Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 70 (2013)

Heft: 1

Artikel: Schwören wie einst Scipio : moralphilosophische Reflexion des Konzepts Eidgenossenschaft in einem frühhumanistischen Wandbilderzyklus des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein

Autor: Scherer, Agnes

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-389714

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

Schwören wie einst Scipio
Moralphilosophische Reflexion des Konzepts Eidgenossenschaft in einem frühhumanistischen Wandbilderzyklus des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein

von Agnes Scherer

Der in den Jahren 1515/16 entstandene Bildersaal im Wohnbau des Abtes des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein stellt als vollständig erhaltenes, raumübergreifendes, profanes Wandmalereiprogramm der Frührenaissance eine Rarität im Raum nördlich der Alpen dar. (Abb. 1) Obwohl das Werk bereits auf den ersten Blick durch seinen Themenreichtum und sein relativ hohes malerisches Niveau besticht, wurde es bislang nicht intensiv erforscht. Grund hierfür ist wohl das Fehlen eines griffigen Bezugsrahmens: Die sonstigen Bestände profaner Wandmalerei der süddeutschen Frührenaissance sind nicht sehr zahlreich und oft stark beschädigt. So war es vor allem die Frage nach der – eventuell prominenten – Urheberschaft, worauf sich die bisherigen kunstwissenschaftlichen Beiträge[1] zu dem Werk konzentrierten. Diese erschienen grösstenteils

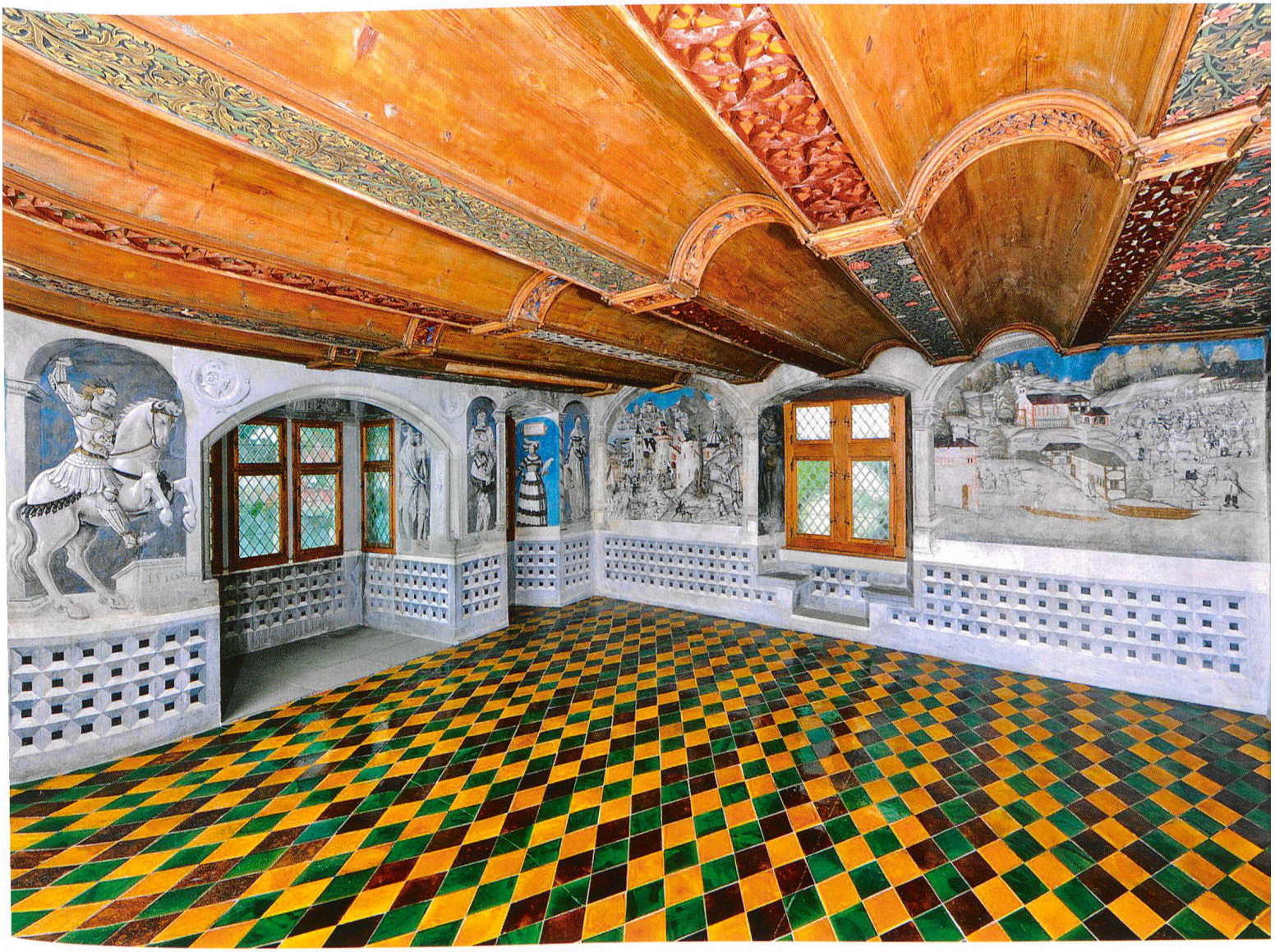

Abb. 1 Blick in den Saal, Richtung Südwest.

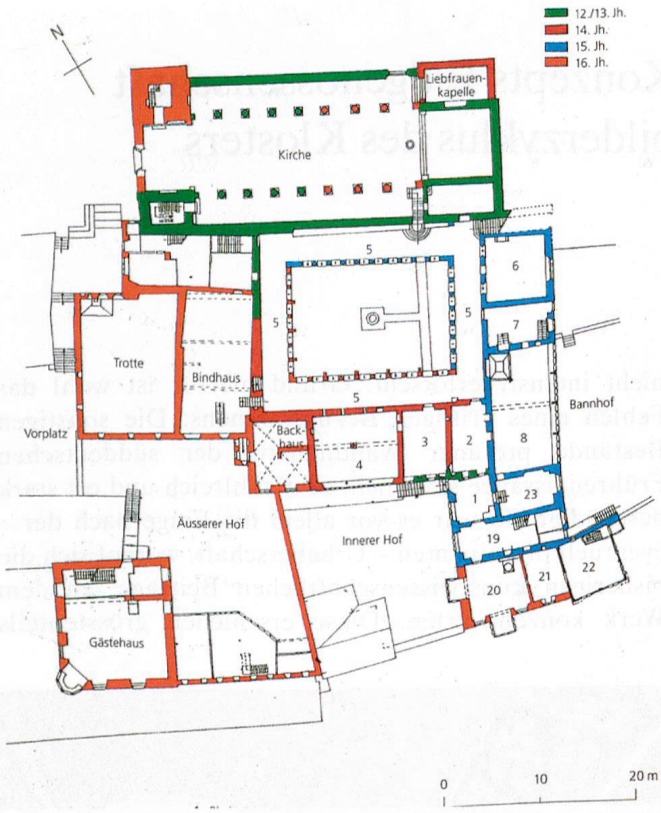

Abb. 2 Erdgeschoss-Grundriss der gesamten Anlage des Klosters St. Georgen.

1 Eingangsraum
2 Wärmeraum (Calefactorium)
3 Sprechraum (Parlatorium)
4 Sommerrefektorium
5 Kreuzgang
6 Kapitelsaal
7 Vorraum zum Winterrefektorium
8 Winterrefektorium
19 Vorraum zur Stube des orangefarben gekennzeichneten Davidsbaus
20 Stube des Davidsbaus
21 Nebenraum der Davids-Stube
22 Alte Stube des sogenannten Jodokusbaus
23 Grosse erdgeschossige Abtskapelle

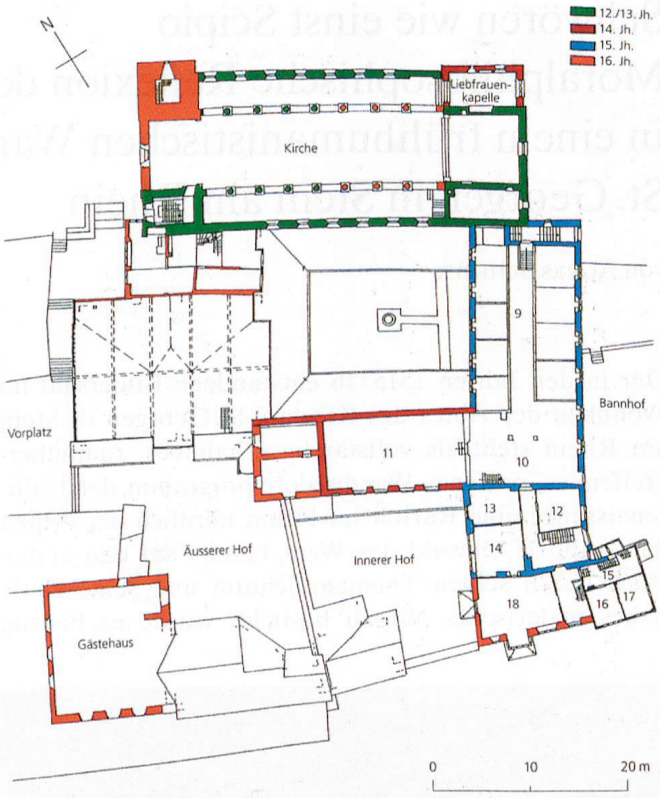

Abb. 3 Obergeschoss-Grundriss der gesamten Anlage des Klosters St. Georgen.

9 Dormitorium
10 Vorhalle zum Dormitorium
11 Amtmannssaal
12–14 Obere Wohnstuben des Abtes David
15 Treppenflur im Jodokusbau
16–17 Obere Wohnstuben im Jodokusbau
18 Bildersaal

vor mehr als 40 Jahren, als profane Wandmalereizyklen noch nicht als eigenständiges Problemfeld aufgefasst wurden, das spezifische, auf die jeweiligen Repräsentationszusammenhänge bezogene Fragen aufwirft. Eine nicht ganz verfehlte, aber zu einseitige Interpretation sah in der Saaldekoration eine Art selbstbezweckende Aufnahme typischer Themen des Renaissancehumanismus und seines in Italien geprägten Kunststils. Die Möglichkeit einer konkreteren Aussageabsicht wurde nicht in Erwägung gezogen. Ziel dieses Beitrags ist es, die Wandbilder im Rahmen einer Analyse als ein inhaltlich geschlossenes Programm zu erkennen zu geben. Wie sich zeigen wird, beantwortet dieses Programm in geistreicher Handhabung des geläufigen Repertoires antiker Historienstoffe und sittenkritischer Sujets den moralischen Diskurs seiner Zeit mit dem Ideal eidgenössischer Gesinnung.

Entstehungshintergrund des Saales

Der Saal entstand im Auftrag David von Winkelsheims[2], der dem kleinen Konvent von 1499 an bis zum Jahr 1525 vorstand, als das Kloster verschuldet in die Hände von Zürcher Verwaltern geriet, die es im Gefolge der Reformation auflösten.[3] Während der beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hatte von Winkelsheim zur

Erweiterung der Klosteranlage umfangreiche Baumassnahmen durchführen lassen. Unter anderem liess er für sich an das unmittelbar am Rhein gelegene Fachwerk-Wohnhaus seines Vorgängers ein neues, weit grösseres Haus in Steinbauweise anfügen, zu dessen allesamt repräsentativ ausgestalteten Räumen auch der Bildersaal zählt. Da in Stein am Rhein die mit der Abtswürde verbundenen Verfügungsrechte nicht mehr weit über die Klostermauern hinausreichten – sowohl Kloster als auch Stadtkommune unterstanden seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert der Obrigkeit Zürichs[4] –, war für von Winkelsheim das materielle Rangzeichen eines prächtigen Wohnsitzes wohl umso nötiger geworden, um seinen elitären Rang als Abt und Abkömmling eines Schaffhauser Herrengeschlechts zu stabilisieren. Jedoch wurde der Bautyp des grossen, massiven Steinhauses, der noch im 15. Jahrhundert weitgehend als Privileg des Adels gegolten hatte, nun vermehrt auch von bürgerlichen Bauherren in Anspruch genommen. So galt es, «herrschaftliche» Standards verstärkt über die Ausstattung zu definieren.[5]

Als ein Grundprinzip der Prachtentfaltung hatte sich in oberdeutschen Edelwohnsitzen seit dem Hochmittelalter die Sonderbewertung bestimmter Obergeschossräume eingespielt, auf die die Dekoration in Erdgeschoss, Treppenhaus und den angrenzenden Räumen ästhetisch und thematisch «im Sinne einer Bedeutungssteigerung von unten nach oben» hinführten.[6] So ist der kleine Saal im sogenannten Davidsbau als Höhepunkt einer Dramaturgie der sich steigernden Eindrücke angelegt, die im Erdgeschoss mit einem bereits hohen Ausgangsniveau ansetzt. Raumübergreifend ausgemalte Säle gehörten neben solchen, die mit Tapisserien und Vertäfelungen geschmückt waren, zu den luxuriösesten Varianten des obergeschossigen Vorzeigeraumes.[7]

Der gesamte Raumkomplex des Neubaus, der weniger eine Ergänzung der bereits vorhandenen Abtswohnung als vielmehr ein luxuriöses Pendant zu dieser darstellt, könnte mit Stephan Hoppe als «Prunkappartement» bezeichnet werden. Unter diesem Begriff definiert Hoppe kostspielig ausgestattete Raumgruppen, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert in deutschen Herrschaftssitzen vielfach an die bestehenden Wohntrakte angebaut wurden, ohne Letzteren in der Folge effektiv als Erweiterung gedient zu haben (siehe dazu die Grundriss-Zeichnungen zum Wohnbau des Abtes im Zusammenhang mit der Klosteranlage, Abb. 2, Abb. 3). Sozialer Status und Wohlstand des Hausherrn wurden in zeichenhaften architektonischen Aufwand, in Form von «überschüssiger» Raumkapazität und deren reicher Ausstattung, übersetzt.[8]

Die Bezeichnung des von winkelsheimschen Bildersaales als «Festsaal» resultiert aus einer langen Tradition der undifferenzierten Verwendung dieses Begriffs und ist nicht durch entsprechende Überlieferungen gerechtfertigt. Der Innenraum des Saales (siehe Saalgrundriss, Abb. 5) misst zirka 6 × 8 Meter. Ohne Ofen und nach der Rheinseite hin mehrfach durchfenstert, war er für eine

Abb. 4 Das Abtswappen David von Winkelheims in der Lünette über der Nordtüre des Saales.

ganzjährige Nutzung als Wohnraum eher ungeeignet. Da alle Wände bis zur Deckenkante bemalt sind und die Bilderzone bereits unter halber Raumhöhe beginnt, konnten auch keine grösseren Wandmöbel aufgestellt werden. Zwei Zugänge, von denen derjenige an der nördlichen Langseite aus einem kleineren Wohnraum des Abtes einmündet und im Saal durch das darüber prangende Abtswappen (Abb. 4) als persönlicher Zugang des Hausherrn ausgewiesen ist, und der andere vom Treppenflur herführt, deuten zumindest auf eine Teilbestimmung des Saales als Audienzraum hin. Der über das Rheinufer hinausragende Erker war, wie seine Überwölbung und Ausmalung verraten, als «intime» Kapellnische ausgestattet, was einer publikumsorientierten Bestimmung des Saales nicht widerspricht, da gerade Privatkapellen einen hohen Prestigewert besassen.[9] Vieles deutet darauf hin, dass der Raum primär dazu konzipiert war, Bau- und Dekorationsaufwand zu demonstrieren, durch die Art der Bebilderung aber auch auf geistiges Kapital zu verweisen.

Prälatenwohnsitze wurden traditionell in vergleichbarem, wenn nicht demselben Anspruch gestaltet wie die Edelsitze und Schlösser weltlicher Herren – nicht zuletzt deshalb, weil es sich auf beiden Seiten um dasselbe aristokratische Milieu handelte und viele Geistliche höheren Ranges ebenfalls weltliche Macht innehatten, die nach einer spezifischen Repräsentationsebene verlangte. So waren profane Themen ein übliches Element klerikaler Wohnsitzgestaltung. Hervorragende ältere Beispiele hierfür sind in Avignon die Jagdzyklen im sogenannten Hirschzimmer des Papstpalastes und im *tinellum* eines ehemaligen Kardinalssitzes im heutigen Ancien Collège de la Croix, die beide im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts ausgeführt wurden, sowie in Trient der Zyklus der Monate im Wohnbereich des Fürstbischofs, der um 1400 entstanden ist. Entlang einer Metaphorik des regulativen und kultivierenden Eingreifens in die Natur kreisen diese Programme vornehmlich um das Ideal des Guten Regiments.

In älteren Besprechungen des winkelsheimschen Saales klingt mitunter ein leicht geringschätziger Tonfall an. Vielleicht in Anbetracht der kleinstädtischen Lage in der Bodenseeregion, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert gesamtwirtschaftlich und kulturell eher in Rückstand geraten war, sah man in der Ausmalung das Ergebnis etwas naiven Eifers um Modernität.[10] Trotz einiger Unregelmässigkeiten und Lücken, die von einer mangelhaften Koordination und verfrühten Beendigung der Arbeiten zeugen, ist jedoch das Gesamtniveau der Saaldekoration für die süddeutsche Region zur dama-

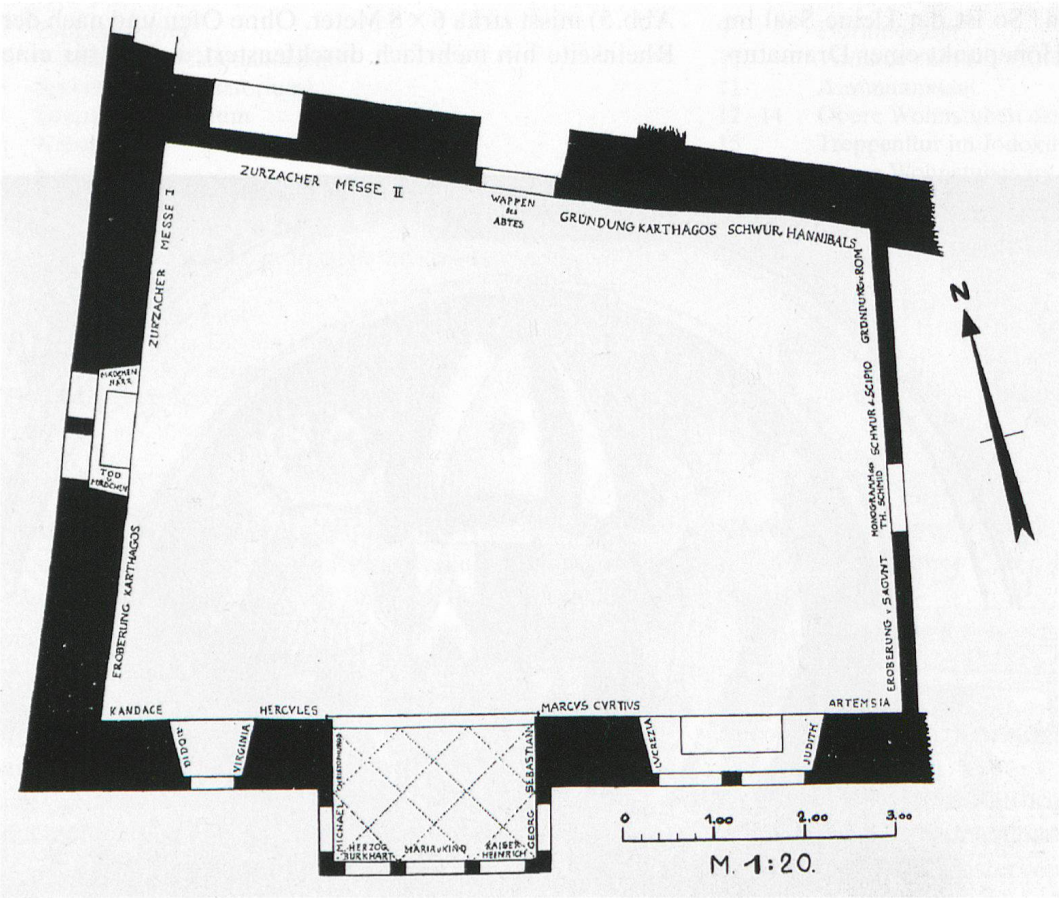

Abb. 5 Grundriss des Bildersaales, Zeichnung von Heinrich Alfred Schmid. Entlang des Wandverlaufs sind die jeweils dargestellten Themen eingezeichnet.

ligen Zeit als sehr anspruchsvoll, teils als wegweisend zu bezeichnen. Formal veranschaulicht dies besonders das betont italienisierende Gliederungssystem aus einer zusammenhängenden Scheinarchitektur – ein damals noch selten angestrebtes Ausmass an «welschem» Klassizismus, das in Zeiten der Kontroverse um vermeintlich aus dem Ausland einströmendes Ideengut eine progressive Haltung signalisieren konnte. Einen reflektierten Umgang mit den stilistischen Modi, welche die Wandmalereitradition bereithielt, beweist auch das teilmonochrome, durch überwiegend blaue und gelbe Akzente bereicherte Kolorit, das den Saal so deutlich wie dezent von der unteren Schaustube abhebt, die vermutlich nicht lange davor mit graumonochrom gehaltenen Wandbildern geschmückt worden war.[11] Die für die Programme gewählten Themen lassen sich grösstenteils auf damals aktuelle Druckausgaben antiker Autoren zurückführen und werden hier zudem sehr kompetent verflochten. Dies zeugt ebenfalls von der Absicht des Abtes, Anschluss an die jüngsten geistigen Strömungen seiner Zeit zu demonstrieren – auch wenn die Bildprogramme nicht notwendigerweise von ihm selbst, sondern vielleicht unter der Mitwirkung eines oder mehrerer anderer Gelehrter erstellt wurden.

