligen Franziskaners kommt hier stärker zum Ausdruck. Im formalen Aufbau ist das Bild von größter Schlichtheit: grünblauer (erneuerter) Fond, schwarzes Kleid, ein Stücklein weißes Hemd, dunkles Haar, eine schmale Steinbrüstung, auf der auffallenderweise (heute?) die Schrift fehlt, ein gut durchmodelliertes faltiges Antlitz mit blauen Augen. Als Bild ist der kleine Pellikan, verglichen mit dem großen, konzentrierter und eindeutiger, stärker im Ausdruck. Das fast quadratische, wohlige Format vermittelt den Eindruck des Sicherem und Ruhenden. — Die Datierung ist nicht leicht. Pellikan war seit 1526 in Zürich und starb 1556. Da er 1478 geboren wurde, ist die Zeit um 1538 jedenfalls der allerspätste Ansatzpunkt.

In der Komposition mit der schmalen Brüstung erinnert das Bildnis eines bisher unbekanntem Johannes Müller im Kunsthaus Zürich an den kleinen Pellikan. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Hegi ist der charaktervolle Dargestellte am ehesten identisch mit einem Tuchmann dieses Namens, allenfalls kommt auch ein Krämer „unter Tilinen“ in Betracht.¹⁶⁾ Infolge ungenauer Lesung oder Auslegung der Inschrift in den monumentalen Kapitalen, die Asper durchwegs anwandte, galt als Entstehungsdatum des

Taf. XXV,
Abb. 60

¹⁶⁾ Herr Dr. Corrodi-Sulzer teilt mir in liebenswürdiger Weise mit, daß es sich beide Male um die nämliche Person handle. Dieser bisher weiter nicht bekannte Johannes Müller besaß das Haus zum Büchsenstein am Rathausquai und ist vor 1531 gestorben, was zur Aussage des Bildes stimmen würde.

Bildes immer das Jahr 1524. Infolge davon wurde es als das weitaus früheste Asper'sche Gemälde angesehen. Indessen sagt der Text nur, daß Müller im Jahre 1524 im Alter von 75 Jahren starb. Das Bildnis ist zweifellos später entstanden, also posthum, sei es aus der Erinnerung oder wahrscheinlicher nach einer (heute verlorenen) Medaille. Es ist auffallend, daß alle Bildnisse Aspers nach bereits Verstorbenen die anspruchslosere Profilansicht bevorzugen. Das Porträt des Johannes Müller wird ebenfalls erst in den dreißiger Jahren entstanden sein. Es ist nicht so wohl erhalten, wie man es bei diesem sympathischen, entfernt an Kaiser Maximilian erinnernden Kopf wünschen möchte. Gerade deshalb, weil er stellenweise etwas abgerieben ist, erhalten wir aber einen interessanten Einblick in Aspers Arbeitsweise. Die alte Vorzeichnung, die gelegentlich auch an andern Bildern zu erkennen ist, tritt deutlich zutage. Wir haben uns demnach vorzustellen, daß der mit seinem Handwerk vertraute Meister seinen Malgrund (durchwegs Tannenholz) sorgfältig grundierte und auf diese Schicht mit Kreide oder Kohle sein Bildnis vorzeichnete. Darnach notierte er sich die Farben, konnte dann das Modell entlassen und das Werk allein in der Werkstatt vollenden. Schicht um Schicht wurde aufgetragen, oft mehr kolorierend und die durch die Zeichnung begrenzten Flächen füllend. Der unräumliche Eindruck aller seiner Bildnisse ist am ehesten wohl aus des Meisters vielfacher Tätigkeit als Wand- und Dekorationsmaler zu erklären, wo perspektivische Bestrebungen nicht am Platze sind. Darüber hinaus ist aber ein provinzielles Verharren in spätgotischer Tradition, das jeder modischen Neuerung auswich, erkennbar.

1538/39 war Asper erneut für die Stadt tätig. So vergoldete er zusammen mit Heinrich Ban und Thomann Aeberhart die vier Zifferblätter und das von Ulm gelieferte Astrolabium am St. Petersturm. Schließlich wurde die Rathausbemalung noch weiter ausgedehnt. Er hatte die Fassaden zu bemalen. Das ungewöhnliche und reizvolle

Thema läßt den Untergang lebhaft bedauern. Es handelte sich um zwölf Monatsbilder mit Figuren in Landschaft und die genaue Darstellung der Fische, die in jedem Monat gefangen werden durften. Keine Spur, auch keine spätere Zeichnung oder Beschreibung hat sich davon erhalten. Gerade diese Arbeit würde unsere Vorstellung von Aspers Art und Kunst erheblich erweitern. Alles wurde beim Abbruch des alten Gebäudes natürlich zerstört. Gerade diese Monatsbilder würden in die etwas eintönige und gleichförmige Reihe der Bildnisse die erwünschte Abwechslung bringen und uns die Tätigkeit Aspers weniger einseitig erscheinen lassen. Man kann sich denken, daß gerade diese Monatsbilder einen eigenen Reiz hatten.

Ebenfalls ins Jahr 1539 fällt das Titelblatt für „Das neue Regiment mit anderen Satzungen und Ordnungen der Stadt Zürich nebst gedruckten Mandaten und Nachträgen“, das er wiederum für den Stadtschreiber Wernher Bygel anfertigte. Die Anlage entspricht ziemlich dem Titelblatt des Knonauer Amtsrechtes, ohne jedoch sklavisch nachzuahmen. Auch hier hat sich Asper selbständig und unabhängig erwiesen. (Abb. 4.)

Von 1540 datiert ist das Bildnis des Hans Huldreich Stampfer, das als Leihgabe der Zentralbibliothek Asper im Zürcher Kunsthaus aufs Beste vertritt. Der Dargestellte ist der aus Konstanz zugewanderte Goldschmied und spätere Zeugherr Stampfer, der Vater des bekannteren Medailleurs. Es ist eine der glücklichsten Arbeiten Aspers. In steilem Dreieck baut sich das Bild in großer Linie auf. Mit gespannter Ruhe blickt uns der offenbar großgewachsene Mann voll ins Gesicht. Ein energischer, wenig freundlicher Blick aus einem großgeformten, geschlossenen Gesicht mit dünnlippigem, verschlossenem Munde. Schöne und zugleich kraftvolle Hände, denen man den Goldschmied gerne zutraut. Ein Sextant deutet auf sein Amt als Behüter der Geschütze. Fast planimetrisch einfach ist das Bild angelegt. Die beiden Schulterlinien teilen das

Bildrechteck in drei Dreiecke, von denen die beiden kleinen dem großen an Flächeninhalt fast gleichkommen. Auch farbig hält sich die Rechnung im Einfachen, Eindringlichen und Schlagkräftigen, ohne dabei der Delikatesse zu entbehren: ein grünblauer Grund, ein dunkles Kleid mit schwarzem, lockigem Pelzbesatz. Das faltige Gesicht ist gut beobachtet und eingehend durchmodelliert. Die Striche der Vorzeichnung sind stellenweise durch das rötliche Karnat durchgewachsen. Das angegraute Haar allein deutet auf das vorgerückte Alter des Mannes. Die knappe Inschrift ist von wunderschöner Klarheit und Strenge der Buchstabenform und der Anordnung, als ob römische Vorbilder dem Meister vorgeschwebt hätten. Man schließt aus diesem Bildnis, das zu den persönlichsten und besten Aspers zählt, auf einen wenig umgänglichen, auffahrenden und harten Mann. Man hat das Gefühl, als ob der Maler seinem Künstlerkollegen unbefangener und freier gegenüberstand als den meisten seiner andern Modelle.

In einem Stich des Wenzel Hollar ist uns ein verschollenes Porträt eines „Hans von Zürich, Goltschmidt“ von 1532, eine Arbeit des jüngern Hans Holbein, bekannt.¹⁷⁾ Wir wissen nichts weiter über den Dargestellten, der ja nicht in Zürich gelebt haben muß. Eine gewisse, durch die Veränderungen des Stichts noch erkennbare Verwandtschaft in Bildaufbau und Typus läßt uns vermuten, der Dargestellte sei identisch mit dem angesehenen Goldschmied Hans (Ulrich) Stampfer, der acht Jahre später von Hans Asper porträtiert wurde. Dadurch ergibt sich möglicherweise eine weitere Beziehung Holbeins zu Zürich.

¹⁷⁾ Vergl. Paul Ganz: Klassiker der Kunst, Hans Holbein, Taf. 197. Wir modifizieren unsere Ansicht dahin, daß der Goldschmied Hans von Zürich offenbar in London lebte. Er traf dort einen Landsmann, den aus Zürich gebürtigen Maler Cornelius Gyger, dessen Porträt von Holbein leider verloren ist, doch durch einen Stich des Wenzel Hollar überliefert wird. Über diesen Gyger, der gleichzeitig mit Holbein in London arbeitete, wissen wir weiter nichts.

Stampfers Sohn, der Medailleur, hat sich für das väterliche Bildnis bei Asper, dem Maler, auf schöne Weise revanchiert, indem er in demselben Jahr 1540 eine Medaille auf ihn schlug. Sie bietet den einzigen verlässlichen Anhaltspunkt für Aspers Aussehen und zugleich den bisher einzigen Hinweis auf Aspers Geburtsjahr.¹⁸⁾ In offenkundiger Anlehnung an des Matthes Gebel Dürer Denkmünze zeigt sie einen vollbärtigen Mann in langem Haupthaar von fast bauernmäßigem Typus. Die wichtige Schrift lautet: *Imago Joannis Asper Pictoris Anno Aetatis Suae 41. 1540.* Auf der Reversseite steht der fromme Spruch: „Sich wer du bist / der Tod gwus ist / ungwus die Stund / Redt Gottes Mund“ um einen Totenschädel. (Medaille bemalt!) Wir müssen annehmen, daß die Medaille aus freundschaftlicher Gesinnung heraus entstanden ist, kaum etwa auf obrigkeitlichen Auftrag zu offizieller Ehrung. Es ist eines der wenigen Dokumente über Aspers privates Leben. Der Hauptwert der sauber im Stile Hagenauers geschnittenen Münze liegt im Ikonographischen. (Abb. 3.)

Im Porträt des Marx Röist des Jahres 1542, das seit wenigen Jahren Asper im Berner Kunstmuseum vertritt, tritt ein weiterer jener Zürcher Patrizier vor uns, die Aspers beste Kundschaft bildeten, ein junger, eleganter Mann in reicher Kleidung.¹⁹⁾ Wir wissen, daß Röist sich des gutmütigen Meisters auch zu andern Zwecken bediente. Der wohlhabende, 1520 in Rom geborene Jüngling spielte damals in Zürich die Rolle eines kleinen Don Juan. Aus einer von Diethelm Fretz veröffentlichten, in mehrfacher Beziehung interessanten Zeugenaussage Aspers wissen wir das genaue Entstehungsdatum des Röistbildnisses: Weihnachten 1542.²⁰⁾ Das vergleichsweise gut erhaltene Bild wirkt etwas reicher als die meisten andern. Eine merkwürdige, z. T. durch den lackartigen

Firnis bedingte Glätte, die Asper sonst fremd ist, liegt über diesem blassen, schmalen Gesicht mit dem spärlichen Bart. Wieder das Porträt eines 22jährigen, aber wie anders gesehen als der junge Wirz! Asper hat kein Schema. Er tritt jedesmal neu an seine Aufgabe heran.

