Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen

Band: 32 (1955)

Artikel: Das Bocca della Verità-Motiv am "Weissen Adler" zu Stein am Rhein : ikonographische Studie

Autor: Frauenfelder, Reinhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-841390

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: 13.12.2025

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

Das Bocca della Verità-Motiv am «Weißen Adler» zu Stein am Rhein

Ikonographische Studie

von Reinhard Frauenfelder

Unter den farbenfrohen Fassaden der Häuser am Rathausplatz zu Stein am Rhein darf diejenige am Weißen Adler (WA.) sowohl bezüglich des Alters als auch des Inhalts eine ganz besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Sein dem Maler Thomas Schmid (ca. 1490 bis ca. 1550/60) zugeschriebenes[1], aus Teilbildern zusammengesetzes Wandgemälde dürfte kurz nach 1520 entstanden sein[2] (Taf. 1). In ikonographischer Hinsicht ist es deshalb so interessant, weil seine Bilderthemen motivgeschichtlich auf der einen Seite noch stark in der Gedankenwelt des Mittelalters wurzeln, auf der anderen

---

[1] Erstmals wird die Vermutung ausgesprochen von H. Rott, Schaffhauser Maler etc. des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst, I, 1925/26, S. 209, und mit gleichem Text in: Schriften d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees u. seiner Umgebung, 54. Heft, 1926, S. 96. Ohne hier auf Näheres eintreten zu wollen, sei lediglich vermerkt, daß die Autorschaft Schmids noch keineswegs restlos abgeklärt ist. Wenn man auch Rotts Verdiensten um die quellenmäßige Erforschung der Kunstgeschichte große Achtung zu zollen hat, so muß doch seinen erwiesenermaßen oft willkürlichen Zuschreibungen gegenüber Reserve bewahrt werden. Vorsichtiger drückt sich H. A. Schmid aus, in: Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein a. Rh., Frauenf. 1936, S. 57—58 und S. 64.

[2] Das Datum variiert in der kunstwissenschaftlichen Literatur außerordentlich: von 1515 bis 1530. Wir schließen uns der Ansetzung kurz nach 1520 an, hauptsächlich aus Gründen der zeitgenössischen literarischen Vorlagen für die Themata. Dazu kommt, daß laut gefl. Mitteilung von Dr. O. Stiefel von 1520 bis spätestens 1522 der aus Konstanz geflohene Bürgermeister Sigmund Flar den WA. besessen hatte, der als Auftraggeber eher in Betracht fällt als der

Seite aber bereits in die Richtung weisen, die zur Emblematik[3] führt, die dann erst im Barock zur vollen Entfaltung kommt. Im Moment, da das Wandbild am WA. entsteht, ist die mittelalterliche Symbolik abgeschlossen, die Emblematik jedoch erst im Werden begriffen.

Es hängt mit der Reichhaltigkeit und der Eigenart der am WA. dargestellten Themata zusammen, daß sie schon verhältnismäßig früh das Interesse der Kunsthistoriker auf sich gelenkt haben. Einer der ersten war der gelehrte Zürcher Salomon Vögelin. Seine bereits vor 74 Jahren erschienenen, heute noch lesenswerten Ausführungen legen dafür Zeugnis ab[4]. Später folgten weitere Autoren nach. In thematischer Hinsicht sei hier besonders auf das seit mehreren Jahren vergriffene Büchlein von Ferdinand Vetter[5] verwiesen.

Wir greifen aus der Abfolge der Bilder eine einzelne Darstellung heraus, weil diese in der bisherigen Literatur noch nie richtig gedeutet worden ist, ganz abgesehen davon, daß sie ideen- und motivgeschichtlich das interessanteste Teilstück des ganzen Freskos darstellt. Es handelt sich um die Szene, die in den langrechteckigen Fries unter den beiden Fenstern des zweiten Obergeschosses eingefügt ist, flankiert von den beiden Decamerone-Illustrationen und bekrönt vom Hauszeichen, einem weißen Adler.

Die Szenerie wird hinter die Brüstung eines Balkons verlegt, so daß die Personen, die im Hintergrund agierend gedacht sind, nur bis zur Leibesmitte erscheinen (Taf. 2). Im Zentrum, etwas nach links gerückt, ragt das Kapitell einer Rundsäule vor, auf das das Standbild eines sich duckenden Löwen gestellt ist, den man sich ent-

---

spätere Gastwirt Hans Wirt. — Eine Restauration des Gesamtfreskos, die einer Neubemalung gleichkam, erfolgte 1885 durch Christian Schmidt.

[3] Es ist bezeichnend, daß das Buch, das sozusagen den Grundstein legte zur späteren Emblematik, nur ein Jahrzehnt nach den WA.-Fresken herausgekommen ist! Wir meinen: Andrea Alciati, Emblemata, Augsburg 1531. (Etwa 150 folgende Auflagen!). Das klassische Werk, das dann für die allegorische Kunst des Barocks maßgebend wurde, ist: Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1593, mit vielen späteren Auflagen.