Während die anderen Raumausmalungen des Davidsbaus grösstenteils nur noch fragmentarisch erhalten sind, ist diejenige des oberen Bildersaales vollständig intakt.[12] Zwei Inschriften datieren das Werk in die Jahre 1515 und 1516. Als Leiter der Ausführung wurde stets ein urkundlich nachgewiesener Schaffhauser Maler mit dem Namen Thomas Schmid[13] angenommen. Diese Zuschreibung, die von einem im Saal prominent über der Osttüre platzierten Monogramm *TS* ausgeht, ist bislang nicht widerlegt, bleibt aber ungewiss, da mit Ausnahme der farbigen Fassung eines steinernen Widders keine weitere Zuschreibung an diesen Maler als gesichert gelten kann.[14] Die aufgrund einer unklaren Inschrift[15] oft vermutete Beteiligung Ambrosius Holbeins, des Bruders des jüngeren Hans, ist ebenfalls fraglich. Dagegen konnte Bernd Konrad nachweisen, dass der seit 1513 in Konstanz urkundlich bezeugte Maler Christoph Bockstorffer die Leitung der im Jahr 1516 ausgeführten Fertigstellungsarbeiten innegehabt hatte.[16]

Das Bildprogramm

Tritt man aus der Perspektive eines Gastes, der aus dem erdgeschossigen Empfangsbereich in das Obergeschoss vorgelassen wurde, durch den östlichen Treppenflur-Zugang in den Saal, so gelangt man seitlich in ein Bildprogramm, das vorrangig auf eine andere Wahrnehmungsperspektive ausgerichtet scheint, nämlich auf diejenige des nordseitigen Zugangs des Abtes, dem die Kapelle als distinguiertes Element der Raumausstattung direkt gegenüberliegt (Abb. 5). Die hierdurch gegebene leichte Ausrichtung der Raumdekoration in der Nord-Süd-Achse dient der Hierarchisierung der Zugänge und betont den Audienzcharakter des Eintretens in diesen Raum. Dem Hausherrn ist es vorbehalten, den Gast auf räumlicher und mentaler Ebene in seine eigene Wahrnehmungssituation einzuladen, die einen ausgeglicheneren, vorteilhafteren Blick auf die Raumausstattung und ihre Botschaften eröffnet.

Der Besucher erkennt in der Südwand bald ein geschlossenes «Unterprogramm», das die mittige Kapelle mit einer Auswahl grossfigurig dargestellter legendärer Frauen und Männer der Antike umgibt, deren symmetrische Anordnung die Wand optisch individualisiert und einen inhaltlichen Zusammenhang andeutet. Über die drei übrigen Wände des Saales erstreckt sich eine Abfolge von figurenreichen, szenischen Bildern, die innerhalb des raumübergreifenden scheinarchitektonischen Rahmensystems wie Ausblicke in Landschaften erstellt wurden. Ihre gleichwertige Verkettung verrät, dass ihr Zusammenhang narrativer Art ist. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Bilderfolge aus zwei thematisch verschiedenen Abschnitten besteht. Den grösseren Teil nimmt ein Zyklus mit Szenen aus der antiken Historie ein, der, in der Mitte der Nordwand beginnend und sich über die Ostwand fortsetzend, nach einer Unterbrechung durch das Südwandprogramm auf der linken Hälfte der Westwand abschliesst. An diesen direkt angrenzend, inhaltlich jedoch für sich stehend, ist eine Darstellung des Verena-Jahrmarkts des Ortes Zurzach im Aargau in Form eines Landschaftspanoramas zu sehen, das auf der rechten Hälfte der Westwand beginnt und sich über einen Teil der Nordwand weiterzieht. Dazwischen, in den Laibungen der Westfensternische, finden sich als ein weiteres eigenständiges Programmkompartiment, das zunächst etwas nebensächlich erscheint, zwei allegorische Frauendarstellungen.

Obwohl das Programm hauptsächlich aus Themen der antiken Historie besteht, erschliesst sich auf den ersten Blick zwischen den gewählten Historienstoffen nur teilweise ein direkter inhaltlicher Zusammenhang. Zudem werden dazwischen Elemente aus ganz anderen Themenbereichen aufgenommen, die zunächst kaum einzuordnen sind. Damit bewegt sich die Saalbebilderung in der Tradition thematisch heterogener, raumumspannender Wandbildprogramme, von denen vor allem in Oberitalien, überwiegend aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, einige Beispiele überliefert sind.[17] Für solche Programme, die einen zentralen Ideenkreis durch Brechung in thematisch divergente Elemente dehnen und in eine geistreich verkomplizierte Form bringen, prägte Harald Wolter-von dem Knesebeck die Bezeichnung «komposit».[18] Für das «Lesen» des Programms existiert unter den gleichwertig angeordneten Kompartimenten der Saalbebilderung im Georgenkloster kein Anfangspunkt. Der gedankliche Zusammenhang zwischen ihnen ist richtungslos, durch kreuzweise Bezugnahme, herauszuarbeiten.

Der Historienzyklus

Der Historienzyklus stellt jeweils drei äquivalente Szenen aus der römischen und der karthagischen Historie vergleichend einander gegenüber. Am Anfang steht die Gründung beziehungsweise die Erbauung Karthagos durch Königin Dido (Abb. 6). Das Wandbild zeigt im Vordergrund Letztere und ihr Gefolge, daneben ihren Gast, den gestrandeten Aeneas. Halb in Rückenansicht dargestellt, blickt die Gruppe in den Bildmittelgrund, wo unter den Händen fleissiger Bauarbeiter gerade mithilfe von Kränen eine Stadtbefestigungsmauer mit Wehrturm entsteht. Dahinter sind fertige Bauwerke zu sehen, darunter ein Kastell, über dessen Eingangstor der Pferdekopf erkennbar ist, der in der Aeneis (I, 444) als Zeichen der Stadt Karthago erwähnt wird. Im Hintergrund ist in sehr kleinem Massstab Didos späterer Freitod auf einem Scheiterhaufen zu entdecken.

Darauf folgt ein Bild mit dem Schwur Hannibals, für immer ein Feind der Römer zu bleiben (Abb. 7). Das Bild bettet die Schwurszene in einen heidnischen Tem-

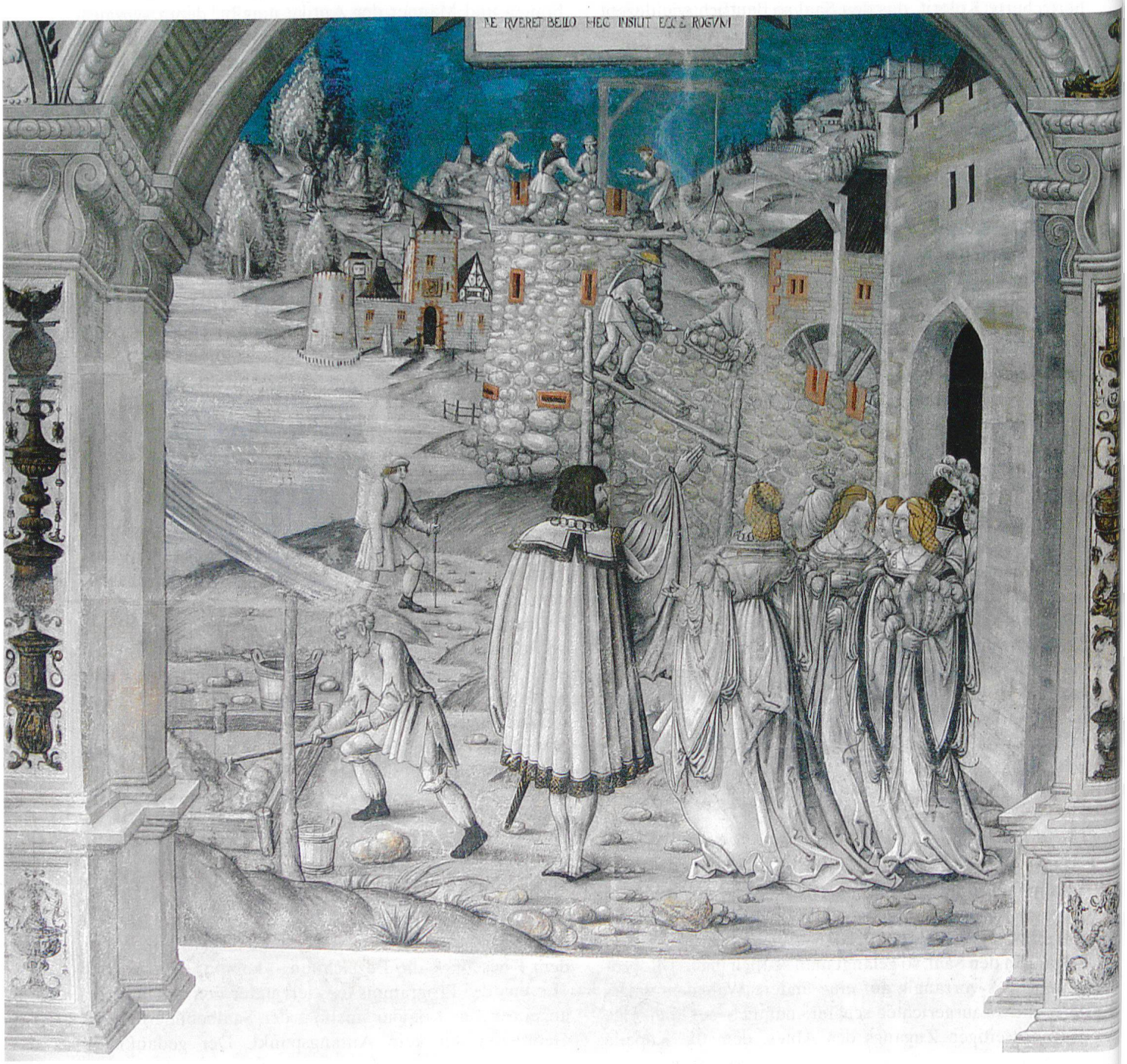

Abb. 6 Die Gründung der Stadt Karthago.

pel, der als tonnengewölbter Langbau dargestellt ist. Der sehr symmetrische Bildaufbau verortet rechts und links des Altars, an dem Hannibal schwört, zwei jeweils gleich grosse Gruppen von Hofdamen und Höflingen, die dem Geschehen beiwohnen. Hannibals Vater Hamilkar Barkas zeigt auf das Götterbild und umfasst den Sohn am Handgelenk, um ihn im Schwurgestus anzuleiten. Eine goldene Kultstatue des römischen Kriegsgottes Mars bekrönt die Altarmensa, die zudem mit dem Reliefbild einer kleinen Putten- Schlachtszene geschmückt ist.

Diesen Szenen typologisch entsprechend folgen aus der römischen Historie ebenfalls die Stadtgründung und eine Schwurszene. Im Wandbild zur Stadtgründung (Abb. 8) werden verschiedene Phasen der römischen Gründungslegende in einer felsig-alpinen Landschaft zu einer einzigen Szene zusammengefasst. Im Vordergrund holt Romulus aus, um seinen Bruder zu erschlagen, der den Angriff mit ausgestreckten Armen abzuwehren versucht. Die Tatwaffe ist eine Feldhacke, wie man sie sich als Werkzeug zum Ziehen der Furche vorstellt. Links im

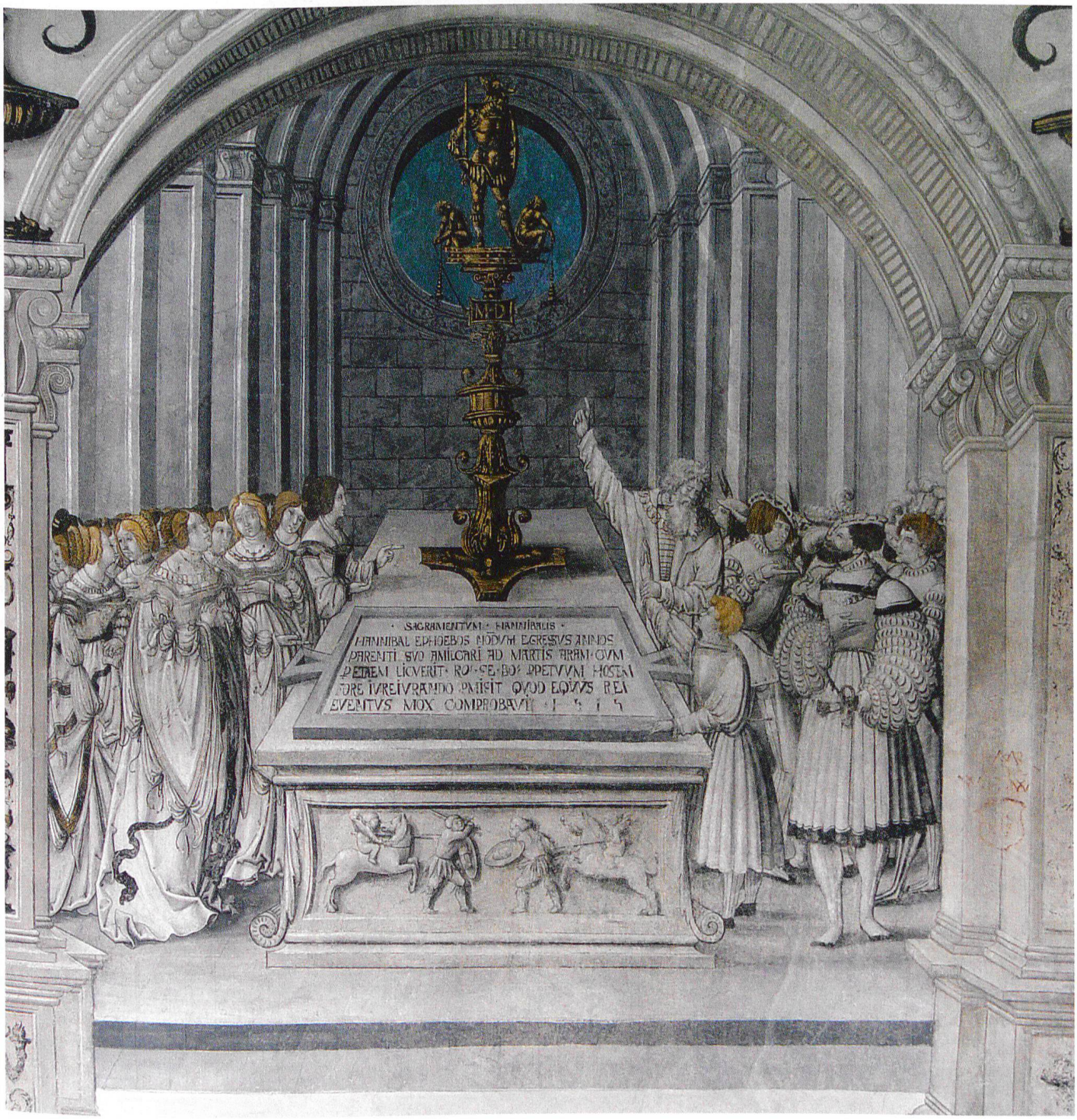

Abb. 7 Der Schwur Hannibals.

Abb. 8 Die Gründung der Stadt Rom.

Vordergrund liegen Rock und Schwert des Romulus, die dieser möglicherweise abgelegt hat, um sich für das Furchen Bewegungsfreiheit zu schaffen. Eine Furche ist aber nicht zu sehen – stattdessen erheben sich im Mittelgrund bereits ein Stadttor mit Befestigungsanlage und im Hintergrund einige stattliche Bauten. Drei Arbeiter sind im Begriff, eine neue Mauer hochzuziehen, die vielleicht die von Remus übersprungene darstellen soll.

Die römische Schwurszene (Abb. 9) zeigt den kollektiven Schwur auf das Schwert des Scipio Africanus, bei dem die römischen Soldaten im Moment grösster Bedrohung durch den punischen Feind versprechen, Rom die Treue zu halten und notfalls für das Vaterland ihr Leben zu lassen. Das Wandbild gibt dieses Ereignis, das sich in einem Privathaus bei Canusium zugetragen haben soll, im ebenerdigen Raum eines zeitgenössischen

Abb. 9 Der Schwur der Römer in Canusium.

Abb. 10 Die Eroberung der Stadt Sagunt durch Hannibals Truppen.

Abb. 11 Die Eroberung der Stadt Karthago durch Scipios Truppen.

Gebäudes wieder. Dieser Raum öffnet sich nach hinten durch ein Zwillingsfenster, nach rechts durch ein grosses Portal. Die Schwurgruppe, bestehend aus zwölf Personen, füllt den Raum vollständig aus. Scipio steht rechts aussen und streckt sein Schwert waagrecht zur Bildmitte hin. Die umstehenden Männer treten heran und legen ihre rechte Hand im Schwurgestus, mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger, darauf. Reinhard Frauenfelder vermutet, dass der bärtige Mann mit dem Federbusch auf der linken Seite Lucius Caecilius Metellus darstellt, der die Soldaten zur Desertion hatte bewegen wollen.[19] Weitere Männer drängen sich durch das Portal in den Raum. Durch die beiden Fensteröffnungen der Rückwand beobachten zudem drei Frauen und zwei Männer von draussen das Geschehen. Während die Frauen nicht am Schwur teilnehmen,[20] leistet einer der Hereinblickenden, der das Schwert nicht berühren kann, seinen Eid mit erhobener Hand.

Der Zyklus schliesst mit zwei Stadteroberungen – der Eroberung der römischen Bündnispartnerstadt Sagunt durch Hannibals Truppen (Abb. 10) und, als letztem Bild, der Eroberung Karthagos durch die römischen Truppen unter Scipio (Abb. 11). In Buch 21 der liviusschen Romhistorie ist beschrieben, wie Hannibal in Spanien, das schon zu grossen Teilen von Karthago eingenommen worden ist, im Jahr 219 v. Chr. die Stadt Sagunt erobert, die sich mit Rom verbündet hat. Hannibal lässt den Saguntinern die Botschaft übermitteln, dass er sie verschonen wolle, sofern sie bereit seien, ihre Stadt freiwillig aufzugeben und zu verlassen. Die Saguntiner widerstehen diesem Angebot und verbrennen, kurz bevor die Stadt fällt, ihr Hab und Gut und dann sich selbst, um den Feind um seine Beute zu bringen.[21] Auf dem Wandbild haben sie bereits begonnen, ihren Besitz und sich selbst dem Feuer zu übergeben. Inmitten eines massstäblich verkleinerten, von Häusern kranzartig gesäumten Platzes, der kürzelhaft die ganze Stadt darstellt, lodert die Brandstätte, zu der die Stadtbewohner Truhen und Säcke, einige Frauen ihre Säuglinge tragen. Erste Brennende klagen in den Flammen. Der Moment des Einbruchs ist noch nicht gekommen, auf den Wehrtürmen der Befestigungsmauer halten noch einige Männer ihre Posten und werfen Steine auf die Belagerer. Nicht so sehr will das Bild konsequent den Ablauf der Ereignisse nachzeichnen, sondern vor allem die Standhaftigkeit der Saguntiner vor dem Fall ihrer Stadt schildern.