Aus der eben erwähnten Zeugenaussage erfahren wir, daß Asper seine Modelle zuerst mit Kohle abzeichnete. Es ist sehr schade, daß sich von derlei Studien, die wohl ausschließlich als Werkzeichnungen zu betrachten sind, nichts erhalten zu haben scheint. Ferner gestattet sie uns einen merkwürdigen Einblick in die geschäftliche Seite von Aspers Kunstbetrieb. Er war mit seinen vielen Kindern trotz der zahlreichen Aufträge immer recht knapp dran mit seinen Mitteln. Der fleißige Mann war daher immer auf der Suche nach neuer Arbeit. Er versuchte es, sich in den Ruf eines Porträtisten zu bringen, der es mit Holbein aufnehmen könne. Er riskiert es dabei sogar, den Leuten etwas vorzuspiegeln. Er tut dergleichen, er hätte „ein kunststück wie der Holbein inn Engelland sin wib vnd beide kind ab connterfeet“. Er wolle das kostbare Bild aber nicht verkaufen, obgleich sich schon verschiedene Herren dafür interessiert hätten. Und nun kommt die Hauptsache: „Aber er hette hüpsche kunst stuck vnd angsicht (Porträts) alls namlich vogt Holtzhalb frouw usw.“. Das berühmte Familienbild, das er im Original nie besessen haben kann, ist nur der Lockvogel, der die Leute veranlassen soll, zu ihm in die Werkstatt zu kommen und die in Arbeit befindlichen eigenen Bildnisse zu sehen, in der Hoffnung, sie würden dadurch veranlaßt, sich von ihm abkonterfeien zu lassen. Allzu modern gedacht und nicht aus dem Geist der Spätgotik ist auf alle Fälle die Annahme, Asper hätte Porträts auf eigenes Risiko, ohne Bestellung gemacht. Das Bildnis der Landvögtin Holzhalb von 1538 muß sich 1542 aus anderen Gründen bei ihm befunden haben, sei es zur Re-

¹⁸⁾ E. Hahn in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, XXVIII/1.

¹⁹⁾ Vergl. Hugelshofer im Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, Band IV, herausgegeben von Paul Ganz.

²⁰⁾ Anzeiger 1923, p. 206.

staurations, sei es aus einer andern Ursache. Ebenso ist es von vornherein als ausgeschlossen zu betrachten, Asper hätte je das Basler Familienbild Holbeins besessen. Es ist schon gar nicht einzusehen, wie er es in Besitz gebracht hätte und vollends unwahrscheinlich ist die Haltung, die er bei seiner Aussage vorspiegelt. Hätte er wirklich solch ein kostbares Objekt besessen, so hätte er es bei seinem chronischen Geldmangel sogleich verkaufen müssen. Gerade, daß er das Bild nicht einmal recht zeigen will, ist verdächtig. Es wird sich dabei höchstens um eine Kopie handeln, vielleicht die nun in Glarus befindliche, kaum um eine eigene. Auf diese Aussage eine Schülerschaft Aspers bei Zwingli begründen zu wollen, geht nicht an. Hätte er wirklich in engeren Beziehungen zu dem großen Augsburger Meister gestanden, so hätte die Beeinflussung ganz anders deutlich werden müssen. Gerade das Entscheidende bei Holbein: Reichtum, Farbe, Technik, Perspektive bleibt Asper immer fremd.

Aus dem Jahre 1544 hat sich das Porträt des Ratsherren Jakob Werdmüller in der Zentralbibliothek erhalten, wohin es aus Schloß Elgg kam. Es ist das Bildnis eines kräftigen, wohlgesinnten Herrn in vornehmer Gewandung in einer Haltung, die dem Wesen dieses vorsichtigen Mannes entsprochen haben wird. Leider hat das Bild durch neuere Behandlung und Zutaten erheblich von seinem alten Charakter eingebüßt. Die Schrift stammt in dieser Form in der Hauptsache aus dem 17. Jahrhundert. Die Malweise scheint breit und sicher gewesen zu sein.

Hier ist wohl der Platz, auf das „Porträt eines Unbekannten“ im Landesmuseum zu sprechen zu kommen. Es will einem auf den ersten Blick als Asper etwas fremdartig und isoliert vorkommen. Nach eingehender Prüfung läßt sich aber doch die Ansicht vertreten, daß die alte Benennung richtig ist. Die unleugbare Verschiedenheit von allen andern Porträts erklärt die abweichende Technik genügend. Es ist eine aquarelierte Kreidezeichnung, die einzige dieser Art von

Asper. Der Bildausschnitt ist sehr knapp. Der Grund ist blau. Aus einem in braun gut modellierten Gesicht blicken zwei helle, blaue Augen.

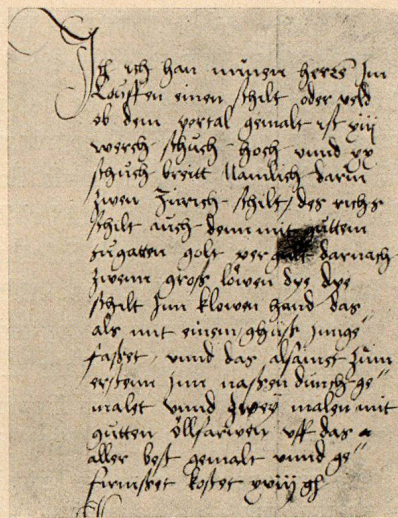


Abb. 5.

Der gekräuselte, leicht angegraute Bart ist braun; die Behandlung des Pelzbesatzes am Kleid und die Modellierung, wie überhaupt die ganze Porträtauffassung erinnern am ehesten an Asper, z. B. den Stampfer. Die Strichführung wirkt auch im heutigen Zustand noch sicher. Jede Linie ist formbezeichnend. Nichts ist unnötig oder spielerisch. Es muß sich um eine unvollendete, immerhin weit gediehene und bildmäßig wirkende Porträtaufnahme handeln, die aus irgend einem Grund nicht in der üblichen Öltechnik ausgeführt wurde. Als Zwischenstadium ist dieses Bildnis uns besonders interessant. Es hat eine Frische des Sehens und der Darstellung (z. B. im Bart), die den übrigen Arbeiten zumeist abgeht.

Im Jahre 1545 widerfährt Asper die Ehre, als Abgeordneter der Meisenzunft in den Großen Rat delegiert zu werden, ein ehrenvolles Amt, das der Meister durch seine treuen Dienste verdient hatte und noch weiter vergelten sollte.

1546 malt er den Brunnen am Rennweg und das Titelblatt für „Der herrschaft Regensperg Amptsrechte“.

1548 ist er mit drei Gesellen wiederholt auf dem Schloß Lauffen tätig, wo er für den Rat allerlei dekorative Malereien anbringt. Die Originalrechnung darüber zeigt uns des Meisters kalligraphisch klare Handschrift.²¹⁾ (Abb. 5.)

Seit spätestens 1546 ist der vielseitige Mann für den Chronisten Stumpf tätig. Er lieferte allerlei Zeichnungen in noch nicht abgegrenztem Umfang für die Holzschnitte in Stumpfs Schweizerchronik, hauptsächlich für die Städtebilder. Zu diesem Zwecke kam er auch nach Solothurn. Und mit dieser Reise hängt ein längeres, interessantes Dokument zusammen.²²⁾ Burgermeister und Rat von Zürich empfehlen darin unseren Hans Asper mit warmen und lobenden Worten „dem frommen, fürsichtigen, Wysem Schultheis und Rath der Statt Solothurn unnsern Innsonders guten Fründen, unnd Gethrüwen Lieben Eidtgenossen“. Asper, in sichtlicher Geldnot, ergriff die günstige Gelegenheit, ein „Porträt“ der Stadt Solothurn auf Leinwand zu malen („wie er das an den gemaleten Tücheren und schlachten uf üwerem Ratshuß abgenommen hatt“) und es der Stadt Solothurn in ebenso höflicher wie dringender Form anzubieten. So und nicht anders ist wohl der Brief zu verstehen. Er zeigt, in wie gutem Ansehen Asper sich beim Rat seiner Vaterstadt befand und wie sehr es sich seine Oberen angelegen sein ließen, ihm behilflich zu sein. Es ist ein von schönen Worten ummantelter Bettelbrief. Das Dokument verrät uns ferner, in welcher großer finanzieller Bedrängung Asper lebte, daß er zu solch verzweifelten und riskierten Mitteln greifen muß. Unverschuldet, denn er habe nur geringes Vermögen und viele Kinder. Die Hoffnungen Aspers wurden nicht enttäuscht. Solothurn gab ihm für seine Malerei 70 Kronen und den beiden Gehilfen ein Trinkgeld von zwei Gulden.

Der Solothurner Rat war so wohl zufrieden,

die Spekulation Aspers so richtig, daß ihm die Wiederherstellung des 1499 vom Basler Maler Rudolf Herrin gelieferten Schlachtbildes von Dornach übertragen und gleichzeitig der Auftrag überbunden wurde, als Pendant dazu ein Bild der Schlacht im Bruderholz, ebenfalls einer Episode aus dem Schwabenkrieg, zu malen. Die Erledigung dieser beiden Aufgaben zog sich aber lange hin. Solothurn mahnte wiederholt. Asper entschuldigt sich zweimal in Briefen, die seiner ehrlichen und offenen Gesinnung das beste Zeugnis ausstellen. Er habe im Jahre 50, „als das große Spiel in Zürich gehalten worden sei“,²³⁾ seiner Obrigkeit und der Burgerschaft dienen müssen. Offenbar mit allerlei Festdekorationen. Und im Jahre 1553 habe der Blitz in „unsern Turm, an dem die fünf Zit gemalt sind“ (Peterturm), geschlagen, sodaß er alle fünf Zifferblätter wieder hätte herstellen müssen. Er ging aber schließlich mit Eifer an das Dornachbild, als er sah, daß Solothurn ihm weiter wohlwollte. Er hat das Schlachtbild offenbar so gut wie von Grund auf neu gemalt und sich nicht auf eine bloße Ausbesserung der alten Darstellung beschränkt. Die gewissenhafte, weniger auf das Künstlerische, als auf das „Richtige“ bedachte Art, wie er dabei zu Werke ging, ist für den realistischen, nur aufs Gegenständliche gerichteten, ernüchterten Sinn jener Zeit sehr charakteristisch. Asper wandte sich nämlich schriftlich um Auskunft an alle bei der Schlacht beteiligten Orte: wer alles dabei gewesen sei, welche Hauptleute, wieviele, wie die Formationen gestaltet waren. Unten auf der Tafel war ein Streifen, auf dem ein Engel ein Schriftband mit all diesen statistischen Eintragungen hielt. Endlich war die mühevollen Arbeit fertig, sodaß Asper das Bild 1554 auf der Tagsatzung in Zug ausstellen konnte. (Welch schöner und gesunder Kunst„betrieb“ damals möglich war! Das

²¹⁾ E. Stauber im Anzeiger 1919, p. 248.

²²⁾ J. J. Amiet in den Mitteilungen der allgemeinen schweizerischen Künstlergesellschaft Solothurn 1866, Solothurn. Brief im Staatsarchiv Solothurn.

²³⁾ Auf dem Münsterhof spielte die Jugend eine Komödie „Die Erschaffung der Welt“. (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Corrodi-Sulzer.)

Bild als öffentliche Angelegenheit, würdig, daß die höchsten Stellen es musterten!) Asper unterließ es also auch in diesem Fall nicht, bei der Obrigkeit für seine Kunst zu werben. Damit war aber diese langwierige Sache noch nicht erledigt. Eine uns komisch berührende Episode fügt sich noch an. Dem Maler hingegen mag der Zwischenfall damals sehr unlieb gewesen sein. Der Altschultheiß Fleckenstein von Luzern, einer der wenigen Veteranen der Schlacht, entdeckte nämlich, daß die 700 Mann, die aus der Grafschaft Willisau nach Dornach geeilt waren, auf dem Bilde fehlten. Der Maler entschuldigte seine Unkenntnis. Die Willisauer aber machten eine politische Staatsaktion daraus und verlangten nachträglich noch verewigt zu werden. Wir wissen nicht, wie dieses tragikomische Intermezzo endete. Mit der Verewigung wäre es aber auf alle Fälle nichts gewesen, denn leider ging auch dieses Bild, wie fast alle derartigen vielbeachteten und daher vielrestaurierten Werke, zugrunde. — Ob Asper das Gemälde der Schlacht im Bruderholz je abgelieferte, geht nicht hervor.