[4] S. Vögelin, Façadenmalerei in der Schweiz, in: Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1881, S. 202—206, und 1882, S. 270—273. (Zitiert: Vögelin, I). Derselbe, Die Façadengemälde am Hause zum «weißen Adler» in Stein a. Rh., in: Mittheilungen d. schweiz. Ges. f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler, 1. Folge, Nr. 2, Zürich 1883, mit 1 Photodruckbeilage. (Zit.: Vögelin, II). Schon vor Vögelin machte W. Lübke, Gesch. d. deutschen Renaissance, Stuttg. 1872, S. 237—239 auf den WA. aufmerksam, ohne jedoch das Thematische zu behandeln.

[5] F. Vetter, Weißadlerbüchlein, Stein a. Rh., 1923. (Zitiert: Vetter).

weder aus Erz oder aus Stein vorstellen muß. Heraldisch rechts[6] davon, also auf der Ehrenseite, tritt ein Kaiser in vollem Ornat auf, der aufmerksamen Blickes den gleich zu erwähnenden Vorgang auf der Gegenseite verfolgt. Hinter ihm stehen zwei Männer in vornehmer Hoftracht, die, wie das Gebärdespiel ihrer Hände verrät, erwartungsvoll das Gesehene besprechen. Heraldisch links sehen wir eine mit einer Krone geschmückte Frau. Sie steckt eben den Zeige- und Mittelfinger ihrer Rechten in das Maul des Löwen hinein. Ein als Narr verkleideter Mann umfaßt die Fürstin mit beiden Händen. Die Schellen seiner Narrenkappe scheinen lustig zu klingeln. Es folgen als Assistenzfiguren drei Frauen in ausgesuchten Kleidern. Die äußerste hält mit ihrer Linken einen Jagdfalken, was das höfische Milieu der ganzen Gruppe noch besonders unterstreicht. Was soll dieses eigenartige, um den Löwen gruppierte Ensemble bedeuten?

S. Vögelin versuchte den Sinn folgendermaßen zu erklären: «Es ist die Geschichte von dem Kaiser, dem vorausgesagt wurde, seine Tochter werde durch einen Löwen umkommen. Die Tochter, sorgfältig von jeder Begegnung mit Löwen fern gehalten, trifft einst beim Spaziergang im Garten auf die eherne Bildsäule eines Löwen und streckt, um der Prophezeiung zu spotten, ihre Hand in den geöffneten Rachen. Da wird sie von einem dort verborgenen Skorpion gestochen und stirbt an der Verwundung[7].» Als Quellen zitiert Vögelin die beiden gleich betitelten Werke «Deutsche Mythologie» von Jakob Grimm und Karl Simrock. Aber die Fassung[8] Simrocks erwähnt mit keinem Wort eine Hofgesellschaft und kann demzufolge nicht das Vorbild unseres Freskos sein. Sie lautet: «In Italien träumte ein Ungenannter, er würde von einem marmornen Löwen, der in der Vorhalle der Kirche stand, tödlich verwundet werden. Am Morgen ging er nach der Kirche mit einem Gesellen, dem er den Traum erzählt hatte, steckte dem steinernen Löwen die Hand spottend in den Mund und sprach: ‚Nun beiß, du gewaltiger Feind, und so du kannst, erwürge mich'. Kaum hatte er ausgesprochen, so ward er von einem Scorpion, der in des Löwen Mund verborgen war, gestochen und tödlich verwundet.» Vögelin übertrug diese Version unbeachtet der gänzlich veränderten Szenerie einfach auf das Steiner Bild. Da bei

---

[6] Also vom Beschauer aus links.

[7] Vögelin, I, S. 202—203 und II, S. 2—3.

[8] K. Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie, 3. Aufl. Bonn 1869, S. 198. — Die Stelle bei J. Grimm «p. 991» (Druckfehler?) konnte ich leider nicht ausfindig machen.

diesem Erklärungsversuch der als Narr Verkleidete völlig aus dem Rahmen fällt und jeder begründeten Funktion entbehrt, wird er zum «Hofnarr» gestempelt. Vetter[9] übernahm die Vögelinsche Interpretation ohne Abstriche. Im Verlaufe unserer Untersuchung wird es sich jedoch bald herausstellen, daß mit der bekrönten Frau keineswegs ein romantisches Königstöchterlein, sondern eine überaus listige Weibsperson gemeint ist!