Dass es sich bei der Stadt auf dem zweiten Eroberungsbild um Karthago handelt, verdeutlicht wieder das Pferdekopfwappen über dem vorderen Stadttor. Ganz rechts ist ausserdem das Kuppeldach eines Tempels, bekrönt von einer Marsstatue, zu sehen – gemeint ist hier vermutlich die Kultstätte, in welcher der Knabe Hannibal einst geschworen hatte. Im Vordergrund drängen Römer die karthagischen Fusstruppen zum Rückzug. Die Geschlagenen, erkennbar an einer Fahne mit dem Pferdekopf, flüchten hinter die Mauern ihrer Stadt. Rechts im Vordergrund kommen berittene Römer hinzu, im Hintergrund erreichen römische Kriegsschiffe das afrikanische Ufer. Im Vergleich mit dem Bild von der Eroberung Sagunts fällt auf, dass hier keine tapferen Verteidiger auf den Befestigungsmauern stehen. Der feige Rückzug der Karthager erscheint als Gegenbild zum stolzen Freitod der Saguntiner.

Abgesehen von den Stadteroberungs-Bildern, in denen die für Inschriften vorgesehenen Bereiche leer verblieben sind, wurden den Bildern Schrifttafeln mit kurzen lateinischen Erläuterungen in Distichen beigefügt, von welchen Frauenfelder vermutet, dass Abt David selbst sie verfasst haben könnte.[22] Diese Inschriften, auf deren Übersetzung ins Deutsche durch Ferdinand Vetter hier verwiesen sei,[23] lauten:

Zur Gründung Karthagos:
ANTE VRBEM LVSTRIS BIS SEPTEM ANNISQUE DVOBIS CONDIDIT HANC DIDO DICTA ET ELISA PRIVS REGIS HYARBE INDE INSANI QVE IPVLSA FVRORE NE RVERET BELLO HEC INSILIT ECCE ROGVM.

Zum Schwur Hannibals:
SACRAMENTVM HANNIBALIS / HANNIBAL EPHOEBOS NONDVM EGRESSVS ANNOS / PARENTI SVO AMILCARI AD MARTIS ARAM CVM / PER ETATEM LICVUERIT RO : [MANO] SE PO : [PVLO] PERPETVVM HOSTEM / FORE IVREIVRANDO PROMISIT QVOD EQVS REI / EVENTVS MOX COMPROBAVIT 1515.

Zur Gründung Roms:
ROMVLVS AC REMVS GERMANI EX [MATRE] VEST[ALI] / PRINCIPIUM IMPER[II] ROM[A FVE] RE TVI / MENIA FRATERNO PRIMVM MADEFACTA C[RV]ORE / FVNDENDI PLVRIS SAN[GV] INIS OM[EN ERANT].

Zum Schwur der Römer:
P. CORNELIVS SCIPIO PLVRIMIS AC CLARISSIMIS FAMILIE SVE VIRENS COGN- / OMNIBVS CVM CANNENSI CLADE VRBEM ROMAM NIHIL ALIVD QVAM PREDAM / VICTORIS HANNIBALIS ESSE VIDERET IDEOQVE RELIQVIE PROSTRATI EXERCITVS / DESERENDE ITALIE AVTHORE QVINCIO METELLO CONSILIVM AGITAR- / ENT IPSE ADMODVM IVNENIS [so statt: IVVENIS] STRICTO GLADIO MORTEM VNICVIQVE MINI- / TANDO IVRARE OMNES NOBILITORES NVNQVAM PATVAM [so statt: PATRIAM] SE RELICTVROS COEGIT.[24]

Der Zyklus kombiniert ausgewählte Episoden der antiken Historie, vornehmlich der Punischen Kriege, zu einem neuen Gefüge. Die erste Beschreibung der Punischen Kriege, die im deutschsprachigen Raum gedruckt wurde,

war eine Bearbeitung Bernhard Schöfferlins, die der Herausgeber irreführend als Livius-Übersetzung präsentierte. Schöfferlin leitete sein Geschichtswerk zwar grösstenteils von Livius ab, integrierte aber auch Inhalte anderer Historien. Er wertet den Inhalt nach moralischen Gesichtspunkten aus, die einerseits christlich geprägt sind, andererseits vom Ideal der freien, von einem Rat regierten Stadtrepublik als adäquater Regierungsform der *utilitas communis* ausgehen. Im Interesse der Wertevermittlung unterzieht der Autor den Historienstoff diversen Vereinfachungen, Umgewichtungen und Abänderungen.[25]

Dieses Buch war für die Saalbilder zweifellos die naheliegendste Bezugsquelle, zumal es neben den Punischen Kriegen auch über weitere Ereignisse berichtet, die im Saal thematisiert werden, wie die Gründung Karthagos in Verbindung mit Didos Schicksal, den Opfertod des Marcus Curtius, Lucretias Selbstmord und die Tötung Virginias durch ihren Vater. Die Illustrationen der beiden frühesten Schöfferlin-Ausgaben[26] hatten, wie Hugo Wagner nachweisen konnte, für den graumonochromen Bilderzyklus der grossen Erdgeschossstube des Davidsbaus als Vorlage gedient.[27] Auch die kompositorischen Lösungen der Saalbilder scheinen, wenn auch recht frei, an den entsprechenden druckgrafischen Illustrationen in den frühen Schöfferlin-Ausgaben orientiert – mit Ausnahme des Scipio-Schwurs und der Eroberung Karthagos, wo die eigenwillige Geschichtsverarbeitung des Saalprogramms neue Bildschöpfungen erforderte.

Neben der Schöfferlin-Historie kommen noch weitere Historienwerke als Bezugsquellen für das Saalprogramm in Frage. So entnimmt Valerius Maximus' Sammlung der *facta et dicta memorabilia*, die schon seit den 1470er Jahren verbreitet war, viele ihrer exemplarischen Erzählungen den Punischen Kriegen und übermittelt deren Verlauf somit indirekt. Dabei fällt der Autor über die berichteten Taten konkrete Urteile, die für die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Szenen im Saal als Richtlinie dienen konnten.[28] Auch die *Punica* des Silius Italicus und Ciceros *Somnium Scipionis* vermitteln, jedenfalls auszugsweise, den Erzählstoff der Punischen Kriege. Obwohl diese Werke weniger verbreitet waren, könnten sie dem Urheber des Saalprogramms ebenfalls zugänglich gewesen sein und für die intellektuelle Verarbeitung der Historienstoffe als Anregung gedient haben.[29]

Das Bildprogramm stellt das Schicksal der beiden Mächte in drei Bildpaaren dar, die jeweils gleichartige Schlüsselszenen enthalten: zuerst die Gründungen der Städte Karthago und Rom, danach aus beiden Städten je eine zentrale Schwurszene – in der einen schwört Hannibal, in der anderen Scipio –, und abschliessend zwei Bilder von Eroberungsschlägen, in welchen beide als Feldherren jeweils in das feindliche Territorium einfallen. Das letzte Bild des Historienzyklus, das die Überwältigung Karthagos durch Scipio zeigt, lässt den dialektischen, einer Erörterung vergleichbaren Zyklus schliesslich zugunsten Roms ausfallen. Zentral ist in beiden Fällen die Schwurszene: Der perfide Schwur des Hannibal, den Valerius Maximus zum Exempel für «Zorn und Hass»[30] macht, bringt Karthago letztlich den Untergang ein. Auf dem Wandbild unterstreicht die Götzenstatue des Kriegsgottes Mars, an die Hannibal den Eid richtet, die moralische Verfehlung seines Werdegangs. Die tapfere Verschwörung der Römer in Canusium wird dagegen mit dem Triumph belohnt. Es entscheidet also die Qualität des Schwurs über das Los der Mächte.[31]

Eine solche Fokussierung auf das Schwur-Thema ist in der damaligen zeitgenössischen Illustration des Erzählstoffes um Hannibal und Scipio, in Büchern oder vergleichbaren Historienzyklen auf Hausfassaden und in Rathaussälen, nicht üblich. Angesichts der Lage des Klosters im territorialen und mentalen Grenzbereich zwischen Eidgenossenschaft und Reich ist der Schlüssel zum Verständnis dieser Schwurszenen in ihrer Parallelität zum Rütlischwur zu suchen, durch den der Legende nach die Eidgenossenschaft begründet wurde.

Die Legende des Rütlischwurs wurde erst 1470 konstruiert, im sogenannten Weissen Buch von Sarnen, einer Obwaldner Chronik, die vorgibt, offizielle «Dokumentensammlung» zu sein. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nahmen Geschichtsschreibungen dieser Art, meist Chroniken einzelner Städte, die Eidgenossenschaft zunehmend als Gesamtheit in den Blick und widmeten grössere Abschnitte der eidgenössischen Vorgeschichte und ihren Legenden. Ein vorrangiger Zweck solch einender Geschichtsfiktion war es, Beleggrundlagen für gesamteidgenössische Selbstständigkeitsansprüche gegenüber dem Hause Habsburg herzustellen.[32] Im Buch von Sarnen wird beschrieben, wie drei Vertreter der Urkantone Schwyz, Uri und Unterwalden zusammenkommen und schwören, gemeinsam Widerstand gegen die Willkür und Gewalt der Feudalherren zu leisten. Daraufhin gesellen sich weitere Anhänger zu ihnen. Wiederholt schwören alle, dem geschlossenen Bund die Treue zu halten und treffen sich zu Tagungen auf dem Rütli, einer Wiese am Vierwaldstättersee.[33] Verbal wird hier das Bild eines kleinen Kreises schwörender Männer beschrieben, dessen kompakte, formelhafte Qualität bereits vorausgegangene Tradierung vermuten lässt.

Teilweise mag die ideelle Verbrüderung der Schweizer Schwurgemeinschaft mit den siegreichen Verschwörern des Scipio von einem akuten Grossmachtgefühl herrühren: Im sogenannten Pavierzug des Jahres 1512 hatten die Eidgenossen eine militärische Durchschlagkraft bewiesen, die Europa in Staunen versetzte. Machiavelli hielt es für möglich, dass sie im Laufe der Folgejahre ganz Italien unterwerfen würden.[34] Indem das Bildprogramm den legendären Römerschwur als Auftakt zur späteren Niederwerfung Karthagos darstellt, huldigt es implizit auch dem besonderen, ebenfalls durch Verschwörung erwirk-

Abb. 12 Der Rütlischwur, wohl von Heinrich Vogtherr d. Ä., Holzschnitt, aus Johannes Stumpfs Schweizerchronik (1547/1548).

Abb. 13 Der Schwur der Römer in Canusium (Detail).

ten Bündnis im Hintergrund des eidgenössischen Kriegsglücks. Der tugendhafte Eid wird zur entscheidenden Bedingung für das vom Schicksal begünstigte Los einer Gemeinschaft erklärt.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war in der Eidgenossenschaft das regelmässige öffentliche Ritual der «Bündnisbeschwörung» allgemein üblich. In Gegenwart der Abgesandten aus den jeweils höhergestellten eidgenössischen Orten leisteten in jeder Stadt alle Männer den Bundesschwur. Diese wiederkehrenden Beschwörungen «bekräftigten [einerseits] eidlich die bündischen Verpflichtungen, andererseits belebten sie das Zusammengehörigkeitsgefühl und waren eine Manifestation von gemeineidgenössischem Einvernehmen».[35]

Im Laufe des 16. Jahrhunderts sollte sich das «Schwurgruppenbild» zu einem tragenden Baustein des eidgenössischen Selbstverständnisses entwickeln. Mit Johannes Stumpfs Schweizerchronik von 1547/48 etablierte sich schliesslich eine gleichbleibende Bildformel des Rütlischwures. Das Bild in der Stumpf-Chronik, das vermutlich von Heinrich Vogtherr dem Älteren geschaffen wurde, zeigt die Vertreter der drei Urkantone Uri, Schwyz und Unterwalden, die «in ausgewogener Komposition, mit je einer Ansicht von der Seite, von vorn und von hinten»[36] zusammenstehen (Abb. 12). In der Folge sollte diese aufgereihte Variante, die den mittleren Schwörer frontal, die beiden seitlichen im (verlorenen) Profil zeigt, die Standard-Darstellungsweise werden, die besonders in Kabinettscheiben häufig reproduziert wurde. Bei genauerer Betrachtung des Römer-Schwurbildes (Abb. 13) im Klostersaal fällt auf, dass auch hier eine solche Aufreihung dreier Männer die Grundkomposition ausmacht. Die übrigen Schwurteilnehmer sind bereits der dahinter liegenden Bildebene zuzuordnen, sie überschneiden die drei Hauptschwörer an keiner Stelle. Aufgrund dieser bemerkenswerten Parallele zu der später typischen Bildlösung stellt sich die Frage, ob dem Holzschnitt Heinrich Vogtherrs möglicherweise noch ältere Dreierschwur-Darstellungen dieser Art vorangingen, die heute nicht mehr bekannt sind.

Auch das Bild vom Gründungsakt des Brudermordes hatte in der Konstruktion der eidgenössischen Historie sein Gegenstück. Die Legende von der Gründung der Schweiz in einem Bruderkampf wurde erstmals in Heinrich Brennwalds *Chronik von den Helvetiern bis 1509* niedergeschrieben (Brennwald verfasste die Chronik zwischen 1508 und 1516).[37] Johannes Stumpf erzählt dieselbe Geschichte mit direktem Bezug auf das Vorbild in der römischen Reichslegende:

> Nachmals habend die zween brüder / Schwyter und Scheyg / mit einand ein kampff gethon /
> wedrem das land soelte nachgenennt werden / wie auch vor zeyten Romulus und Remus thettend. Also hat Schwyterus gesiget / und ist im dz land Schweytz nachgenennt worden.[38]

Vermutlich kursierte zur Zeit, als Brennwald seine Chronik schrieb, schon länger eine der Gründungslegende Roms nachempfundene, ebenfalls von einem Brudermord ausgehende Gründungslegende der Schweiz. So kann auch angenommen werden, dass der Brudermord des Romulus im winkelsheimschen Historiensaal, gerade im Nebeneinander mit dem Schwurgruppenbild, ebenfalls mit Rückgriff auf das «Vaterland» dechiffriert wurde.

Die Parallelisierung der Eidgenossenschaft mit den Römern legt nahe, dass die Seite der Karthager mit dem Haus Habsburg identifiziert wurde. Aus dem Konflikt mit Habsburg waren im Laufe des 15. Jahrhunderts die vereinheitlichenden Tendenzen der eidgenössischen Geschichtskonstruktion erwachsen;[39] das Bedürfnis nach Abgren-

zung von der Habsburger Herrschaft war eine wesentliche Triebkraft der schweizerischen Identitätsfindung. Wie das republikanische Rom Scipios einer feindlichen Dynastie gegenüberstand, so sah sich auch die Eidgenossenschaft als Bündnissystem ohne zentrales Herrscherhaus mit einer dynastischen Macht konfrontiert.[40]

Die Systemverschiedenheit der streitenden Mächte wird durch den differierenden Aufbau der beiden Schwurgruppenbilder geschickt unterstrichen. Im Bild des Hannibal-Schwurs ist die Hofgesellschaft in einen Frauen- und einen Männerblock aufgeteilt. Durch die volumengleichen Gruppen zu beiden Seiten des Altars ergibt sich eine stark symmetrische, beinahe ornamentale Komposition, die Zentralisierung zum Ausdruck bringt. Hamilkar Barkas verkörpert als zentraler Akteur, mit wallendem weissem Bart als überdurchschnittlich alter Mann gekennzeichnet, das Erbfolgeprinzip der Monarchie. Der Hass auf die Römer wird von ihm an den Knaben Hannibal weitergegeben. Gegensätzlich dazu ist das römische Schwurbild gestaltet: Hier findet der Schwur in einem privaten Haus statt. Die Verschwörer und die Zeuginnen und Zeugen vermischen sich darin ordnungslos. Auch ist dieser Schwurort offener als der Tempel der Karthager: Bürgerinnen und Bürger kommen ungehindert durch das Portal und blicken sogar von draussen durch die Fenster herein. Jeder darf und soll am gemeinsamen Schwur teilhaben – dies zeigt sich pointiert an dem jungen Mitverschwörer, der seinen Eid von aussen durch das Fenster hindurch leistet. All diese Elemente drücken Kollektivität aus.[41]

Abb. 14 Blick in den Saal, Richtung Nordwest (links im Bild die westliche Sitzfensternische, rechts die Nordtüre mit dem Abtswappen. Dazwischen das Wandbild des Zurzacher Jahrmarkts).

Der Historienzyklus heroisiert die Eidgenossenschaft, indem er Motive der schweizerischen Geschichtsfiktion und der römischen Historie parallelisiert. Der solidarische Geist der republikanischen Römer wird im Zusammenhang mit dem Programm als eine Art Präfiguration des eidgenössischen Bündnisses begriffen. Als Statement für nationalstaatliches Denken und den Kampf aus Pflichtgefühl vor dem Vaterland übt der Scipio-Schwur ausserdem implizit Kritik am Söldnerwesen der Schweizer, dem *Reislaufen* für fremde Mächte als Mittel zum Gelderwerb, das als Gefahr für die innere Einheit aufgefasst wurde.[42] Denselben Ton schlugen damals Volksliteraten wie Niklaus Manuel und Gengenbach an, welche die abtrünnigen Söldner ebenfalls an altrömische Beispiele der tugendhaften Kriegsführung zu erinnern suchten, aber auch an die «alten» Eidgenossen, die aus Einigkeit und brüderlicher Grundhaltung ihre Stärke bezogen.[43]

Inwieweit die Eidgenossenschaft sich zur damaligen Zeit tatsächlich als republikanisches Gebilde begriff, ist heute schwer auszumachen. Vielfach wird ersichtlich, dass man weiterhin auf das Reich Bezug nahm (auch im Bildersaal verweisen die Wappen des Herzogtums Schwaben und des Hauses Habsburg bei den Stifterbildnissen auf eine Zugehörigkeit zum Reich), was dagegen zu sprechen scheint, dass der republikanische Gedanke für die Eidgenossen unerlässlich war. Aber das Wandbildprogramm – wie auch die nachfolgende Deutung des Grossfiguren-Zyklus der Südwand –, führt vor Augen, dass die Idee der Republik im 16. Jahrhundert für die Eidgenossenschaft eine bedeutende Rolle gespielt hat. Wohl zog man sie nicht heran, um eine vollkommene Ablösung vom Reich zu propagieren: Nachdem das eidgenössische Bewusstsein in den diversen Soldbündnissen und der Reisläuferei unterzugehen drohte, ging es vielmehr darum, in Idealbildern fremder und eigener Historie neue Orientierungswerte zu finden, um den Zusammenhalt der Orte wiederzubeleben. In diesem Interesse war eine absolute Identifikation mit der republikanischen Staatsform nicht notwendig.

Der Zurzacher Verena-Jahrmarkt

Vetter hat anhand diverser Einzelheiten gezeigt, dass das grosse Panoramabild in der Nordwestecke des Prälatursaales den Ort Zurzach und dessen Umgebung darstellt (Abb. 14).[44] Der Ort, der sich heute Bad Zurzach nennt, liegt am Rhein etwa auf halber Strecke zwischen Konstanz und Basel, im heutigen Kanton Aargau. Seit dem 10. Jahrhundert wurden im dortigen Verenamünster die Gebeine der heiligen Verena verwahrt; jeweils am 1. September hatte sich um diesen Wallfahrtsort ein grosser Jahrmarkt von internationaler Bedeutung entwickelt.[45] So ist im Vordergrund das «Zurzacher Schiff» zu sehen (Abb. 15), ein grosses Transportschiff, das laut Überlieferung die Rheinorte abfuhr, um die Leute zu dieser Messe zu bringen.[46] Im Treiben des Volkes, wie es hier dargestellt wird, sind weitere Gepflogenheiten des Marktgeschehens zu erkennen, die in Schriftquellen überliefert sind.[47] Die Bildlandschaft erstreckt sich kontinuierlich über die Raumecke hinweg, wobei die Westwand nur etwa einen Drittel der Bildfläche fasst, die Nordwand den grösseren Teil. Am unteren Rand verläuft als breiter waagrechter Streifen der Rhein. Aus der darüberliegenden Landschaft ragen eine Handvoll kleiner Gebäudegruppen, deren grösste, ungefähr in der Bildmitte, den Ort Zurzach darstellt, der durch seine Lage das Gesamtbild in zwei etwa gleich grosse Hälften teilt. Im Vordergrund setzt ein Gatter, das bis an den Fluss reicht, diese Durchtrennung fort.