An dieser Stelle mag der auf Papier gemalten Ölskizze im Landesmuseum gedacht werden, die als Bildnis des Johannes Stumpf geht, wiewohl die spätere Schrift unten nur angesetzt ist. In seinem heutigen, von Hitze zerrissenen, durch Alter verschmutzten und stellenweise übergangenen Zustand ist nicht mehr viel Asper'sches zu erkennen, sodaß trotz der nicht sehr überzeugenden Signatur an eine Arbeit aus späterer Zeit gedacht werden kann. Es gibt immerhin einige Eigentümlichkeiten wie die Behandlung der Lichter, der etwas starre Blick, welche für die offizielle Benennung eintreten. — Es mag bei dieser Gelegenheit gesagt sein, daß das uns erhaltene Werk Aspers keinen geschlossenen und einheitlichen Eindruck macht. Wir bemerken stilistische Unterschiede und Schwankungen, die nicht mit allein mit fortschreitender Entwicklung und innerer Wandlung des Meisters erklärt werden können, sondern eher mit gelegentlichen Ab-

hängigkeiten von verschiedenen Stilidealen, ohne daß jedoch direkte Anlehnungen erkennbar wären.

Die Beziehungen Aspers zu Solothurn wurden für ihn noch auf andere Weise fruchtbar. Er traf in der Ursenstadt mit einem Landsmann zusammen, dem von Zürich nach Solothurn übersiedelten Söldnerführer Wilhelm Frölich. Der einflußreiche, altgläubig gebliebene Solothurner Ratsherr mag ihm in mehrfacher Beziehung nützlich gewesen sein. Gleich zweimal ließ er sich von Asper im Jahre 1549 porträtieren. Einmal im bürgerlichen Gewand im üblichen halbfigurigen Format zusammen mit seiner Frau Anna Rahn, einer Tochter des Heinrich Rahn, der zu Aspers frühesten Auftraggebern gehörte. Die drei Frölichbildnisse, alle von 1549, bezeichnen den zweiten künstlerischen Höhepunkt im Schaffen des Meisters. Sie zeigen, daß Asper immer dann ein Bestes herzugeben verstand, wenn es von ihm gefordert wurde und wenn ein entsprechender Lohn winkte. In diesen Bildnissen erreicht er eine Freiheit der Auffassung und eine Breite der Darstellung, die ihm bisher nicht zugänglich gewesen war. Sie gehören zu den repräsentativsten schweizerischen Bildnissen schlechthin. Ein stattliches Paar in reichem „Staat“ und in einer monumentalen Ruhe, als ob es für die Ewigkeit festgehalten würde. Ein breiter, schwerer Mann, dieser ehemalige Zimmermann, in der Vollkraft der Jahre, in rotem Kleid und schwarzer Schaub. Ein fleischiges, volles Gesicht, aus dem zwei unguete, kleine Augen heraussehen, von vollem Bart umrahmt. Es muß ein von Gewalttat und Jähzorn nicht freier Mensch gewesen sein, heißblütig, auffahrend und rasch in der Tat. — Der Frau sieht man die Tochter ihrer Mutter deutlich an. Sie gleicht der Anna Waser, der Frau des Heinrich Rahn, auffallend. Sie sitzt, ungewöhnlich reich gekleidet, mit ineinandergeschobenen Händen, auf einer Bank. Die Kunstmittel, mit denen Asper männliche und weibliche Eigenart auszudrücken weiß, sind schon der früheren Bildnismalerei bekannt. Der Mann ist, von vorn gesehen, in gestraffter Haltung. Die

Taf. XXIX.
Abb. 67 u. 68

Proportionen der Frau werden kleiner gewählt und dazu wird sie in die weniger anspruchsvolle Dreiviertelsansicht gerückt. — Die farbige Wirkung ist durch zu scharfes Putzen zu grell und bunt geworden. Die obersten Lasuren sind bei dieser Behandlung verloren gegangen und nur ungleichwertig ersetzt worden. Aspers Farbenwahl ist nie so laut. Er gibt wohl wenige klar abgesetzte Grundfarben, weiß sie aber immer gut zu binden, sodaß er nicht bunt wirkt.

Taf. XXX,
Abb. 69 u. 71

Im gleichen Jahre 1549 hat sich dieser Wilhelm Frölich noch einmal von Asper porträtieren lassen. Diesmal nicht mehr als gesetzten Bürger und Ratsherrn in reicher Tracht, sondern in seinem andern und hauptsächlichsten Beruf, als reisigen Söldnerführer, lebensgroß, in ganzer Figur und voller Rüstung. Grätschbeinig steht er da in glänzendem Panzer, die goldene Kette umgelegt, die Linke am Schwert, den Streitkolben in der Rechten. An Stelle des zu sehr verdeckenden Helmes trägt Frölich ein kühnes Federbaret, das er bald gegen den Eisenhut vertauschen wird, den ihm der kleine Putto emporreicht. — Wahrhaftig, ein gewaltiger Mann und ein vollgelungenes, vollgewichtiges Abbild dieses Menschen. So sicher aufgebaut ist dieses größte Werk Aspers, so ganz aufs Große hin gesehen und gar nicht sich im kleinlichen Detail verlierend, als ob er solche Arbeit gewohnt sei. Der Maler so vieler Brunnenfahnlein und Wappenschilder wächst an der großen Aufgabe weit über sich hinaus. In einem großen Zuge ist die Arbeit angepackt und durchgeführt. Da ist kein Schwanken, keine Stilunsicherheit. An der Schwelle einer neuen Zeit, da der Schweizer Landsknecht schon historische Figur zu werden begann, erwuchs hier noch einmal ein vollgültiges Abbild dieses zähen Menschenschlages, der die Eidgenossenschaft groß gemacht hat, ein Symbol für die Macht des Bürgertums. Frölich trägt rote, geschlitzte Hosen. Die Rüstung ist blaugrün, stählern. Er hat eine schwere, goldene Kette als Ehrenzeichen umgehängt. Ein brauner Vollbart läßt das Gesicht mit den kleinen Augen

umso heller erscheinen. Das üppige, schräg aufgesetzte Baret mit der großen, weißen Feder kontrastiert einigermaßen zu der kriegerischen Rüstung. Das Knäblein, wenig über die Knie reichend, steht unbeachtet daneben. Und doch ist es vielleicht die gewinnendste und reizvollste Figur, die uns von Asper erhalten ist. Es trägt ein grünes, gefältetes Röcklein mit flatternden, gelbbraunen Streifen. Das ganze Bild ist auf Linie hin gesehen, auf großen, ausdrucksvollen Kontur. Es soll noch auf Distanz wirken. Schatten sind wohl beobachtet, werden jedoch nur spärlich aufgetragen, sodaß sie die geschlossene Fläche nicht anzugreifen vermögen. Dagegen spielen die zahlreichen linear, nicht malerisch gesehenen, Lichter eine große Rolle. Elsa Frölicher hat sicher recht, wenn sie darauf hinweist, daß die stilistischen Elemente dieses frühesten schweizerischen, ganzfigurigen Porträts von der Glasmalerei abzuleiten sind.²⁴⁾ Dort finden wir wieder den mosaikartigen farbigen Aufbau, die Betonung des Konturs, die unräumliche, flächige Auffassung, die Nichtbeachtung der Schatten und das Aufsetzen scharfer Lichter. So wie der Hauptmann Wilhelm Frölich steht der Pannerträger der March von 1507 auf dem Glasgemälde des Ulrich Ban. Da finden wir die Ahnen, nicht in den wenigen zeitlich vorausgehenden, örtlich abgelegenen Bildnissen vom mittelrheinischen Meister der Stalburgporträts, Cranachs, Dürers und Holbeins. Sie alle sind viel differenzierter. Sie zielen auf Anderes hin und können hier nicht als Vorbild empfunden worden sein.

Die beiden bekannten Bildnisse des Huldreich Zwingli und seiner Tochter Regula Gwalter mit deren Töchterchen von 1549 in der Zürcher Zentralbibliothek haben in ihrem heutigen Zustande nur mehr ikonographischen Wert. Desto bedauerlicher ist es, daß gerade sie Aspers populärste Arbeiten sind und seinen Namen am weitesten ins Volk getragen haben. Nach Format und Anlage gelten sie meist als Gegenstücke. Doch

²⁴⁾ Elsa Frölicher, op. cit., p. 43.

ist immerhin anzunehmen, daß das verschollene Bildnis des Heinrich Gwalter, von dem wir Kunde haben, ebenfalls hier anzuschließen ist (Medaille Stampfers von 1566). Insbesondere trifft das oben Gesagte für den Zwingli zu, der fast 20 Jahre nach des Reformators Tod in enger Anlehnung an das Winterthurer Bild entstand, ohne dessen innere Glaubhaftigkeit und geschlossene Ruhe entfernt zu erreichen. Das Winterthurer Porträt zuerst darf den Anspruch erheben, uns des Reformators Züge zu übermitteln. Die leibliche Vorstellung, die wir heute noch von Zwingli haben, geht allein auf dieses Werk zurück.

Schon Paul Ganz und später Diethelm Fretz haben darauf hingewiesen, daß das Bildnis der Regula Gwalter mit ihrem Töchterchen Anna kompositionell von Holbeins Basler Familienbild abhängig sei. Ich kann nur eine sehr allgemeine Verwandtschaft erkennen, Beziehungen, wie sie sich zu vielen andern Werken ebensogut aufstellen ließen. Diese Anschauung entspricht einer zu sehr generalisierenden Betrachtung, die dem Meister zu wenig Eigenart zuerkennt. Asper ist innerhalb der ihm gezogenen Grenzen so selbständig, wie wenig andere Zürcher Maler. Jedenfalls steht dieses Bildnis deutlich in der Reihe der Asperschen Werke: auf der Linie Regula Rahn und Anna Frölich. Als erstes Bildnis einer Pfarrersfrau hat es immerhin auch kulturhistorische Bedeutung. Es ist der einzige Ansatz zu einem Gruppenbildnis, den wir bei Asper heute beobachten können. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind wird in der zart umfassenden, schlichten Haltung der Arme und dem aufschauenden Blick des Mädchens vollkommen deutlich.

1550 malt der Meister den Brunnen am Neumarkt mit Löwen und drei Affen.

Und im selben Jahr entstanden zwei Bildnisse des Oekolampad. Beide Fassungen sind fast identisch. Die eine im Basler Museum ist undatiert, die andere, unlängst aus einer englischen Sammlung in Zürcher Privatbesitz übergegangene, ist 1550 bezeichnet. Da Oekolampad schon 1531

gestorben war, handelt es sich wieder um ein posthumes Bildnis. Auch in diesem Fall, wie schon beim Zwingli und beim Johannes Müller, benutzt Asper die Profilansicht, wahrscheinlich auf Grund der Medaille Stampfers von 1531. Oekolampad, der „schweizerische Melanchthon“, ist ganz als Gelehrter dargestellt: die geöffnete, hebräische Bibel in der Hand, die Rechte dozierend erhoben. Das Starre in Haltung und Ausdruck wird wettgemacht durch die ungeweine, fast kühn zu nennende Farbigeit. Das sonst eher dumpfe und feierliche Bild wird farbig dominiert von den leuchtendgrünen Mantelumschlägen. Bedeutend sprechen hier die lebenswahr gezeichneten Hände mit. Als ein feines Mittel der Verlebendigung wird die Verschiebung der senkrechten Achse benutzt. Daß zwei fast übereinstimmende Fassungen desselben Porträts vorkommen, kann nicht weiter verwundern. Es wurde eben zweimal bestellt und geliefert, so wie heute der Photograph zwei Abzüge von derselben Platte macht.

Ganz im Gegensatz ist der Heinrich Brennwald der Zürcher Zentralbibliothek von 1551 frontal von vorn gesehen. Da der Chorherr und Propst zu Embrach und spätere Chronist im selben Jahre starb, muß das Bild kurz vor seinem Ende entstanden sein. Kaum ist es erst nach dem Tod in Angriff genommen worden. Die Schrift, die schönste uns von Asper erhaltene, spricht bereits von einem Toten. Sie kann erst nach dem Ableben angebracht worden sein. Ein ungestümer Feuerkopf von bäuerlicher Wucht muß der Bürgermeisterssohn bis ins Alter geblieben sein. Ein kräftiger, untersetzter Mann, breitschultrig und robust mit derben Händen, denen man eher Feldarbeit als Schreibarbeit zutraute. Der Kopf ist sehr unkonventionell und lebendig erfaßt. Der Brennwald, auch nicht mehr in bestem Zustand, erhält seine eigene Note durch den leuchtend gelben Hintergrund, dessen Ton in der Brüstung gedämpfter fortgeführt wird.