Die Anfänge der Entwicklungsgeschichte führen uns nach Rom, wo noch heute in der Vorhalle der Kirche Santa Maria in Cosmedin eine kreisrunde Platte aus Marmor zu sehen ist (Taf. 3). Lange war man sich über die Herkunft derselben im unklaren. Heute wird sie von den meisten Archäologen als antiker Kanaldeckel zur Aufnahme von Ablaufwasser (Impluvium) aufgefaßt. Sie zeigt die Züge einer Tritonenmaske. Oeffnungen markieren die Augen, die Nase und den Mund, der später erweitert wurde. Das Steinbild fand Eingang in den Sagenkreis, der sich um die Gestalt Virgils rankte. Vergilius nämlich, der meistgelesene römische Dichter der Antike, lebte im Volksbewußtsein des Mittelalters als mächtiger Zauberer und Magier weiter, dem alle möglichen Künste und Machenschaften zugeschrieben wurden[10]. Unter anderem soll er zu Rom auch die besagte Steinmaske konstruiert haben und zwar so, daß, wer seine Hand in deren Mundöffnung hineinsteckte, bei Meineid oder Lüge (durch Beißen) festgehalten wurde; bei wahrer Aussage jedoch konnte er sie wieder unbehelligt zurückziehen. Somit kam es, daß das Steinbild die Bezeichnung: «Bocca della verità» (Mund der Wahrheit) erhielt. Die dabei praktizierte «Wahrheitsprobe», die insbesondere bei des Ehebruchs verdächtigten Frauen zur Anwendung kam, hatte mehr oder weniger die Eigenschaft eines Ordals[11]. Die vermutlich seit dem 15. Jahrhundert am heutigen Ort aufgestellte Steinmaske wie auch

[9] Vetter, S. 25—28 im Kapitel: «Die Jungfrau mit dem ehernen Löwen». Er legt das Bild so aus: «daß selbst die von höchster Stelle zu übende Gerechtigkeit versagen muß und keinen Schutz bieten kann gegenüber dem Walten des dem Menschen vorbestimmten Schicksals». S. 37 widerspricht Vetter der Ansicht Vögelins, daß in dem Kaiser der kurz vor Entstehung des Freskos verstorbene (1519) Kaiser Maximilian zu erkennen sei. Doch scheint uns die Ansicht Vögelins, der das Original noch vor der Neubemalung gesehen hatte, nicht so ganz abwegig zu sein.

[10] Vgl. das treffliche Buch von J. W. Spargo, Virgil the necromancer, Studies in Virgilian legends. (Havard studies in comparative literature, vol. X), Cambridge 1934, S. 207—227.

[11] Vgl. R. Frauenfelder, Die «Wahrheitsprobe» am Hause zum WA. in Stein a. Rh., Separatabdruck aus Schaffh. Zeitung 1953, Nr. 298.

das damit verknüpfte Brauchtum zogen die Aufmerksamkeit zahlreicher Reiseschriftsteller[12] bis tief ins 19. Jahrhundert hinein auf sich. Seit Anfang des letztgenannten Saeculums sank das Bocca-Steinbild zu einer Art «Bölimaa» herab, mit dem man unfolgsame Kinder schreckte.

Es konnte nicht ausbleiben, daß dieses nicht alltägliche Motiv in die Literatur überging, durch welche es auch außerhalb Roms bekannt wurde. Wohl die früheste literarische Form, wenigstens bezüglich des Hand-Einlegens, kommt in der gereimten Kaiserchronik[13] eines Regensburger Geistlichen aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vor, wo berichtet wird, daß Kaiser Julian der Abtrünnige, der einer Frau Gold weggenommen hatte, einem Merkur-Bild die Hand in den Mund legen mußte. Letzterer biß fest zu, so daß Julian laut aufschrie: «ich wil der frowen alles ir golt wider geben». Schon viel näher kommt unserem Sujet ein deutsches Gedicht[14] auf den Zauberer Virgilius, das aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt und den Titel trägt: «Von einem pild ze Rôme daz den êprecherinnen die vinger ab peiz». Hier sind die Hauptpersonen bereits ein Kaiser und dessen ehebrecherische Frau, welch letztere an dem Bild Vergils erprobt wird. Mit Felix Hemmerlin (gest. 1458), dem gelehrten Chorherrn am Zürcher Großmünster, betreten wir bereits unser heimatliches Kulturgebiet. In seinen «Opuscula et Tractatus», gedruckt 1497 bei Johann Prüsz in Straßburg, bringt er auf fol. CXVII^{v} die Erzählung mehr oder weniger voll ausgebildet. Als Quelle gibt er Römische Chroniken an. Die der Untreue beschuldigte Frau des Kaisers Antonius wird vor den «Stein der Wahrheit» (lapis veritatis) geführt, den Virgil gemacht hat, und leistet bei demselben den listigen Schwur. Der Senat verurteilt darauf die Ankläger zum Tode. Die nächste literarische Fassung, die zeitlich und inhaltlich der Darstellung am WA. am nächsten kommt, findet sich in der damals weitverbreiteten und bekannten Schwanksammlung «Schimpf und Ernst» von Johannes Pauli, die erstmals 1522 bei Johannes Grüninger in Straßburg erschien, aber bereits drei Jahre zuvor im

---

[12] Es würde zu weit führen, auch nur die namhaftesten zu erwähnen. Dagegen sei notiert: F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 4. Bd. 2. Aufl., Stuttg. 1870, S. 637.