Auf beiden Bildhälften finden sich zahlreiche Figuren. Auf der Westseite werden Pferde begutachtet und zur Probe geritten, dazwischen per Handschlag Geschäfte besiegelt – hier ist der Rossmarkt dargestellt, den Schriftquellen zur Verena-Messe häufig erwähnen.[48] Auf der Nordseite tummeln sich Männer um eine Frauenschar, wählen sich Partnerinnen, treten mit der Erwählten zum Tanz an, für den ein Trommler und ein Pfeifer aufspielen. Daneben vergnügen sich andere beim Kegeln oder Wurfzabelspiel.[49] Hierbei handelt es sich um den «Dirnenmarkt» auf der sogenannten Wismatt, der damals weithin berüchtigten Zurzacher Festwiese (Abb. 16).[50] Zum Verena-Jahrmarkt reisten alljährlich grosse Scharen fahrender Dirnen an, da eine lokale Tradition es ihnen dort erlaubte, ungehindert ihrem Geschäft nachzugehen.[51] Der Landvogt der Grafschaft Baden, der als Gerichtsherr mit Gefolge zu der Messe erscheinen musste, erkor aus ihnen sogar eine Schönheitskönigin, die auf dem Wandbild an ihrem offen herabwallenden Haar zu erkennen ist.[52] Auffällig ist, dass auf dem Bild das Geschehen beider Märkte nirgendwo zusammenläuft. Die Grenzzone mit dem Gatter erscheint seltsam vakant. In der Pferdehälfte sind kaum Frauen dargestellt, in der Frauenhälfte kaum Pferde. Wiewohl durch einige kleine, genrehafte Nebenszenen rings um die beiden Hauptschauplätze ein wenig entschärft, bleibt die Zweiteilung des Bildes doch deutlich.

Die einzige weitere Darstellung der Zurzacher Verena-Messe, die neben diesem Wandbild erhalten ist, zeigt ein Holzschnitt aus der 1547/48 erschienenen Schweizerchronik Johannes Stumpfs, der dort neben einen kurzen Abriss der Zurzacher Ortsgeschichte gesetzt ist (Abb. 17). Die Grafik ist in ihrem zweigeteilten Bildaufbau dem Bild im Klostersaal sehr ähnlich. Sogar das Gatter als Trennungselement zwischen Dirnenmarkt und Rossmarkt ist darin gleichermassen enthalten.[53]

Bemerkenswert ist an beiden Darstellungen, dass sie sich über die historischen Tatsachen der Messe stark hinwegsetzen, indem sie nur den Pferdemarkt und den Dirnenmarkt zeigen, obwohl andere Dinge das Messeprogramm hauptsächlich ausmachten: einerseits der Verena-Kult, um den sich der Jahrmarkt entwickelt hatte, andererseits das eigentliche Hauptgeschäft des Marktes, der Textil-, Leder- und Pelzhandel. Ausserdem wurde überwiegend mit Eisenwaren, Gewürzen, Südfrüchten, Wein und anderen Lebensmitteln gehandelt. Dafür wur-

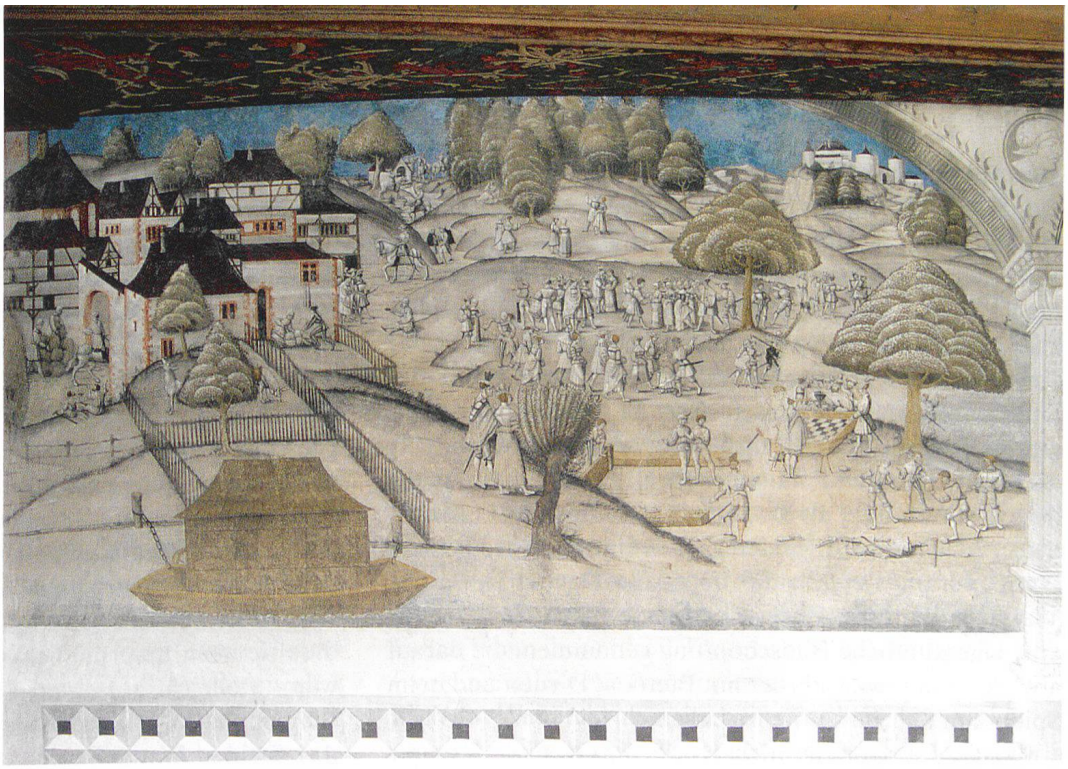

Abb. 16 Die Festwiese des Zurzacher Jahrmarktes mit der zentralen Szene des Hurentanzes. Nordwandpartie des Jahrmarktbildes.

Abb. 17 Die Zurzacher Messe. Holzschnitt aus Stumpfs Schweizerchronik (1547/48).

Abb. 15 Der Rossmarkt auf dem Zurzacher Jahrmarkt. Detail der Westwandpartie des Jahrmarktbildes.

den überall an den Strassen hölzerne Verkaufsstände aufgeschlagen, mithin wohl in mehreren Reihen.[54] Von alldem ist auf beiden Bildern nichts zu sehen. Der Pferdehandel, der hier als ein Hauptmotiv inszeniert wird, taucht in der Überlieferung zwar häufig auf, war aber am Verena-Tag schliesslich nur ein Sektor von vielen auf einem grossen, gemischten Viehmarkt. Ebenso ist der Hurentanz auf der Wismatt, obschon weithin berüchtigt, nur als Teilereignis des Jahrmarkts zu werten. Angesichts dieser sonderbaren Fokussierungen ist es ausgeschlossen, dass das Wandbild als Dokumentation des Marktgeschehens gedacht war. Auch den Zweck eines beschreibenden Ortspanoramas erfüllt die ungenaue Darstellung nicht. Vielmehr wird die Zurzacher Messe als Aufhänger für eine eigentümliche Bildschöpfung genommen, die darauf abzielt, männliches Pläsier mit Pferden, Dirnen und beim Spiel räumlich zusammenzufassen.

So ist es umso erstaunlicher, dass die Grafik in Stumpfs Chronik dem Wandbild derart ähnlich ist. Es ist kaum vorstellbar, dass im Rahmen der so weit ausholenden, äusserst bilderreichen stumpfschen Geschichtsschreibung für die Erstellung der nebensächlichen Illustration zur Geschichte des kleinen Ortes Zurzach eigens ein Wandbild des Steiner Klostersaales in Augenschein genommen wurde. Zudem widmet Stumpf in seinem Abschnitt über Zurzach dem Jahrmarkt nur wenige Zeilen, ohne Hurentanz oder Pferdehandel überhaupt zu erwähnen.[55] Text und Grafik stehen recht beziehungslos nebeneinander. Die Messe-Grafik fällt ausserdem optisch deutlich aus dem Rahmen der übrigen Stumpf-Illustrationen, da sie im Vergleich zu diesen von weit gröberer Machart ist und auch stilistisch etwas fremdartig anmutet.[56]

Da bekannt ist, dass der Zürcher Drucker Christoph Froschauer der Ältere, bei dem die Chronik herausgegeben wurde, ältere Druckstöcke aus dem Fundus seiner Werkstätte einsetzte,[57] scheint es plausibel, dass es sich bei dieser Messe-Grafik um einen solchen älteren Stock handelt, den Froschauer noch besessen hatte.[58] Die geringe Grösse der Grafik (10 × 7,5 cm) lässt darauf schliessen, dass sie auch ursprünglich als Textillustration bestimmt war – vielleicht auf einem Einblattdruck. Diese Vermutung impliziert, dass entgegen den bisherigen Annahmen das Steiner Wandbild als die jüngere Darstellung der Messe zu werten ist und sich auf besagte Grafik bezieht, die in Stumpfs Chronik wohl eine sekundäre Verwendung erfuhr. Vielleicht gehörte die Illustration zu einer zeitüblichen moralsatirischen Flugschrift, die etwa den Dirnenmarkt durch einen polemischen Vergleich mit dem Pferdehandel zu diffamieren suchte. Wahrscheinlich war es der begleitende Text, der den Erfinder des Saalprogramms dazu bewogen hatte, diese Bildschöpfung aufzugreifen.

Abb. 18 Partnerwahl und Bassedanse. Detail aus der Hurentanz-Szene des Jahrmarktbildes.

Wolter-von dem Knesebeck, der auf die besondere Funktion der Verwertung druckgrafischer Vorlagen im Bereich der Wandmalerei aufmerksam gemacht hat, führt einen vergleichbaren Fall an: Die Darstellung des Katz-und-Maus-Krieges im Jagdzimmer des Schlosses Moos bei Eppan wurde ebenfalls einem Einblattholzschnitt entnommen, wobei man auch hier die begleitenden Verse der Vorlage bewusst wegliess, da das moralische Interpretieren der Darstellung im Raumkontext zur Aufgabe des Rezipienten wurde.[59]

Vetter und mit ihm später Schmid und Ernst Gerhard Rüsch mutmassten, dass der Abt den Zurzacher Jahrmarkt aufgrund einer persönlichen Verbindung zu dieser Ortschaft im Saal dargestellt sehen wollte,[60] hatte doch sein Vater in der Nähe von Zurzach einst einen kleinen Herrensitz namens Mandach bewohnt.[61] Dass nun aber das Wandbild offenbar auf die spezielle Bildfindung eines älteren Druckstocks zurückgeht, gibt seiner Auslegung eine bestimmte Richtung vor. Die Komposition des Holzschnitts ergibt sich aus einer Bildrhetorik der Spiegelung: Das ausgelassene Herumspringen der Tanzpaare auf dem Dirnenmarkt und das turbulente Probereiten auf dem Pferdemarkt werden vergleichend einander gegenübergestellt. Akzentuiert wird der Vergleich dieser Phasen des Taxierens vor dem Geschäftsvollzug etwa durch die Gebissinspektion an einem der Pferde. Diese Kontrastierung, deren moralsatirische Intention kaum zu bezweifeln ist, wird im Wandbild beibehalten.

Während diverse hinzugefügte Nebenszenen wohl nicht zuletzt dem Transfer in ein Grossformat geschuldet sind, besteht die einzige wesentliche Abweichung des Wandbilds darin, dass die Tanzpaare nicht vereinzelt und im Springtanz gezeigt werden, sondern einen Reigen bildend, in einem langsameren Schreittanz (Abb. 18). Es handelt sich bei diesem geschrittenen paarigen Aufzug um eine sogenannte *Bassedanse* – einen ursprünglich höfischen Tanz, der seit Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend standesübergreifend und zu den verschiedensten Anlässen getanzt wurde.[62] Offensichtlich soll die Darstellung aber mehrere Phasen der Tanzveranstaltung zugleich wiedergeben: Nicht nur die Phase der Partnerinnenwahl und diejenige der Bassedanse überschneiden sich, sondern auch später denkbare, ausgelassenere Tänze sind in den hochgebundenen Röcken mancher Frauen angedeutet, wie auch in dem Paar ganz links, das eine Art Hebefigur veranschaulicht. Schliesslich ist im Hintergrund zu erkennen, wie manche Paare sich vom Tanzplatz entfernen. Zielbewusst weisen zwei der Männer ihre Begleiterinnen auf ein Wäldchen hin, wo ein kosendes Paar im Schatten der Bäume verrät, was ihnen vorschwebt.

Auch wenn das Bedeutungsspektrum der szenenvergleichenden Bildidee sich im Zusammenhang mit dem Saalprogramm erweitert, bleibt als vordergründige Ebene der ursprüngliche Aussagegehalt des Holzschnittes erhalten. Den Betrachtenden wird die Narrheit der Männer vor Augen geführt, die Pferdehändlern und Dirnen gleichermassen «auf den Leim gehen» – denn ähnlich dem Hurengeschäft galt auch der Pferdehandel aufgrund seines hohen Risikos der Täuschung als Paradebeispiel für Unredlichkeit und Betrug.[63] Da versteckte Krankheiten, die ein Pferd wertlos machten, den Tieren kaum anzusehen waren, sagte man nicht nur den Pferdehändlern, sondern auch den Pferden selbst ein trügerisches Wesen nach. Weil ein Pferd als Vergnügungs- und Prestigeobjekt ähnlich einer schönen Frau eine grosse Anziehungskraft auf die Männer ausübte, waren Vergleiche zwischen Pferden und (käuflichen) Frauen, denen man gleichermassen ein heimtückisches Naturell nachsagte, häufig. Dies bezeugen mittelalterliche Sprichwörter wie etwa: «*Würfel, huore* [Var.: ros], *vederspil, Hant diu triuwe, derst niht vil* [Würfel, Hure, (Pferd) (und) Falke: Wenn diese (drei) Treue haben, ist von der nicht viel (vorhanden)].»[64] Analog zu diesem Sprichwort thematisiert auch das Wandbild als weitere unrühmliche Männerleidenschaft das Glücksspiel, das ebenso Bestandteil des alljährlichen Rummels auf der Wismatt war.[65] So galten die dargestellten Spiele, das Wurfzabelspiel und das Kegelspiel, denn auch als besonders lasterhaft, da gemeinhin um Geldeinsätze gespielt wurde (die Einsätze der Kegler, einige Münzen, sind im Bild auf dem Boden zu erkennen).[66]

Wie seine druckgrafische Vorlage kritisiert das Wandbild ausserdem speziell das regionale Phänomen der Zurzacher Festwiese als eine von der Obrigkeit gebilligte «Institution» des Lasters. Aus überlieferten Sprichwörtern, Fastnachtsspielen und entrüsteten Bemerkungen von Moralisten geht hervor, dass die Ausschweifungen auf der Wismatt weithin berüchtigt waren.[67] Die Empörung entfachte sich nicht erst am Thema der Prostitution – galt doch schon jedweder Tanz an sich als Wiederholung des Götzendienstes am Goldenen Kalb und generell als «erotisches Problem».[68] In Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) ist dem Kapitel über das Tanzen zu entnehmen, dass dieses praktisch als Teil des Hurengeschäfts galt. Denn das Tanzen, bei dem man nackte Beine und mehr zu sehen bekam, verursache, wie Brant beschreibt, einen «Hunger», den der Tanz selbst nie ganz stillen könne, wodurch es für die Prostituierten ein Leichtes sei, mit den aufgeheizten Tänzern über die ersättigenden Dienste ins Geschäft zu kommen.[69]

Die Unvernunft der Männer, die trügerischen Verlockungen verfallen und dafür teuer bezahlen, ist auch Kernthema der 1519 erschienenen Satire *Die Geuchmat* des Franziskaners Thomas Murner.[70] Als Geuchmat, das heisst Buhlerwiese[71], wurden im Volksmund Orte bezeichnet, wo sich Liebespaare und Flirtwillige trafen.[72] Zugleich scheint das Wort den Begriff des Minnegartens zu verballhornen. Indem die gesellschaftsübergreifende Relevanz stadtbürgerlicher Wertvorstellungen zunahm, verbreitete sich gleichzeitig eine kritische Haltung zum ausserehelich Amourösen, die sich im ausgehenden 15. Jahrhundert verstärkt in bewusst derben, ironisierenden Interpretationen althergebrachter Bildthemen aus dem Bereich der Minnekultur spiegelt.[73] Hierfür bot sich neben der Badehausthematik die zentrale Bildtradition der amourösen Garten-

Abb. 19 Der heilige Sebastian (Erker).

Abb. 20 Der heilige Christophorus (Erker).

und Wiesenszenarios besonders an. Als bekannte Beispiele veranschaulichen die Kupferstiche des oberrheinischen Meisters E. S. und des Hausbuch-Meisters, wie der einstige Ort respektvoller Galanterie nun zum Schauplatz lächelnd gebilligter Übergriffe durch schamlose Gäuche wird – die Wiese verkehrt sich hier vom paradiesischen Schutzraum in ein wild-gesetzloses «Draussen» jenseits der bürgerlichen Institutionen. Es ist anzunehmen, dass das Wiesenszenario als solches im Zeitraum der Wende zum 16. Jahrhundert als eine typische formale Grundlage von Sittenproblematisierungen erkannt wurde. So hatten die Urheber des Steiner Wandbildes möglicherweise damit gerechnet, durch die Ausformulierung des Zurzacher Tanzes in dieser Bildtradition eine kritische Lesart einleiten zu können.

Wie in Stumpfs Druckgrafik fungieren dabei als weitere Mittel der negativen Konnotierung die Musikinstrumente Trommel und Pfeife, welche vor allem im Norden als Zeichen närrischer Ausschweifung verstanden wurden, da ihr rhythmisches Spiel laut Überlieferung in der heidnischen Kultpraxis der Begleitung ekstatischer Tänze gedient hatte.[74] Als zeichenhaft ist auch die Bassedanse aufzufassen, die im Wandbild gewählt wurde, um das Tanzen in Zurzach darzustellen (Abb. 18). Äusserlich der Prozessionsform verwandt, konnte sie als bildsprachliches Mittel dazu verwendet werden, die innere Einheit einer bestimmten Gesellschaftsgruppe zu vergegenwärtigen.

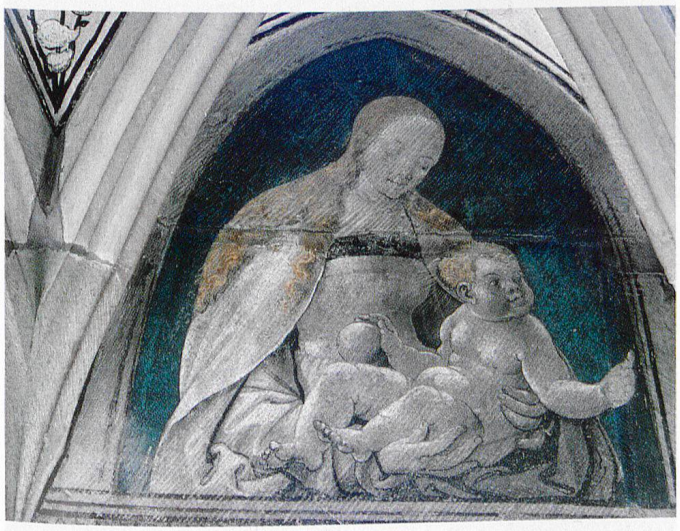

Abb. 21 Maria mit dem Jesuskind (Erker).

Abb. 22 Stifterporträt Kaiser Heinrich II. (Erker).

Die bekanntesten derartigen Darstellungen sind wohl die der Augsburger Geschlechtertänze, bei welchen die makellose Verkettung der beteiligten Paare gewiss weniger die realen Tanzgepflogenheiten dokumentiert als vielmehr einen Zusammenschluss politischer Art widerspiegeln soll.[75] Indem der Urheber des Wandbildes den auf der Vorlage in Einzelpaaren dargestellten Hurentanz in eine Bassedanse umformulierte, konnte er gegenüber dem Holzschnitt, der mehr die Verführbarkeit des einzelnen Mannes im Blick hat, die Problematik stärker verallgemeinern. Im Zusammenhang mit dem Saalprogramm wird sie auf die gesamte Gesellschaft ausgeweitet. Die Tanzform wird in diesem Kontext Metapher für die Einigkeit in der Narrheit, was die raffinierte Verdichtung der gesamten Szene in einer ringförmigen Komposition zusätzlich pointiert. Während das Jahrmarktbild als Ganzes der idealen Vergangenheit der römischen Republik die moralisch verwahrloste Verfassung der zeitgenössischen Gesellschaft gegenüberstellt, fungiert dieser Tanzzirkel als sein Kernstück formal und inhaltlich als Gegenbild zum kollektiven Römerschwur, der seinerseits die Einigkeit in der Tugend verkörpert.