In diesen Jahren mag auch das undatierte Porträt des Heinrich Bullinger entstanden

Taf. XXVIII,
Abb. 66

Taf. XXXI,
Abb. 72

sein. Es entbehrt von allen Bildnissen Aspers des originalen Charakters am stärksten, sodaß es heute eher fast wie ein Öldruck wirkt. Der gleiche verflachende Restaurator, der auch die Zwinglilbilder verglättete, muß hier am Werk gewesen sein. Der Bullinger hat heute nur mehr ikonographischen Wert und muß leider für die künstlerische Betrachtung ausscheiden.

Wenn bisher trotz aller Schwankungen eine einheitliche Linie in dem fast von Jahr zu Jahr zu verfolgenden Ablauf der Asper'schen Tätigkeit zu erkennen war, sodaß von einem persönlichen Stilwillen, einer Malerei, die einer inneren Veranlagung entspricht, gesprochen werden kann, so tritt nun ein deutlich festzustellender Bruch ein. Die drei Bildnisse, von denen uns zu sprechen übrig bleibt, sind sichtlich verschieden von der ganzen vorhergehenden Produktion. Nicht nur durch den äußern Umstand, daß sie auffälligerweise im Gegensatz zu der bisherigen Übung unsigniert sind. Die Bildnisse bis in die Mitte der fünfziger Jahre sind alle einfache Menschenabbilder, Bildnisse voll schlichter, dauernder Ruhe, von einer sachlichen und ernsten Auffassung, die alles nur Momentane oder Zufällige ausscheidet. Das gibt ihnen eine gewisse monumentale Geschlossenheit und Würde. Er modelliert synthetisch mit dem Blick aufs Ganze, in großen, klaren Flächen, weicht allem Spielerischen und Interessanten aus. Er vereinfacht, faßt zusammen. Die Farbe hat oft etwas Abstraktes und ist wenig form- und materialbezeichnend.

Nun auf einmal, für uns zuerst in dem laut einer späteren, doch glaubhaften Inschrift von 1556 stammenden Porträt des Buchdruckers Christoph Froschauer im Besitze der Firma Orell Füßli & Co., treten neue Elemente auf. Die Auffassung wird „moderner“, psychologisch verfeinerter. Ein bis jetzt unbekannter analysierender Zug tritt auf. Die Hände sind ganz anders aus Fleisch und Blut als je, die malerische Behandlung des Bartes, der Halskrause, auch des Karnates wird spitziger, kleinteiliger. Trotz klarer Ver-

wandtschaft mit dem Brennwald, welche die Bestimmung auf Asper sicherstellt, ist hier etwas Neues am Werk. Das Bild ist, wenn auch die Jahrhunderte nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind, nicht so schlecht erhalten, wie man meinen könnte.

Noch viel deutlicher wird diese psychologisierende, das Detail beachtende Note in den müden Alterswerken des Pietro Vermigli von 1560 und des Bürgermeisters Georg Müller von 1564. Ein alter Maler und alte Modelle, das ergab Werke von starrer Größe. So durchfaltete Gesichter hat Asper nie zuvor gemalt, auch wenn er alte Männer darzustellen hatte wie den Johannes Müller oder den Heinrich Brennwald. Er hat solche Details vorher gar nicht gesehen.

Der Vermigli oder, wie er auch genannt wird, Vermilius der National Portrait Gallery in London wurde von Lionel Cust in seinem Werk über diese Sammlung als Arbeit Aspers abgebildet.²⁵⁾ Es fand sonst bisher keinerlei Beachtung, obwohl der Dargestellte einer der interessantesten Männer des damaligen Zürich war. Einer florentinischen Familie entstammend, wurde er Professor in Straßburg. Als Reformator kam er nach Oxford, wodurch er das Recht auf einen Platz in der britischen Ehrengalerie erwarb. Er ging zurück nach Straßburg und kam schließlich nach Zürich, wo er zu der Familie des Rudolf Gwalter engere Beziehungen unterhielt. Das Bild ist etwas hergerichtet worden. Der Sechzigjährige ist als Gelehrter dargestellt, mit unterweisend erhobener Hand und der Bibel als Hinweis auf seinen Beruf.

Der Asper die Augen für diese psychologischen Feinheiten öffnete (ob es ein Gewinn war, sei dahingestellt), kann kein anderer gewesen sein als Tobias Stimmer, den schon die ältere Literatur mit Recht als seinen Schüler in Anspruch nimmt. Eine Begründung für diese Hypothese fehlte bisher. Sie sei hier nur in aller Kürze gegeben, da darüber an anderer Stelle nachdrück-

²⁵⁾ Lionel Cust: The National Portrait Gallery, vol. I, pl. 29.

licher gehandelt werden soll. Der Schaffhauser wurde 1539 als Sohn des Schreibmeisters und Glasmalers Christoph Stimmer geboren. Zeitig schon, etwa 1555, mag der begabte Frühreife nach Zürich zu Asper, dem damals bekanntesten Maler der Umgegend, in die Lehre gekommen sein. Wir stellen uns Stimmer als frühreifes und ausgeprägtes Talent vor, das bald auf den alternden Lehrer Einfluß gewann. Die ersten Zeichen hierfür glauben wir im Froschauerporträt zu erkennen. Alle von der früheren Arbeitsweise Aspers abweichenden Neuerungen entsprechen dem Stile Stimmers, der von Anfang auffallend entwickelt und gefestigt erscheint. Der junge Künstler muß sich in Zürich durch seine außergewöhnliche Begabung rasch eine starke Stellung gesichert haben. (Den neuerdings vorgeschlagenen Aufenthalt in Venedig lehnen wir mangels genügender Begründung ab.) In den sechziger Jahren hatte er den Lehrer bereits überflügelt. Die beiden ganzfigurigen Bildnisse des Zürcher Bannervortragers Jakob Schwytzer und seiner Frau Elsbeth Lochmann im Basler Museum von 1556, sichtlich nicht ohne Anlehnung an Aspers Fröhlichbildnis entstanden, wären kaum an einen auswärtigen Maler vergeben worden. So wenig wie das Porträt des großen Naturforschers Konrad Geßner, dem Stimmer'schen Juwel desselben Jahres (in Schaffhauser Privatbesitz). Von diesem Geßnerbildnis gibt es drei, z. T. im Format veränderte Kopien, die gelegentlich Asper zugeschrieben werden, alle drei jedoch mit ihm nichts zu tun haben. Um 1564 (die heutige Schrift ist später) wird Stimmer ferner den Bürgermeister Bernhard von Cham porträtiert haben. Das Bildnis hat als einzige in Zürich noch erhaltene Arbeit des bedeutendsten süddeutschen Meisters aus der mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts im Zunfthaus zum Schneggen ein vornehmes, wenig beachtetes Asyl gefunden. Es hat seinerzeit sichtlich auf den Georg Müller Aspers eingewirkt. Stimmer ist der ungleich elegantere und gefühlvollere Maler. Er differenziert viel feiner, beobachtet psychologisch viel schärfer. Aber er erreicht nie jene schlichte,

monumentale Größe seines Lehrmeisters. — Der Georg Müller ist das letzte Bildnis Aspers, von dem wir wissen. Das Bildnis eines Hans Geßner aus demselben Jahr, ehemals in Zürcher Privatbesitz, war zurzeit leider nicht feststellbar. Der Müller ist merkwürdig spitz, eckig, aber immer noch groß gesehen: ein grüner Grund, schwarzes Kleid, ein durchfurchtes, müdes Gesicht, in dem alles geschrieben steht, was aus diesem Menschen zu lesen war. Ein paar verwittrte Hände, die ungeschickt ein Blatt Papier halten. Es ist alles da, was zu einem Bildnis nötig war. Kein reiches Kleid, keine interessante Pose, kein momentaner Blick lenkt ab von dem, was Asper und seinen Zeitgenossen immer die Hauptsache war: den Händen und dem Antlitz besonders, so wie es für alle Zeiten gelten sollte.

Wenig bleibt uns mehr von Asper zu erzählen und wenig Erfreuliches. 1554 erhält er vom Rat zu Bern eine Zahlung von 10 ₣ für eine verkleinerte Wiederholung nach seinem Dornacher Schlachtbild in Solothurn.

1556 malt er am Schloßtor der Kyburg die Wappenlöwen. Sie mußten schon wenige Jahrzehnte später erneuert werden, sodaß die noch heute erhaltenen Malereien nichts mehr mit Asper zu tun haben, entgegen der früheren Annahme.

1567 malt er das Helmhaus „kesselbrun“ (wohl kupferrot) an für die Summe von 210 ₣, 13 Schilling und 4 Pfennig.^{25a)} Daraus ist zu ersehen, daß Asper im Alter von 68 Jahren noch große Aufträge übernahm und daß man sich die Bemalung der Häuser im alten Zürich recht bunt vorzustellen hat.

Hier ist der Ort, von Aspers Tätigkeit als Zeichner zu handeln. Füßli, der sonst keineswegs eine klare Vorstellung von Aspers Kunst hatte und für mehrere immer wieder nachgeschriebene Irrtümer verantwortlich ist, schreibt auf

^{25a)} Irrtümlicherweise wird im Schweizerischen Künstlerlexikon dieser Betrag auf die Bemalung eines Brunnens bezogen, der gar nicht existierte. (Mittlg. von Dr. A. Corrodi-Sulzer.)

Grund uns heute nicht mehr nachweisbarer Quellen dem Meister die Entwürfe für die Holzschnitte in Konrad Geßners Tierbüchern zu.²⁶⁾ In der Tat haben sich in zürcherischem Privatbesitz fünf Blätter mit zoologischen Tierzeichnungen erhalten. Vier davon tragen lateinische Vermerke von der Hand

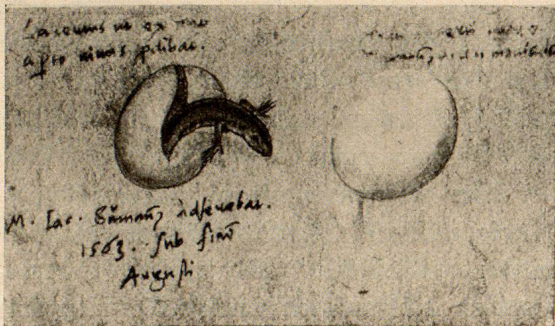


Abb. 6. Hans Asper (?). Tierstudien. Zürich, Privatbesitz.

Geßners. Dadurch und durch die Notiz „Krott von Hottingen, 1563 sub finem Augusti“, sind sie örtlich und zeitlich fixiert. Der Zeichner muß indessen nicht unbedingt in der Person Aspers gesucht werden. Geßner sagt im Vorwort selber, daß verschiedene Künstler in längeren Jahren ihm die Zeichnungen geliefert hätten. Ein anderes Mal nennt er ausdrücklich einen dieser Meister, seinen Verwandten Johann Thomann. Asper dagegen wird auffallenderweise in diesem Zusammenhang nie erwähnt. Da bei dem Thema der Blätter stilistische Anhaltspunkte mangeln, ist also hier immerhin Vorsicht am Platze. Die fünf Blätter stellen dar: 1. „Krott von Hottingen“, 2. zwei „Wassermollen“, 3. zwei weitere Molche, 4. das Ei eines Molches und der Moment des Ausschlüpfens daraus, 5. vier Schneckengehäuse. Es sind sorgsam nach der Natur gearbeitete, leicht kolorierte Zeichnungen, die ganz dem Werke dienen wollen. In dieser peinlichen Naturtreue liegt ihre besondere Bedeutung. Es sollen keine „Kunstwerke“ sein, sondern Arbeitsmaterial für den Naturforscher. Sie fallen angenehm auf durch unbefangene Frische der Darstellung. Im Werke

²⁶⁾ Johann Caspar Füßli: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz I, p. 41.

