**Zeitschrift:** Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
**Herausgeber:** Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
**Band:** 42 (1965)

**Artikel:** Renaissancefrömmigkeit im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein
**Autor:** Rüsch, Ernst Gerhard
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-841289

**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:** 09.12.2025

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

# Renaissancefrömmigkeit im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein

Von Ernst Gerhard Rüsch

Der Festsaal des Abtes David von Winkelsheim im Kloster Sankt Georgen zu Stein am Rhein, eines der wichtigsten Denkmäler der Frührenaissance in der Schweiz, war schon mehrfach Gegenstand eingehender Forschungen und Auslegungsversuche. Dennoch blieben bisher einige wesentliche Fragen ungeklärt. Die Deutung einzelner Gestalten gelang nicht überzeugend. Es blieb vor allem die Frage offen, wie sich das Bildprogramm, das antik-humanistische, ja ausgesprochen profane Themen umfasst, zur christlichen Glaubenswelt verhalte. Die folgende Untersuchung möchte Licht in diese Fragen bringen, doch kann auch sie nicht mehr als ein Versuch, ein Vorschlag zu neuer Interpretation sein. Sie baut auf den früheren Forschungen auf; es ist naturgemäss nicht möglich, die Beiträge der vorausgehenden Ausleger überall im einzelnen namhaft zu machen[1].

## *1. Der Auftraggeber*

Das Verständnis der Bilder des Saales hängt wesentlich vom Verständnis der geistigen Welt des Auftraggebers ab. David von Winkelsheim, Abt zu St. Georgen von 1499 bis 1525, der letzte Betreuer des

---

[1] Für alle historischen und kunsthistorischen Einzelfragen sei verwiesen auf: Heinrich Alfred Schmid, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, 3. Auflage (Frauenfeld 1950); Reinhard Frauenfelder, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen*, Band II: Der Bezirk Stein am Rhein (Basel 1958; im folgenden zitiert: KDMSch II); Michael Stettler, *Kloster St. Georgen* (Schweizerische Kunstführer), 3. Auflage 1963; Heinrich Waldvogel, *Beschreibung des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein* (1931); Derselbe, *Bibliographie zur Geschichte der Stadt Stein am Rhein* (1950); H. Urner-Astholz u. a., *Geschichte der Stadt Stein* (Bern 1957); Ferdinand Vetter, *Klosterwerk, Bau- und kunstgeschichtliche Aufzeichnungen über den Zeitraum von 1888 bis 1912*. Dieses nur im Manuskript vorhandene Werk, Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung, konnte ich dank der Güte von Herrn Archivar Heinrich Waldvogel in Stein am Rhein einsehen.

Klosters vor seiner Aufhebung in der Reformation, war wie viele seiner Zeitgenossen zugleich ein Kind der spätmittelalterlichen Frömmigkeit und der neuen Geistesregungen des Humanismus[2]. Unter seiner Leitung wurde das Kloster in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts baulich weitgehend erneuert. Wenn dabei die Architektur in ihren Formen der Gotik verpflichtet blieb, während der Bilderschmuck sich der Renaissance öffnete, so drückt sich darin die Haltung vieler kirchlicher Würdenträger der Zeit aus, die sich zwanglos in beiden Welten bewegten und ihre Verbindung nicht als untragbare Spannung empfanden. Noch zu Anfang der zwanziger Jahre verkehrte Abt David freundschaftlich mit den humanistisch gesinnten Männern der beginnenden Reformation, mit Diebold von Geroldseck, Pfleger des Stiftes Einsiedeln und Freund Zwinglis, Leo Jud, Freund und Nachfolger Zwinglis in Einsiedeln, Franz Zink, auch ein Freund Zwinglis und später ein eifriger Verfechter der Reformation, Erasmus Schmid, Reformator von Stein[3]. Es war die Zeit, in der die humanistische Reformbewegung und die ganz auf die Heilige Schrift aufbauende Erneuerung der Kirche im Sinne Luthers und Zwinglis noch gemeinsame Wege gingen. Erst um die Mitte des dritten Jahrzehnts trennten sich die Wege. Abt David blieb der alten Glaubensform treu. Als er 1525 den Rat von Zürich bat, er möge ihn von den Pflichten der Klosterführung befreien, da die Mehrzahl der Mönche der neuen Lehre anhange, sagte er von sich selbst, er wisse wohl, dass die Kutte, die er trage, ihn nicht selig mache, aber jenes Gebahren der Mönche sei ihm als Abt unleidlich. Diese Stellung zu den Aeusserlichkeiten der altgewohnten religiösen Uebungen ist bezeichnend: sie sind nicht wichtig zur Seligkeit, aber sie bilden keinen Grund, um die frommen Stiftungen aufzuheben.

---

[2] Zum ganzen Abschnitt: Ferdinand Vetter, *Die Reformation von Stadt und Kloster Stein am Rhein* (Aus: Jahrbuch für Schweiz. Geschichte Bd. 9, 1884).

[3] H. Zwingli, *Briefwechsel*, Bd. VII der Gesamtausgabe im Corpus Reformatorum, S. 437. – Ekkehart Fabian (Theol. Zeitschrift, Basel 1964, Heft 4, S. 276–278) versucht auf einer Zeichnung von Thomas Schmid, die mit dem Scipio-Schwur desselben Malers im Festsaal eng verwandt ist und kurz vor 1527 anzusetzen ist, die dargestellten Personen zu identifizieren. Es wären u. a. die Reformatoren Blarer von Konstanz, Vadian von St. Gallen, Oekolampad von Basel erkennbar. Dieses Bild fällt für unsere Betrachtung aus, da es bereits in die reformatorische Zeit gehört. Sollte aber sein Vorläufer, der Scipio-Schwur im Festsaal, auch schon mehrere Humanisten-Persönlichkeiten wie Vadian und Oekolampad darstellen, also gewissermassen den humanistischen Freundeskreis des Abtes David im Bilde festhalten, wie Fabian glaubt, so wäre der genannte, durch Briefdokument belegbare Kreis noch zu erweitern. Dies ist nicht unmöglich, doch möchten wir uns einer Diskussion der These Fabians enthalten.

In den Wirren und Auseinandersetzungen, die zur Aufhebung des Klosters, zur Flucht des Abtes und zu seinem baldigen Tod (1526) aus Gram über die Ereignisse führten, hielt er immer am geschichtlichen und grundsätzlichen Recht der benediktinischen Lebensform fest, obwohl er sie selbst nicht in ihrer höchsten geistig-asketischen Möglichkeit zum Ausdruck brachte.

Zum Mittelpunkt des alten Glaubens, zur heiligen Messe, verhielt er sich ähnlich. Auf der zweiten Zürcher Disputation 1523, welcher er persönlich beiwohnte, verteidigte er die Messe nicht, ja auf die Frage des Vorsitzenden Dr. Joachim von Watt aus St. Gallen, ob er etwas wider den zweiten Artikel, der die Messe als Opferhandlung ablehnte, habe, antwortete er, «nein, er welte nitt darwider»[4]. In den spätern Verhandlungen war er bereit, die Messe bis auf ein allgemeines christliches Concilium einzustellen, sofern das Haus Oesterreich, dessen Vorfahren seinerzeit das Kloster gestiftet hatten, damit einverstanden sei. Die humanistische Reformgesinnung, die auch der Abt vertrat, liess eine bedingungslose Verteidigung der Messe, wie sie die Gegner der Reformation betrieben, nicht mehr zu, aber die Reform sollte gemäss den Grundsätzen der alten Kirche nicht durch willkürliche Aenderungen, sondern durch ein allgemeines Konzil beschlossen werden.

Abt David war kein einseitiger und fanatischer Anhänger des Alten. Er war bereit, das Kloster in andere Hände zu legen, als die Verhältnisse ihm unerträglich wurden. Er hätte sich am liebsten auf das Schlösschen Girsberg im Zürcherland, den Ort seiner Jugend, zurückgezogen. Als er aber zur Annahme der Reformation hätte gedrungen werden sollen, gab er nicht nach. Für ihn bildeten die bisherige Lebensform, die Kunstsinn, Baufreudigkeit, klösterliche Grundherrschaft mit benediktinischer Frömmigkeit verband, eine unlösliche Einheit. Leider ist von der Klosterbibliothek St. Georgen nichts erhalten geblieben. Ein glücklicher Fund lässt jedoch einen aufschlussreichen Blick in die geistige Welt Abt Davids zu. Abgesehen von den üblichen liturgischen Büchern wissen wir von folgenden Werken, die in St. Georgen vorhanden waren: 1. Isidor von Sevilla, De summo bono; eine theologische Summe des Frühmittelalters, die jahrhundertelang als Normaldogmatik viel gelesen wurde, 2. Petrus de Palude, Thesaurus novus de tempore et de sanctis, 3. Joh. Geiler von Kaisersberg, «Narragonium», d.h. die Navicula sive speculum fatuorum, die Predigten über Sebastian Brants Narren-

---

[4] Zwingli, *Werke* Bd. II, S. 735.

schiff[5]. Mittelalterlich-katholische Glaubenslehre, vom Humanismus beeinflusste Reformfrömmigkeit, die zwar in ihrem formalen Ausdruck gegenwartsnah, weltoffen und nicht selten derb-irdisch sein konnte, aber im Grunde dem Alten mehr verpflichtet war als dem Neuen, eine Welt, deren Bogen sich von Isidor zu Johann Geiler spannte: es ist die Welt Abt Davids von Winkelsheim. Dieser Mann war kein «listiger Mönch», als welchen ihn die Gegner sahen. Ferdinand Vetter hat ihn aufs beste charakterisiert:

«Neben wohlgerüsteten Helden und deren leichtgeschürzten Nachtretern brauchen solche Zeiten auch ruhige Haushalter, welche die alten und die neuen Kulturelemente vor den einseitigen und gewaltsamen Bewegungen der Gegenwart zu sichern sich verpflichtet fühlen und so nebst allerlei unbrauchbarem Besitztum auch, zum Heil der Zukunft, zahlreiche lebendige Keime verständnisvoll retten, die ein grosser Völkerfrühling nebenher und von der Menge unbeachtet ausgestreut. Ein solcher Haushalter war David von Winkelsheim, der Verteidiger seines Klosters als einer Burg des alten hierarchischen Gedankens und des neuen Kunstideals»[6].

## 2. *Der Festsaal und seine Bilder*

Die Regel Benedikts bestimmt im 53. Kapitel «Von der Aufnahme der Gäste», dass der Abt und die Gäste eine besondere Küche haben sollen, damit die Brüder und ihr klösterliches Leben durch die Gäste, die zu unbestimmten Zeiten eintreffen können und «an denen es dem Kloster nie fehlt», nicht gestört werden. Ildefons von Herwegen interpretiert das Wort Küche sicher richtig als «... Küche und Tisch», d.h. auch die Mahlzeiten werden in einem besondern, vom Refektorium der Brüder getrennten Raum eingenommen. Aber dieser Brauch schliesst den Gast nicht vom klösterlichen Leben aus; er wird im Gegenteil ganz in die religiöse Gemeinschaft aufgenommen. Die Regel bestimmt, dass die Gäste nach dem Empfang zuerst in das Oratorium geführt werden sollen. Auch während des Mahles soll aus der Heiligen Schrift vorgelesen werden. «In meisterhafter Weise hat hier Benedikt Welt und Kloster zu einer Einheit verbunden[7].»