Obwohl das Jahrmarktbild auf den ersten Blick den Anschein einer lebensnahen Schilderung erweckt, da es stilistisch bereits unter dem Einfluss der erstarkenden Strömungen deskriptiver Landschaftsdarstellung und genrehafter Wiedergabe alltäglicher Tätigkeiten steht, ist die Bildaussage dem Dargestellten keineswegs unmittelbar zu entnehmen, sondern in indirekte Ausdrucksformen eingefasst. Hierin ähnelt das Bild den Augsburger Monatsbildern, die aufgrund ihres Reichtums an lebhaft-spontanen Alltagszenen ebenfalls lange als Zeugnisse realer historischer Zustände ausgewertet wurden, bis man in jüngerer Zeit dazu überging, sie einer kritischeren Lesart zu unterziehen, die ihrem Entstehungshintergrund als Ausdruck einer spezifischen, in diesem Fall patrizischen Perspektive auf die Gesellschaft Rechnung trägt.

Das Südwandprogramm

Die vollständig aus sakralen Themen bestehende Erker-Ausmalung enthält im Gegensatz zu den übrigen Themenblöcken des Saales keine selteneren Sujets: Auf den Seitenwänden sind ganzfigurig links der heilige Sebastian und rechts der heilige Christophorus dargestellt (Abb. 19, Abb. 20). In den jeweils darüberliegenden Zwickelflächen unter dem Gewölbeansatz befindet sich links ein Bild des heiligen Georg, des Namenspatrons des Klosters, zu Ross mit dem Drachen kämpfend, rechts ein Bild des heiligen Michael, der mit dem Schwert gegen den Teufel ausholt, welcher sich an einer Seelenwage zu schaffen macht. Ein Brustbild der Gottesmutter mit dem Christuskind bekrönt das Erkerprogramm im mittleren der drei Bogenzwickel über der Fensterfront (Abb. 21). Die beiden Zwickel zu ihren Seiten enthalten Bildnisse der Klosterstifter: zu ihrer Rechten Kaiser Heinrich II. (Abb. 22), der «zweite»

Abb. 23 Stifterporträt des Herzogs Burkhardt von Schwaben. (Erker)

Abb. 24 Artemisia.

Abb. 25 Kandake.

Gründer des Klosters, der den Konvent von der Festung Hohentwiel bei Singen nach Stein verlegen liess (das Kaiserbildnis trägt die Gesichtszüge Maximilians I.), zur Linken Herzog Burkhart II. von Schwaben, der angebliche Gründer des Klosters und der Stadt (Abb. 23). Die drei gegenüberliegenden Zwickelfelder über dem Durchgangsbogen beherbergen in der Mitte, gegenüber der Gottesmutter, das Abtswappen David von Winkelsheims; rechts und links davon, zu den Stifterbildern gehörig, die Wappen des Hauses Habsburg und Schwabens.

Neben der Ausmalung zeigt auch das kleine Netzgewölbe als ein «sakralisierendes» Architekturversatzstück an, dass der Erker ursprünglich die Funktion einer Kapellnische einnahm. Hauskapellen waren ein typisches Attribut geistlicher und adliger Wohnsitze, seit dem Spätmittelalter auch bürgerlicher Stadthäuser. Obwohl vordergründig für die private Andacht geschaffen, dienten sie, vor allem wenn sie innerhalb des Gebäudes in exponierter Lage eingerichtet waren, zusätzlich Repräsentationszwecken. Sicherlich bewusst ist die sakrale Sphäre des Erkers als Zielpunkt der sich aus dem «Abtszugang» in der Mitte der gegenüberliegenden Nordwand ergebenden Blickachse konzipiert – eine symbolische Spiegelung des Abtes, repräsentiert durch sein Wappen, in Christus, der seine Präsenz im Altar hatte. Als Aufsatz für den Altar, den der Erker enthalten haben muss, kann ein Kruzifix, ein Tafelbild oder kleineres Flügelretabel gedient haben.[76]

Aus der Relation zu diesem sakralen Kompartiment ist die Bewertung der ringsumher auf den Südwandflächen

Abb. 26 Die Dame mit dem Falken (Südwand).

platzierten historischen Gestalten abzuleiten. Gemäss einer in der christlichen Bildsprache eingespielten Topologie der Gottesnähe und -ferne wurden die «positivsten» Figuren dem Altarraum am nächsten gestellt, die «negativsten» in den Aussenpositionen arrangiert. Dabei erweist sich im Sinne des Römerschwurs das jeweilige Verdienst um den Staat und das eigene Volk als primäres Wertschöpfungskriterium für die Figuren. Diese Bewertung wird durch eine zusätzliche Konnotation nach zeitgenössischen Begriffen von Tugend und Laster in christlicher Moralität verankert. Hieraus ergeben sich auf jeder Stufe der Staffelung jeweils thematische Paare. Bereits Schmid und Rüsch hatten versucht, Paare zu bilden, wobei sie jedoch von einer einheitlichen Kollektion von Tugendbeispielen ausgegangen waren. Dies konnte schon deshalb zu keinem überzeugenden Ergebnis führen, weil sich im beginnenden 16. Jahrhundert das allgemeine Frauenbild zunehmend ambivalent bis negativ ausnahm. Während Heilige als Ausnahmen galten, wurden alle sonstigen Frauen, auch die etablierten, vormals unbescholtenen «Tugendheldinnen» der Antike eines frevelhaften und hinterlistigen Naturells bezichtigt.

So ist es nicht verwunderlich, dass Rüsch in Bezug auf die Frauengestalten in den Randpositionen, Artemisia und Kandake (Abb. 24, Abb. 25), keine wirklich überzeugenden Argumente für deren Funktion als Tugendvorbilder findet.[77] Schliesslich liegt die Gemeinsamkeit dieser Orientalinnen, konträr zu seiner Annahme, im Laster. Beide sind gänzlich von ihrer schwärmerisch-überspannten Liebe zu einem Mann eingenommen. In ihrem Liebeswahn lassen sie sich zu aberwitzigen Handlungen und zu Verschwendungssucht hinreissen: Artemisia baut

Abb. 27 Judith (Südwand).

dem Andenken ihres toten Geliebten Mausolos, dessen Asche sie ihrem täglichen Trunk beimischt, ein riesenhaftes Monument, das in die Reihe der Sieben Weltwunder eingeht. Kandake verehrt götzendienerisch ein Bildnis ihres Angebeteten Alexander und wirbt mit Unmengen kostbarer Geschenke vergeblich um dessen Gunst. Diese beiden Figuren, die beispielhaft für extremen Aufwand in exaltiertem Privatinteresse stehen, sind an den äusseren Abschlüssen der Figurenreihe arrangiert, die der Kapelle am fernsten liegen, und führen so den Preis einer selbstsüchtig-lustorientierten Lebenshaltung vor Augen. Dabei wird die Liebesnarrheit, deretwegen diese beiden Figuren nur um sich selbst und ihr Objekt kreisen, als primärer Quell des moralischen Versagens und damit als grösste Gefahr für die Erlangung der Seligkeit eingestuft.

Abb. 28 Lucretia (Südwand).

Abb. 29 Lucius Verginius ersticht seine Tochter Virginia (Südwand).

Ob die Dame mit dem Falken (Abb. 26) – die mangels weiterer Kennzeichnungen nicht klar zu identifizieren ist – etwas für das Gemeinwohl geleistet hat, bleibt ungewiss, ist aber zumindest wahrscheinlich, da sie in der Figurensystematik als Pendant zur Judith (Abb. 27) erscheint. Dass der uneigennützigen Retterin des Volkes Israel eine niedrigere Rangstufe zukommt als den weiter innen positionierten Lucretia und Virginia, rührt von einer veränderten, auf den Geschlechterkonflikt fokussierenden Lesart der Judith-Legende. Zwar wurde Judith immer noch als Keuschheitsvorbild und Besiegerin des Bösen angeführt; jedoch konnten diese Idealqualitäten nun wahlweise hinter einer Auslegung zurückstehen, die von der Opferposition des Holofernes ausging. Judith wurde darin die Rolle der skrupellosen Venusfalle angedichtet, die den Mann mit ihren Reizen ins Verderben lockt.[78] Bei der Judith in Stein ist eine entsprechende Konnotation gegeben durch das offen flatternde Haar, das ungebändigte Sexualität anzeigt, sowie durch das mächtige Schwert, das sie als «vermännlichte» Frau kennzeichnet.[79] Die Kopftrophäe in ihrer Hand zeigt ein jämmerlich dreinblickendes Männlein, das übertölpelt wurde.

Ein gemeinsames Anzeichen für die Durchtriebenheit der Judith und ihres Pendants, der Dame mit dem Falken, besteht darin, dass beider Blick unmittelbar auf die Betrachtenden gerichtet ist. Direkter Blickkontakt zu Männern war tugendhaften Frauen untersagt und wurde in der Bildtradition zum Charakteristikum von Dirnendarstellungen.[80] Angesichts dieser anrüchigen Färbung kann ausserdem der Falke über seine Bedeutung als höfisches Attribut hinaus als erotische Metapher begriffen werden, zu der er sich im Zusammenhang mit höfisch-amourösen Sujets ent-

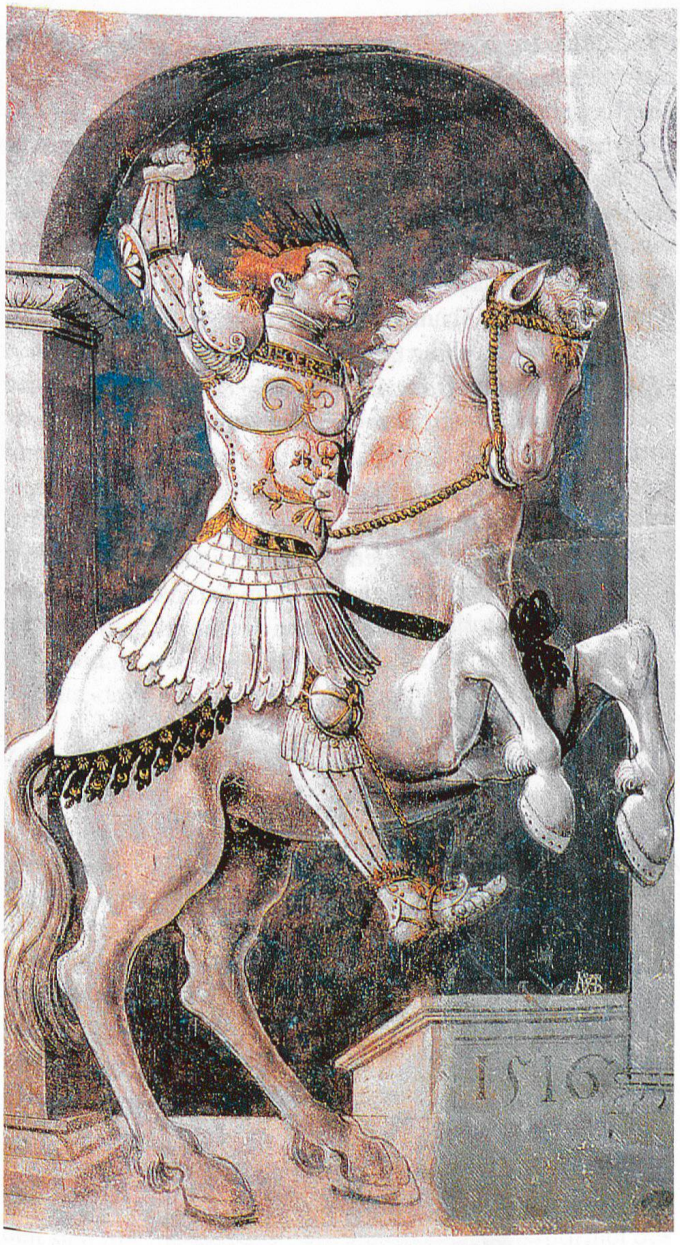

Abb. 30 Marcus Curtius.

Abb. 31 Herkules.

wickelt hatte. Während der Raubvogel ansonsten häufig aufseiten des Mannes als Anspielung auf dessen sexuellen Erbeutungsdrang dargestellt wird, repräsentiert er in diesem Fall, in der festen Hand einer Dame, den bezwungenen Mann, dem die Begierde zum Verhängnis wurde.

In der zweitbesten Position stehen Lucretia (Abb. 28) und Virginia (Abb. 29). Ohne Zweifel sind von allen Frauenfiguren der Südwand diese beiden Keuschheits-Märtyrerinnen, gemessen an christlichen Sittlichkeitsvorstellungen, am eindeutigsten als Tugendvorbilder zu begreifen. Zudem sind beide Römerinnen und stehen in Zusammenhang mit Legenden über das Aufbegehren des unterdrückten römischen Volkes gegenüber der Willkür des patrizischen Adels, das in beider Fälle der Legende nach die Begründung des republikanischen Staates einleitet. Damit besassen sie eine besondere Relevanz für das eidgenössische Selbstverständnis.[81] Ihre Leistungen für das römische Volk übersteigen das Verdienst der Judith, da ihre Opferbereitschaft noch weiter geht: Sie geben ihr eigenes Leben her, um die Ehre ihres Standes zu retten. Lucretia ersticht sich nicht aus äusserer Notwendigkeit. Obwohl Vater und Gatte von ihrer Unschuld überzeugt sind, entscheidet sie sich für den Tod, um keinen Präzedenzfall für ungestraften Ehebruch zu schaffen. Ein äquivalentes Motiv treibt Lucius Verginius dazu, seine Tochter zu erstechen. Die drohende Zwangsheirat mit Appius Claudius wäre unter Umständen tragbar, aber um die Willkürherrschaft des Patriziats zu durchbrechen, schreitet der Vater zur radikalen Geste. Auch Schöfferlins Livius-Zusammenstellung, die in ihrem ersten Teil eine kleine Auswahl römischer Heldengeschichten abhandelt, bevorzugt diese beiden Frauenexempla.

Die Ehrenplätze neben dem Erker, wo Christus selbst repräsentiert ist, erhielten als grösster römischer und grösster griechischer Held Marcus Curtius (Abb. 30) und Herkules (Abb. 31). Wie Rüsch zu Recht bemerkt, rührt ihre Positionierung an dieser Stelle von einer Anschauungsweise her, die über den blossen Gehalt antiker Erzählungen hinausgeht. Diese beiden Helden wurden nämlich nicht nur als Exempel für Mut und Standhaftigkeit, sondern in christlichen Betrachtungen von jeher auch als Christus-Präfigurationen diskutiert. So wurde beispielsweise in den *Gesta Romanorum* die Geschichte von Marcus Curtius unter dem Titel «Wie Christus durch sein Leiden und seinen freiwilligen Tod die Hölle verschlossen hat» erzählt. Die geistliche Auslegung der Curtius-Erzählung setzt Rom mit «dieser Welt» gleich, in deren Mitte der Höllenschlund klaffte, den Christus durch seinen Abstieg zur Hölle verschloss.[82] Armannino Giudice fabulierte im 14. Jahrhundert gar in seinen *Fiorita d'Italia*, Curtius sei in die Höhle eines Drachen gesprungen, der als ein Instrument der Kasteiung gesendet worden sei, um die Sünden der Römer zu läutern.[83] Während Curtius als Vorläufer des *Christus salvator* galt, wurde Herkules, für den seit dem Mittelalter ein sehr breites Deutungsspektrum existierte, dagegen mitunter als Präfiguration des *Christus victor* verstanden, wobei der Triumph des griechischen Heros über die diversen bösartigen Monstren, die Griechenland verheerten, mit dem Triumph Christi über den Tod verglichen wird.[84] Ebenso wie Curtius galt der Bezwinger des Zerberus «als Ausnahmeheld, der die Hölle durchlebt hatte und aus ihr zurückgekehrt war».[85] Es ist letztlich das transzendente Moment, das die Legenden von Marcus Curtius und Herkules von denjenigen der anderen Gestalten unterscheidet. Der Sprung in den todbringenden Schlund auf dem römischen Forum, den die Unterwelt zur Errettung Roms forderte, besitzt ebenso wie die Taten des Herkules, der alle Monsterplagen seiner Heimat beseitigen musste,

Abb. 32 Die Lautenspielerin mit dem Tod (Westfensternische).

Abb. 33 Die Geigerin mit dem Narren (Westfensternische).

einen wundersam-heilsgeschichtlichen Charakter. Die beiden Figuren markieren damit den Schwellenbereich, an dem eine Tat die Ehre des Verdienstes um Staat und Vaterland übersteigt und globale Tragweite erreicht.

Die Bewertung der Südwand-Figuren ergibt sich also aus dem Gesamtzusammenhang, wobei die Erkerkapelle die massgebende Konstante darstellt. Als entscheidender Faktor der Staffelung erweist sich das Verdienst um Staat und Vaterland, beziehungsweise um den gemeinen Nutzen, das nach innen hin anwächst und in der Welt-Erlösung Christi gipfelt. Mit der Wertsteigerung der Figuren zum Erker hin stellt dieses System nicht nur die Tugend über das Laster, sondern wohlgemerkt auch den Mann über die Frau. Unbedingt sind die beiden Heiligen der Erker-Seitenwände, Sebastian und Christophorus, dieser Figurenstaffelung hinzuzurechnen; sie bilden, wie Rüsch richtig bemerkt, als christliche «Helden» den Abschluss der beiden Reihen.[86] Nicht zufällig wird dabei Sebastian, der Soldat, Marcus Curtius übergeordnet und Christophorus, der übermenschlich starke Riese, dem Herkules.

Die Musikerinnen-Bilder der Westfensternische

Die beiden Frauendarstellungen in den Laibungen der Westfensternische (Abb. 32, Abb. 33) sind, auf gemalten Steinpostamenten stehend und mit Eichblattgirlanden überfangen, gegenüber dem Zyklus historischer Gestalten auf der Südwand als selbstständiger Themenkomplex ausgezeichnet. Die Frau auf der Südseite der Nische umgreift eine Laute zum Spiel. Hinter ihr steht der Tod als Knochenmann mit einem Stundenglas in der erhobenen Hand. Die stark nach links gerichteten Augen der Lautenspielerin zeigen an, dass sie den Herannahenden bemerkt hat, vielleicht eine Flüsterbotschaft von ihm vernimmt. Es handelt sich hierbei um eine Variante der Vanitas-Formel des Todes mit dem Mädchen, erweitert durch den Symbolwert der Musik, die als Kunst des Augenblicks ebenfalls für die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend, vom Leben an sich stehen kann.[87] Ihr Pendant, eine Geigerin mit Federbarett, hat durch ihr Spiel einen brünstigen Gauchen angelockt, der ihr von hinten an den Busen greift. Von ihrem Instrument ablassend, ermuntert sie ihn freimütigen Blickes zu weiteren Schritten. Dieses Bild greift eine weitere Bedeutungsdimension der Musik auf: das Musikinstrument wird zum Mittel sinnlicher Verführung. So ist Letzteres in vielen Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts als Attribut der raffinierten Kurtisane zu lesen.[88] Insbesondere die Gebärde des Fidelns galt als aufreizend – in der deutschen Umgangssprache wurde das Wort «Geige» sogar als Synonym für Prostituierte verwendet.[89] Urs Graf radikalisierte das Thema später in einer Federzeichnung, die den Gauchen auf dem Erdboden liegend und nach einer splitternackten Geigerin lechzend zeigt.

Korrespondierend mit dem links daneben positionierten Historien-Abschlussbild vom Untergang Karthagos leitet die Vanitas-Formel der Lautenspielerin mit dem Tod zum allgemeinen Gedanken der Vergänglichkeit irdischer Reiche über, hier die römische Republik als Identifikationsmacht und die Eidgenossenschaft selbst einschliessend.[90] Die buhlende Geigerin mit dem Gauchen zieht dagegen aus dem Zurzacher Jahrmarkt als konkretem, zeitgenössischem Problemfall überhandnehmender Ausschweifungen die allgemeine Bilanz der Narrheit lustgetriebener Lebensführung. So erfolgt in der Westfensternische, indem hier abschliessend jegliche weltlich ausgerichtete Suche nach Erfüllung verworfen wird, eine Auswertung des ganzen Saalprogrammes im Hinblick auf die Kapelle, die als Antwort auf diese Verwerfungen Christus bereithält.

Die Kerngedanken des Programms und seine repräsentative Funktion im Appartement des Abtes

Der antike Mächtestreit und der Zurzacher Jahrmarkt verdeutlichen denselben moralischen Gedanken, einerseits auf politischer, andererseits auf privater Ebene. Der Privatmann soll sich vor erotischen Verlockungen, Vergnügungs- und Gewinnsucht, die das Bild des Jahrmarktes in sich zusammenfasst, hüten. Diese aus Egozentrik und Rückgratlosigkeit erwachsenden Übel führen in eine «närrische» Existenz, die – gemäss dem in der Figurenstaffelung des Südwandprogramms fixierten Wertsystem – primär deshalb verwerflich ist, weil sie nichts zum Gemeinwohl beiträgt. Die Schande des moralischen Versagens ist in der Figur des hässlichen Gauchen bei der Geigerin abschreckend personifiziert.