Geßners finden sie keine direkte Verwendung. (Abb. 6, 7, 9.)

Können diese Blätter nur mit Vorbehalt Asper zugewiesen werden, so hat die aquarellierte Kohlezeichnung eines von vorn gesehenen Hasen im Basler Kupferstichkabinett die innere Glaubhaftigkeit für sich. Nicht allein ein Zettel mit dem Namen des Künstlers noch aus dem 16. Jahrhundert wahrscheinlich, sondern der ganze Stil und die ganze Auffassung weisen auf Asper, von dem wir ja wissen, daß er mit der Kohle zeichnete. Und wissen, daß er öfters Tiere zu malen hatte, z. B. am Rathaus und zuletzt noch in den noch zu besprechenden Rathausbildern. Die Zeichnung des Auges und die Andeutung des Umrisses durch absetzende Striche entspricht so auffallend der Technik z. B. des Johannes Müller-Bildnisses, daß der traditionellen Benennung nur zuzustimmen ist. Asper hat sich die Sache etwas leicht gemacht. Er wählt die genaue Vorderansicht mit einfacher starker Verkürzung. Die Beine, die vielleicht Schwierigkeiten gemacht hätten, sind gar nicht zu sehen. Mit den einfachsten Mitteln ist eine lebendige und farbige Wirkung erreicht. Man spürt das Wollige des Pelzes und die erdbraune Farbe der Haare.

Aspers letzte Lebensjahre waren von Not bedrängt. Der alternde, fleißige Mann kam in finanzielle Schwierigkeiten. Er hatte viele Kinder. Er hatte wohl zahlreiche Aufträge, aber die guten Zeiten der Malerei waren für einmal vorbei. Es reichte trotzdem nirgends. Und gegen sein Ende mochten sich jüngere Kräfte, wie z. B. Tobias Stimmer, die fettesten Bissen wegschnappen. Aber der Mann, der sich seinen Freunden und der Vaterstadt so oft dienstbar erwiesen hatte, sollte doch nicht das Schlimmste erleben müssen. 1564 vermacht ihm der Fischer Melchior Asper, ein Bruder des Malers, 100 Gulden, damit er seine Schulden an die Meisenzunft tilgen könne. Dessen Töchter Judith und Margaretha erhöhten diesen Betrag um 50 Gulden. Und der offenbar gebrechliche Mann begab sich schließlich gänzlich

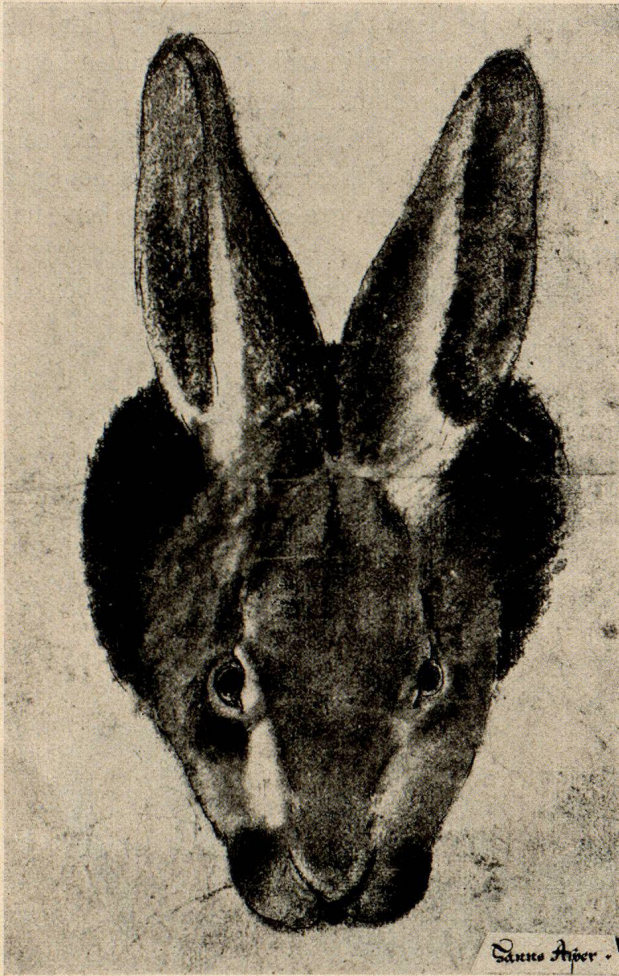


Abb. 8. Tierstudie. Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel.

noch heute verwendet werden. Vielleicht gehörten sie zu einer Zimmerausstattung, zusammen mit der Wappentafel. Inhaltlich nehmen sie in der Malerei ihrer Zeit eine eigene Stellung ein. Es gibt für fünfzig und mehr Jahre kaum etwas Ähnliches und Vergleichbares. Wir haben hier wohl den einen uns sonst unwiederbringlich verlorenen Asper vor uns, den vielseitigen Dekorateur, Brunnen- und Fahnenmaler. Vielleicht ist aber auch hier der belebende und anregende Einfluß Stimmers zu erkennen. Wenigstens findet sich neben verwandten Details an dessen astronomischer Münsteruhr in Straßburg (1571—1574), die erst vor einigen Jahren wieder aufgefunden wurden,

noch ein äußeres Anzeichen dafür: es gibt in Basler Privatbesitz das entzückende Aquarell eines Eichhörnchens von Stimmers Hand, das auffallend an das lustig knabbernde Eichhörnchen auf dem linksseitigen Stilleben erinnert. Vielleicht gab es einmal ähnliche Tierzeichnungen Aspers.

Asper hat sich mit seiner schönen Schenkung nicht verrechnet. Am 7. Januar 1568 schon beschließt der Rat, für den ferneren Unterhalt der mittellosen Eheleute Asper sorgen zu wollen. Eine schöne Tat, die seither kaum mehr wiederholt wurde. Man wußte, welchen Dank man dem treuen und zuverlässigen Manne schuldete. Schon wenige Jahre darauf, am 21. März 1571, starb Asper, der letzte Zürcher Maler, der mit der Spätgotik noch Zusammenhang hatte, der letzte Nachfahre einer stolzen und phantasiereichen Zeit.

Ein kleines Porträt der Zentralbibliothek gilt als Selbstporträt Aspers im Alter von 71 Jahren. Es zeigt einen alten, gebrechlichen Mann, befindet sich aber heute in einem so wenig originalen Zustand, daß trotz einer gewissen äußeren Möglichkeit die traditionelle Zuschreibung nicht aufrecht gehalten werden kann. Schon Salomon Vögelin machte darauf aufmerksam, daß es nach einem späteren, wohl frei erfundenen Stich entstanden ist.²⁷⁾

Wir dürfen nicht annehmen, heute noch das ganze Bildniswerk Hans Aspers zu besitzen. So erstaunlich viel uns auch noch erhalten ist, so vieles ist doch im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Einiges davon kann noch zum Vorschein kommen. Die letzten Jahre waren besonders reich an neuen Asper-Funden in Deutschland, Belgien, England und Frankreich. Das meiste davon hat seinen Weg in die alte Heimat zurückgefunden. Auf einige der heute verschollenen Bildnisse haben wir oben schon hingewiesen. Einige weitere sollen im Folgenden namhaft gemacht werden. Sandrart, dessen Zürcher Gewährsmann Conrad Meyer gewesen sein

²⁷⁾ Salomon Vögelin im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1875, p. 8.

dürfte, berichtet von Bildnissen des Josias Simler (Medaille in der Art Stampfers) und des Leo Jud. Conrad Meyer, der öfters nach Asper stach und dabei selten vergaß, den Urheber zu vermerken, hat uns einiges Weitere übermittelt: die Bürgermeister Heinrich Walder, Diethelm Röst und Johannes Haab, ferner den Professor Rudolf Collin. Diethelm Fretz weist auf zwei andere Porträts hin, einen Hans Luterer von 1535 im Alter von 43 Jahren und Felix Ott von 1558.²⁸⁾ In der von Fretz mitgeteilten Urkunde aus dem Prozeß der Verena Füllli spricht Asper selbst von einem Bildnis der Tochter des Badwirts zu Urdorf und einer Kohlezeichnung nach der angeklagten Verena Füllli. Ferner spricht er von seinem Vorhaben, den Hans Frieß und dessen Schwägerin zu malen. — Lange Zeit war der Name Asper ein Sammelbegriff. Die Zahl der Werke, die unter seinem Namen gingen und z. T. noch gehen, ist größer als die Zahl der noch erhaltenen. Hier soll nur auf einiges Wenige hingewiesen werden, das nicht von Asper ist, aber in der Literatur schon mit ihm in Verbindung gebracht wurde. Das Bildnis des Professors Joachim Schiller von Herderen im Germanischen Museum von 1541 spricht schon Wartmann dem Asper ab.²⁹⁾ Es steht den Arbeiten des Basler Meisters C. H. nahe. Die Kreuzigung des Konstanzer Münsters mit dem Asper-ähnlichen Monogramm hat schon Janitschek als Asper abgelehnt.³⁰⁾ Sie ist die Arbeit eines unter dem Einflusse Baldungs stehenden Konstanzer Meisters. Die beiden Bildnisse eines Ehepaares in Karlsruhe von 1561 sind von Neufchatel. Der Lorenzo Villani in der Casa Borromeo in Mailand, den Stiassny Asper zuwies, aufzufinden, war trotz vielfacher Bemühung leider nicht möglich, sodaß ein definitives Urteil nicht gegeben werden kann. Ich halte die Zuschreibung aber von vornherein für unwahrscheinlich, so gut wie

²⁸⁾ D. Fretz, Anzeiger 1923, p. 213.

²⁹⁾ W. Wartmann: Katalog der Ausstellung alter Kunst im Zürcher Kunsthaus 1921.

³⁰⁾ H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei 1889, p. 486.

diejenige eines „Asper“ auf der 2. Auktion F. X. Kroker des Jahres 1868 in Wien und die Zuweisung einer Frau Knobloch im Museum in Dublin an den Meister. Das Asper zugeschriebene Porträt des Augustin von Luternau in Badener Privatbesitz ist die Arbeit eines Berner Meisters, ebenso wie das ganzfigurige Porträt des Matthias Knecht, Landvogt zu Ripaille, von 1540 im Schloß Ripaille. Der Jüngling in Wien ist bernisch, vielleicht von dem hypothetischen Hans Funk d. J., während die Zeichnung einer Dolchscheide im Basler Kupferstichkabinett von Ambros Holbein und die Zeichnung einer alten Frau im Louvre von einem noch unbekanntem, vielleicht niederdeutschen Meister ist.

Schule und Schüler im engeren Sinn hat Hans Asper aller Wahrscheinlichkeit zufolge nie gehabt. Er hatte ja selber kein genügendes Auskommen. Wohl muß er bei größeren Aufträgen Gesellen beschäftigt haben, stets aber wohl nur vorübergehend und für kürzere Zeit.

Ein Einziger kann neben dem eigenwilligen Stimmer in einem gewissen Sinne als Schüler Aspers bezeichnet werden. Es ist sein Landsmann Jakob Klausser. Er ist in Zürich zwischen 1520 und 1530 geboren, tritt 1547 in die Basler Malerzunft ein und stirbt 1578 in Mülhausen. Wir besitzen wenig Arbeiten von ihm. Das Wenige jedoch ist unter sichtlichem Einfluß Aspers entstanden, auch als er schon in Basel in der mächtigen Einflußsphäre Hans Holbeins lebte. Das trifft sowohl für die Holzschnitte als auch für das Porträt des Rechtsgelehrten und Sammlers Bonifacius Amerbach (Museum Basel) zu, für den Klausser als Aufkäufer tätig war. In Bezug auf Auffassung, Behandlung der Details (Hautfalten, Fingernägel) ist hier deutlich Aspers Einfluß wirksam. Das nicht gerade gut erhaltene Bild ist die einzige bekannte Malerei Klausers.