---

[5] Staatsarchiv Schaffhausen, St. Georgenamt J 80. Die weitverbreiteten Predigten des Petrus de Palude OP (1280—1342) sind beispielhaft für die hochmittelalterlich-scholastische Predigtweise, vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8 (1963) S. 374. Ich verdanke diesen wichtigen Hinweis auf Bücher in St. Georgen einer gütigen Mitteilung von Herrn Hch. Waldvogel in Stein a. Rh.

[6] F. Vetter, *Die Reformation*... S. 319.

[7] Ildefons von Herwegen, *Sinn und Geist der Benediktiner-Regel* (Einsiedeln 1944) S. 311.

Diesem Geist der Regel entspricht die Anlage des Klosters Sankt Georgen aufs beste. Abt David liess beim Eingang das heute noch vorhandene Gästehaus errichten. Es diente den weltlichen Gästen. Der Empfangssaal für die geistlichen Freunde und Gäste liegt in der Prälatur selbst. Es ist der Festsaal im zweiten Stock, weitab vom klösterlichen Refektorium. Der helle lichte Raum wirkt nicht prunkvoll kalt. Gotische Wärme ist mit zeitgenössischen Renaissanceformen harmonisch verbunden. Alle Bilder sind in der Höhe so angeordnet, dass sie von einer sitzenden Tischgesellschaft bequem betrachtet werden konnten. Der Saal mag für besonders hohe Gäste bestimmt gewesen sein. Die Prälatur enthält im untern Stock ein ähnliches Zimmer, das auch mit Motiven aus der römischen Geschichte und der Heiligenlegende ausgestattet war, doch weniger festlich als der obere Saal. Die prächtige, noch ganz gotisch empfundene geschnitzte Decke des Festsaales empfing den Gast mit ermahnenden moralischen Sprüchen über die «Gassen», die zur Hölle führen und über die Tugenden des Adels, unter denen die «Gotzforcht» am Anfang steht[8]. Zu dieser deutlichen, doch unaufdringlichen Moralpredigt gesellte sich die reiche Bemalung der Wände. Sie war für die Gäste bestimmt, deren Geistesleben der Renaissance und dem Humanismus zuneigte.

Der malerischen Ausstattung des Raumes liegt ein klarer Plan zugrunde. Gleich beim Eintritt, der durch die nördliche Türe erfolgte, erblickt der Gast die Reihe der antiken Heldinnen und Helden an den Wänden und in den Nischen der Fensterfront. Sie stellen, wie noch zu zeigen sein wird, einen gedanklich geschlossenen Kreis dar, in dessen äusserlichem und geistigem Mittelpunkt der Erker mit dem Liebfrauenbild und den Klosterheiligen steht. Schreitet der Besucher im Saal ringsum, so nimmt ihn zur Linken eine Reihe von Darstellungen aus der römischen Geschichte auf: die Gründung Karthagos, der Schwur des jungen Hannibal, die Gründung Roms, der Schwur des Scipio, in der südöstlichen Ecke die Eroberung von Sagunt, in der gegenüberliegenden Ecke die Eroberung Karthagos. Die Figuren von Tod und Lautenspielerin, Narr und Geigerin in der westlichen Fensternische leiten zum grossen Doppelbild der «Zurzacher Messe» hinüber, mit dem die Bildfolge wieder an die Eingangstüre anschliesst.

---

[8] Vollständiger Text: KDMSch II, S. 311.

### 3. *Die Historienbilder*

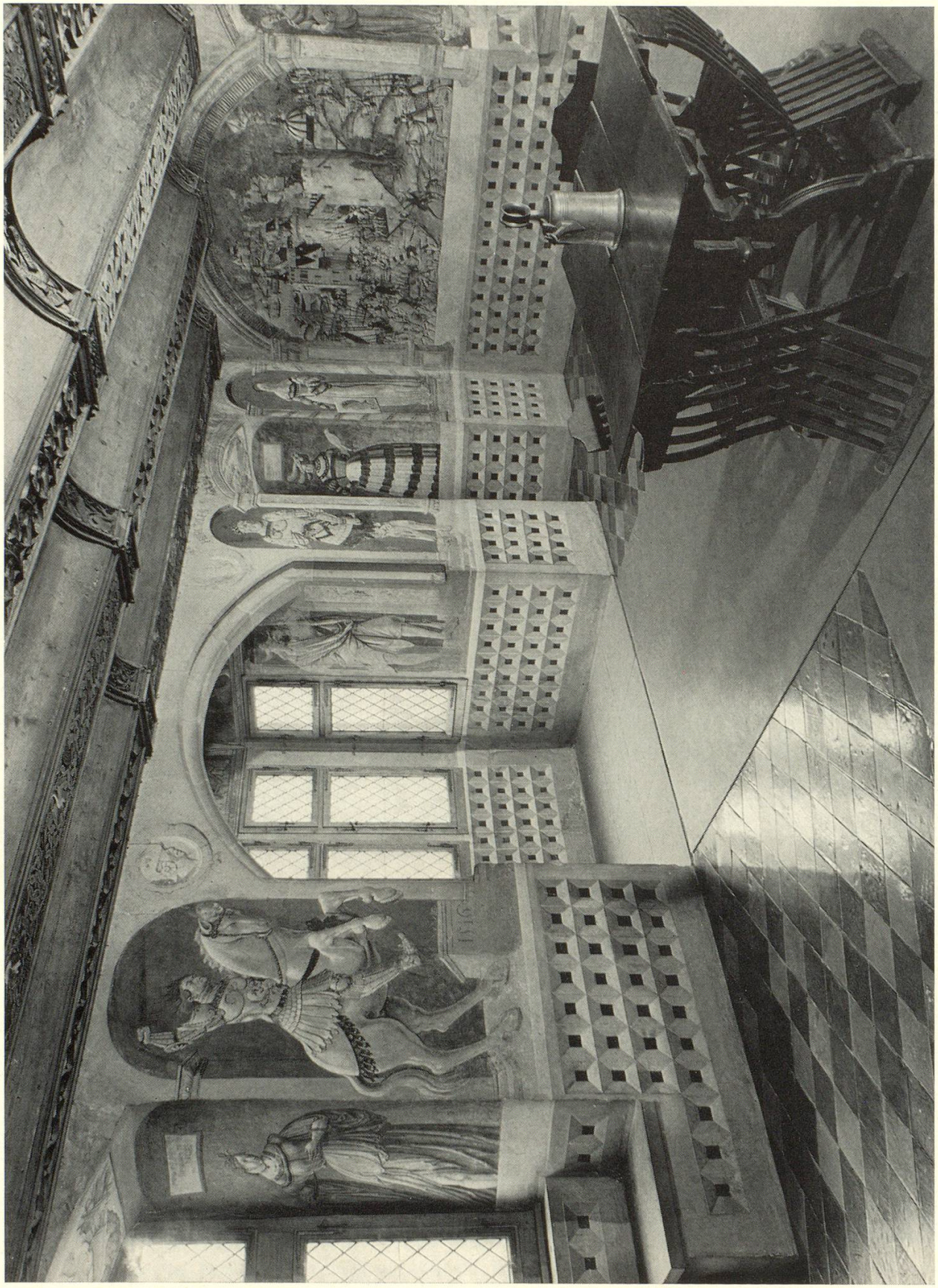
Die sechs grossen Bilder zur römischen Geschichte sind thematisch leicht zu erklären. Je zwei bilden eine innerlich zusammenhängende Gruppe. Der Gründung Karthagos entspricht die Gründung Roms, dem Schwur Hannibals der Schwur des Scipio. Bild und Gegenbild sind in den beiden Eroberungsdarstellungen besonders offensichtlich. Wie zwei Themen einer Fuge sind die Geschichten Karthagos und Roms ineinander verschlungen. Diese Gegenüberstellungen sind noch aus dem Geist des Mittelalters heraus gedacht: es ist eine antik-weltliche Abwandlung der Gegenüberstellungen von Altem und Neuem Testament, wie sie der ganzen voraufgehenden Kunst geläufig sind. Verschiedene Motive klingen darin auf und überschneiden sich. Rom behält den Sieg. Die Eroberung Karthagos durch den jüngeren Scipio Africanus bildet den glorreichen Abschluss einer Geschichte, die zur Zeit des älteren Scipio auf dem Tiefpunkt angelangt war und nur durch die Standhaftigkeit des Scipio, der damals noch ein junger Mann war, zum Guten gewendet werden konnte. Auch die karthagische Linie zeigt die Folge von Schwur und Auswirkung: der junge Hannibal wird von seinem Vater Hamilkar vor dem Götterbild vereidigt, dem römischen Volk stets Feind zu sein, und, wie die Inschrift des Bildes besagt, «der entsprechende Gang der Dinge liess ihn diesen Schwur bald darauf bewähren». Dieser Gang der Dinge weist hinüber auf die römische Linie, die furchtbare Bedrohung Roms zur Zeit Scipios d. Ae., aber auch auf den Schluss der karthagischen Linie, die Eroberung von Sagunt, einer mit den Römern verbündeten Stadt in Spanien. Schwur zu den Göttern, vorübergehender Erfolg und endliche Niederlage, dies ist das karthagische Los; tiefste Demütigung, tapferste Standhaftigkeit und endlicher Sieg ist die römische Geschichte[9].

Scipio gilt im Humanismus als grösstes Vorbild der Standhaftigkeit in aussichtsloser Lage. Aber mehr als dies! Ein humanistisch geschulter Theologe stellt ihn ohne weiteres in einer öffentlichen Predigt als Vorbild für den Christen hin, und zwar in einer geschichtlich entscheidenden Stunde. In der Schlusspredigt an der Berner

---

[9] F. Vetter, *Klosterwerk* S. 116, Anm. 2, weist darauf hin, dass im deutschen Humanismus der Gegensatz von Karthago und Rom als eine Art Typus für den von Deutschland und Rom erscheine, und fragt sich, ob vielleicht Abt David ähnlich empfunden habe. Bei der vielschichtigen allegorischen Interpretation, die im Humanismus der Antike zuteil wurde, ist dies durchaus möglich. Wie aber im folgenden gezeigt wird, herrscht wohl das Motiv der Standhaftigkeit vor.

Kloster St. Georgen, Stein am Rhein. Festsaal des Abtes David von Winkelsheim. (Photo: Gottfried-Keller-Stiftung.)



Festsaal des Abtes David. Blick nach Westen. (Photo: Ernst Winizki, Uitikon.)