Der Historienzyklus demonstriert dasselbe auf der Ebene des Staatswesens. Das Bild des Hannibalschwurs zeigt, wie in der Monarchie der Wille eines Einzelnen zum alle erfassenden Leitprinzip wird. Die Institutionalisierung des individuellen Hasses bringt schliesslich ganz Karthago den Untergang ein – die finanziellen Desaster der liebestollen Herrscherinnen Artemisia und Kandake weit übersteigend. Demgegenüber wird im Bild des Römerschwurs die Umkehr der Deserteure zur Opferbereitschaft für das höhere Ziel als Schlüssel zum späteren Triumph interpretiert. Das Solidaritätsgelöbnis der Römer in Canusium (und implizit der eidgenössische Bündnisbeschwur) wird als kollektive Gestalt derjenigen Gesinnung aufgefasst, für die Lucretia, Lucius Verginius, Marcus Curtius und Herkules individuelle Beispiele liefern. Der Querbezug zu diesen Präfigurationen christlichen Märtyrergeistes erklärt den republikanisch-römischen respektive eidgenössischen Gemeinsinn zum Quell eines überlegenen Staatswesens, das nicht nur auf Kriegsglück hoffen darf, sondern auch den Tugendmassstäben gerecht wird, die die Religion vorgibt.

Das Programm transportiert in seinem Kern die humanistische Ethik des bürgerlichen Gemeinsinns, die spätestens seit dem Publikumserfolg des *Narrenschiffs* (1494) auch im Norden die Haltung der Gelehrtenkreise

bestimmte.[91] Diese Ethik, die man vor allem aus Cicero, aber auch aus Valerius Maximus und den Digesten bezog, wurde in Italien für gewöhnlich ohne theologische Rechtfertigungsbemühungen kultiviert.[92] Im deutschen Raum herrschte die Tendenz vor, sie einer göttlichen Ordnung einzuverleiben. Die Idee des Gemeinsinns, wie Brant sie vermittelt, verzahnt christlich-religiös begründete Moralität so eng mit der säkularen Ethik und dem Vernunftdenken der humanistischen Kultur, dass das Mass an Gemeinsinn schliesslich als Universalindiz funktioniert, an dem sich Tugend als Vernunft, Laster als Narrheit ablesen lassen.[93] Diese Verschmelzung der Ideale erweitert das Bildprogramm David von Winkelsheims um das spezifische Element des Eidgenossentums, das als Bereitschaft, sich dem gemeinen Nutzen durch einen Schwur zu verpflichten, zur konsequenten Folgeleistung erklärt wird, die eine tugendhafte Gesinnung besiegeln sollte.

Der Abt signalisierte mit diesem Programm seine Sympathie für die innereidgenössische Humanistenbewegung, aus der zur damaligen Zeit Huldrych Zwingli und sein unmittelbares Umfeld besonders hervortraten – ein stark patriotisch eingestelltes, um die Einheit der Eidgenossenschaft bestrebtes Milieu, das christliche Moral und den nationalen Gedanken miteinander verquickte.[94] Es ist bekannt, dass von Winkelsheim schon sehr bald nach Fertigstellung der Malereien im Jahr 1516 dem zirka 30 Jahre jüngeren Zwingli eine Einladung hatte zukommen lassen – zu einem Zeitpunkt kurz vor der Aufspaltung dieses humanistischen Milieus, durch die es den Abt und den zwischenzeitlich zum rigorosen Kirchengegner gewordenen Zwingli in oppositionelle Strömungen verschlagen sollte.[95] Zu welchem Grad von Winkelsheim in den Jahren, als der Saal geplant und realisiert wurde, ein erklärter Anhänger kirchenreformatorischer Ansätze war (in diesem Fall wäre eine weitere, auf die Reformation bezogene Bedeutungsebene des Schwurbildes in der Tat denkbar), kann nur vermutet werden.

In seiner Zusammensetzung aus lehrhaften historischen Exempla entspricht das Programm in seinen Grundzügen dem Programmtyp des Regentenspiegels – einer Bildprogrammatik, die im Kontext adliger Herrschaftslegitimation entwickelt worden war und während des fortschreitenden 16. Jahrhunderts vielfach von Stadtregierungen aufgegriffen und in Ratssälen sowie auf Rathausfassaden eingesetzt wurde. Nachdem der Prälat für die Bürger der Stadt nur noch sehr bedingt eine herrschaftliche Instanz darstellte, scheint die Wahl dieses Programmtyps etwas gewagt. Angesichts zeitgenössischer Berichte, die von Winkelsheim als aufbrausenden Verfechter seiner Rechte und Befugnisse beschreiben, ist aber zumindest vorstellbar, dass dieser bewusst kompetitive Signale gegenüber Stadtrat und Zürcher Obrigkeit zu setzen suchte. Zudem wurde ein eigentliches Rathaus, das die Institution des Rates wirksam verkörperte, in Stein am Rhein erst im Jahr 1539 erbaut. Im beginnenden 16. Jahrhundert nutzte man für Ratsversammlungen möglicherweise das Gredhaus (unmittelbar an der Rheinbrücke, der Klosteranlage direkt benachbart), wo keine Anzeichen einer entsprechenden repräsentativen Ausstattung gefunden wurden.[96] Andererseits ist zu bedenken, dass die Bildsprache, die von Winkelsheim gewählt hatte, nicht einzig an Regierungssitze gebunden war, sondern zur Demonstration humanistischer Bildung und Artikulation unterschiedlicher Modi politischen Bewusstseins flexibel einsetzbar blieb. So ist von Winkelsheims Programm inhaltlich trotz seiner überwiegend «staatstragenden» Thematik schliesslich auch nicht auf die Regierungsfrage zugespitzt, sondern stellt im Ganzen mehr eine Art moralphilosophischer Rundumschlag dar, der, in der Erkerkapelle gipfelnd, die Hoheit Christi über irdische Herrschaftsformen stellt.

Ein humanistischer Wandbilderzyklus in kontrastierend-kompositem Aufbau

Susan Tiptons[97] Untersuchung zu Fassaden- und Saalprogrammen deutscher Rathäuser zeigt, dass sich im fortschreitenden 16. Jahrhundert die Darstellung auserlesener positiver Tugendvorbilder als landläufige Art der Verwertung historischer Exempla eingespielt hatte. Ausgehend von der Idee des Regentenspiegels, der alle guten Eigenschaften einer Regierung in sich zusammenfasst, verfestigten sich bestimmte vorbildhafte Szenen der Gerechtigkeit, des Mutes et cetera sowie eine Reihe «unverzichtbarer» Tugendhelden und -heldinnen zu einem Standardrepertoire. Humanistische Wandbildprogramme nahmen den Charakter von Kollektionen beziehungsweise Serien an.[98]

Der Bilderzyklus des von winkelsheimschen Saales, der offenbar aus einer besonderen geistigen Verfassung bewussten Umdenkens, Ablassens und Aneignens hervorging, greift den aktuellen Stoff der historischen Exempla auf, verfährt damit aber zu diesem Zeitpunkt noch anders. Aus seinen historischen Szenen sind immer deren zwei zusammengehörig, die jedoch unterschiedlich zu bewerten sind; auf der Südwand werden Vorbilder und Negativbeispiele, in Paaren zusammengefasst, einem vergleichenden «Ranking» unterzogen. Auch das Bild der Zurzacher Messe basiert – trotz der Umsetzung in einer kontinuierlichen Landschaft – auf einem kontrastierenden Vergleich. Frauenfelder bezeichnet diesen Programmaufbau als «an sich [noch] mittelalterliche Schematisierung von These-Antithese und Bild-Gegenbild».[99] Nach einem didaktischen Prinzip, das in scholastischem Denken wurzelt, werden gute und schlechte Exempla gegeneinander ausgespielt. Den Rezipierenden kommt die Aufgabe zu, das Gute beziehungsweise eine Botschaft «herauszuschälen», wie Wolter-von dem Knesebeck bezüglich kompositer Programme bemerkt.[100]

Der Grossteil der in solcher Weise kontrastierend aufgebauten Kompositprogramme datiert in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und bewegt sich hauptsächlich im Themenkreis der höfischen Kultur (Jagd, Minne, Turnier

et cetera). In diesen werden neben zeitgenössischen literarischen Stoffen gelegentlich auch thematisch passende Exempla der antiken Historie integriert (wie zum Beispiel das Parisurteil und der von Phyllis gerittene Aristoteles in der Burg Castel Pietra bei Calliano im Trentino). Wolter-von dem Knesebeck ordnet diese Art des Programmaufbaus zusammenfassend einer «Phase vor der Übernahme und Entwicklung humanistisch geprägter Bildprogramme im Alpenraum und im Norden» zu. Den im 16. Jahrhundert eintretenden Wechsel zu seriellen Programmaufbauten sieht er als Folgeerscheinung der zwischenzeitlich etablierten humanistischen Kultur, in der das Medium der Wandmalerei verstärkt zur Bildungsdemonstration genutzt worden sei. Die Gefüge dieser Bildungsdemonstration hätten sich derart verfestigt, dass das Gespür der Maler für die kontrastierende Entfaltung eines Bildprogramms allmählich verloren gegangen sei.[101] Vor dem Hintergrund dieses Epochenkonzepts wäre der Bildersaal David von Winkelsheims als eine Hybriderscheinung – sozusagen zwischen den Ären – anzusehen, die ein humanistisch geprägtes Programm nach «vorhumanistischer» Methode konstruiert.

Es besteht allgemein Konsens darüber, dass profane Wandmalereiprogramme, insbesondere kontrastierende Kompositprogramme, bis ins Spätmittelalter hinein vermutlich dazu dienten, Anreize für eine um Bildinhalte herum geführte Konversationspraxis zu liefern. Diese Konversation wird einerseits im Zusammenhang mit einer bis dahin fortlebenden Kultur der mündlichen Aufarbeitung literarischer Gegenstände gesehen, andererseits wird angenommen, dass man sich gemeinsam an der Entschlüsselung eines Rätsels erfreuen wollte. Ein überzeugendes Indiz hierfür findet sich in einem punktuell gesetzten, nur ein einziges Bild erklärenden Textkommentar im Jagdzimmerprogramm des Schlosses Moos-Schulthaus in Eppan, der sich wie das Ende eines Wollknäuels als Anfangspunkt zur Lösung des Rätsels darbietet.[102]

Daneben ist als ein Gesichtspunkt, der für die Entwicklung und den Niedergang des kontrastierenden Kompositprogramms ausschlaggebend gewesen sein mag, im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert die noch geltende Untrennbarkeit der Aufgaben des Lesens und des Deutens zu nennen. Angelesenes Wissen wurde nicht als etwas an sich Wertvolles aufgefasst, sondern als etwas, das richtig verarbeitet werden muss, um Wert zu gewinnen. Die selbstverständliche Zusammengehörigkeit von Überlieferung und Beurteilung zeigt sich etwa in den *Gesta Romanorum* oder der schöfferlinschen Livius-Aufarbeitung, die den Historienstoff durch Gewichtung und Kommentar quasi erst nutzbar machen. Solche Handhabung wurde explizit gefordert, zum Beispiel von Thomas Murner in seiner 1509 erschienen Schrift *Über das richtige Verhältnis von antiker Dichtung und Theologie*,[103] in der er anmahnte, dass die Lektüre heidnischer Autoren immer in den Dienst der *propaganda fides* gestellt werden müsse und lediglich zur Gewinnung moralischer Exempel erfolgen solle. Auch Erasmus von Rotterdam bestand darauf, dass antike Historien nur dann eine positive Geistesbildung unterstützen könnten, wenn sie in religiösem Bewusstsein gelesen würden.[104] Eigentliche Lesekompetenz, nicht nur in Bezug auf Historienstoffe, implizierte die Fähigkeit, die Inhalte in einem externen Wertesystem richtig zu verorten. Der Anspruch des spätmittelalterlichen Lesepublikums, das Wertvolle aus der Lektüre zu «bergen», schlug sich häufig in eigener schriftstellerischer Weiterverarbeitung nieder, wofür die vielleicht vom Hausherrn selbst verfassten Inschriften des Steiner Historienzyklus, die die gewählten Stoffe neu filtern und arrangieren, ein Beispiel geben.

Die unmittelbarste Methode, diese organisierende Gelehrtheit im Medium der Wandmalerei adäquat zu demonstrieren, lag darin, das Wandgefüge zum Unterbau für eine im Hinblick auf bestimmte Wertmassstäbe vergleichende Gewichtung der Inhalte zu machen, die als der eigentliche Ertrag der Wissensaneignung verstanden wurde. Das Entziffern eines auf diese Weise erstellten Bildprogramms erforderte wiederum eine hermeneutisch zirkuläre Rezeptionsweise, ein kreuz und quer erfolgendes Gegenüberstellen und Abwägen, das zugleich Reflexion über den Umgang mit überliefertem Wissen, über Erkenntnisgewinn an sich war. Gerade der von winkelsheimsche Zyklus als früher Fall progammatischer Verhandlung heidnisch-antiker Themen im Norden wurde wohl bewusst als diffizile Herausforderung für das moralische Urteilsvermögen seiner Rezipierenden gestaltet und somit als Demonstration des ihm zugrunde liegenden intellektuellen Prozesses. Auch wenn solche Programmaufbauten in der Art einer Knobelei Vergnügen zu bereiten vermochten, unterschieden sie sich in ihrem Anspruch doch von dem, was zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Begriff «Rätsel» in der Literatur kursierte (so bestand das weitverbreitete Strassburger Rätselbuch zu gut zwei Dritteln aus Scherzfragen).[105]

Mit der Expansion des Lesens im fortschreitenden 16. Jahrhundert sah sich der Lesende nicht mehr im selben Masse in Status und Verantwortlichkeit des Exegeten. Die Organisation der Inhalte verlagerte sich zunehmend auf die Vorarbeit des Autors, was schon im Zeitraum um 1500 einige Werke wie das *Narrenschiff* oder die *Geuchmat* anzeigen, die parallel zu kontrastierenden Ansätzen wie der Schöfferlin-Historie dazu übergehen, das Gute und das Schlechte voneinander zu isolieren und verwandte Exempla in Kollektionen zu verschnüren. Die zugleich in der Wandmalerei einsetzende Tendenz zur seriellen Verarbeitung kann demnach als Folge einer nicht erst aufkommenden, sondern einer veränderten Bildungsdemonstration verstanden werden, die gewandelte Verhältnisse widerspiegelt.

ADRESSE DER AUTORIN

Agnes Scherer, Kunsthistorikerin, Volksgartenstrasse 4, D-40227 Düsseldorf

ANMERKUNGEN

1 Erste kunstwissenschaftliche Betrachtungen über die Anlage erarbeitete der Literaturwissenschaftler Ferdinand Vetter (1847–1924), dessen Vater das Kloster 1875 erworben und als Wohnsitz eingerichtet hatte. Vetters Schriften behandeln die Wandgemälde im Saal des Davidsbaus aber eher en passant, siehe dazu FERDINAND VETTER, *Sankt-Georgen-Kloster in Stein am Rhein. Historisch-Artistische Schilderung. Führer und Gedenkblatt für dessen Besucher*, Basel 1884. – FERDINAND VETTER, *Klosterbüchlein. Beschreibung des Sankt-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein*, Bern 1920. Im Jahr 1936 erschien eine erste Monografie über die Saalbilder von Heinrich Alfred Schmid, die ohne Ansatz zu einer Gesamtdeutung des Bildprogrammes bleibt, nicht zuletzt deshalb, weil der Autor in Anbetracht der heterogenen Themenzusammenstellung davon ausgeht, dass während der Ausmalungsarbeiten ein Konzeptwechsel erfolgt war, siehe dazu HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, Frauenfeld 1936, S. 8. Der 1958 erschienene, von Reinhard Frauenfelder verfasste Kunstdenkmäler-Band über den Bezirk Stein am Rhein enthält eine längere Besprechung des Saales, in der Interpretationsgedanken nur stellenweise anklingen: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen*, 2: Der Bezirk Stein am Rhein, von REINHARD FRAUENFELDER, Basel 1958. Den ersten Versuch einer Gesamtdeutung unternahm Ernst Gerhard Rüsch, der im Hinblick auf die sakralthematische Sphäre des Erkers alle Darstellungen auf einer geistlichen Bedeutungsebene auslegt. Hiermit leistet er einen entscheidenden Beitrag zu einem besseren Verständnis des Werks, auch wenn er schliesslich alles unter dem etwas vagen Überbegriff der säkularisierten «Renaissancefrömmigkeit» zusammenfasst, siehe dazu ERNST GERHARD RÜSCH, *Renaissancefrömmigkeit im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein*, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 42, 1965, S. 107–135. Eine allzu kühne These stellte im selben Jahr der Kirchenhistoriker Ekkehard Fabian auf. Er nimmt an, dass der Auftraggeber einer humanistisch-reformatorischen Verschwörungsgruppe angehörte und mit seinem Bildprogramm für diese ein verstecktes Zeugnis schaffen wollte. In den Gesichtern der Dargestellten vermeint er die Porträts der mutmasslichen Verschwörer zu erkennen, darunter, neben dem Abt selbst, die Maler Niklaus Manuel Deutsch, Hans Holbein d. Ä., Hans Holbein d. J., Ambrosius Holbein und Thomas Schmid, ausserdem den Steiner Hauptreformator Erasmus Schmid und verschiedene weitere deutschschweizerische Wegbereiter der Reformationsbewegung. In den Frauendarstellungen will er die Gattinnen dieser Männer erkennen. Fabian sucht seine These zu untermauern, indem er aus einzelnen Merkmalen der kleinformatigen Gesichtszeichnungen Rückschlüsse auf Charakterzüge zieht, die er dann den verschiedenen Persönlichkeiten zuordnet, siehe dazu EKKEHARD FABIAN, *Holbein-Manuel-Schmid-Studien. Historisch-, bio- und ikonographische Untersuchungen dreier Schwurgruppenbildnisse von Ambrosius Holbein, Niklaus Manuel Deutsch und Thomas Schmid. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance und der Reformation an Oberrhein und Bodensee*, Tübingen 1965.

2 David von Winkelsheims Grossvater war Bürgermeister von Schaffhausen gewesen und hatte den Rittertitel getragen. Sein Vater Johann und seine Mutter Verena von Hinwil hatten zuerst das kleine Schloss Mandach bei Zurzach bewohnt, waren aber bereits auf den Edelsitz Girsberg in Emmishofen (heute ein Ortsteil von Kreuzlingen) umgezogen, als ihre beiden Söhne David und Wolf zur Welt kamen. Nach dem Tod ihres Gatten, etwa ab 1485, lebte Verena mit ihrem zweiten Ehemann, einem verbürgerten Junkerssohn, am Steiner Marktplatz. Ob David schon vor seiner Wahl zum Abt Mitglied des Konvents von St. Georgen war, ist unklar. Er taucht erst als Abt im Urkundenmaterial auf, siehe dazu OTTO STIEFEL, in: ERNST RIPPMANN / FRITZ RIPPMANN / OTTO STIEFEL / HILDEGARD URNER-ASTHOLZ, Geschichte der Stadt Stein am Rhein, Bern 1957, S. 155.

3 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 10. Offenbar umfasste der Konvent stets nur eine kleine Zahl von Mitgliedern. Für die gesamte Geschichte des Klosters bis zu seiner Aufhebung haben sich urkundlich nur die Namen von etwa 20 Äbten und rund doppelt so vielen Mönchen erhalten, siehe dazu REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 44.

4 1457 erkauften die Steiner sich von ihren Vogtherren die Reichsfreiheit und schlossen sich zu deren Absicherung 1459 dem eidgenössischen Bund an. Nachdem das Kloster St. Georgen infolge schlechter Haushaltung mehr und mehr seines Grundbesitzes hatte lassen müssen, liess von Winkelsheims Vorgänger, Abt Jodokus Krum, um nicht den Steinern als neuen Vogtherren anheimzufallen, 1478 den Konvent mit Leuten und Gütern in das Burgrecht der Stadt Zürich aufnehmen. Aber auch die Steiner mussten 1484, in eine finanzielle Zwangslage geraten, ihre Stadt der Obrigkeit Zürichs unterstellen. Zürich kam damit in künftigen Streitereien zwischen Stadtrat und Abt, deren es viele geben sollte, die alleinige Schiedsrichterrolle zu, OTTO STIEFEL (vgl. Anm. 2), S. 68, 93, 106, 107, 119, 120, 121, 126, 155.