Die späteren Zürcher Maler indessen: Jost Amman, die Meyer, Gotthard Ringgli usw. stehen auf neuem Boden.³¹⁾ Sie sind nur mehr die leicht-

³¹⁾ Vergl. B. Haendke: Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert. 1893.

schaffenden Erben der großen Zeit der deutschen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, flüchtige und spielerische Auswerter der reichen Stoffe, welche jene Zeit gerade bei uns entdeckte:

Landsknechte, Bauernleben, Landschaften. Samuel Hoffmann, der nächste Zürcher Maler von Rang, lebt in einer völlig veränderten Welt, dem repräsentativen Frühbarock eines Rubens.

Schlußwort.

Durch die Beschränkung des Platzes ist es leider unmöglich geworden, den geplanten Abdruck der zugrundeliegenden Akten und Urkunden an dieser Stelle folgen zu lassen. Ebenso haben auch der Abdruck des beabsichtigten Exkurses über die alte Zürcher Buchmalerei und der Anhang über die vielen seit der Abfassung des Manuskriptes neu aufgetauchten Werke altzürcherischer Malerei an anderer Stelle zu erfolgen.

Es ist mir eine erwünschte Pflicht, auch an

dieser Stelle allen Besitzern von hier besprochenen oder abgebildeten Werken in öffentlicher oder privater Hand für das bewiesene Entgegenkommen bestens zu danken. Um die Beschaffung des nötigen Vorlagenmaterials haben sich die Direktion des schweizerischen Landesmuseums, die Direktion des Zürcher Kunsthauses und der Vorstand des kantonalen Hochbauamtes besonders verdient gemacht.



Abb. 9. Hans Asper (?). Tierstudien. Zürich, Privatbesitz.

Biographisches zu den Bildnissen Aspers.

(Die hier zwar angeführten, doch nicht abgebildeten Bildnisse Aspers finden sich im großen Zwingliwerk reproduziert.)

Heinrich Brennwald. Geboren 1478 als Sohn eines Zürcher Bürgermeisters. 1492 Chorherr zu Embrach, 1518 Propst daselbst. Chronist. Gestorben 1551.

Heinrich Bullinger. Geboren 1504 in Bremgarten. Student in Köln, Lehrer in Kappel. 1531 Nachfolger Zwinglis. Chronist. Gestorben 1575.

Wilhelm Frölich. Geboren 1504 in Zürich. Zimmermann, Reisläufer. 1544 Bürger von Solothurn. Mitglied der dortigen Räte. Gestorben 1562 bei Paris. 1552 Denkmünze von Stampfer. Seine Frau Anna, geb. Rahn, Tochter des Landvogts Heinrich Rahn und der Regula, geb. Waser, auf Grund dieses Bildnisses geboren 1526, gestorben 1585.

Christoph Froschauer. Um 1495 in Bayern geboren. 1519 Bürger von Zürich. Verleger und Buchdrucker. Gestorben 1564.

Peter III Füllli. Geboren 1482. Glockengießer. Söldnerführer. 1518 Großrat. 1523 Wallfahrt nach Jerusalem (seine Reisebeschreibung im Zürcher Taschenbuch 1884 veröffentlicht). Gestorben 1548.

Leonhard Holzhalb. Geboren 1503. 1532 Landvogt zu Knonau. 1542 Ratsherr. 1546 Landvogt im Thurgau. Gestorben 1553. Seine Frau Cleophea, geb. Krieg, von Bellikon, geboren nach diesem Bilde 1496.

Johannes Müller. Vielleicht Tuchmann und am (heutigen) Rathausquai wohnend. Nach diesem Bild geboren 1450, gestorben 1524.

Georg Müller. 1504 geboren. Goldschmied, Ratsherr, 1557 Bürgermeister, gestorben 1567.

Johannes Oekolampad. Eigentlich Hausschein. Geboren 1482 im Schwäbischen. Seit 1515 in Basel. Dessen Reformator. Gelehrter. Gestorben 1531.

Conrad Pellikan. Eigentlich Kürschner. 1478 im Elsaß geboren. Franziskanermönch, Sprachgelehrter. Seit 1526 in Zürich, vorher in Basel. Gestorben 1556. Er schrieb eine Selbstbiographie.

Heinrich Rahn. Geboren 1490. Gastwirt, Söldnerführer, Ratsherr, Vogt zu Stammheim und Kyburg. Gestorben 1548. Seine Frau Regula, geb. Waser, geboren 1491, gestorben 1570.

Marx Röist II. Geboren 1520 in Rom. Seit 1526 in Zürich. 1545 Stadtrichter. 1556 Bürger zu Solothurn. Wieder in Zürich. 1564 XVIIIer zum Rüden. Gestorben 1565.

Andreas Schmid. Geboren 1504. Jung in französischen Diensten. 1526 wieder in Zürich. Pannerherr. Wiederholt Gesandter. 1534 Landvogt zu Kyburg. Gestorben 1559. Seine Frau Anna, geb. Schärer, die zweite von vieren, Tochter eines reichen, aus dem Elsaß stammenden Geschlechtes.

Hans Huldreich Stampfer. Geboren 1476 in Konstanz. Goldschmied. 1502 Bürger von Zürich. 1514 Zwölfer zum Kämbel. 1526 zweiter Zeugmeister. Gestorben 1544. 1531 Medaille von seinem Sohn, Jakob Stampfer, dem Medailleur.

Johannes Stumpf. Geboren 1500 im Badischen. Johanniter. 1522 in Bubikon. Chronist. Gestorben 1578.

Pietro Martire Vermigli. 1500 in Florenz geboren. Augustiner Chorherr. Professor der alten Sprachen in Zürich und Straßburg. 1547 als Reformator in Oxford. Zurück nach Straßburg und 1556 nach Zürich. Bürger. Gestorben 1562. Medaille Stampfers von 1563.

Jakob Werdmüller. Geboren 1480. Söldnerführer. Ratsherr. Gestorben 1559.

Ein Mitglied der Familie Wirz. Nach den freundlichen, erschöpfenden Mitteilungen, die mir Herr Privatdozent Dr. Hans G. Wirz über seine Vorfahren zugehen ließ, kommen unter den im Jahre 1536 lebenden etwa 22jährigen Familiengliedern am ehesten in Betracht: der Bäcker Hans Wirz, Sohn des angesehenen Ratsmitgliedes Jakob Wirz. Er heiratete eben im Jahre 1536 die Tochter des Jakob Werdmüller, dessen 1544 gemaltes Porträt von Asper noch erhalten ist. Vielleicht entstand das Bildnis des jungen Wirz bei eben

diesem festlichen Anlaß. Als Pendant hätte man sich in diesem Fall vielleicht das Bildnis seiner Frau, der geborenen Barbara Werdmüller, zu denken. Dieser Hans Wirz ist der Stammherr aller heute noch lebenden Glieder der Familie Wirz von Uerikon. — Da die Geburtsdaten nicht genau festzustellen sind und andere Anhaltspunkte mangeln, läßt sich noch keine genügende Sicherheit gewinnen. Vielleicht kommt auch Melchior Wirz, Sohn des Johanniter Schaffners zu Wädenswil, Hans Wirz von Uerikon, in Betracht, der 1537 im Gefolge eines französischen Edelmannes genannt wird. Für diese Ansicht spricht vielleicht besonders die vornehme Kleidung. Melchior Wirz wurde 1543 XVIIIer, 1554 Constaffelherr, 1553 Amtmann zu Stein. — Doch ist schließlich auch an Jakob Wirz, einen Bruder des Bäckers Hans Wirz, zu denken, der 1550 XIIer zur Meisen, 1570 Statthalter und 1574 Vogt zu Laufen wurde.

Huldreich Zwingli. Geboren 1484. Student in Wien. Pfarrer. Seit 1519 in Zürich. Reformator. Gestorben 1531.

TAFELN



37 a.

Ludwig Graf (?) von Winterthur, Altarflügel, Verkündigung. Mörsburg.



37 b.



38 a. Ludwig Graf (?) von Winterthur, Altarflügel, Die Heiligen Oswald und Barbara, Blasius und Georg. Mörsburg. 38 b





39.

Hans Haggberg: Wandgemälde in Wiesendangen.



40.

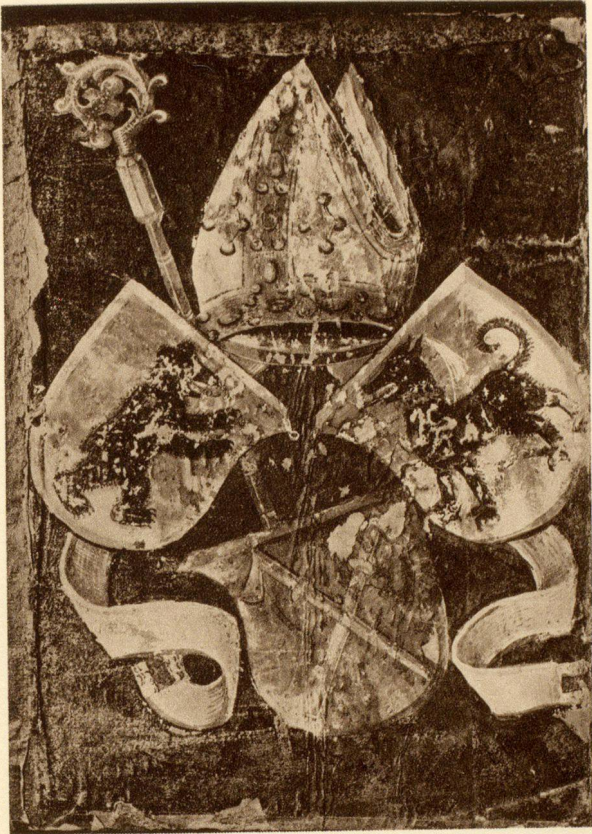


42.

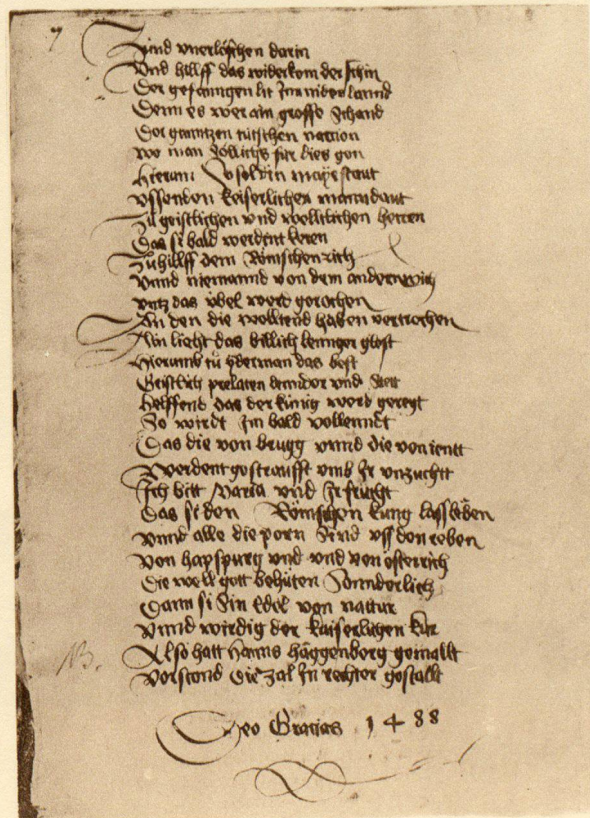
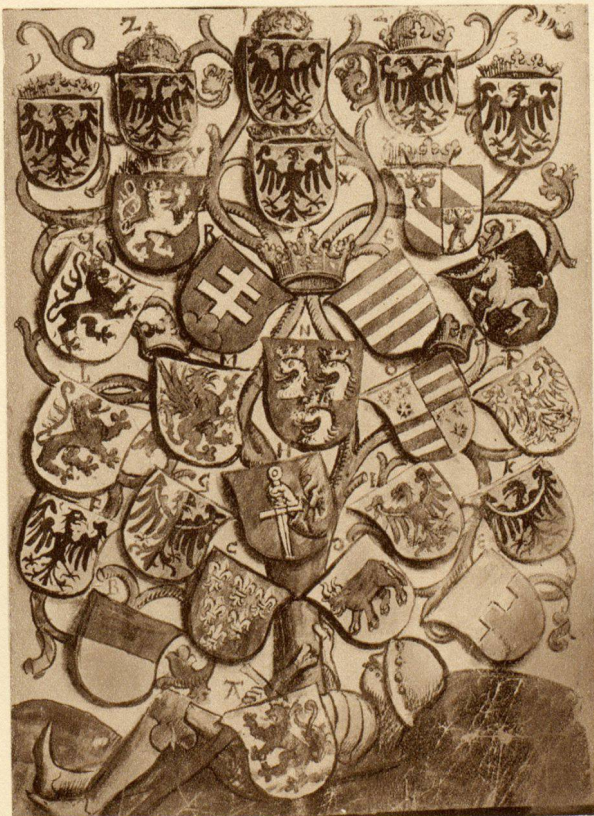


41.