Disputation von 1528 weist Zwingli auf Mose, David und Scipio als auf Beispiele der Standhaftigkeit hin: «Der Römer Cornelius Scipio war noch so jung, dass er nicht in den Rat genommen werden konnte. Als aber die Schlacht bei Cannae gegen Hannibal verloren war und die Vornehmsten, die davongekommen waren, ratschlagten, wie sie Italien verlassen und das Meer zur Flucht an die Hand nehmen wollten und Scipio den Ratschlag vernahm, trat er unberufen mit etlichen in den Rat hinein, zückte sein Schwert und zwang sie, dass sie schwören mussten, Italien und Rom, ihre Heimat nicht zu verlassen, sondern zu schirmen. Und solche Standhaftigkeit behielt er bis in den Tod in allen Dingen. Kurz, es ist keine Tugend eine Tugend, wenn sie nicht mit Standhaftigkeit vollendet wird[10].» An anderer Stelle, in der Auslegung des christlichen Glaubens an König Franz I. von Frankreich vom Juli 1531, geht Zwingli so weit, dass er Scipio mit andern Helden der Antike zu den Seligen zählt, die den Himmel bevölkern[11]. Mögen diese Stellen auch bereits in die reformatorische Zeit gehören, so kann doch kein Zweifel daran bestehen, dass sie einer urhumanistischen Denkweise entsprechen. Eine streng reformatorische Gesinnung nahm später Anstoss an ihnen[12]. In der Darstellung Scipios im Festsaal des Abtes David klingt daher ein Motiv der echten Renaissancefrömmigkeit auf, die den standhaften Helden des Himmels würdig erachtet.

Die Standhaftigkeit war wohl auch das Hauptmotiv der moralischen Botschaft, die durch die Bilderwelt der untern Stube des Abtes David verkündigt wurde. Sie ist leider nur in wenigen Bruchstücken erhalten. Immerhin lässt sich erkennen, dass der Zyklus mit der Gründung Roms, mit Rhea Silvia, der Mutter des Romulus und Remus, beginnt. Dann folgt die Geschichte von Lukretia, hernach die Erzählung von der tapfern Tat des Mucius Scaevola vor König Porsenna, anschliessend eine weitere Kampfszene aus der alten Geschichte. Die übrigen Bilder sind nicht mehr vorhanden. Gegen den Schluss erscheint aber sicher die tapfere Verteidigung

---

[10] Zwingli, *Werke* Bd. VI, 1, S. 495; vgl. F. Vetter, *Klosterwerk* S. 125, Anm. 4; H. A. Schmid, *Die Wandgemälde*... S. 22; Rudolf Pfister, *Die Seligkeit erwählter Heiden bei Zwingli* (Zürich 1952) S. 45.

[11] Zwingli, *Hauptschriften*, Bd. 11 (Zürich 1948), S. 349; R. Pfister, *Die Seligkeit*... S. 86.

[12] R. Pfister, *Die Seligkeit*... S. 114ff. Auch Bucer und Capito vermerkten gegenüber Bullinger deutliche Vorbehalte zu Zwinglis Anschauungen: Vadian-Briefwechsel (St. Gallen 1890ff.) Bd. V, S. 356, VI, S. 384, VII, S. 78.

Roms durch Horatius Cocles[13]. Auch diese Reihe ist klar mit dem Hauptblickpunkt des Zimmers, dem Rheinerker mit St. Georg und St. Christophorus, also mit christlichen Motiven verbunden. In ihm scheint sich alles allein um die römische Geschichte zu drehen, aber noch ist deutlich eine Motivverschlingung zu erkennen: es wechseln Bilder von weiblicher Tapferkeit und Standhaftigkeit — Rhea Silvia und Lukretia — mit Bildern männlicher Standhaftigkeit, wie Mucius Scaevola oder Horatius Cocles. Für die Gesamtinterpretation des obern Festsaales ist diese Einsicht in die Bilderwelt der untern Stube wichtig.

Nun ist aber die römische Linie im Festsaal in ihrem moralisch-vorbildhaften Gehalt nicht eindeutig. Die Inschrift zum Bild der Gründung Roms, die den Streit zwischen Romulus und Remus darstellt, weist darauf hin, dass das Blut des Remus eine Weissagung auf noch mehr Blut, das Rom in Zukunft vergiessen würde, sei. Trotz dem verdorbenen Text ist die Deutung sicher[14]. Roms Geschichte ist also wie die Karthagos eine Geschichte der Gewalt und der Grausamkeit, die Geschichte einer «Civitas terrena». Krieg, Rüstung, Kampf und Eroberung herrschen in ihr vor. Die beiden Eroberungsbilder je am Abschluss der Seitenwände starren von Waffen, Lanzen und Schwertern. Man glaubt den tobenden Kriegslärm zu vernehmen. Sie scheinen mit ihrer ausführlichen Schilderung des erbarmungslosen Krieges im Betrachter die Frage und die Sehnsucht nach einer andern Welt, nach der «Civitas Dei», nach dem Friedensreich wecken zu wollen. Gibt vielleicht ein anderes Bild des Saales die Antwort?

---

[13] Die Angabe in KDMSch S. 107: «An der Ostwand sind verschiedene Szenen mit Gruppen von Männern und Frauen sichtbar», lässt sich durch folgende Beobachtungen ergänzen: Der erste Abschnitt des linken Wandstücks zeigt noch deutlich die Gestalt der Lukretia, die eben umsinkt, nachdem sie sich das Schwert in die Brust gestossen hat. Sie wird von den Umstehenden aufgefangen. Vorne steht der Gatte Collatinus und hält ihre Hand. Ueber Lukretia ist ein Schriftband mit ihrem Namen erkennbar. Im nächsten Bild steht vorne eine in ein schwarzweiss gestreiftes Gewand gekleidete Männergestalt, die die linke Hand in ein Feuer hält und die andere gegen eine Männergruppe ausstreckt. Die Szene spielt sich vor einem Zelt ab. Es kann sich nur um die Geschichte von Mucius Scaevola vor Porsenna handeln, wenn auch der Held statt der rechten die linke Hand ins Feuer streckt. Im Wandteil zwischen Türe und Fenster sieht man noch Spuren eines Reiterangriffes von der rechten Seite her. Vielleicht handelt es sich um die Eroberung von Fidenae oder um den Vorstoss des Camillus gegen das von den Galliern belagerte Rom. Die Vermutung F. Vetters, *Klosterwerk* S. 48, es seien «Darstellungen aus der Zeit der beginnenden römischen Republik (Verschwörung des Brutus usw.)» lässt sich aus dem gegenwärtigen Zustand der Bilder nicht belegen.

[14] Text mit vorgeschlagenen Ergänzungen: KDMSch II, S. 127.

Bei aller Sinnenfreudigkeit der lebensnahen Darstellungen greifen die Historienbilder in ihren typischen Gegenüberstellungen und in ihrem inneren Gehalt ein moralisches, ja ein geistliches Thema auf, die Standhaftigkeit. Sie enden freilich mit einer offenen Frage. Es ist keine in sich geschlossene, humanistische Verherrlichung der Antike. Die römische Geschichte wird vielmehr in den Dienst der moralischen Unterweisung, der Frömmigkeit, der «Gotzforcht» gestellt. So hat der Humanismus, vor allem in deutschen Landen, die Antike empfunden als eine neue Bildwelt, die nicht im Gegensatz zum Glauben steht, sondern ihn vorbereitet und unterstützt.

### 4. *Die Helden und Heldinnen*

Die acht Gestalten der Bilderreihe an der südlichen Fensterwand stehen künstlerisch im Gegensatz zu den reichgegliederten und dramatisch bewegten Historienbildern. Mächtig und in schlichter Grösse stehen sie da, Einzelfiguren, die aber in ihrer Gesamtheit das Thema der Historienbilder fortsetzen und vertiefen.

Der Blick richtet sich sogleich auf die beiden Hauptfiguren zu den Seiten des Erkers, Marcus Curtius und Herkules. Der römische Held, auch er ein Zeuge der tapfern Standhaftigkeit, ruft zugleich den Bürgersinn, den Edelmut der Selbsthingabe für das Gemeinwesen auf. Er stürzte sich in einen bedrohlichen Erdschlund, der sich auf dem Forum geöffnet hatte und der nach einem Orakelspruch sich erst schliessen würde, wenn jemand freiwillig hineinspränge. Als Verkörperung der opferbereiten Bürgertugend erscheint Curtius oft an zeitgenössischen Gebäuden. So hat ihn Hans Holbein d. J. an der Fassade des Hertenstein-Hauses in Luzern gemalt[15], und zwar in den Jahren 1517—19, also fast gleichzeitig mit der Malerei des Festsaales, die in das Jahr 1516 fällt, wie die Jahrzahl unten an Curtius besagt. Später bringt ihn Tobias Stimmer oben an der Fassade des Hauses zum Ritter in Schaffhausen an[16], und zu Anfang des 17. Jahrhunderts nimmt das Haus zum roten Ochsen in Stein a. Rh. das Motiv noch einmal auf[17].

Im griechischen Helden Herkules, dem einzigen Bild der Reihe, das mit einer alten Namensbezeichnung versehen ist, erblickte man

---

[15] *Die Malerfamilie Holbein in Basel,* Katalog der Ausstellung in Basel (1960), S. 176.

[16] KDMSch Band I (Basel 1951), S. 296.

[17] KDMSch II, S. 236.

ebenfalls einen Helden der Standhaftigkeit, Tapferkeit und überwindenden Ausdauer, hat er doch ungezählte Mühen auf sich genommen und siegreich beendet. Mit Recht werden die Löwenköpfe an den Achselstücken der Rüstung als Hinweis auf die Löwenhaut, als Anspielung auf den Löwenkampf gedeutet.

An die Helden schliessen in den Fensternischen Frauengestalten an, links von Curtius Lukretia, rechts von Herkules Virginia. Beide Frauen haben zur Rettung ihrer Ehre und zur Bewahrung der Treue den freiwilligen Tod auf sich genommen. Die eine gibt sich selbst den Tod, nachdem sie dem Gatten die durch Sextus Tarquinius ihr angetane Vergewaltigung mitgeteilt hatte; die andere wird von ihrem Vater getötet, damit sie den Nachstellungen des Patriziers Appius entgehe. Treue und Ehre in der Standhaftigkeit bis zum Tod, diese Tugenden werden besonders in der Gestalt der Lukretia in der Renaissancemalerei sehr häufig verherrlicht. Das Lukretiamotiv findet sich bereits in der untern Abtstube.

Geben diese vier mittleren Figuren der Reihe zu keinen Schwierigkeiten der Deutung Anlass, so ändert sich dies bei den folgenden Frauen. Die Gestalt in der östlichen Nische des linken Fensters bildet offensichtlich ein Gegenstück zu Lukretia, wie schon die malerische Ausführung klar zeigt. Die heftig bewegte Figur trägt triumphierend ein übergrosses Schwert in der Rechten, die Linke hält ein abgehauenes bärtiges Haupt an den Haaren fest. Unwillkürlich würde man an Judith mit dem Haupt des Holofernes denken. Doch hat schon F. Vetter eine andere Deutung vorgeschlagen, da Judith als biblische Gestalt nicht in die Reihe der antiken Heldinnen und Helden zu passen scheint[18]. Er hält sie für Tomyris, die Königin der Massageten, mit dem Haupt des Kyrus, den sie bezwungen hat. R. Frauenfelder schliesst sich dieser Deutung an[19]. Aber sie blieb nicht unbestritten. H. A. Schmid lehnte sie ab: «Die Tomyris hat nach Herodot das Haupt des gefangenen Kyros in einen Schlauch mit Menschenblut getaucht. Allein es fehlen hier nicht nur die Krone und der Schlauch, auch das leichte Untergewand spricht gegen die kriegerische Königin. Es dürfte Judith sein, die ja oft in dieser Zeit mit römischen Heldinnen zusammen dargestellt wird und zu der die Darstellung vollkommen passt[20].» In nächster Umgebung des Malers dieser Figur und der Lukretia, Ambrosius Holbein, finden sich Judith und Lukretia zusammen auf einer Titeleinfassung Hans Holbeins d. J.