5 ANDRÉ MEYER, *Profane Bauten*, in: Ars Helvetica 4, Disentis 1989, S. 216–221.

6 CORD MECKSEPER, *Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang*, in: ECKART CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei, Bd. 1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Tübingen 2002, S. 255–281, S. 262, Zitat siehe S. 269.

7 CORD MECKSEPER (vgl. Anm. 6), S. 270–274.

8 STEPHAN HOPPE, *Der Raumtypus des «Prunkappartements» als Träger symbolischen Kapitals*, in: Rudolstädter Arbeitskreis für Residenzkultur (Hrsg.), Zeichen und Raum. Ausstattung und Zeremoniell in den deutschen Schlössern der frühen Neuzeit, Berlin 2006, S. 229–251, hier S. 245.

9 ANDREAS CURTIUS, *Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht*, in: FRANK MATTHIAS KAMMEL, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.), Spiegel der Seligkeit, Nürnberg 2000, S. 34–48, hier S. 36.

10 In den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden die vormals überregional konkurrenzfähigen Bodenseestädte Konstanz und Ravensburg zu untergeordneten Zwischenstationen des internationalen Handels degradiert, dessen Schwerpunktgebiete und Routen sich verschoben hatten. Die Region besass keine bedeutenden Klöster mehr, hatte keine eigenen Universitäten hervorgebracht, war auch im Buchdruckwesen hinter den Standards der Grossstädte zurückgeblieben, siehe dazu OTTO FEGER, *Geschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 3, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1963, S. 375. – ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 2, Sigmaringen/Stuttgart/München 1969, S. 24, 26. Aus der Privatbibliothek des Abts sind nur die drei zufälligen Titel überliefert: Isidor von Sevilla, *De summo bono*; Petrus de Palude, *Thesaurus novus de tempore et de sanctis*; Johann Geiler von Kaiserberg, *Narragonium*, siehe dazu ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 109.

11 Die Ausmalung der sogenannten unteren Abtsstube ist offenbar im Zeitraum zwischen 1510 (für das die Fertigstel-

lung von Getäfer und Decke vorausgesetzt wird, siehe dazu MARIA BECKER / MATTHIAS FREHNER, *Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein*, Bern 1998, S. 37) und dem Jahr der Fertigstellung der oberen Saalbilder, 1516, entstanden. Im obergeschossigen Treppenflur des Jodokuswohntrakts haben sich zwei weitere Wandbilder in Grisailletechnik erhalten («Der Tod des Absalom» und «Die vier stärksten Dinge»), die vom Urheber mit der Datierung in das Jahr 1509 versehen wurden. Verglichen mit den betont zeichnerisch gelösten Saalmalereien ähneln sich diese Flurbilder und die Bilder der unteren Abtsstube bezüglich einer noch stärker in der Stiltradition des 15. Jahrhunderts verhafteten weichen Plastizität, besonders der Gewandbildung. So ist anzunehmen, dass die Ausmalung der unteren Stube bereits 1510 oder wenig später ausgeführt worden ist.

12 Zu Beginn der 1930er Jahre wurden die damals zum Teil angegriffenen Saalbilder durch den Restaurator Franco Steffanoni aus Bergamo, der auch die Stimmer-Fresken des Hauses *Zum Ritter* in Schaffhausen abgelöst hatte, restauriert. Er übertrug im Steiner Bildersaal sämtliche vier Panneaux der Ostwand auf Leinwand, woraufhin sie wieder an Ort und Stelle montiert wurden, siehe dazu HANS MEYER-RAHN, *Das Kloster St. Georgen in Stein am Rhein*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung, 1932–1945, 2. Folge, Luzern 1945, S. 55–93, hier S. 84.

13 ARPAD STEPHAN ANDREÄNSZKY, *Thomas Schmid*, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 49, Schaffhausen 1972, S. 169–173.

14 Der Widder für den Brunnen am Schaffhauser Rindermarkt datiert in das Jahr 1522, HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 56.

15 Die Buchstabenfolge NAMBRO auf dem Halsband der Artemisia-Darstellung, die von den Vertretern der Holbein-These wie ein Ausschnitt aus einer eigentlich längeren, den gesamten Hals umfassenden Inschrift gelesen wird, nämlich als spielerische Andeutung der Worte: HolbeiN AMBROsius. Siehe dazu HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), Taf. XIX.

16 Siehe dazu BERND KONRAD, *Das Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, München / Berlin 1988, S. 54–84. – BERND KONRAD, *Die Wandgemälde im Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein*, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 69, Thayngen 1992, S. 75–111.

17 Vergleichsweise gut erhaltene Beispiele aus dem späteren 15. Jahrhundert sind die von Wolter-von dem Knesebeck besprochenen Zyklen im Jagdzimmer des Schlosses Moos-Schulthaus in Eppan, Südtirol und die *Sala di amore* in der Burg Castel Pietra bei Calliano im Trentino, siehe dazu HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005 und 2010 (vgl. Anm. 18 und Anm. 59). Ein älteres Beispiel sind die um 1390/1400 entstandenen, abgenommenen Wandbilderzyklen aus den Palas-Sälen der Burg Lichtenberg bei Prad im Vinschgau, die heute im Tiroler Landesmuseum aufbewahrt werden, siehe dazu WALTRAUD KOFLER ENGL, *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg*, in: WOLFGANG MEIGHÖRNER, Tiroler Landesmuseen Ferdinandeum (Hrsg.), Kunstschätze des Mittelalters, Innsbruck 2011, S. 124–149.

18 HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Zur Verwendung von Druckgraphik in der profanen Wandmalerei*, in: WOLFGANG AUGUSTYN / ULRICH SÖDING (Hrsg.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 333–352, hier S. 334.

19 Frauenfelder zeigt auf, dass dieser im Erläuterungstext versehentlich als «Quintilius» Metellus bezeichnet werde. Letzterer war jedoch der Bruder des beteiligten Metellus, siehe REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 128.

20 Der eidgenössischen Gepflogenheit entsprechend, die Frauen vom Ritual des Bündnisschwurs ausschloss, siehe dazu OTTO STIEFEL (vgl. Anm. 2), S. 107.

21 TITUS LIVIUS, *Römische Geschichte*, Bd. 21–23, Bd. 21, hrsg. von HANS JÜRGEN HILLEN / JOSEF FEIX, München 1974, S. 33, 495.

22 REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 123, 126.

23 Zitiert bei REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 123–129.

24 FERDINAND VETTER, zitiert bei REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 123, 126, 127, 128, 129.

25 WALTHER LUDWIG, *Erasmus und Schöfferlin – vom Nutzen der Historie bei den Humanisten*, in: AUGUST BUCK (Hrsg.), Humanismus und Historiographie, Weinheim 1991, S. 61–88, S. 69, 71, 78, 82.

26 Das Buch erschien 1505 in der Mainzer Offizin Schöffer und 1507 in Strassburg bei Johann Grüninger, siehe dazu KARL GOEDEKE, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 1, Hannover 1859, S. 140. Die Illustrationen der Strassburger Ausgabe sind insgesamt einfacher und von geringerer Qualität. Dabei sind 39 ihrer aufwendigeren Holzschnitte mehr oder weniger freie Kopien nach der Mainzer Ausgabe, ELSE THORMÄHLEN, *Die Holzschnitte der Mainzer Livius-Illustrationen*, in: Gutenberg-Jahrbuch, Bd. 9, Mainz 1934, S. 137–154, hier S. 137.

27 HUGO WAGNER / OSKAR EMMENEGGER, *Die Wandbilder in der unteren Abtsstube*, in: Bericht über die Tätigkeit der Gottfried-Keller-Stiftung, 1985, S. 41–46.

28 Diese Sammlung historischer Exempla war im deutschsprachigen Raum erstmals 1470 bei Johann Mentelin in Strassburg erschienen, siehe dazu OTTO MAZAL, *Die Überlieferung der antiken Literatur im Buchdruck des 15. Jahrhunderts*, Bd. 3, Stuttgart 2003, S. 707. Im grossen Saal des Nürnberger Rathauses sind (verlorene) Darstellungen der Römertugenden nach Valerius Maximus bereits für das 14. Jahrhundert als Wandschmuck dokumentiert, siehe dazu SUSAN TIPTON, *Res publica bene ordinata – Regentenspiegel und Bilder vom Guten Regiment*, Hildesheim 1996, S. 55.

29 Die *Punica* wurde im deutschen Sprachraum erstmals 1504 in Leipzig gedruckt, OTTO MAZAL (vgl. Anm. 28), Bd. 2, S. 389, 392, 393. In der fiktiven Erzählung des *Somnium Scipionis* schildert Scipio Africanus minor einen Traum, in dem er seinem Adoptivgrossvater Scipio Africanus maior begegnet, der ihn über den Unwert irdischen Ruhms belehrt und als Lohn für den verdienten Staatsmann ewige Seligkeit im Himmel verheisst, KARL BÜCHNER, *Somnium Scipionis – Quellen, Gestalt, Sinn*, Wiesbaden 1976, S. 73. Einzelausgaben dieser Cicero-Schrift wurden bezeichnenderweise nur in den Ländern nördlich der Alpen herausgegeben; im deutschen Sprachraum zuerst um 1500 in Leipzig, OTTO MAZAL (vgl. Anm. 28), Bd. 3, S. 550.

30 Siehe VALERIUS MAXIMUS, *Facta et dicta memorabilia – Denkwürdige Taten und Worte*, Stuttgart 1991, S. 265.

31 Eine klare Spiegelung der Schwurszenen gibt es auch in der *Punica* des Silius Italicus, der die Schwurreden Scipios und Hannibals mit rhetorischen Mitteln stark gegensätzlich gestaltet, um im Kontrast die positive Motivation des einen (Frömmigkeit, Patriotismus) und die negative des anderen (Rachsucht) deutlich herauszustellen, siehe dazu MARTIN HELZLE, *Die Redeweise der Hauptpersonen in Silius Italicus' Punica*, in: SIGNE ISAGER / KARSTEN FRISIS-JENSEN / BIRGER MUNK OLSEN / JENS ERIK SKYDSGAARD (Hrsg.), Classica

Et Mediaevalia, Bd. 46, 1995, S. 189–214, hier S. 206–208.

32 VOLKER REINHARDT, *Geschichte der Schweiz*, München 2006, S. 9. – THOMAS MAISSEN, *Geschichte der Schweiz*, Baden 2010, S. 73, 75. – BEATE RATTAY, *Entstehung und Rezeption politischer Lyrik im 15. und 16. Jahrhundert. Die Lieder im Chronicon Helveticum von Aegidius Tschudi*, Göppingen 1986, S. 24, 27.

33 Siehe dazu WILLI STUDACH, *Die Sprache des Weissen Buches von Sarnen*, Sarnen 1993, S. 446.

34 ERNST BOHNENBLUST, *Geschichte der Schweiz*, Erlenbach-Zürich 1974, S. 198–199. – VOLKER REINHARDT (vgl. Anm. 32), S. 46, 47.

35 Siehe BERNHARD STETTLER, *Die Eidgenossenschaft im 14. Jahrhundert – Die Suche nach einem gemeinsamen Nenner*, Zürich 2004, S. 361, 362.

36 Siehe MYLÈNE RUOSS, *Zur Ikonographie des Rütlischwurs am Beispiel der Zürcher Glasmalerei im 16. Jahrhundert*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 59, Zürich 2002, S. 41–56, hier S. 42.

37 RICHARD FELLER / EDGAR BONJOUR, *Geschichtsschreibung der Schweiz vom Spätmittelalter zur Neuzeit*, Basel/Stuttgart 1979, S. 79. Unter der Überschrift: «Wie die zwen brüder umb des landes namen kämpftend» berichtet Brennwald: «Nun wurdend die zwen bruder Schwiter und Tschey zwitrechtig; dann jetwedern vermeint, er sollti herr sin und das land nach ihm genempt werden. Und als entwederer dem ander nit nach lassen wollt, versprachend sie einandern, einen kampf ze thun; [...]. Und als si jetz in dem kampf tratend und gar ritterlich zusamen stachend, huwend und schlugend, da begreif der Tschey sinen bruder, vermeint, den under sich zu werfen. Also es zuckt der Schwiter sinen degen, der nit lang was, stach sinen bruder durch ein schenkel; dashalb er zu der erden viel und starb, dorum das land volk grossen kumber empfieng. Da sprach der Schwyter: ‹Nit also, ir sond alle bereit sin, um des landes willen zu sterben, wie min bruder und ich um sinen namen ouch gethan hand› und namte das land nach im Schwytz, als es dann nach hut bi tag heisst», siehe RUDOLF LUGINBÜHL (Hrsg.), *Heinrich Brennwalds Schweizerchronik*, Bd. 1, Basel 1908–1910, S. 265.

38 JOHANNES STUMPF, *Gemeiner loblicher Eydgnoschaft Stetten, Landen vnd Völckern Chronicwirdiger thaaten beschreibung : Hierinn wirt auch die gelegenheit der gantzen Europe, Item ein kurtzuergriffne Chronica Germani*[a] *e oder Teütschlands, insbesonders aber ein fleyssige history vnd ordenliche beschreybung Galliae oder Franckreychs fürgestellt, darauff denn obgedachte der Eydgnoschafft beschreybung volget. Jetz neüwlich zum anderen mal in den truck gäben,* [...] *gebessert, gemeeret., mit einer angehenckten Chronologey* [...] *vom 1548. jar, biss auf diss gegenwirtig 1586. jar / durch Johan*[n] *Rudolph Stumpffen*, Zürich 1586, *Das sechsst buch von dem Zürychgow*, S. 271v.

39 Der Loslösung von habsburgischen Vereinnahmungsansprüchen diente beispielsweise die Helvetier-These, nach der die Eidgenossen sich als Nachkommenschaft einer ursprünglich freien Bevölkerung des Landes betrachteten, BEATE RATTAY (vgl. Anm. 32), S. 26.

40 Dass die Deserteure um Metellus, die Scipio zur Tugend ermahnt, dem Adel entstammen, verfinstert das Bild der Monarchie zusätzlich. So versäumt es die Inschrift zum Scipio-Schwur nicht, dies zu erwähnen.

41 Das Thema des Scipio-Schwurs kehrt in eng verwandter bildlicher Komposition in einer Federzeichnung wieder, die Heinrich Alfred Schmid in die Mitte der 1520er Jahre datiert. Das 35,5 × 43,1 cm grosse Blatt befindet sich in der Schaffhauser Sammlung Dr. Hugo von Ziegler, siehe EKKEHARD FABIAN (vgl. Anm. 1), S. 113, Taf. IX. Die Bildformulierung der unsignierten Zeichnung ist dem Wandbild zwar sehr ähnlich – sogar die Räumlichkeit, in der die Szene sich abspielt –, aber ihr bewegter, zu Abrundungen neigender Gesamtstil weicht von dem des Wandmalers sehr ab. Diese Differenzen werden von Schmid mit dem mutmasslichen zeitlichen Abstand ihrer Entstehung allein kaum glaubhaft erklärt. Es spricht indessen nichts dagegen, dass ein anderer Maler sich von dem Wandbild des Saals zu dieser Zeichnung hat anregen lassen, die möglicherweise ihrerseits als Entwurf für ein Wandbild gedacht war. Unter den Bildrand hat jemand nachträglich mit der Feder die Namen der Brüder Erasmus Schmid (dieser war der Hauptreformator von Stein) und Felix Schmid geschrieben, HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 60. Schmid und Fabian nehmen an, dass die Namen spielerisch der jeweils darüber abgebildeten Figur zugedacht sind.

42 In erster Linie wurde der sogenannte freie Reislauf kritisiert, bei dem der Söldner sich nicht nach den Verträgen richtete, welche die Obrigkeit seines Heimatortes zugunsten einer bestimmten ausländischen Macht abgeschlossen hatte, sondern eigenmächtig für denjenigen in den Kampf zog, der den höchsten Sold bot. Aber auch der geregelte Reislauf stellte für die Einheit des Landes eine Gefahr dar, weil die Obrigkeiten der eidgenössischen Orte für ihre Soldbündnisse von den ausländischen Regierungen Pensionen und Geldgeschenke kassierten. Diese finanziellen Abhängigkeitsverhältnisse bedingten von Ort zu Ort eine unterschiedliche Parteinahme, durch die der Bund innerlich zerrissen wurde. Obwohl die Tagsatzung es mehrmals zu verbieten versucht hatte, war das Pensionswesen nicht auszumerzen, ERNST BOHNENBLUST (vgl. Anm. 34), S. 166, 167. – HANS STRICKER, *Die Selbstdarstellung des Schweizers im Drama des 16. Jahrhunderts*, Bern 1961, S. 41.

43 HANS STRICKER (vgl. Anm. 42), S. 42.

44 FERDINAND VETTER 1884 (vgl. Anm. 1, S. 37, 38.

45 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 15.

46 MELCHIOR KIRCHHOFER, *Wahrheit und Dichtung. Sammlung Schweizerischer Sprüchworter*, Zürich 1824, S. 125.

47 Zu den Schriftquellen über die Zurzacher Messe siehe HEKTOR AMMANN, *Die Zurzacher Messen im Mittelalter*, Aarau 1923, S. 8–11.

48 HEKTOR AMMANN (vgl. Anm. 47), S. 68.

49 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 19.

50 Schmid schreibt, der Name der «Wismatt» sei einst so bekannt gewesen wie die Oktoberwiese in München und der Prater in Wien, HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 18.

51 Dieses Privileg gestand man ihnen in Gedenken an den Tod König Albrechts zu, der 1308 bei Königsfelden, das zirka 14 km südwestlich des heutigen Bad Zurzach liegt, in den Armen einer Dirne gestorben war, HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 16.

52 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 16. In Niklaus Manuels Fastnachtsspiel *Elsli Tragdenknaben* von 1529 heisst es über den Schönheitswettbewerb auf dem Zurzacher Hurentanz: «Ich han dich wol in grossen eren gsechen / Es ist ietz bi siben jaren bschechen / Zu Zurzach uf dem hurentanz / Darumb tregstu du wol ein kranz. / Dann da warend mer denn hundert huren / Die do all am tanz da umbher furen / Noch hastu da den gulden gwunnen / Den man der huebschisten solt gunnen / Den der vogt von Baden gibt dennzmal / Der huebschisten in der huren zal / Die dennzmal uf der Wissmatten sind», siehe dazu JAKOB BAECHTOLD, *Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz und ihres Grenzgebietes*, Bd. 2, Niklaus Manuel, Frauenfeld 1878, S. 271, 272.

53 Nur verlegt Stumpf Rossmarkt und Tanz an den südlichen

Ausgang des Ortes, HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 20.

54 HEKTOR AMMANN (vgl. Anm. 47), S. 26, 64, 67.

55 JOHANNES STUMPF (vgl. Anm. 38), S. CCCCVIII v.

56 Die neuen Stöcke wurden von Hans Asper, Heinrich Vogtherr d. Ä., Veith Specklin und vermutlich weiteren, unbekannt bleibenden Künstlern gefertigt, MYLÈNE RUOSS (vgl. Anm. 36), S. 42.

57 MYLÈNE RUOSS (vgl. Anm. 36), S. 42.

58 Der Stock könnte aus den Beständen des Verlegers Hans Rüegger stammen, bei dem Christoph Froschauer um 1515 in Stellung getreten war. Rüegger hatte in Zürich seit 1504 als Amateur-Drucker illustrierte Bücher, Druckschriften und Einblattdrucke herausgebracht. Nach seinem Tode im Jahr 1517 führte Christoph Froschauer das Geschäft weiter. Weniger wahrscheinlich ist, dass der Stock den Beständen der Augsburger Druckwerkstatt Johannes Froschauers entstammte. Diese wurde 1523, mit dem Tode Johannes Froschauers, aufgegeben. Sein Sohn Simprecht siedelte daraufhin in die Druckerei Christoph Froschauers nach Zürich über (Simprecht Froschauer aus Augsburg und Christoph Froschauer in Zürich waren vermutlich entfernt miteinander verwandt), PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Die Offizin Froschauer – Zürichs berühmte Druckerei im 16. Jahrhundert*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 33, Heft 2, Zürich 1940, hier S. 13–17.

59 HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Zahm und wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloss Moos in Eppan*, in: ECKART CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei 2. Konventionalität und Konversation, Tübingen 2005, S. 479–520, hier S. 495, 517.

60 ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 129.

61 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 18.

62 Zur *Bassedanse* siehe WOLFGANG BRUNNER, *Höfischer Tanz um 1500 unter besonderer Berücksichtigung der Bassedanse*, Berlin 1983.