Hans Hagenberg: Wandgemälde in Wiesendangen und Veltheim.



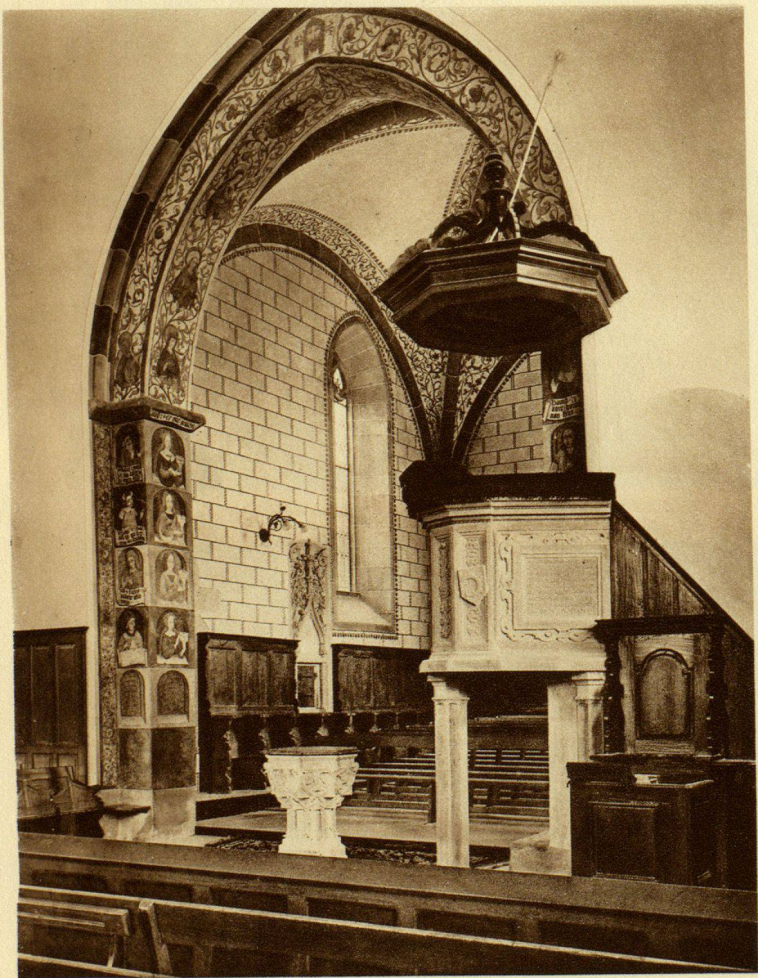
42 a. Hans Hagenberg: Miniaturmalereien im Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1488, 43.



44. Hans Hagenberg: Miniaturmalereien im Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1488, 45



46. Hans Hagenberg: Dominikanerstammbaum von 1490. Altarrückwand, Landesmuseum.



47. Hans Haggenberg; Wandmalereien in Rüti.



48. Hans Haggenberg: Wandmalereien am ehemaligen Haus zum Waldhorn in Winterthur (nach Pause).



49. Zürcher Meister um 1510. Zentralbibliothek.



50. Hans Asper: Zwingli, Museum Winterthur. 1531.



51. Hans Asper: Hans (?) Wirz. Landesmuseum. 1536.



52. Hans Asper: Peter Füssli, Museum Solothurn, 1535.



53.

Hans Asper: Heinrich Rahn und Frau Anna, geb. Waser, Zürich, Privatbesitz, 1536.



54.



55.

Hans Asper: Andreas Schmid und Frau Anna, geb. Schärer, Landesmuseum, 1536.



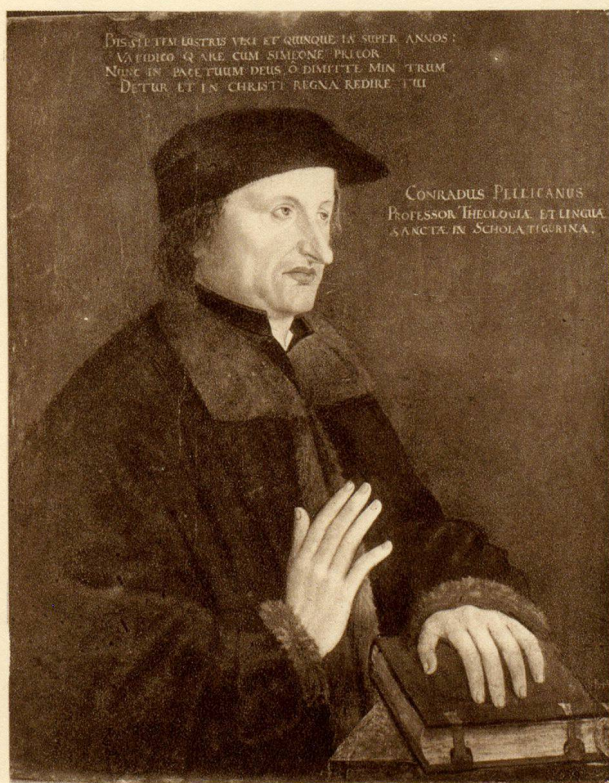
56.



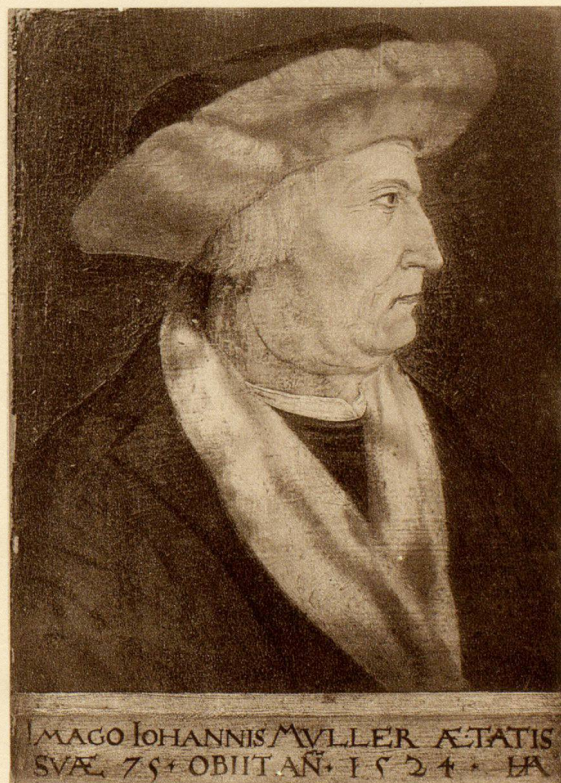
57. Hans Asper: Leonhard Holzhalb und Frau Cleophea, geb. Krieg von Bellikon, Kunsthau Zürich, 1538.



58.



59. Hans Asper: Konrad Pellikan. Zürich, Privatbesitz.



Hans Asper: Johannes Müller, Kunsthau Zürich. 60.



61. Hans Asper: Konrad Pellikan. Kunsthau Zürich.



62. Hans Asper: Ein Herr Escher vom Glas. (?) Kunsthau Zürich. 1538.



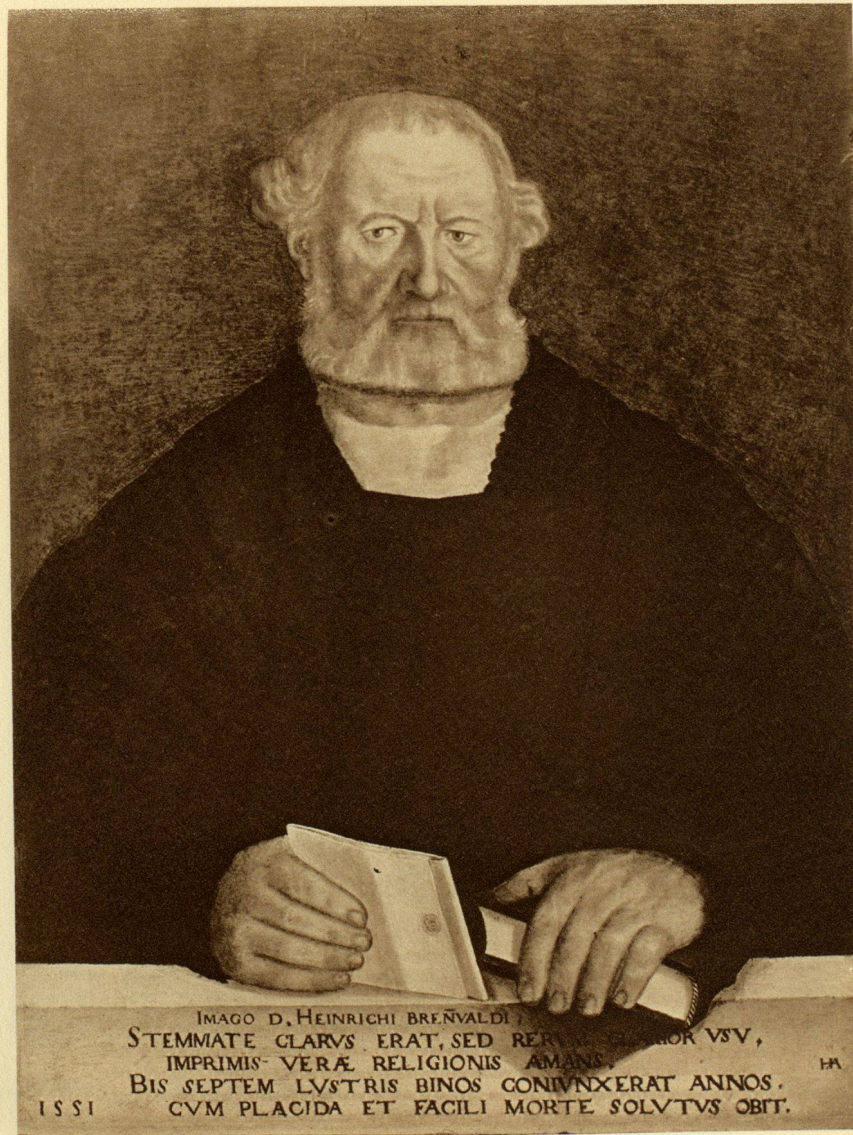
63. Hans Asper: Hans Huldreich Stampfer, Kunsthau Zürich. 1540.



64. Hans Asper: Marx Röist II. Kunstmuseum Bern. 1542.



65. Hans Asper: Porträtaquarell. Landesmuseum.



66. Hans Asper: Heinrich Brenwald, Zentralbibliothek. 1551.



67.

Hans Asper: Wilhelm Frölich und Frau Anna, geb. Rahn, Solothurn, Privatbesitz. 1549.