---

[18] *Klosterwerk*, S. 150.
[19] KDMSch II, S. 133.
[20] H. A. Schmid, *Die Wandgemälde*... S. 25.

vom Jahre 1521[21]. Später kommen sie wieder auf dem Hause zum roten Ochsen gemeinsam vor. In mehreren Schriften, die das Renaissance-Ideal der heldenhaft tapferen Frau verherrlichen, steht Judith mitten unter heidnischen Frauen[22]. Auch Luther spricht einmal in den Tischreden das Lob der Frauen aus: «Der heilige Geist lobt die Weiber. Beispiele sind Judith, Esther, Sara, und bei den Heiden werden Lucretia und Artemisia gelobt[23].» Es steht demnach der Deutung auf Judith nicht nur nichts im Wege; sie wird aus dem Geist der Renaissance heraus geradezu gefordert. Der Humanismus kennt keine scharfe Trennung zwischen heidnischer und christlicher Antike. Die fliessende Grenze ist vielmehr ein Zeichen seiner geistigen Haltung. Die Ansicht, die Reihe der Gestalten im Festsaal dürfe nur der heidnischen Antike entnommen sein, ist unhumanistisch und modern gedacht, im Sinne einer systematisierenden kunstgeschichtlichen Betrachtung, nicht aber im Sinne der künstlerischen und literarischen Zeugnisse der Zeitgenossenschaft[24].

Und nun die Frauengestalt in der westlichen Nischenwand auf der rechten Seite, gegenüber der Virginia! Sie zu deuten ist weitaus die schwierigste Aufgabe der Interpretation des Festsaales. Schon Vetter war hierin ganz unsicher. Er entschied sich schliesslich für «Dido im Jagdgewand»[25]. Damit würde ein Motiv aus dem ersten Historienbild wieder aufgenommen, was an sich nicht unmöglich ist. Auch spielte nach der Darstellung des Vergil im vierten Gesang der Aeneis die Jagd in der Beziehung zwischen Dido und Aeneas eine wichtige Rolle. Ferner ergäbe sich ein scheinbarer Gleichklang des Motivs mit Virginia und Lukretia, denn auch Dido gab sich um einer unglücklichen Liebe willen den Tod. Aber diese Deutung ist mit Recht von R. Frauenfelder als «sehr fraglich» bezeichnet worden[26]. Die Frau, in ein festliches Prachtgewand gekleidet, mit hübschem modischem Kopfputz aufgemacht, ist nicht jagdmässig ausgerüstet. Zwar trägt sie auf der Linken einen Vogel, der wohl am besten als Falke gedeutet wird, aber dies braucht nicht unbedingt

---

[21] *Die Malerfamilie Holbein*... S. 296, Nr. 361.

[22] Vgl. Elisabeth Schneider, *Das Bild der Frau im Werk des Erasmus von Rotterdam* (Basel 1955), S. 49, Anm. 16.

[23] *Luthers Werke in Auswahl*, herausg. v. Otto Clemen (Berlin 1930), Bd. 8, S. 1, Nr. 12.

[24] Beim Vergleich der Fassadenbilder des «roten Ochsen» in Stein mit dem Festsaal (KDMSch II S. 237) spricht übrigens R. Frauenfelder selbst unwillkürlich von «Lukretia und Judith im Festsaal St. Georgen».

[25] *Klosterwerk* S. 151.

[26] KDMSch II, S. 133.

auf die Jagd zu weisen. Eine Taube, wie auch schon vermutet wurde, kann der Vogel bestimmt nicht darstellen. Wenn auch nur noch seine Umrisse erkennbar sind, so ist er doch für eine Taube viel zu gross. Ausserdem trägt die linke Hand, auf der der Vogel sitzt, einen starken Lederhandschuh, was bei einer Taube sinnlos wäre. Es kann sich daher nur um einen Falken handeln. Ein solcher aber kommt in der Dido-Sage weder bei Vergil noch in der Spätform bei Boccaccio «De claris mulieribus» vor. Hätte der Künstler Dido darstellen wollen, so wäre der Dolch als Kennzeichen viel näher gelegen, womit ausserdem die vermutete Uebereinstimmung mit dem gewaltsamen Tod der andern Frauen besser hergestellt worden wäre. Auf dem Haus zum Goldenen Ochsen in Schaffhausen erscheint denn auch «DIDO REGINA CART(AGINIS)», wie sie sich einen Dolch in die Brust stösst[27].

Wenn daher die Deutung auf Dido fallen gelassen werden sollte, so könnte man zur Not noch an Circe denken, die einen Specht trüge, nämlich ihren in einen Specht verwandelten Gatten Picus. Sie kommt in der Renaissanceliteratur als Beispiel einer «clara mulier» vor[28]. Irgendwie, wenn auch auf Umwegen, liesse sich diese Deutung noch mit dem Motiv der Treue verbinden; Circe hat ihren Gatten in einen Vogel verwandelt, um zu verhindern, dass er sich in eine Nebenbuhlerin verliebe. Aber der Handschuh der Dame passt nicht recht zum harmlosen Specht. Sonst findet sich, soviel wir sehen, in der antiken Mythologie oder Geschichtssage kein Anhaltspunkt.

Nun bietet sich aber eine weitere Deutung an; es scheint, sie sei bisher übersehen worden. Die überaus weitverbreitete und im Mittelalter bis in die Humanistenzeit vielgelesene Legendensammlung «Gesta Romanorum» war sicher im geistigen Umkreis des Klosters St. Georgen nicht unbekannt. In ihr findet sich z.B. die Legende vom Schuss auf den toten Vater, die auf dem Fassadengemälde am Haus zum weissen Adler in Stein verwendet wird. Es ist ungefähr um 1520, also in der Zeit des Abtes David entstanden und weist viele Beziehungen zu den Bildern des Festsaales auf, so dass man schon an die gleichen Künstler gedacht hat. Auch die Erzählungen von Marcus Curtius und Lukretia, ebenso die Geschichte von den vier stärksten Dingen, die im Treppenhaus St. Georgen dargestellt ist, sind in diese Sagensammlung übergegangen. Es ist daher nicht abwegig, eine in ihr vorkommende Gestalt zur Deutung der

---

[27] KDMSch I, S. 314.

[28] So in Boccaccios «*De claris mulieribus*», cap. 36.

«Dame mit dem Falken» heranzuziehen. Die hübsche Geschichte, es ist das 84. Kapitel, sei hier ganz wiedergegeben[29]:

«Es regierte einst der König Pompeius, in dessen Reiche sich eine gar schöne und liebreizende Dame aufhielt, in deren Nähe ein Ritter wohnte, der gleichfalls sehr anmutig anzuschauen und von edler Geburt war und diese Dame öfters besuchte und von ihr sehr geliebt wurde. Wie dieser Ritter nun einmal zu dieser Dame kam, sah er ihr einen Falken auf der Hand sitzen, den er gar sehr zu besitzen wünschte, und sprach also zu ihr: o meine Gute, wenn ich irgend deiner wegen etwas getan habe oder wenn du mich liebst, so gib mir den Falken. Die Dame erwiderte: ich will ihn dir unter der einzigen Bedingung abtreten, dass du ihn nicht so sehr lieben darfst, dass du dich deshalb von meiner Gesellschaft zurückziehen solltest. Darauf sprach der Ritter: das sei ferne von mir, dass ich mich wegen irgend einer Sache von dir trennen sollte, vielmehr bin ich jetzt noch weit mehr gehalten, dich zu lieben denn vorher. Darauf gab ihm die Dame den Falken. Jener aber nahm Abschied von ihr und fand so viel Vergnügungen an dem Falken, dass er seine Dame nicht weiter besuchte und wenig an sie dachte, sondern jeden Tag mit dem Falken spielte. Nun schickte die Dame öfters Boten an ihn und er kam dennoch nicht. Endlich aber schrieb sie ihm, er solle ohne weiteren Verzug mit dem Falken zu ihr kommen, was er auch tat. Als er nun bei ihr angelangt war, sprach die Dame zu ihm: zeige mir den Falken. Und als sie ihn ergriffen hatte, riss sie ihm den Kopf vom Rumpfe. Der Ritter aber sprach nicht wenig betrübt: o Gebieterin, was habt Ihr getan? Sie aber sprach: gräme dich nicht, sondern freue dich vielmehr und sei froh, denn der Falke war Ursache, dass du mich nicht mehr wie früher besuchtest, darum habe ich den Falken getötet, dass du zu mir ebenso häufig als du es sonst zu tun pflegtest, kommen möchtest. Der Ritter aber, als er sah, dass es die Dame aus einer frommen Ursache getan hatte, war damit zufrieden und besuchte sie wie früher.»

Hier erscheint die «Dame mit dem Falken», so wie sie im Festsaal zu sehen ist, geradezu wörtlich genau geschildert. Obwohl es sich um eine Geschichte in mittelalterlich-ritterlicher Welt handelt, wird sie in den Gesta Romanorum doch in die Antike, freilich in eine

---

[29] Die *Gesta Romanorum* werden nach der deutschen Uebersetzung von Johann Georg Th. Grässe (Neudruck Leipzig 1905) zitiert. Für die lateinische Fassung wurden drei Ausgaben, von 1497, 1499 und 1505, die auf der Stiftsbibliothek St. Gallen (Inkunabeln 619–621) liegen, verglichen.

erfundene Antike versetzt; thematisch läge sie daher innerhalb der Reihe der andern Frauen des Saales. Vor allem steht in ihr auch das Motiv der Treue, verbunden mit einem Opfer, im Vordergrund, wenn auch in zarterer Form als bei Lukretia oder Virginia, was aber, wie sich zeigen wird, gut zu den beiden noch übrigen Frauengestalten stimmen würde. So fügt sich die «Dame mit dem Falken» vorzüglich in die Umgebung ein[30]. Der einzige Nachteil dieser Deutung liegt darin, dass es sich im Unterschied zu den andern Gestalten um eine namenlose Frau handelt. Selbst wenn diese Deutung nicht überzeugen könnte, so würde dies das Ergebnis der Untersuchung nicht berühren, da es sich auf die überwiegende Mehrzahl der sicher erklärbaren andern Frauengestalten stützt.

Gleich neben der Dame mit dem Falken steht die Königin Kandake. Sie trägt in der Rechten das Bild Alexanders des Grossen. In der mittelalterlichen Alexandersage erscheint sie als eine kluge Frau in Indien, die den verkleideten Alexander erkennt, weil sie sich vorher heimlich ein Bild von ihm verschafft hatte[31]. Frauenklugheit siegt über Herrscherklugheit — dieses Hauptmotiv der Begegnung führt die Sage breit aus. Daneben kommt auch die gewöhnliche Deutung des Bildes in Frage, wonach Kandake sehnsuchtsvoll das Bild des fernen Alexander betrachte, den sie sich zum Gemahl gewünscht hatte[32]. Beide Motive, überlegene Weiberklugheit und Sehnsucht nach einem fernen Geliebten, ergeben eine Parallele zur Dame mit dem Falken. Auch hier ist die Treue feiner und geistiger angedeutet als bei Lukretia und Virginia.