[13] Hg. von E. Schröder, in: Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken, 1. Bd., Hannov. 1895, S. 276 ff., Verse 10 634 ff.

[14] Hg. von K. Bartsch, in: Germania, Vierteljahrsschr. f. deutsche Altertumskunde, 4. Jg. 1859, S. 237—240.

Manuskript druckfertig vorlag. (Pauli, wahrscheinlich jüdischer Abkunft, wurde um 1455 geboren, trat in den Franziskanerorden ein, wirkte eine Zeitlang als Guardian in Bern, nachher in Straßburg und an anderen Orten, und starb kurz nach 1530). Pauli bringt die Bocca-Geschichte im 206. Kapitel in folgender Form[15], die uns restlos den Schlüssel zur Deutung des Bildes am WA. gibt:

«Ein Keiserin stieß ir Hand in das Maul Vergilii. Virgilius hat zu Rom ein Angesicht an einem Stein gmacht, da bewert man die, die da Eid schwuren. Wan einer unrecht geschworen het, so beiß das Angesicht dem die Hand, wan er im die Hand in das Maul stieß. Het er recht geschworen, so geschach im nichtz. Also warden vil überwunden, das sie meineidig waren. Es begab sich, das ein Keiser die Keiserin in dem Argwon het, wie das sie schimpft[15a] mit einem Ritter. Der Keiser strafft sie offt mit Worten, wan im etwas gesagt ward. Uff einmal sprach er: ‚Frau, die Sachen gon nit recht zu. Wöllen ir euch vor dem Stein Virgilii purgieren und reinigen, das ir schweren und die Hand in das Maul stoßen, so wil ich euch glauben'. Die Frau sprach Ja. Der Tag ward gesetzt, das es geschehen solt.

Da der Tag kam, da kam der Keiser mit seiner Ritterschafft dar. Die Keiserin was auch uff dem Weg mit iren Junckfrawen und Frawen, die ir das Geleit gaben, und lieffen die Lüt schier alle herzu, die in Rom waren, und was ein groß Wesen. Es begab sich, da man also anhin zoch, da kam ein Nar[16] in einem Narrenkleid, der trang durch alle Frawen hinzu und fiel der Keiserin an

---

[15] Wir zitieren nach der wohl besten Ausgabe von J. Bolte, 2 Bände, Berl. 1924, I, S. 130—131. — Hans Sachs hat das Motiv für seine «Kaiserin mit dem Leben» (1547) ohne Zweifel bei Pauli entlehnt.

[15a] «Schimpfen» nicht im Sinne von «schelten», sondern Unrechtes oder Schändliches tun, vgl. die Redewendung: «Schimpf und Schande».

[16] Selbstverständlich war das Kommen des als Narr verkleideten Ritters eine Verabredung, ausgeheckt von seiten der Kaiserin, eine «Weiberlist»! Anläßlich meines Vortrages über die Bilderthemen am WA. vom 22. Febr. 1955 im Histor. Verein Schaffh. wurde ich von Frl. Dr. Martha Vogler und Herrn Prof. Dr. W. Wuhrmann in freundlicher Weise darauf aufmerksam gemacht, daß in der Tristan und Isolde Sage ebenfalls ein doppelsinniger Schwur vorkommt, mit welchem sich Isolde von dem Vorwurf unlauterer Beziehungen zu Tristan reinigt. (Tristan, als Bettler verkleidet, trägt Isolde über den Bach. Letztere kann nun wahrheitsgemäß schwören, niemand als ihr Gatte, König Marke, und der Bettler habe sie schon in den Armen gehabt). Vgl. C. Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, 2. Aufl. Halle a. S. 1913, S. 364, und J. Bédier, Le roman de Tristan et Iseut, 31. éd. Paris o. J., S. 177—187.

den Hals und anderen Frawen auch und küsset sie vor aller Welt. Die Keiserin weint und gehub sich übel. Der Nar ward verloren. Da nun die Keiserin kam zu dem Stein, da der Keiser stund, da schwur sie also sprechende: ‚Als warlich als kein Man mein Leib berurt hat dan allein der Keiser und der unselig Nar, der mich da vor aller Welt geschent hat, so gewarlich stoß ich mein Hand[17] *da hinyn'. Und hub sie lang daryn. Da het der Keiser ein frumme Frawen! Sie het recht geschworen, der Nar was derselbig Ritter in dem Narrenkleid.»*

Werfen wir noch einen Blick auf einige bildliche Darstellungen des Bocca-Motivs, die neben dem Fresko am WA. bekannt sind, wobei aber auf absolute Vollständigkeit kein Anspruch erhoben werden kann.