63 So schreibt Brant in seinem *Narrenschiff*-Kapitel «Von Fälscherei und Beschiss»: «Man tut ein lahm Ross jetzt beschlagen / Dem doch gebührt der Schinderwagen; / Das muss noch lernen auf Filzen [Hufumwicklungen mit Filz] stehn / Als sollt es nachts zur Mette gehn / Wenn es vor Schwäche hinkt und fällt / Schlägt man daraus doch jetzt viel Geld / Damit beschissen werde die Welt», siehe SEBASTIAN BRANT, *Das Narrenschiff*, hrsg. von HANS-JOACHIM MÄHL, Stuttgart 1964, S. 381, 382.

64 Siehe SAMUEL SINGER, *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi – Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Bd. 13,, Berlin/New York 1995 –2002, S. 322.

65 HEKTOR AMMANN (vgl. Anm. 47), S. 61.

66 Besonders verrufen war seit jeher das Würfelspiel. 1489 hatte Max Ayrer eine Legende über die Erfindung des Würfelspiels durch den Teufel gedruckt, siehe dazu HEINRICH HENS, *Verspielte Tugend – Spielbares Laster. Studien zur Ikonographie des Kartenspiels im 15. bis 16. Jahrhundert*, Bd. 1, Aachen 2001, S. 22.

67 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 16. Von der «Bosheit» des Zurzacher Hurengeschäfts berichtet in Hans Rudolf Manuels 1548 herausgegebenem Fastnachtstück *Das Weinspiel* eine Hure aus eigener Erfahrung: «Dasselbig treib ich schier zwey jar / Ich war verrucht und böss nun gar / Als was ich gwan, ward schnäll ufgrumbt / Kein Zurzach marckt ich nye versumbt / Am tantz kondt ich frey umbher faren / Ich weiss, das etwan offt da waren / Zweyhundert huren in einer Schar / Ja seyt ich me, so redt ich war / Die aller bossheyt waren wyss», siehe THEODOR ODINGA (Hrsg.), *Das Weinspiel – Fastnachtspiel von Hans Rudolf Manuel (1548)*, Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 101–102, Halle an der Saale 1892, S. 93. Im Jahr 1535, zwanzig Jahre nach Entstehung des Wandbildes und nachdem in weiten Teilen der Schweiz die Reformation durchgesetzt worden war, forderte der Landvogt Benedict Schütz von Bern auf der Tagsatzung in Baden, dass Glückspiel und Hurentanz beziehungsweise Prostitution auf der Zurzacher Wismatt verboten werden sollten: «Diss Jars [...] / ist der Ersamm Burger Bendicht Schütz / [...] / zu einem Landvogt gen Baden verordnet / [...] / hat sich ouch wol, in diser Zytt widerwertigen Loüffen getragen, und glych des ersten Rhatstag sines L. Ampts uff siner Gn. Herrn von Bern Bevelch, an sine Gn. Herrn die Eidtgn. uff der Jahrrechnung zu Baden versampt, flyssig gebracht, dz in Ansechen der Er Gottes und Christenlichen Zucht, uff dem lüttloüffigen Zurzach-Marckt die schentliche, unchristenliche, offne Gwerb der verruchten Scholdneren [Anm.: gemeint sind Hazardspieler], und Huren, Spil, Brentzspil, Hurentanz, und Hüttli, und ander Lasterwerk sölint abgethan und vorkommen werden», siehe KARL RUDOLF HAGENBACH, *Der Schweizerische Geschichtsforscher*, Bd. 10, Basel 1834, S. 382. – THEODOR VON LIEBENAU, *Geschichte des Klosters von Königsfelden*, Luzern 1868, S. 126. Infolge der Reformation waren im heutigen Kanton Aargau, wo Zurzach liegt, das Glückspiel und vehementer noch der Tanz in der Tat allgemein verboten worden und fortan nur noch mit Sondererlaubnis geduldet, siehe dazu J. MÜLLER, *Der Aargau – Seine politische, Rechts-, Kultur- und Sitten-Geschichte*, Bd. 2, Zürich/Aarau 1870, S. 391, 392.

68 SEBASTIAN BRANT (vgl. Anm. 63), S. 216, Anm. 1. Zur Problematisierung der Erotik des Tanzes siehe EDUARD FUCHS, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, München 1909, S. 464.

69 SEBASTIAN BRANT (vgl. Anm. 63), S. 217.

70 THOMAS MURNER, *Die Geuchmat*, hrsg. von EDUARD FUCHS, Berlin/Leipzig 1931. Murner hatte das Werk bereits 1514 fertiggestellt, jedoch war die Veröffentlichung zunächst untersagt worden, siehe dazu OLIVER DUNTZE, *Ein Verleger sucht sein Publikum – Die Strassburger Offizin des Matthias Hupfuff (1997/98–1520)*, München 2007, S. 208.

71 Das Wort Gauch (Gouch/Geuch) vereint in sich die Bedeutungen «Buhler» und «Narr», was verdeutlicht, dass man im beginnenden 16. Jahrhundert unter Narrheit meist explizit sexuelle Verführbarkeit – insbesondere des Mannes – verstand. Mit dem Grossteil der bildlichen Narrendarstellungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind, wie aus dem Kontext häufig zu ersehen, Lüstlinge gemeint, siehe dazu LUTZ MALKE, *Narren – Porträts, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert*, Leipzig 2001, S. 35.

72 Zur historischen Realität solcher Wiesen siehe EDUARD FUCHS (vgl. Anm. 70), Einleitung, S. XIII.

73 MARKUS MÜLLER, *Waz ist minne? Konturen eines unscharfen Phänomens*, in: ALLMUTH SCHUTTWOLF (Hrsg.), Jahreszeiten der Gefühle, Ostfildern 1998, S. 50–60. – DORIS KUTSCHBACH, *Das irdische Paradies – Liebesgärten im späten Mittelalter*, in: ALLMUTH SCHUTTWOLF (Hrsg.), Jahreszeiten der Gefühle, Ostfildern 1998, S. 82–125, hier S. 87, 88.

74 GÜNTER BANDMANN, *Melancholie und Musik – Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960, S. 69, 70, 71.

75 Unter den Darstellungen solcher Tanzveranstaltungen, die sich erhalten haben, sind prominente Beispiele, etwa Wilhelm Zieglers Darstellung des Rothenburger Patrizierfests (1538, Linz, Österreichisches Landesmuseum) oder Bilder

der Augsburger Geschlechtertänze im Maximilianmuseum der Städtischen Kunstsammlungen Augsburgs, siehe dazu HARTMUT BOOCKMANN, *Lebensgefühl und Repräsentationsstil der Oberschicht in deutschen Städten um 1500*, in: Kurzweil viel ohn' Mass und Ziel, hrsg. vom Deutschen Historischen Museum Berlin, München 1994, S. 33–47, Abb. 4, 5, 6.

76 Es ist nicht mehr auszumachen, ob der Erker von innen verschlossen werden konnte, etwa durch hölzerne Türflügel oder einen Vorhang, wie es bei Andachtsnischen in Wohnhäusern häufig der Fall war. Nicht jede derartige Kapelle war geweiht und für die Messfeier zugelassen, wofür es einer kirchlichen Erlaubnis bedurfte, ANDREAS CURTIUS (vgl. Anm. 9), S. 35–41.

77 Rüsch weist darauf hin, dass Luther in einer Tischrede unter anderen Beispielen für lobenswerte Frauen auch Artemisia nannte. Für die theologische Auslegung der Artemisia-Thematik weicht er auf eine eigene Überlegung aus: «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.» In Bezug auf Kandake belässt Rüsch es bei einer Mutmassung: «Da in den Gesta Romanorum und sonst in der erbaulichen Literatur auch die Alexandersage oft allegorisch auf christliche Werte hin gedeutet wird, liesse sich auch mit Kandake eine geistliche Deutung verbinden», siehe ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 117, 124, 125.

78 ADELHEID STRATEN, *Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert*, München 1983, S. 7, 30–33.

79 Gerade in der Eidgenossenschaft, wo man Ehr und Wehr in eins setzte und das Tragen der Waffe als Recht beziehungsweise zu manchen Anlässen als Pflicht eines jeden Mannes mit besonderer Bedeutung auflud, hatte das Schwert den Charakter eines Geschlechtsmerkmals und Würdezeichens. Siehe dazu EDUARD OSENBRÜGGEN, *Studien zur deutschen und schweizerischen Rechtsgeschichte*, Schaffhausen 1868, S. 111, 112, 113.

80 CHRISTIANE ANDERSSON, *Das Bild der Frau in der oberrheinischen Kunst um 1520*, in: GERHARD SCHMIDT (Hrsg.), Die Frau in der Renaissance, Wiesbaden 1994, S. 243–259, hier S. 246.

81 Lucretia besass für die Eidgenossen als «Gründungsopfer» der römischen Republik einen besonderen Identifikationswert. Im Jahr 1526 verfasste der Schweizer Reformator Heinrich Bullinger das Theaterstück *Lucretia und Brutus*, siehe dazu THOMAS MAISSEN, *Die Geburt der Republic – Staatsverständnis und Repräsentation in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft*, Göttingen 2008, S. 311. Der Autor bezog das Thema des Volkswiderstandes gegen die Tyrannei deutlich auf eidgenössische Verhältnisse. In der Vorrede heisst es: «Demnach fürbildet disses spil, wie man die erobert fryheit behalten mög wider alle Tyranny und Oligarchi», siehe HANS STRICKER (vgl. Anm. 42), S. 129. Maissen bemerkt zu dem Stück, es richte sich «nicht verfassungstheoretisch gegen die Monarchie, sondern moralphilosophisch gegen adlige Tyrannen mit ihrer eigennützigen Willkür und vom Ausland importierten Luxus», siehe THOMAS MAISSEN (vgl. diese Anm.), S. 311.

82 ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 123. – MARIA BERBARA, *Civic self-offering: Some Renaissance representations of Marcus Curtius*, in: K. A. E. ENENKEL / JAN L. DE JONG / JEANINE DE LANDTSHEER / ALICIA MONTOYA (Hrsg.), Recreating Ancient History – Episodes from the Greek and Roman Past in Arts and Literature of the Early Modern Period, Leiden/Boston/Köln 2001, S. 147–166, hier S. 152.

83 MARIA BERBARA (vgl. Anm. 82), S. 152.

84 JEANETTE KOHL, *Fama und Virtus – Bartolomeo Colleonis Grabkapelle*, Berlin 2004, S. 128.

85 Siehe JEANETTE KOHL (vgl. Anm. 84) S. 129. Zur Christusähnlichkeit des Herkules führt Rüsch eine Stelle aus Joachim Vadians Ode zu Ehren der Auferstehung Christi an, die 1511 im Gedenkbuch für den Glarner Gelehrten Arbogast Strub veröffentlicht wurde: «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 [...]», siehe Vadian, zitiert bei ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 122.

86 ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 126.

87 GÜNTER BANDMANN (vgl. Anm. 74), S. 96.

88 GÜNTER BANDMANN (vgl. Anm. 74), S. 98.

89 CHRISTIANE ANDERSSON (vgl. Anm. 80), S. 250.

90 Wie sich aus Brants *Narrenschiff* entnehmen lässt, wurde der späte, nach einer Epoche des zehrenden Dauerkrieges errungene Sieg über Karthago als Auftakt des Niedergangs der römischen Weltmacht betrachtet: «Weil man Karthago ganz verheert / Geschahs, dass Rom ward auch zerstört / Viel grössern Schaden Rom empfing / Indem Karthago unterging / Als es davor im Kampf erfahren / Mit ihm vor hundertsechzehn Jahren», siehe SEBASTIAN BRANT (vgl. Anm. 63), S. 359, 360.

91 HANS-JOACHIM MÄHL, *Nachwort*, in: SEBASTIAN BRANT, Das Narrenschiff, hrsg. von HANS-JOACHIM MÄHL, Stuttgart 1972, S. 480–482.

92 WALTHER LUDWIG (vgl. Anm. 25), S. 78.

93 HANS-JOACHIM MÄHL (vgl. Anm. 91), S. 481.

94 Zwingli hatte sich während seiner Priesterzeit in Glarus (1506–16) einerseits als Humanist und Kenner klassisch-antiker Autoren hervorgetan, andererseits als erhitzter Patriot – insbesondere, indem er das Pensionswesen und den Solddienst für fremde Mächte vehement verurteilte. In seinem 1510 über diese Problematik geschriebenen, allegorischen *Fabelgedicht vom Ochsen* nimmt Zwingli den Kriegsdienst für den Papst noch von seiner Kritik aus, siehe dazu PETER STEPHENS, *Zwingli – Einführung in sein Denken*, Zürich 1997, S. 23, 24, 161.

95 Anstatt dieser Einladung sofort zu folgen, besuchte Zwingli das Kloster erst 1522 oder 1523, als es kurz vor seiner Auflösung stand, indem die Stadtbevölkerung und auch immer mehr Mitglieder des Konvents zur zwinglianischen Theologie überwechselten, ERNST GERHARD RÜSCH (vgl. Anm. 1), S. 108. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 23. Zwingli hatte just um 1516 in seinem Denken den Wendepunkt erreicht, der ihn in den Folgejahren zur rigorosen Abkehr von der Kirche schreiten liess. Das von David von Winkelsheim gewünschte Treffen, das 1516 vermutlich tendenziell eine Begegnung Gleichgesinnter gewesen wäre, fiel letztlich wohl etwas spannungsreicher aus.

96 REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 185, 211.

97 SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 28).

98 HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 59), S. 519.

99 Siehe REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 1), S. 121.

100 Siehe HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 59), S. 516, 517.

101 HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 18), S. 347, auch S. 348.

102 WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 59), S. 518, 519. – WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 18), S. 339–341. Wie sich das Verebben mündlicher Literaturverarbeitung zugunsten eines «modernen» Leseverständnisses im fort-

schreitenden 16. Jahrhundert im Bereich der profanen Wandmalerei widerspiegelt, zeigt Curschmann am Beispiel des Sigenot-Zyklus der Burg Wildenstein nahe Messkirch an der oberen Donau, siehe dazu MICHAEL CURSCHMANN, *Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen – Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein*, Freiburg (Schweiz) 1997.

103 HORST LANGER, *wo ich hyn greiff, do find ich narren – Über das Verhältnis heilsgeschichtlich-kathechetischer und ethisch-moralphilosophischer Lehrelemente in vorreformatorischen Satiren Thomas Murners*, in: WILHELM KÜHLMANN (Hrsg.), Literatur und Kultur im deutschen Südwesten zwischen Renaissance und Aufklärung, Amsterdam 1995, S. 103–118, hier S. 105.

104 WALTHER LUDWIG (vgl. Anm. 25), S. 67.

105 HEIKE BISMARK, *Rätselbücher – Entstehung und Entwicklung eines frühneuzeitlichen Buchtyps im deutschsprachigen Raum*, Tübingen 2007.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 6–10, 13–14, 21–23: Bundesamt für Kultur. Foto: Autorin.
Abb. 2, 3: MARIA BECKER / MATTHIAS FREHNER, *Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein*, Bern 1998, S. 59–60.
Abb. 5: HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, Frauenfeld 1936, Bildtafel-Anhang, S. XXVIII.
Abb. 1, 11, 16, 19–20, 24–33: Bundesamt für Kultur. Foto: Sacha Geiser.
Abb. 12: Aus: MYLÈNE RUOSS, *Zur Ikonographie des Rütlischwurs am Beispiel der Zürcher Glasmalerei im 16. Jahrhundert*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 59, Zürich 2002, S. 42.
Abb. 17: Aus: HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, Frauenfeld 1936, S. 20.
Abb. 18: Bundesamt für Kultur.

ZUSAMMENFASSUNG

Der 1515/16 entstandene profane Wandbilderzyklus des obergeschossigen Saales in der Prälatur des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein wurde bislang nur unzureichend unter dem inhaltlichen Aspekt besprochen. Eine Betrachtung der Bilder als zusammenhängendes Programm zeigt, dass über exemplarische Szenen der antiken Historie indirekt das Konzept Eidgenossenschaft mit dem Regierungsmodell der Monarchie kontrastiert wird. Über diffizile Mittel der moralischen Gewichtung legt das Programm die Eidgenossenschaft als politische Konsequenz aus der humanistischen Ethik des Gemeinsinns aus. Humanistische Tugendvorstellungen werden dabei mit dem nationalen und dem christlichen Gedanken verschmolzen. Das Bildprogramm steht in seiner Aufarbeitung historischer Exempla der Gattung des Regentenspiegels sehr nahe und entspricht Programmen, die zeitgleich in Rathäusern oder fürstlichen Regierungsräumlichkeiten erstellt wurden. Aussergewöhnlich ist, dass der Saal das humanistische Themenrepertoire strukturell in kontrastierend-kompositem Aufbau verhandelt – einer Programmeigenart, die mit dem Übergang zur humanistischen Kultur gemeinhin abgelegt wurde. Bemerkenswert ist zudem die Kritik an einem konkreten, zeitgenössischen Ereignis im Bild des Zurzacher Verena-Jahrmarktes.

RIASSUNTO

Sinora, è stata prestata un'attenzione insufficiente ai contenuti del ciclo di immagini murali profane nella sala del piano superiore della prelatura del convento di St. Georgen a Stein am Rhein, dipinto nel biennio 1515/16. Una contemplazione del ciclo fondata sull'idea che le immagini costituiscono un programma coerente, riproducendo scene esemplari della storia antica, mostra che gli autori operano un confronto indiretto tra il concetto su cui fondavano la Confederazione da un lato e il modello di governo alla base della monarchia dall'altro. Utilizzando uno strumento di difficile applicazione quale la valutazione morale, i contenuti del ciclo di immagini interpretano l'esistenza della Confederazione come una conseguenza politica scaturita dall'etica umanistica del bene comune. In tale contesto, un immaginario di virtù umanistiche viene fuso con il pensiero nazionale e cristiano. Nella sua elaborazione degli esempi storici, il ciclo di immagini costituisce una tipologia molto vicina a quella di un organigramma destinato ai reggenti e corrisponde ai programmi iconografici realizzati all'epoca sia negli edifici municipali che negli edifici governativi dei principi. I dipinti sono straordinari per il fatto che la sala tratta strutturalmente in modo contrastante ma composto il repertorio di temi umanistici, una peculiarità dei programmi poi abbandonata con il passaggio alla cultura umanistica. Degna di nota è inoltre la critica espressa nei confronti di un evento contemporaneo concreto, raffigurato nelle immagini dedicate al «Verena Jahrmarkt», il mercato annuale di Zurzach.

RÉSUMÉ

Jusqu'ici, les contenus du cycle de peintures murales profanes réalisées en 1515/16 dans la salle à l'étage supérieur destinée aux prélats du couvent Saint-Georges à Stein am Rhein n'ont suscité qu'une attention insuffisante. Si l'on considère que ces images reproduisent un programme iconographique cohérent, on constate que certaines scènes exemplaires tirées de l'histoire ancienne opposent de manière indirecte le concept de Confédération et le modèle de gouvernement représenté par la monarchie. À partir des critères ardus que sont les considérations d'ordre moral, ce programme interprète l'existence de la Confédération comme le résultat politique de l'éthique humaniste basée sur le souci du bien commun. Les vertus humanistes se fondent, dès lors, avec le sentiment national et les valeurs chrétiennes. Dans son élaboration d'exemples historiques, ce cycle iconographique se rapproche considérablement d'un organigramme destiné aux régents et correspond aux programmes iconographiques réalisés à l'époque dans les hôtels de ville et dans les édifices gouvernementaux des princes. Cette salle est extraordinaire dans la mesure où elle traite de manière contrastée la composition du répertoire de thèmes humanistes, une particularité qui sera ensuite abandonnée lors de l'adoption de la culture humaniste. On évoquera également la critique exprimée à l'encontre d'un événement contemporain concret dans l'image représentant le marché annuel de Verena à Zurzach.

SUMMARY

To date, insufficient attention has been paid to the content of the secular murals painted in 1515/16 in the large, second-floor room in the prelature of St. George's Abby in Stein am Rhein. Study of the interrelated images reveals that selected scenes from ancient history establish an indirect contrast between the concept of the Confederation and the model of a governing monarchy. By means of arguable moral parameters, the Confederation is interpreted as the political consequence of a humanist ethic that advances a communal, public-spirited philosophy. A humanist understanding of virtue thereby merges with national and Christian thinking. In its use of historical examples, the iconographic programme is very close to the genre of the regent's mirror and corresponds to the contemporary iconography of the embellishment in town halls or princely ruling quarters. It is unusual that the humanist repertoire of themes is presented in a contrasting structure, an approach generally rejected in the transition to humanist thinking. Another noteworthy feature is the critique of a specific contemporary event in the picture of the Verena annual fair in Zurzach.