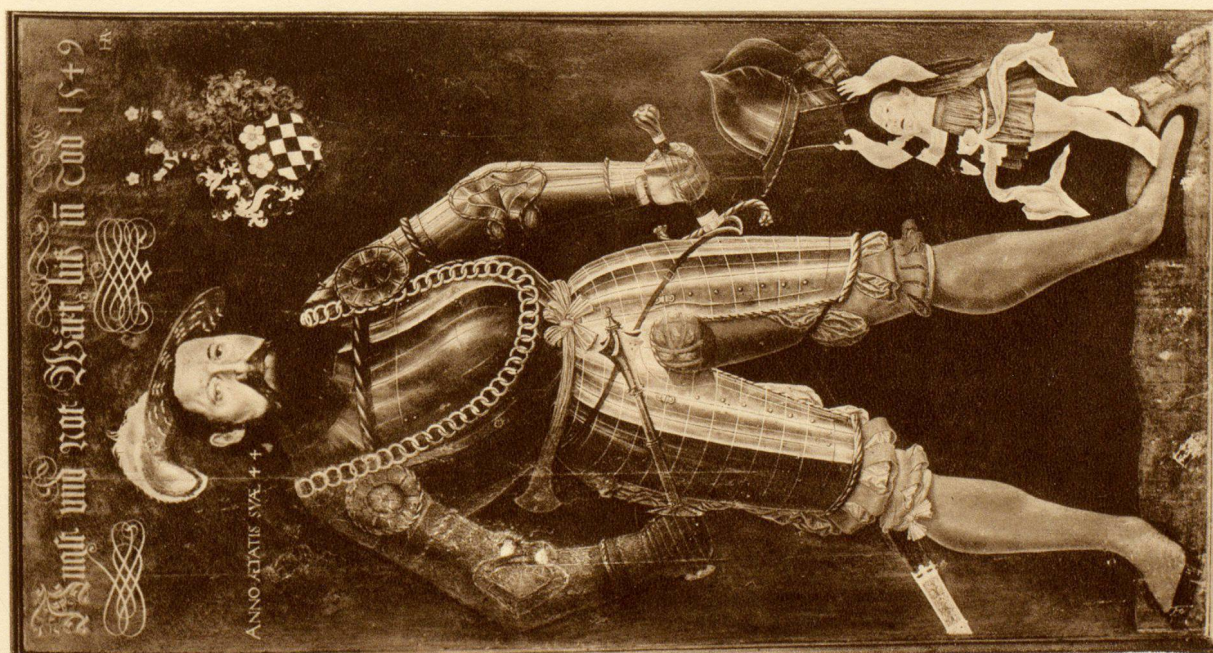
68.



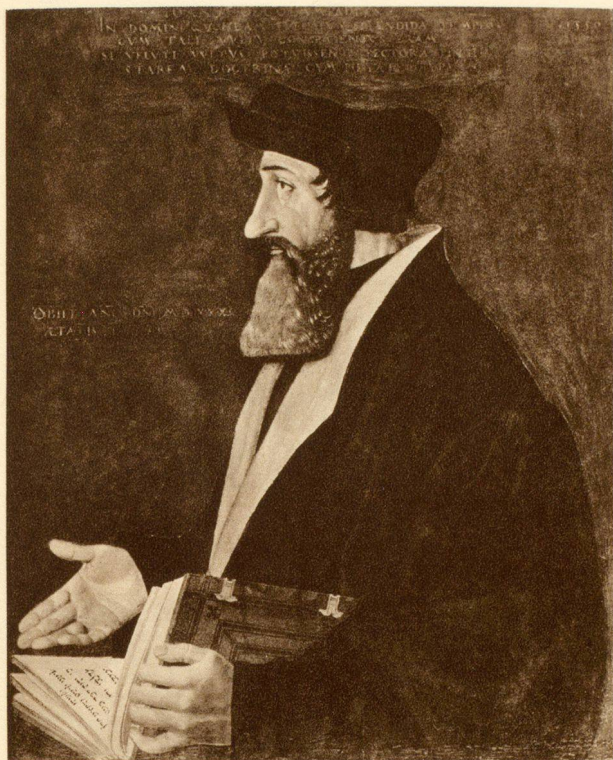
71. Detail aus Abb. 69.



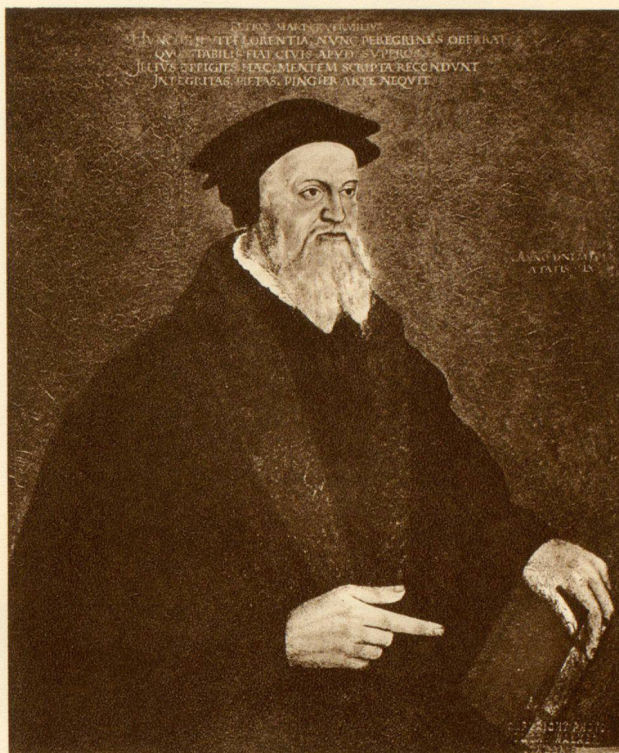
70. Detail aus Abb. 56.



69. Hans Asper: Wilhelm Frölich, Landesmuseum, 1549.



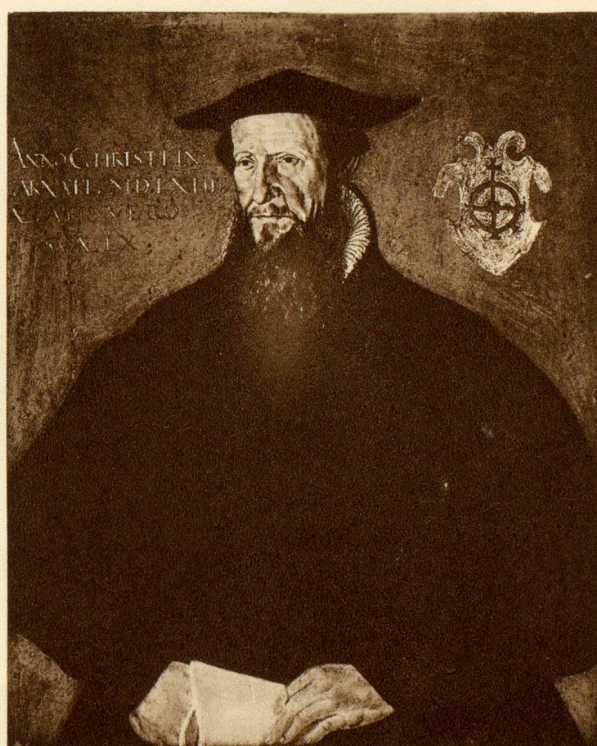
72. Hans Asper: Johannes Ökolampad,
Zürich, Privatbesitz. 1550



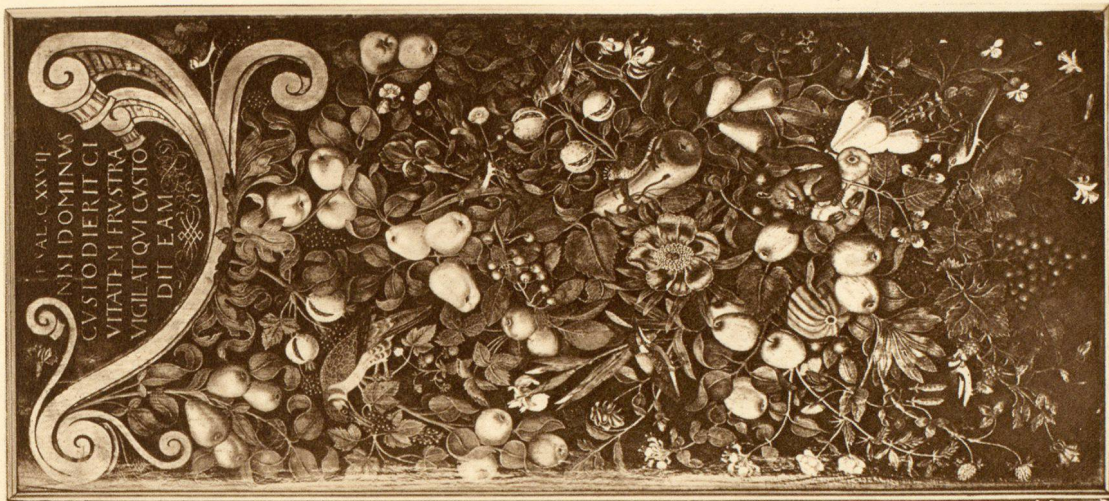
73. Hans Asper: Pietro Vermigli, London,
National Portrait Gallery. 1560.



74. Hans Asper: Christoph Froschauer. Zürich,
Orell, Füssli & Co. 1556.

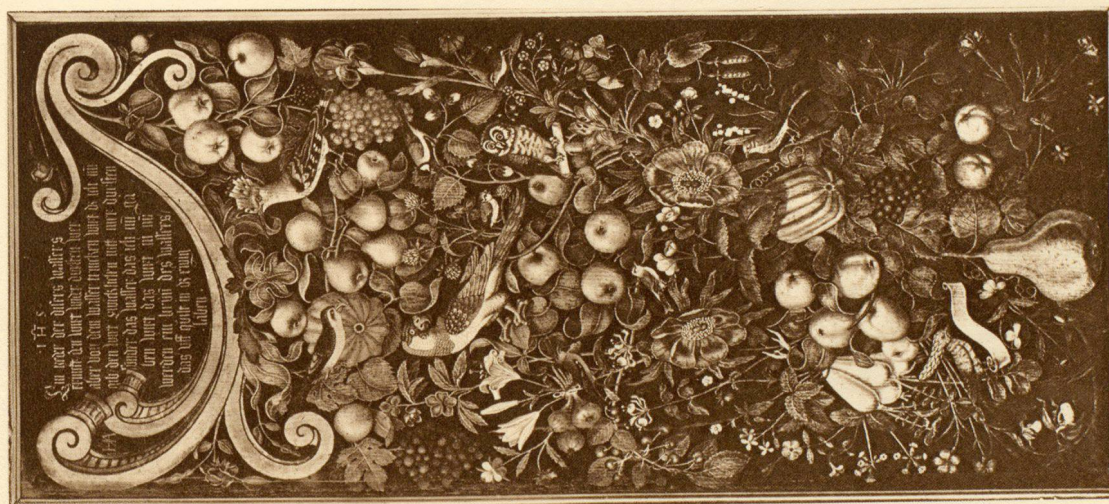


75. Hans Asper: Georg Müller. Zentralbibliothek. 1564.

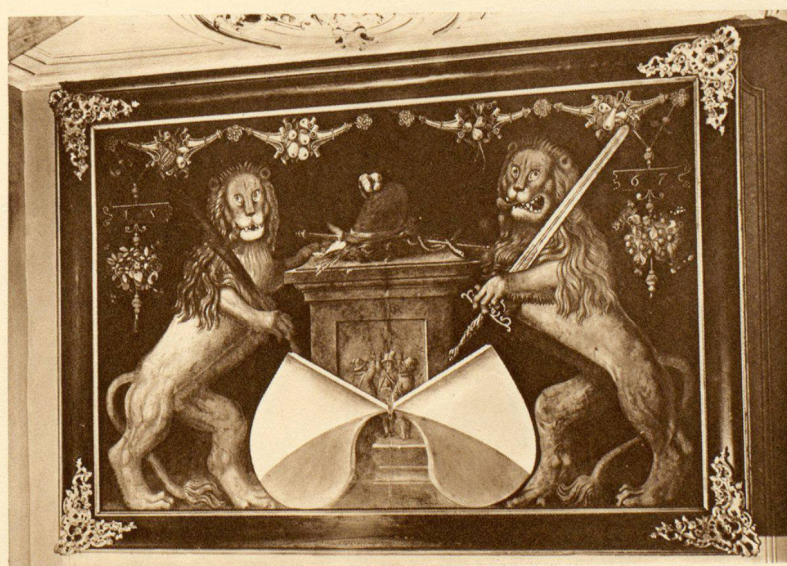


78.

Hans Asper : Stilleben. Rathaus Zürich. 1567



77.



76. Hans Asper : Zürcher Standeswappen. Rathaus Zürich. 1567.