In der Kathedrale von St. Nicolas zu Freiburg im Uechtland ist am Kapitell der drei Wanddienste zwischen dem ersten und zweiten Joch des nördlichen Seitenschiffes, von Westen her gerechnet, eine Skulptur vorhanden, die eine Frauengestalt mit Krone zeigt, die eine Hand in den Rachen eines daneben stehenden Löwen steckt[18]. Entstehungszeit: wohl zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ob hier wirklich das Bocca-Thema zum Ausdruck kommt, wagen wir nicht zu entscheiden. Zwei Bilder[19] gehen zeitlich, wenn auch nur um wenige Jahre im Vorsprung, dem WA. voraus. Das eine davon ist die Zeichnung in Schwarz: «Mund der Wahrheit» von Albrecht Altdorfer,

[17] Die bildliche Darstellung am WA. ist genauer als die literarische Vorlage. Die Kaiserin schwört nämlich gemäß der mittelalterlichen Schwurgebärde mit dem Zeige- und Mittelfinger, die sie (nicht die ganze Hand) in das Löwenmaul legt. Bei anderen Bocca-Bildern erfolgt der Schwur bisweilen mit jener Hand, die nicht in den Rachen gelegt wird. Zur Darstellung des Schwurs vgl. E. Freih. von Künßberg, Schwurgebärde und Schwurfingerdeutung (Das Rechtswahrzeichen, hg. von K. S. Bader, 4), Freiburg i. Br. 1941, S. 18 und 23 betr. Schwur mit den beiden genannten Fingern.

[18] Gefl. briefliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Alfred A. Schmid in Fribourg vom 5. Jan. 1954. Vgl. Fribourg à travers les âges, Fribourg 1911, Fasc. 2, Planche 7, Nachzeichnung von Henri Robert, Textbeilage von J.-P. Kirsch. Kirsch kommentiert: «la fille du roi, qui met sa main dans la bouche du lion, d'après la Légende dorée». Dazu muß aber bemerkt werden, daß diese Szene in der Goldenen Legende des Jacobus de Voragine nicht vorkommt! Auf die Freiburger Skulptur hat schon J. R. Rahn aufmerksam gemacht, vgl. Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde 1883, S. 425.

[19] Vgl. B. Kurth, Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance, in: Städel-Jahrbuch, 3.—4. Bd. 1924, S. 49—54. Die Verfasserin erwähnt noch einige wenige andere Beispiele, u. a. den Kupferstich von G. Pencz, ca. 1550.

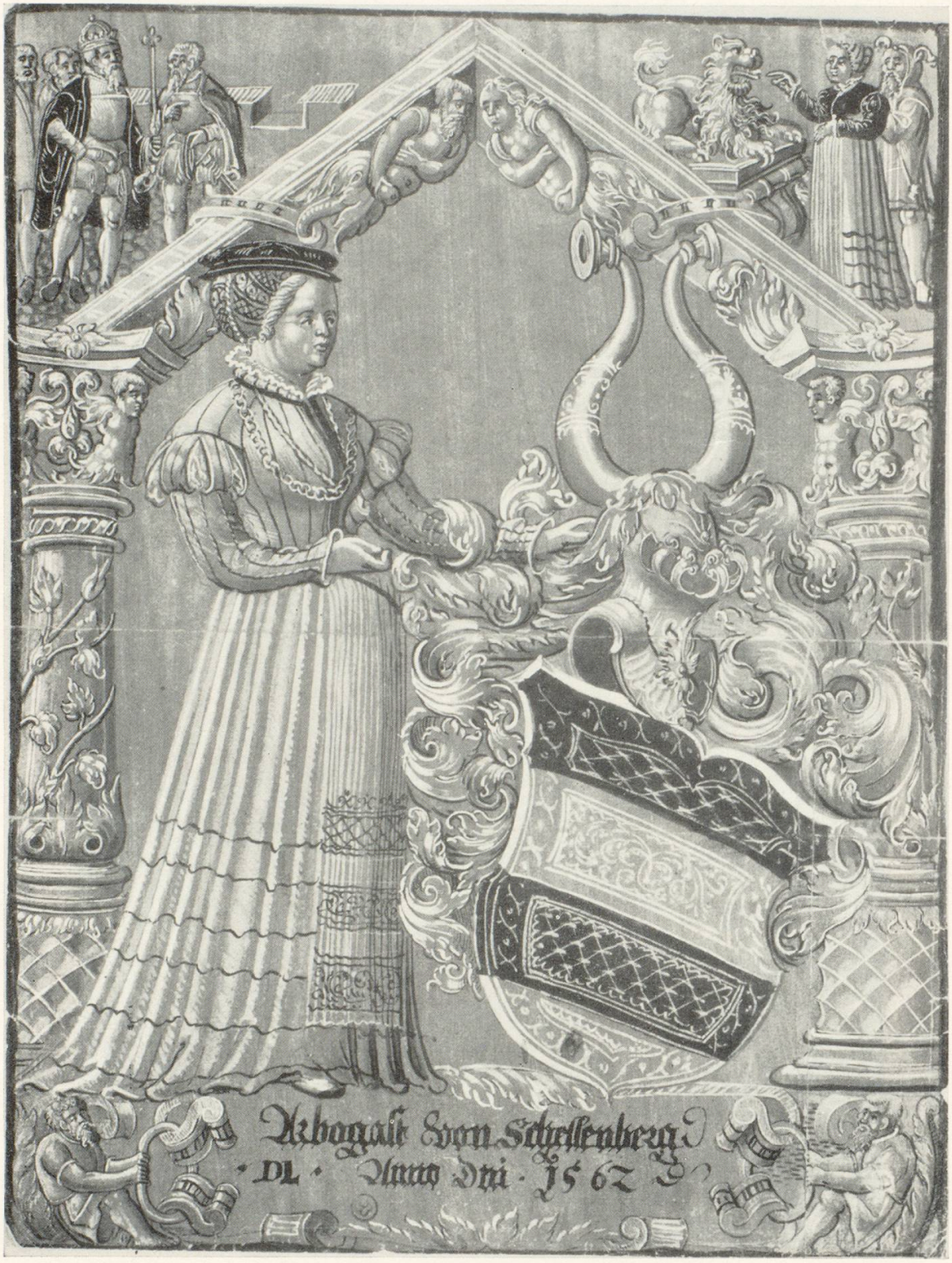
Stein am Rhein. Weißer Adler. Gesamtfresko, um 1520
(Text S. 34)