Die letzte noch zu besprechende Frauengestalt in der östlichen Ecke, künstlerisch die schönste und zweifellos von der Hand des Ambrosius Holbein gemalt, stellt Artemisia dar. Die Gattin des Mausolus trägt in der Rechten einen Becher, die Linke hält den

---

[30] Auch auf einer Steiner Wappenscheibe des Jahres 1521, also in der Zeit des Abtes David, kommt eine Dame mit einem Jagdfalken auf der rechten Hand als Schildhalterin vor, vgl. KDMSch II, S. 178, und Paul Boesch, *Die Glasgemälde von Stein am Rhein* (Schaffhauser Beiträge zur vaterländ. Geschichte, 1950) S. 139 und Tafel 14.

[31] Es handelt sich um die im Spätmittelalter verbreitete Form der Alexandersage *Historia Alexandri magni regis Macedoniae de preliis.* Sie wurde nach dem Exemplar der Stiftsbibliothek St. Gallen, Inkunabel 53 (Strassburg 1494) verglichen. Die Ueberlistung Alexanders durch die noch klügere Kandake wird dort ausführlich geschildert, auf S. 60–64.

[32] So z. B. R. Frauenfelder in KDMSch II, S. 133. Auch dieses Motiv hat einen Rückhalt im Text der Sage. Als die Königin das bestellte Bild sah, «gavisa est valde, quia figuram eius videre affectu desiderabat magno». S. 61.

umgekehrten Deckel am Knauf fest[33]. Nach der Sage nahm sie täglich ein wenig von der Asche ihres verstorbenen Gatten im Wein zu sich, um ihn sozusagen in sich selbst zu begraben. Sie tritt hier als Sinnbild der stärksten Liebe über den Tod hinaus auf. Mit Kandake verbindet sie das Motiv der Liebe zu einem Abwesenden, und zwar in der feinsten und ergreifendsten Art. Wie das bereits erwähnte Luther-Wort beweist, war die Zusammenstellung Artemisia-Judith-Lukretia in der humanistischen Vorstellungswelt geläufig.

So treten den männlichen Helden Curtius, Herkules, Scipio und Hannibal die weiblichen an die Seite, auch sie Zeugen der Standhaftigkeit, des Opfermutes, der Ehre, aber im besondern der Liebe, der Gattentreue, der Klugheit. Die ganze Reihe ist ein grossartiger Beweis für die neue Schätzung der Frau, die Humanismus und Renaissance eingeführt haben. Wohl kennen auch sie noch die allgemeine Weiberverachtung des Altertums und des Mittelalters. Aber daneben wird ein neues Ideal des Weibes geschaffen. Es ist die «Virago», die dem Manne gleichgeachtet wird und sich durch männliche Tugenden auszeichnet, wie Jacob Burckhardt sagt: «Das Ruhmvollste, was damals von den grossen Italienerinnen gesagt wird, ist, dass sie einen männlichen Geist, ein männliches Gemüt hätten.» Sie sind erfüllt vom «Bewusstsein der Energie, der Schönheit, und einer gefährlichen, schicksalsvollen Gegenwart»[34]. Man fand dieses Ideal in den berühmten Frauen des Altertums vorgebildet. Seit Boccaccios Buch «De claris mulieribus» ist dieses Frauenideal Gemeingut der Renaissance. In diesem Sinne führt der Festsaal die edlen Frauen der Vergangenheit dem Betrachter vor: auch sie sollen auf ihre Weise von den adeligen Tugenden künden. Die beiden Medaillons im Erkerbogen über Curtius und Herkules, ein Männer- und ein Frauenkopf, fassen diese Gleichschätzung der Geschlechter bildlich zusammen.

### 5. *Die geistliche Bedeutung*

Nun würde man aber die Reihe der Helden und Heldinnen nicht in ihrer vollen Bedeutung erkennen, wenn man sie nur in der Richtung des Renaissance-Ideals auslegen wollte. Als solche stünden sie immer noch fremdartig in der klösterlichen Welt, für die sie ge-

---

[33] Wie bereits F. Vetter bemerkte, *Klosterwerk* S. 152, hält Artemisia in der Linken den metallenen Becherdeckel, nicht aber eine Blume, wie in KDMSch II S. 133 vermutet wird.

[34] *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Gesamtausgabe der Werke Bd. V), S. 285.

schaffen wurden. Es bestehen aber klare Zeugnisse dafür, dass sie eine religiöse Sinnkraft in sich tragen.

Mit Sicherheit gilt dies für die beiden männlichen Hauptfiguren. Herkules wird in der humanistischen Literatur als christliches Symbol aufgefasst. Erasmus sagt im «Enchiridion militis christiani», der hervorragendsten Erbauungsschrift des deutschen Humanismus, die Taten des Herkules lehrten, dass man mit ehrenvollen Mühen und unermüdlichem Fleiss den Himmel erwerben könne; der Christ solle sich Mühe geben, dass er durch die Nachstellungen des Feindes nicht nur nicht böser werde, sondern besser davongehe, «gleichwie die Dichter fein von Herkules erzählen, er sei in den Gefahren, die ihm die erzürnte Juno auferlegte, innerlich gewachsen und erstarkt»[35]. Noch näher an Christus selbst führt eine bedeutsame Stelle aus dem zeitgenössischen Humanismus heran. In der grossen Ode zu Ehren der Auferstehung Christi, die Joachim Vadian in seiner Wiener Zeit im Gedenkbuch für den frühverstorbenen Glarner Gelehrten Arbogast Strub im Jahre 1511 veröffentlicht hat, stehen die Verse[36]:

«Schmückt mit spriessendem Laub wieder die Stirne nun,
Das des Cerberus Biss eben noch fürchten musst,
Weil geraubet er ward nach einem heissen Kampf,
Wie zu Herkules Zeiten schon.
. . . . .
Wie ein Herkules hat Cerberus hingestreckt
Und in Bande von Erz ihn, unsern Feind, gelegt,
Christus . . .»

Für den Humanisten steht Herkules als ein unmittelbarer Vorläufer Christi an der Stelle einer alttestamentlichen Weissagung auf Christus, seine mühevolle Arbeit und seine Auferstehung, da auch er den Höllenhund Cerberus besiegt hatte. Abt David, der dem Schweizer Humanistenkreis nahestand, hat gewiss Herkules im gleichen Sinn als einen Hinweis auf Christus verstanden[37]. Vielleicht liegt in der merkwürdigen Gebärde des Helden, der mit der Rechten

---

[35] *Erasmus von Rotterdam, Handbüchlein des christlichen Streiters,* übertragen von Hubert Schiel (Olten 1952), S. 98 und 166.

[36] *Arbogast Strub, Gedächtnisbüchlein,* herausg. v. Hans Trümpy (Vadian-Studien Bd. 5, St. Gallen 1955), S. 169 und 211.

[37] Wenn Abt David in den Auseinandersetzungen um das Kloster mit dem Stand Zürich einmal Joachim Vadian als Schiedsrichter abgelehnt hat, wenn auch nur vorübergehend (F. Vetter, *Die Reformation*... S. 309), so galt diese Haltung natürlich nur gegenüber dem reformatorisch gesinnten Vadian, nicht aber für den Vadian der Humanistenzeit.

auffällig auf sein Wehrgehänge zeigt, eine wichtige Andeutung. Offensichtlich dreht die Linke die leere Lederhülle des Schwertes um, damit es deutlich werde, dass der Held ohne Waffe sei[38]. Nach der Sage stellte ihm Pluto, der Fürst der Unterwelt, die Bedingung, dass er den Höllenhund Cerberus ohne die Waffen, die er bei sich führe, überwältigen müsse. Herkules ging denn auch einzig mit der Löwenhaut angetan in den fürchterlichen Kampf mit dem teuflischen Untier. Somit würde der Held als Vorläufer des waffen- und wehrlosen Christus, der doch die Hölle bezwang, aufgefasst. Zweifellos in christlicher Symbolik erscheint der Löwen- und Cerberusbezwinger auch in einer Titeleinfassung von der Hand Hans Holbeins d. J. für die Schrift Luthers «Vom Anbeten des Sacraments des heyligen Leichnams Christi», Basel 1523[39].

Die Geschichte von Marcus Curtius wird in den Gesta Romanorum, die zum geistigen Umkreis des Festsaales gehören, unter dem bezeichnenden Titel «Wie Christus durch sein Leiden und seinen freiwilligen Tod die Hölle verschlossen hat» erzählt. Die zugehörige «Moralisatio», die geistliche Auslegung der Erzählung, deutet Rom auf «diese Welt», in deren Mitte der Höllenschlund geöffnet war, der durch Christi Abstieg zur Hölle geschlossen worden sei[40]. So wird auch der römische Held über das Sinnbild der Bürgertugend hinaus zum Symbol Christi. Im gleichen Sinn fasst ihn eine Titelbordüre Hans Holbeins d. J. zum Kommentar Melanchthons über das Johannes-Evangelium aus dem Jahre 1523 auf[41].

Eine geistliche Deutung wird in den Gesta Romanorum auch der Geschichte der Lukretia zuteil: «Von dem Gewissen; wenn es geängstigt wird, sollen wir durch die Beichte und durch verdienstliche Werke bei Gott Zuflucht suchen.» Die Moralisatio spricht ausführlich von dem Fall der Seele, die durch Lukretia dargestellt wird, von ihrer Verführung durch den Teufel (Sextus Tarquinius), ihrer Reinigung durch das offene Bekenntnis und von der Pflicht, sich selbst

---

[38] F. Vetter, *Klosterwerk* S. 148, fasst zwar das Schwert und den von der linken Hand umfassten Gegenstand, den er als die «dem Ritter der Gegenwart angepasste verkleinerte Keule des Herkules» deutet, als zwei verschiedene Dinge auf, doch scheint es sich in Wirklichkeit im Bild um den gleichen Gegenstand zu handeln. Dann aber ist es trotz goldenem Griff kein richtiges Schwert mehr. Bei der Deutung Vetters bliebe die immerhin auffällige Gebärde der rechten Hand ganz ungeklärt.

[39] *Die Malerfamilie Holbein*... S. 318 Nr. 401 und die Abbildung S. 319.

[40] *Gesta Romanorum*, Ausgabe von 1497 (Stiftsbibliothek St. Gallen, Inkunabel 619) cap. 43.

[41] *Die Malerfamilie Holbein*... S. 314, Nr. 394, und Abbildung S. 342.

zu töten, d.h. Fehler und Sünden aus dem Herzen auszureuten. Dadurch würden der Teufel und alle seine Anhänger vertrieben[42]. Auch Boccaccio spricht von Lukretia als von der «heiligen hohen Zierde aller Reinheit», wobei der Begriff «heilig» im Humanistenlatein von der profanen Erhabenheit bis in die Heiligkeit im religösen Sinn hinüberschillert[43].