Stein am Rhein. Weißer Adler. Bocca-Szene
(Text S. 35)

Rom. Santa Maria in Cosmedin. Bocca della verità
(Text S. 37)

Lucas van Leyden. Bocca della verità, um 1518
(Text S. 41)

David Joris, Federzeichnung, 1555
(Text S. 41)



Daniel Lang, Scheibenriß, 1562
(Text S. 41)

Scheibe von 1582, Schaffhauser Arbeit
(Text S. 42)

Oelgemälde, vermutlich von J. M. Veith, um 1700
(Text S. 43)

1512, im Kupferstichkabinett Berlin. Das andere, der Holzschnitt: «Bocca della verità», stammt von Lucas van Leyden, um 1518, und liegt im Britischen Museum London (Taf. 4). Vermutlich hat für diese beiden Darstellungen eine weitere, nicht mehr bekannte Version der Bocca-Geschichte als literarische Vorlage gedient. (Hauptpersonen: Bürger-, nicht Kaiserpaar!)

Daß die bildliche Bocca-Wiedergabe mit Kaiser und Kaiserin nach der Pauli-Fassung[20] ein dankbares Thema für Glasscheiben bildete, zeigt folgende Aufstellung, die mit Ausnahme des ersten Beleges auffallenderweise nur nordschweizerische Beispiele aufweist:

Ehescheibe von 1523 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck[21].

Federumrißzeichnung des Baslers David Joris, der sich später als Wiedertäufer in Delft betätigte, 1555, in der Wyßschen Sammlung von Scheibenrissen im Historischen Museum Bern[22]. Beachte den wohl auf die Idee des Künstlers zurückgehenden, witzigen Einfall: der Narr hält mit der linken Hand einen Korb mit Eiern. Aus einem derselben schlüpft eben ein Närrlein aus! (Taf. 5).

Scheibenriß für Arbogast von Schellenberg, 1562, von Daniel Lang, im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich[23]. Das Thema ist in die Zwickel des durch einen Giebel aufgeteilten Oberlichts gesetzt. Von unserem Schaffhauser Künstler Lang darf wohl angenommen werden, daß er die Bocca-Darstellung am WA. zu Stein am Rhein aus eigener Anschauung gekannt habe, obwohl er diese rotgrundierte, weiß gehöhte Federzeichnung als erst Neunzehnjähriger geschaffen hat (Taf. 6).

Scheibe des St. Galler Glasmalers Andreas Hör, 1562, in Privatbesitz. Oberlicht[24].

Scheibe mit Wappen des Jakob Studer und seiner Frau Anna, geborne Peyer, 1563, ebenfalls von Andreas Hör, im Musée Ariana, Genf. Oberlicht[25].

---

[20] H. Oidtmann, Gesch. d. Schweizer Glasmalerei, Leipz. 1905, S. 271 erwähnt eine Scheibe, heute unbekannten Standorts, mit Kaiserpaar von 1515. Sie datiert also vor Pauli. Für sie kommt doch wohl Hemmerlin als Quelle in Betracht.

[21] Vgl. P. Boesch, in: ZAK., 11. Bd. 1950, S. 111.

[22] Vgl. H. Koegler, in: Jahresbericht d. öff. Kunstsammlung Basel, 1928/30, S. 188 u. Taf. 17.

[23] Vgl. P. Boesch, in ZAK., 1. Bd. 1939, S. 36 u. Taf. 23.

[24] Frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. P. Boesch vom 25. Nov. 1954.

[25] Stammt aus der Vincentschen Sammlung, vgl. Katalog der Kunstsammlung Vincent in Konstanz, Köln 1891, S. 18, Nr. 111, und J. R. Rahn, Die schweize-

Scheibe von 1582, Schaffhauser Arbeit. Dieses Stück, seit 1954 im Privatbesitz von Herrn Architekt Arthur Moser in Neuhausen am Rheinfall, ist in unserem Zusammenhang besonders beachtlich (Taf. 7). Es zeigt nämlich die Bocca-Szene als Hauptdarstellung mitten im Herzfeld der Scheibe. Die Berührung der Kaiserin durch ihren als Narr verkleideten Liebhaber ist hier viel drastischer als auf den vorangehenden Beispielen zur Schau gestellt: der Narr hat seine Rechte um den Hals der Fürstin gelegt und küßt sie auf die Wange, während die Frau ihm mit der Linken ein Zeichen ihres Einverständnisses gibt! Ein volkskundliches Motiv sei nicht unerwähnt gelassen: der Kaiser hat an der Stirn ein großes Horn! Es mag auffallen, daß diese Anspielung auf den geprellten Ehemann, dem die angetraute Frau «Hörner aufsetzt[26]», von den Künstlern nicht häufiger verwendet worden ist. Ich kenne nur noch einen Beleg und zwar auf dem schon zitierten Holzschnitt von Lucas van Leyden von ca. 1518. Er bringt dieses Motiv sozusagen unauffällig am Rande der Darstellung, so daß ein uneingeweihter Betrachter es beinahe übersehen muß. Der Hinweis ist gegeben bei der Figur des Männchens, das an der Wange des Richterstuhles eingeschnitzt und mit Hörnchen versehen ist. Die Seltenheit in der bildlichen Darstellung ist umso merkwürdiger, weil doch schon das deutsche Gedicht[27] auf den Zauberer Vergilius aus dem 14. Jahrhundert des Hornes Erwähnung tut! Der Kaiser schilt darin die Kaiserin mit den Worten: «daz horn an minem houbt trag ich von dîner minn». Nach dem Gelingen des doppelsinnigen Schwures wird der Kaiser des lästigen Merkmals entledigt: «dem keiser spranc daz horen abe».

Die Scheibe von 1582 führt, so viel mir zur Stunde bekannt ist, in der chronologischen Reihenfolge letztmals das Bocca-Motiv auf. Dagegen ist dieses kurz vorher auf einem anderen Gebiet der kunst-

---

rischen Glasgemälde in der Vincentschen Sammlung in Constanz, in: Mitt. d. Ant. Ges. Zürich, 22. Bd., Leipz. 1890, S. 203, Nr. 111.

[26] Vgl. H. Dunger, «Hörner aufsetzen» und «Hahnrei», in: Germania, Vierteljahrsschr. f. deutsche Altertumskunde, 29. Jg. 1884, S. 59—70. Dunger gibt folgende Erklärung: beim Verschneiden von jungen Hähnen, die somit zu Kapaunen gemacht wurden, pflegte man die Bartlappen, den Kamm und die Sporen abzuschneiden. Der Sporn wurde in den verschnittenen Kamm eingesetzt und wuchs fort und erreichte bisweilen eine beträchtliche Länge. Man nannte das Gebilde dann «Horn». Wenn also eine Frau ihrem Mann Hörner aufsetzt, macht sie ihn gewissermaßen zum Kapaun.

[27] Betr. Quelle siehe oben Anmerkung 14, Ausgabe Bartsch, Zeilen 45 u. 125.

handwerklichen Tätigkeit anzutreffen: auf einer Leinenstickerei von 1575 im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich[28].

Ueberblicken wir die lange Entwicklungsgeschichte, die das Sujet sowohl in der Dichtung als auch in der Kunst durchlaufen hat, so fällt uns ein Moment auf, das einer Erklärung ruft, für die wir aber leider zur Lösung keine Unterlagen besitzen. Es ist der Umstand, daß das «Bild», an dem der Schwur vollzogen wird, auf sämtlichen Darstellungen in Form eines Löwen wiedergegeben wird. Aber in keiner einzigen älteren literarischen Vorlage[29] wird ein Löwe erwähnt, sondern nur ein «Merkur-Bild», ein «Bild», ein «Stein der Wahrheit» und zuletzt bei Pauli «ein Angesicht an einem Stein». Daß die älteste bekannte Darstellung, Altdorfers Zeichnung von 1512, ausschlaggebend und von den späteren Künstlern einfach übernommen worden sei, scheint kaum plausibel zu sein. Eher ist an eine unbekannte schriftliche Version zu denken.