«Wie man der Wohltaten Gottes immerdar eingedenk sein muss», unter diesem Titel führen die Gesta Romanorum die Geschichte von der Dame mit dem Falken ein. Als Beispiel sei die Moralisatio hier ganz wiedergegeben[44]:

«Freunde, jener König ist der himmlische Vater; die so schöne Dame ist die menschliche Natur, die in Christus der Gottheit verbunden ist, der Ritter jedweder Christ, der den Herrn seinen Gott über alles zu lieben und ihn öfters durch verdienstliche Werke zu besuchen gehalten ist. Der Falke bedeutet die zeitlichen Güter, die Gott dem Menschen verleiht, um ihn zu erproben. Aber wenn der arme Mensch reich geworden ist, so wird er dem Vieh gleich, das sich der Wohltaten Gottes nicht erinnert und ihn nicht gebührend besucht. Sieht Gott dies, so nimmt er dem Menschen die zeitlichen Güter, Gesundheit und Glück weg, damit er die erste Liebe wieder gewinne; nicht als ob Gott jenen, den er züchtigt, hasse, sondern weil er ihn liebt, gemäss jenem Wort: Gott züchtigt den Sohn, den er liebt.»

Die schlichte Klarheit dieser Geschichte und ihrer Auslegung, die offensichtlich häufig als Predigtbeispiel verwendet wurde und den Zeitgenossen bekannt war, spricht überzeugend für sich selbst.

Artemisia kommt in den Gesta Romanorum nicht vor, aber das Wort Luthers stellt sie in die Reihe der Frauen, die «der Heilige Geist lobt». Für sie läge im mittelalterlichen Sinn eine geistliche Symbolik hochbedeutsamer Art geradezu auf der Hand: so wie sie die Asche ihres geliebten Gatten in kleinen Teilen zu sich nimmt, so nimmt der gläubige Christ in der Kommunion der Messe den Bräutigam der Seele Christus in sich auf. Virginia wird zusammen mit Lukretia und Veturia, der Mutter Coriolans, unter die neun Heldinnen gezählt, die als Analogie zu den neun Helden in der christlichen Bilderwelt gelegentlich erscheinen; auch ihr wird damit eine geist-

---

[42] *Gesta Romanorum*... cap. 135.

[43] *De claris mulieribus*, zitiert nach der Ausgabe Ulm 1472, cap. 46 (Stiftsbibliothek St. Gallen, Inkunabel 270).

[44] *Gesta Romanorum*... cap. 84.

liche Bedeutung zuteil[45]. In der gleichen Reihe tritt auch Judith auf; bei ihr als einer biblischen Gestalt ist die geistliche Deutung ohnehin selbstverständlich. Da in den Gesta Romanorum und sonst in der erbaulichen Literatur auch die Alexandersage oft allegorisch auf christliche Werte hin gedeutet wird[46], liess sich auch mit Kandake eine geistliche Deutung verbinden.

Sicher hat der Humanismus die Helden und Heldinnen in erster Linie als Sinnbilder der bürgerlichen Tugenden aufgefasst, etwa im Geiste des Spruches über die Tugenden des Adels, der an der Decke des Saales zu lesen steht: «Gottesfurcht, Barmherzigkeit, wahrhaftig sein, Demut, Mildigkeit, das Recht lieben[47].» Aber es wäre falsch, sie nur in dieser Richtung zu deuten. Darin eben liegt der besondere Reiz der humanistischen Denkweise, dass sie Antikes und Christliches, Weltliches und Geistliches, Natur und Gnade ohne starre Grenzen ineinander übergehen lässt. Mutet der Bilderkreis des Saales zunächst «modern» im Sinne der Renaissance an, so ist zugleich die geistige Haltung der Zeit immer noch «gotisch» im Sinne der Gesta Romanorum, die antike Geschichten als erbauliche Predigtbeispiele verwenden und bis ins einzelne ausdeuten. Damit ergibt sich im geistigen Bereich eine schöne Parallele zum kunstgeschichtlichen Befund des Saales: die prächtige Holzdecke ist noch ganz gotisch empfunden, die Malereien aber zeugen von der neuen Zeit, von der Formenwelt der Renaissance. Der Festsaal ist nicht das einzige Zeugnis dafür, dass Abt David in der reichen Symbolwelt spätmittelalterlich-humanistischer Denkweise lebte. Auch die untere Abtstube enthält gleichzeitig einen grossen Zyklus römischer Geschichtsbilder *und* die wundervoll geschnitzten Medaillons der Decke, deren mannigfaltige Tiergestalten im Sinne des mittelalterlichen «Physiologus» als Symbole für Christus und Maria auszulegen sind, worüber keinerlei Zweifel herrschen kann[48]. Was für Abt David in bezug auf diese gotischen Naturbilder völlig selbstverständlich war, ihre geistliche Deutung, das war ihm sicher für die Renaissance-Menschenbilder des Festsaales nur billig.

---

[45] Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst* (Freiburg i. Br. 1928) S. 180 f.

[46] So z. B. *Gesta Romanorum* cap. 11, 31, 34 u. ö.

[47] KDMSch II, S. 119. – Zu den Tugenden Barmherzigkeit und Mildigkeit: in der mehrfach erwähnten Luther-Stelle heisst es, die Frauen seien «a Deo in hoc conditae, ut ... misereantur».

[48] Vgl. KDMSch II, S. 104–106.

## 6. *Die Gesamtrichtung des Saales*

Die geistliche Deutung der einzelnen Gestalten führt zur richtigen Auslegung der Malereien des ganzen Saales weiter. Vor allem Curtius und Herkules, aber auch die Frauengestalten, weisen mächtig über sich hinaus auf eine christliche Erfüllung hin. Und nun hat man allzuoft übersehen, dass der Saal keineswegs nur «weltliche» Motive, Geschichtsbilder und Helden, enthält. Unabtrennbar gehört zu ihm auch die Malerei in den Erkern. Im grossen Haupterker im Süden erblickt man nun die im Saal selbst nicht vorhandenen unmittelbar und eindeutig christlichen Motive. In der Mitte oben thront Maria mit dem Jesuskind, zu ihren Seiten die Gründer und Förderer des Klosters, Herzog Burkhard von Schwaben und Kaiser Heinrich II. Die Seitenwände des Erkers zeigen unten zwei Heilige: im Osten Sebastian, im Westen Christophorus. Abgesehen von der örtlich bedingten Verehrung sind beide Heilige bewusst als Abschluss der antiken Helden- und Heldinnenreihe gedacht, denn beide sind altbekannte Sinnbilder des Leidens für Gott und des Dienstes in seinem Auftrag[49]. Sie werden trefflich ergänzt durch die Darstellungen in den obern Seitenwänden. Da findet sich über Sebastian der Klosterheilige St. Georg, über Christophorus der Erzengel Michael im Kampf mit dem teuflischen Drachen um die Seele Heinrichs II. So predigt der ganze Erker den christlichen Glauben, wie ihn das Spätmittelalter und noch der Humanismus aufgefasst haben: Leiden und Mühen für Christus, aber auch himmlische Belohnung auf Grund der Erlösung und der verdienstlichen Werke. Könnte man sich eine bessere Sinndeutung der ganzen Gemäldereihe des Saales denken? Man läse sie nicht im Sinne des Auftraggebers, wenn man vor dem Erker halt machen oder ihn nur als unwichtiges Anhängsel mit einigen willkürlichen christlichen Motiven betrachten wollte. Saal und Erker gehören unbedingt zusammen und sprechen in einer selten schönen Ausgewogenheit im Sinne mittelalterlicher Typik und humanistischer Allegorie von den antik-weltlichen Vorbildern der

---

[49] «Die zwei nächst St. Georg berühmtesten der vierzehn heiligen Nothelfer, der Pfeilheld gegen die Stadt, der Wasserheld gegen den Rhein hinblickend, dürften an dieser Stelle eine sinnbildliche Hinweisung auf mannigfache Anfechtung der Gläubigen und auf die durchhelfende göttliche Macht darstellen» (F. Vetter, *Klosterwerk* S. 154f.). Es ist eigenartig, dass Vetter, der hier ein gutes Verständnis der figürlichen Symbolik des Erkers beweist, den sinnbildlichen Gehalt der andern Gestalten in ihrem Zusammenhang mit dem Erker nicht erfasst hat, sondern im Gegenteil mehrfach die «rein weltliche Kunst», die «rein weltlichen Darstellungen des Hauptraumes» betont, S. 135 und 154.

Standhaftigkeit, Treue, Opferbereitschaft und Mühe, als Einleitung zur christlichen Krönung des Ganzen in der Botschaft des Erkers.

Damit erfahren auch die Fragen, die die Historienbilder noch offen liessen, ihre Beantwortung. Die Welt des Krieges, der Waffen und der Feindschaft wird durch die grossen Helden und Heldinnen im Mut der Standhaftigkeit, in opfervoller Treue und in milder Liebe überwunden. Sie führen zusammen mit den christlichen Streitern gegen das Böse zum Friedensfürsten, zu Christus hin, zum Jesuskind, dessen Rechte mit dem Apfel spielt, Sinnbild des Reichsapfels, der Weltherrschaft des Friedenskönigs. In ihm und in seiner Mutter, der «Frau» im höchsten Sinne des Wortes, finden die männlichen und weiblichen Heldengestalten ihre sinngebende Mitte und ihre geistlich-christliche Erfüllung.

Zwingli sagt in seiner Auslegung des christlichen Glaubens an Franz I. im Blick auf die ewige Seligkeit: «Sodann darfst du hoffen, die Gesellschaft, Gemeinschaft und Tafelrunde aller Heiligen, Klugen, Gläubigen, Standhaften, Tapferen und Tugendhaften seit Beginn der Welt zu sehen[50].» Wer im Festsaal des Abtes David beim gastlichen Mahl sass, der sah sich gewissermassen in einer Vorwegnahme des himmlischen Festmahles bereits in diese auserlesene Tafelrunde der Seligen versetzt. Für den humanistisch gebildeten geistlichen Freund und Gast, der die Bilder zu lesen und zu deuten verstand, erfüllte Abt David auf zeitgemässe und kunstvolle Weise die Vorschrift der Regel Benedikts, dass während des Mahles aus heiligen Schriften gelesen werden solle.

Der Saal ist das Werk des Humanismus und der Renaissance. Diese sprechen sich nicht mehr wie die Frömmigkeit etwa der früheren Armenbibeln aus, wo die Vorbilder zu den neutestamentlichen Heilstatsachen vorwiegend im Alten Testament gesucht und gefunden wurden. Sie beziehen die heidnische Antike ein, aber sie preisen nicht diese Welt als solche, sondern machen sie für die christliche Botschaft durchscheinend, erheben sie in den Rang eines Hinweises auf Christus und schliessen so die neue Freude an antiker Gelehrsamkeit und Kunst mit dem Glauben zusammen. Wer den Saal betrat — es geschah nicht im Sinne des heutigen Museumsrundganges durch die Osttüre, sondern durch die besonders hervorgehobene Nordtür — der fühlte sich zunächst von der herrlichen Welt der Antike umweht, aber sie führte ihn sacht und unaufdringlich

---

[50] Zwingli, *Hauptschriften*, Bd. 11 (Zürich 1948), S. 349. Die lateinischen Ausdrücke für «Gesellschaft, Gemeinschaft, Tafelrunde» lauten: sodalitas, coetus, contubernium.

zum tiefsten Geheimnis, zum christlichen Glauben, zu den Heiligen der Kirche, schliesslich zu Christus und seiner allerseligsten Mutter, deren Bilder, dem Eintretenden noch verborgen, doch klar in der Hauptachse des ganzen Saales, in der Richtung des ersten entscheidenden Blickes auf den Erker liegen.