Abschließend sei auf ein späteres Werk von ca. 1700 hingewiesen, das ebenfalls in Beziehung zu unserem Thema steht. Es handelt sich um das große, in Oel auf Leinwand gemalte Bild (2,20 : 2,45 m), das seit 1923 mit zwei anderen Historienbildern gleicher Herkunft in der Schaffhauser Rathauslaube hängt[30] (Taf. 8). Vermutlich kommt als Maler der begabte Schaffhauser Künstler Johann Martin Veith (1650—1717) in Betracht[31], der sich zehn Jahre lang in Italien, vornehmlich in Venedig und Rom, aufhielt.

Wir sehen in einem Hain ein Orakelbild zwischen zwei mächtigen

---

[28] Vgl. V. Trudel, Schweizerische Leinenstickereien des Mittelalters und der Renaissance, in: Schweizer Heimatbücher, Nr. 61/62, Bern 1954, Taf. XXII und Katalogband dazu, ib. 1954, S. 93, Nr. 78.

[29] Nach Spargo a. a. O. S. 68 u. S. 210 erscheint in der Literatur ein Löwe (brazon lion) erstmals 1550 in einer englischen Dichtung.

[30] Vgl. R. Frauenfelder, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffh., I, Bas. 1951, S. 340.

[31] J. C. Füeßlin, Gesch. d. besten Künstler in der Schweiz, 2. Bd. Zür. 1769, S. 204—207, schätzt Veith als Maler sehr hoch ein. Er erwähnt unter dessen Werken zwar das Bocca-Bild nicht, aber dasjenige vom kranken Königssohn, das auch in der Rathauslaube hängt. E. Wüscher-Becchi, Schaffh. Stadtgeschichten, 1926, S. 36—38, schlägt als Maler Hans Caspar Deggeller (1691—1755) vor, mit der Begründung, daß dessen Vater Wirt im Gasthaus zum Schiff, Freier Platz 2, aus welchem die drei Bilder stammen, gewesen sei. Das ist aber unrichtig! Der Vater des Kunstmalers Deggeller, von welch letzterem überhaupt nichts bekannt ist, war von Beruf Seiler und wohnte im Fischergäßchen! Dagegen war Wüscher der erste, der den Zusammenhang mit der Bocca erkannt hat, nur ist die Verkoppelung mit Alexander dem Großen wiederum falsch.

Baumstämmen auf einem Sockel aufgestellt. Eben legt eine junge Frau (Braut?) ihre Rechte in den geöffneten Mund der Steinmaske, während hinter ihr ein junger Mann, offenbar ihr Freier, mit wallendem Mantel herbeieilt. Die Augen aller Assistenzfiguren sind auf den «Mund der Wahrheit» gerichtet, selbst der Hund unter dem Sockel blickt aufmerksam nach oben. Der Maler hat es trefflich verstanden, die allgemeine Spannung zum Ausdruck zu bringen. Beachte den Knaben, der auf das Haupt der Maske gestiegen ist und von oben die Handlung verfolgt!

Die Szene hat sich gegenüber den vorhin gezeigten Beispielen völlig gewandelt. Weder ein Kaiser und eine Kaiserin, noch der Narr und der Löwe sind vorhanden. Es ist klar, daß hier nicht die Kaiser-Geschichte à la Hemmerlin und Pauli, sondern der römische Volksbrauch des Bocca-Orakels gemeint ist. Wir haben eine «Wahrheits-» bzw. «Keuschheitsprobe» vor uns. Daß die Maske als menschliches Angesicht wiedergegeben ist und statt in der Vorhalle von Santa Maria in einem Park steht, müssen wir der künstlerischen Freiheit des Malers, der anläßlich seines Aufenthaltes in der Ewigen Stadt von der Bocca della verità ohne Zweifel etwas erfahren hatte, zugute halten.

Zum Schlusse sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß selbst im modernen Rom die Bocca noch nicht ganz in Vergessenheit geraten ist. In dem gegenwärtig vielerorts gezeigten Film «Römische Nächte» bildet die Szene vor der Tritonenmaske zu Santa Maria in Cosmedin, bei welcher auch das Handeinlegen praktiziert wird, eine der köstlichen Episoden der dem Hofzwang entsprungenen Prinzessin Ann und ihres Begleiters[32]. Wenn auch die wenigsten Zuschauer den wirklichen Sachverhalt verstehen dürften, so liegt hier doch ein Beleg vor, daß die Entwicklungsgeschichte unseres Bocca-Motivs sich bis in die moderne Literaturgattung des Films fortsetzt, was eindrücklich für seine unversiegliche Lebenskraft spricht.

Nachweis der Photos: Taf. 1, Th. Seeger, Binningen. — Taf. 2, E. Winizki, Dietikon-Zürich. — Taf. 3, Fratelli Alinari, Firenze. — Taf. 4, British Museum, London. — Taf. 5, Bernisches Historisches Museum, Bern. — Taf. 6 und 7, Schweiz. Landesmuseum, Zürich. — Taf. 8, C. Koch, Schaffhausen.

---

[32] Vgl. P. Boesch, Bocca della verità, in: NZZ. 1954, Nr. 1913.