Wie oben gezeigt, wies die untere Stube des Abtes denselben Blickpunkt, denselben antik-christlichen Plan auf, doch ist es nicht mehr möglich, ihn ganz wiederherzustellen. Umso dankbarer dürfen wir dafür sein, dass der Festsaal diese weltlich-geistliche, antik-christliche Gesamtrichtung in aller Deutlichkeit und Schönheit offenbart.

Im «Enchiridion», dem klassischen Handbuch der Humanistenfrömmigkeit, sagt Erasmus über das Verhältnis von Antike und Christentum[51]:

«Ich will es nicht ganz verwerfen, sich wie in einer Rekrutenschule in den Schriften der antiken Dichter und Weltweisen auf diesen Kriegsdienst für Christus vorzubereiten. Allerdings soll die Berührung mit ihnen der Altersstufe angemessen sein und mit Mass und Ziel erfolgen, eine Aneignung gleichsam im Vorbeigehen, nicht aber ein Dranhängenbleiben, wie wenn einer auf den Klippen der Sirenen alt wird... Doch möchte ich nicht, dass du aus heidnischen Schriften heidnisches Wesen und heidnische Sitten schöpfst. Gleichwohl wirst du auch dort vieles finden, was zu einer rechten Lebensweise erspriesslich ist, und es ist nicht zu verachten, was ein Schriftsteller Gutes rät, auch wenn er ein Heide ist... Jene Schriften sind bildend und anregend für den jugendlichen Geist und bereiten trefflich auf das Verständnis der Heiligen Schrift vor, in welche man nicht kurzerhand mit ungewaschenen Füssen und Händen hineinstolpern soll; denn das ist fast ein Gottesraub... Aber wie die Beschäftigung mit der Heiligen Schrift wenig Nutzen bringt, wenn du am Buchstaben haften und hängen bleibst, so nützt auch die Dichtung Homers und Vergils wenig, wenn du dir nicht bewusst wirst, dass sie durchaus allegorisch zu verstehen ist. Niemand wird das leugnen, der von dem Bildungsgut der Antike auch nur ein wenig gekostet hat... Kurz, es wird von Nutzen sein, die ganze antike Literatur zu verkosten, wenn es, wie gesagt, auf der rechten Lebensstufe, mit Mass und Ziel, vorsichtig und auswählend geschieht. Es muss also obenhin im Vorbeigehen geschehen, nicht in einem häuslichen Sich-

---

[51] Erasmus, *Handbüchlein*... S. 37–39.

Die Dame mit dem Falken. (Photo: Staatsarchiv Schaffhausen.)

Niederlassen. Und schliesslich — das ist die Hauptsache — muss alles auf Christus bezogen werden. So nämlich ist dem Reinen alles rein, während dem Unreinen nichts rein ist.»

Man fände kaum eine bessere Illustration zu diesen Worten als den Festsaal des Abtes David.

### 7. *Die Zurzacher Messe*

Der vorgelegten Deutung könnte entgegengehalten werden, dass in ihr ein wesentlicher Teil der Malereien nicht berücksichtigt sei: die Zurzacher Messe. In der Tat erscheint diese anmutige, aber nun wirklich völlig «weltliche» Darstellung einer bekannten und berüchtigten Lustbarkeit in den Rheingegenden jeglicher «geistlicher» Deutung abhold zu sein. Was hat der Rossmarkt, was hat gar der mit köstlichen Anzüglichkeiten freigebig ausgestattete Jungfernmarkt auf der «Wiesmatt» mit dem religiösen Gehalt der übrigen Bilder zu tun?

Aber auch hier würde ein vorschnelles Urteil dem Geiste der Renaissance nicht gerecht.

Wie man weiss, bestanden für Abt David persönliche Gründe, dieses Genrebild aus seiner Zeit im Saal anbringen zu lassen. Seine Familie stammte aus der Gegend von Zurzach; noch sein Vater hat im Schlösschen Mandach, das auf dem Bild erscheint, gewohnt[52]. Aber es wäre oberflächlich gedacht, wollte man nur diese Familienerinnerungen anführen. Sie hätten ja auch ganz anders dargestellt werden können und es bleibt immerhin seltsam, dass Tanz und Spiel, lustige Gesellen und Scharen von «Hübschwybern» im Festsaal eines Klosters Einzug halten.

Sachliche Gründe für diese Erscheinung sind aber vorhanden. Zunächst ist auf die Lebensweise in einem Benediktinerkloster des Spätmittelalters zu verweisen. Die grosse Reformbewegung, die zu alter Sittenstrenge zurückführen wollte und seit ungefähr der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts viele Klöster ergriffen hatte, zog bei weitem nicht in alle Abteien ein. Man weiss, dass unter Abt David einmal ein Konventherr namens Georg Gloor eine Frau von Einsiedeln, die er ihrem Manne geraubt hatte, im Kloster unterhielt[53].

---

[52] F. Vetter, *Die Reformation*... S. 219. — Das Geschichtlein, das Angelo Cesena in «Felix Helvetia» (München 1962) S. 293 über die Entstehung der «Zurzacher Messe» in St. Georgen erzählt, scheint unter Verwendung eines alten Schwankes erfunden und lässt sich, soviel wir sehen, aktenmässig nicht belegen.

[53] F. Vetter, *Die Reformation*... S. 231.

Mochte auch Abt David selbst von solchen Vorwürfen frei bleiben, so galt er doch, etwa in der Behauptung seiner klösterlichen Grundherrschaft oder der Fischereirechte, als ein handfester Mann, der auch einmal kräftig zupacken und einen Wilderer auf dem Rhein «mit aigner person gwaltigklich überfaren» konnte[54]. Er hatte sicher seine naive Freude an den auf den Zurzacher Bildern dargestellten freien Lebenswirklichkeiten.

Aber es war nicht nur unbekümmerte Menschlichkeit, die ihn veranlasste, solche Bilder in seinem Festsaal malen zu lassen. Bei genauerer Ueberlegung stösst man wieder auf eine Eigentümlichkeit der Renaissancefrömmigkeit. Sie umschliesst nicht nur Antike und Christentum in mächtiger Spannweite zu einer innern Einheit; sie greift auch das bunte Leben mit seiner Vielfalt, mit seinen Irrungen und Wirrungen auf und stellt es nicht wie der Asket ausserhalb des Glaubens, sondern in den Kreis der Frömmigkeit hinein in einer Weise, die wir heute nur mehr schwer nachfühlen können. Alle bedeutenden Vertreter des Humanismus diesseits und jenseits der Alpen lebten in dieser zugleich weltoffenen und doch nicht ungläubigen Seelenstimmung. Ein Poggio Bracciolini, Haupt und Fürst der ersten Humanistengeneration in Italien, war keineswegs unfromm, und die Zeugnisse seines religiösen Sinnes, so wenig tief sie uns scheinen mögen, waren gewiss ehrlich gemeint[55]. Derselbe Mann schreibt seine Facetien, seine berühmten Schnurren, die das Leben in seiner weltlichsten Seite schildern. Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., schreibt in jüngern Jahren, als er immerhin schon im Dienst der Kirche stand, den reizendsten Roman der Frührenaissance, «Euryalus und Lukretia». Mag er ihn auch später bedauert haben, so ist diese Lebenseinheit von galantem Schriftsteller und frommem Mann des Humanismus doch für die ganze Zeit typisch[56]. Erasmus von Rotterdam, der auf seine Weise tieffromme Humanist, zieht in den «Colloquia» und in andern Schriften die Kreise sehr weit ins weltliche Leben hinein. Noch näher bei Abt David stand eine Gestalt wie Joachim Vadian. In seiner Humanistenzeit in Wien hält er Reden zu Ehren der heiligen Ursula, am Weihnachtsfest zu Ehren Christi, und gibt ungefähr gleichzeitig die Schriften des Ovidius, «castigate impressi», her-

---

[54] F. Vetter, *Die Reformation*... S. 232.

[55] Vgl. Ernst Walser, *Poggius Florentinus* (1914), passim.

[56] Zum ganzen Problem der geistigen Spannweite des Humanismus vgl. Berthe Widmer, *Enea Silvio Piccolomini in der sittlichen und politischen Entscheidung* (Basel 1963).

aus[57]. In der Klosterbibliothek Allerheiligen zu Schaffhausen findet sich unter den Frühdrucken, also den Bücherankäufen zur Humanistenzeit, neben vielen geistlichen Traktaten auch des Ovidius «Ars amandi» in einer venezianischen Ausgabe von 1506[58]. Die Beispiele liessen sich beliebig vermehren. Im Kloster St. Georgen zu Stein wird man nicht anders gedacht haben. Die Schriften des Johann Geiler von Kaisersberg, die man dort gelesen hat, waren bei aller Reformfrömmigkeit in der Schilderung der Volkssitten durchaus nicht zurückhaltend; das gehörte zum üblichen Predigtstil des Zeitalters. Die Fassadenmalereien am Haus zum weissen Adler, die unverkennbar in geistiger und künstlerischer Nähe zum Festsaal stehen, bezeugen es klar, dass man in Stein nicht nur des Boccaccio Schrift «De claris mulieribus», sondern auch seinen «Decamerone» aufmerksam gelesen hat[59].

Dass der Auftraggeber des Saales die Zurzacher Messe nicht als Fremdkörper empfand, lässt sich eindeutig beweisen, wenn man die Bilder im Westerker in die Betrachtung einbezieht. Entsprechend der Thematik «Leben und Tod», die schon im untern Westerker durch die Gestalten des Landsknechtes und des Totengerippes angedeutet ist[60], erscheinen im Festsaal die beiden prachtvollen holbeinischen Gruppen «Tod und Lautenspielerin» und «Narr und Geigerin», und zwar in sinnvoller Anordnung: das Lebensbild gleich an die Zurzacher Messe anschliessend, das Todesbild als Schluss der Historienreihe nach dem Untergang von Karthago. Narr und Geigerin — hier klingt unverkennbar ein Motiv aus der klösterlichen Lektüre, aus Geilers von Kaisersberg Predigten über Sebastian Brants «Narrenschiff» auf. Es ist aber auch ein erasmisches, überhaupt ein Renaissancemotiv, dass sich mitten in der kräftigsten Daseinsfreude das weise Wissen um die Narretei des Lebens anmeldet. Die Ornamentik unterstreicht die Deutung: im Bogenzwickel links ist, wenn auch nur noch in schlecht erhaltenem Zustand, eine weibliche Halbfigur erkennbar, daneben vielleicht der dicke Bauch einer Silen-Gestalt, im Erkerbogen selbst aber schauen sich zwei gekrönte Narrenkönige grinsend an[61]. Die Zurzacher Messe ist demnach keine

---

[57] Werner Näf, *Vadianische Analekten* (Vadian-Studien, Bd. 1, St. Gallen 1945), S. 46 und 49.

[58] R. Frauenfelder, *Die Inkunabeln der Ministerialbibliothek Schaffhausen* (1936), S. 14.

[59] Vgl. KDMSch II, S. 260–261.

[60] KDMSch II, S. 106–108.

[61] H. A. Schmid, *Die Wandgemälde*... S. 27 und 30.

blosse Verherrlichung der naiven Lebensfreude, kein rein weltliches Bild. Durch die Gruppe Narr und Geigerin wird sie in tieferem Sinn gedeutet, mit einem wissenden Lächeln über die närrischen Hintergründe des menschlichen Lebens. Ein feiner Renaissance- und Humanistenhumor liegt über dem Ganzen ausgebreitet; wie könnte er auch nur entfernt im Gegensatz zur Renaissancefrömmigkeit des übrigen Saales stehen?

Das Motiv «Tod und Mädchen» führt aber noch tiefer. Im Sinne der spätmittelalterlichen Totentänze wird das irdische Leben in seiner fröhlichen Seite — es wird nicht zufällig wieder ein musizierendes, zum festlichen Tanz gekleidetes Mädchen vorgeführt — in all seiner flüchtigen Vergänglichkeit durchschaut. Im Unterschied zum Gegenüber lächelt dieses Mädchen nicht. Es blickt in sinnendem Ernst in die Ferne, als wollte es die Weisheit des alttestamentlichen Predigers aussprechen: «Alles ist eitel, es ist alles ganz eitel.» Im zweiten Kapitel dieses biblischen Buches, das in so mancher Hinsicht die Stimmung der Renaissancefrömmigkeit vorwegnimmt, steht geschrieben: «Ich sprach zu mir selbst: Wohlan, versuchs einmal mit der Freude und geniesse!... Ich baute mir Häuser, ich pflanzte mir Weinberge. Ich legte mir Gärten und Lusthaine an, darein pflanzte ich allerlei Fruchtbäume. Ich machte mir Wasserteiche, den sprossenden Baumwald daraus zu tränken. Ich kaufte Knechte und Mägde zu den im Hause geborenen Sklaven. Auch Herden von Rindern und Schafen besass ich, mehr als alle, die vor mir zu Jerusalem gewesen. Ich sammelte mir auch Silber und Gold und die Schätze von Königen und Ländern. Ich verschaffte mir Sänger und Sängerinnen.» Liest sich dies alles nicht wie ein literarischer Kommentar zur Zurzacher Messe? Aber der königliche Prediger weiss auch: «Doch siehe, auch das war nichtig. Vom Lachen musste ich sagen: es ist sinnlos, und von der Freude: was schafft die?» Abt David spricht ihm diese Worte mit den beiden Gruppen im Erker nach.

Das Kloster St. Georgen enthielt früher einen künstlerischen Schmuck, der die vorgetragenen Anschauungen vollauf bekräftigt. Wahrscheinlich zur Zeit des Abtes David ist das Chorgestühl in der Klosterkirche entstanden, das zu Anfang des letzten Jahrhunderts leider vernichtet wurde. Im Sinne der im Mittelalter häufigen «Drôlerien» waren an ihm allerlei merkwürdige Figuren angebracht. Melchior Kirchhofer, der sie gesehen hat und zerstören liess, beschreibt sie: «Bilder von Affen und Schlangen, Wolfs- und Hundsrachen, Weinfass, Becher und Kanne, verzerrte, hohnlachende, die Zähne und Zunge weisende Gesichter und andere Figuren, welche die

Ehrbarkeit zu nennen verbietet[62].» Ein hübsches Stück dieser buntburlesken Welt, die schon die Gotik gerne in den Raum des Heiligen einbezog, lebt zum Glück noch in der Zurzacher Messe im Festsaal weiter, als ein Zeuge einer Frömmigkeit, der nichts Menschliches fremd war.

Im Treppenflur des sogenannten Jodokus-Baues liess Abt David im Jahre 1509 die «Geschichte von den vier stärksten Dingen» als Wandgemälde anbringen[63]. Sie steht im apokryphen 3. Buch Esra. Die stärksten Dinge sind der Wein, der König, die Weiber, aber sie alle übertrifft die Wahrheit. Man kann diese Geschichte sinngemäss als eine Art Programm für den künstlerischen Schmuck des Klosters unter Abt David, insbesondere für den Festsaal auffassen: die Zurzacher Messe spricht von der Stärke der weltlichen Lustbarkeiten, des Weines und der Weiber, des Spieles und des Geldes, die Historienbilder legen die Stärke des «Königs», der Welt des Staates und des Kampfes dar; aber dies alles übertrifft die Wahrheit, die vorlaufend und vor-bildlich in den Gestalten der antiken Helden und Heldinnen, in Wirklichkeit aber in Christus und seinen Heiligen erscheint. Auch von diesem Gesichtspunkt aus gehört die Zurzacher Messe nach ihrem innern Gehalt unabtrennbar zur ganzen Gestalt der Renaissancefrömmigkeit, wie sie sich im Festsaal ausspricht. Ebenso offenbart sich die geistige Einheit des Bildprogramms, das Abt David im Kloster hat ausführen lassen.

## 8. *Renaissance und Religion*

Paul Wernle, ein guter Kenner der geistigen Welt des Humanismus und der Reformation, schreibt einmal: «Man hat das vollständige Bild der Renaissancekultur erst, wenn man alles zusammennimmt: eine zauberhafte intellektuelle und ästhetische Bildung, eine grenzenlose sinnliche Rohheit und Gemeinheit, und die Kriecherei

---

[62] F. Vetter, *Die Reformation*... S. 230; vgl. auch KDMSch II, S. 69, wo die Bemerkung Kirchhofers mitgeteilt wird: «Sie entgingen dem Eifer der Reformation, um den Nachkommen redende Denkmale damaliger Verdorbenheit zu hinterlassen.» Unter dieser Einstellung leidet die Interpretation von Bildwerken wie die Zurzacher Messe bis heute.

[63] Für die nähere Beschreibung siehe KDMSch II, S. 145 f. – Merkwürdigerweise zieht Vetter, *Klosterwerk* S. 172, hier die geistliche Auslegung des Bildes durch die Gesta Romanorum heran und bemerkt, vielleicht habe auch Abt David das Bild in diesem allegorischen Sinn im Vorraum eines seiner Gemächer anbringen lassen; doch zieht er aus dieser sicher richtigen Beobachtung die naheliegenden Folgen für die Interpretation des Festsaales nicht.

vor dem Dogma und der kirchlichen Zeremonie[64].» Mag er auch andernorts milder sprechen, so gibt es doch kaum ein verheerenderes geistesgeschichtliches Fehlurteil als diese Worte. Wernle spricht von einer entschieden modernen, von der Reformation zwinglischer Prägung und zwar in ihrer aufklärerischen Spätform herkommenden Geisteshaltung aus und verfehlt damit vollkommen das geschichtliche Verständnis der Renaissancefrömmigkeit, vor allem ihrer stark mit der Glaubenswelt des Mittelalters verbundenen Form, in der sie zumeist diesseits der Alpen im deutschen Humanismus auftritt. Die Renaissance und ihre Beziehung zur Religion müssen nach ihren eigenen Voraussetzungen und ihrem eigenen Lebenswillen betrachtet werden. Die Frömmigkeit, wie sie im Festsaal zu Stein in Erscheinung tritt, darf nicht an den Massstäben einer rein asketischen Lebensauffassung, die jener Zeit auch bekannt war, gemessen werden. Viele Männer der Zeit des Abtes David haben den Schritt aus der Renaissancefrömmigkeit in die reformatorische Glaubenswelt oder in den strengen Reformkatholizismus getan; es war ihre persönliche und geschichtliche Pflicht, so zu handeln. Unzählige haben diesen Schritt gleich Erasmus oder Abt David unterlassen; auch sie wussten, was sie taten. Es ist unsere Aufgabe, ihre Auffasung vom Glauben und von der Frömmigkeit, von Gott, Welt und Mensch ernstzunehmen und uns in sie zu vertiefen; dann wird uns auch ihr bildlicher Ausdruck nicht mehr fremdartig oder uneinheitlich erscheinen. Gewiss stand die Renaissancefrömmigkeit, wie sie im Festsaal zu Stein künstlerische Gestaltung gewonnen hat, dem ganzen Gehalt der Heiligen Schrift, den die Reformation neu und lebendig erkannte, verhältnismässig fern. Aber man darf nicht übersehen, dass auch in ihr starke Elemente der Bibel wirksam sind, des Buches der Sprüche etwa, des Predigers, Elemente, die in der reformatorischen oder der reformkatholischen Haltung späterer Zeiten verkürzt erscheinen.

Renaissancefrömmigkeit sieht im Sinne des wiederauflebenden Platonismus, wie er im italienischen Humanismus, aber auch von Erasmus gepflegt wird, Welt und Gott in einer grossartigen mystischen Einheit. Antike und Bibel, Irdisches und Himmlisches greifen ineinander und bedingen sich gegenseitig. Lebensfreude, Einsicht in

---

[64] Paul Wernle, *Renaissance und Reformation* (Tübingen 1912), S. 84. Er bringt auf S. 46 eine Definition der Renaissancefrömmigkeit, die den dargelegten Betrachtungen über den Festsaal etwas besser entspricht: «Ihre wirkliche Religion ist der Kultus des Schönen in allen seinen Stufen.» Aber auch diese Bemerkung steht in einem Zusammenhang, der die Renaissancefrömmigkeit einseitig von gewissen italienischen Randerscheinungen her verzerrt und falsch interpretiert.

die Vergänglichkeit, Erhebung zum Glauben an die ewigen Mächte, kräftigste Daseinslust und klare moralische Forderung, Wirklichkeit und Symbol werden in gewaltiger und gewagter Spannung zusammengeschlossen, wie in vielen Uebergangsepochen der Geschichte. Mitten zwischen Gut und Böse, zwischen Oben und Unten, zwischen Schein und Sein, zwischen Tod und Teufel, Erzengel und Heiligen steht der Mensch, seinem Wesen nach in beide Gebiete hineinreichend, fest auf dem Boden des Irdisch-Weltlichen, aber das Haupt erhoben in die himmlischen Höhen[65]. Die strengen Scheidungen des reformatorischen Glaubens fehlen ihm noch: Erasmus und Luther mussten sich trennen, Zwingli und Vadian, selbst ursprünglich Humanisten und dem geistigen Gehalt des Festsaales sehr nahe, konnten später einen Abt David nicht mehr verstehen. Der Mensch der Renaissance aber hat in seiner geschichtlichen Stunde den Glauben auf seine eigene, kräftige und gültige Weise verwirklicht. In ihm lebt die Ueberzeugung von der göttlichen Würde des Menschen, von jener Würde, die Giovanni Pico della Mirandola um 1484 in seiner Rede «De hominis dignitate» umschreibt[66]:

«Gott sprach zum Menschen: In die Mitte der Welt habe ich dich gestellt, damit du frei nach allen Seiten Umschau zu halten vermögest und erspähest, wo es dir behage. Nicht himmlisch, nicht irdisch, nicht sterblich und auch nicht unsterblich haben wir dich erschaffen. Denn du selbst sollst nach deinem Willen und zu deiner Ehre dein eigener Werkmeister und Bildner sein und dich aus dem Stoffe, der dir zusagt, formen. So steht es dir frei, auf die unterste Stufe der Tierwelt herabzusinken. Doch kannst du dich auch erheben zu den höchsten Sphären der Gottheit.»

---

[65] In einem der untern Zimmer, das als Schlafraum gedient hat, liess F. Vetter einen Spruch anbringen, dessen geistige Haltung in der Nähe der Renaissancefrömmigkeit steht: «Fuss über Grüften, fest auf dem Festen, Haupt in den Lüften, so ist's am besten.»

[66] *Giovanni Pico della Mirandola, Ausgewählte Schriften* (Jena 1905), übersetzt von Arthur Liebert, S. 183.