

# Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert

Autor(en): **Stamm, Liselotte E.**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **41 (1984)**

Heft 2: **La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft : Kunstgeographie als fachspezifisches Problem**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168386>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert

von LIESELOTTE E. STAMM

Ähnlich wie GEORGE KUBLER<sup>1</sup> «Stil» mit einem nur aus der Entfernung wahrnehmbaren Regenbogen vergleicht, sieht ALBERT KNOEPFLI das Bild der Kunstlandschaft, das – kaum gewonnen – schon wieder enteile, dessen Grenzen sich ständig verändern und nur für einen bestimmten Zeitpunkt und auf bestimmte Gehalte bezogen gültig blieben<sup>2</sup>. Diese von Knoepfli hier angesprochene Unschärfe des Begriffs «Landschaft»<sup>3</sup> scheint nun allerdings gegenüber statischen Bezeichnungen wie «Region» oder «Provinz», denen HAUSHERR den Vorzug geben möchte<sup>4</sup>, den Vorteil einer dynamischen Betrachtungsweise des Phänomens Kunstlandschaft zu bieten<sup>5</sup>. Das Potential dieser so verstandenen Metapher lässt sich besonders gut erweisen an Beispielen historisch und geographisch komplexer Gebiete, da hier zumindest die Fehlerquelle zu vermeiden ist, dass für längst vertraute historische Einheiten die entsprechenden Formübereinstimmungen gesucht werden. Der deutsche Südwesten im Spätmittelalter dürfte mit seiner geographischen, historischen und politischen Vielfalt ein solcher Bereich sein, in dem sogar die Feststellung formaler Übereinstimmungen die Möglichkeit böte, Zusammengehörigkeiten zu sehen, welche die komplizierten historisch-politischen Abläufe nicht mehr erkennen lassen. Anhand der figürlichen Kunst des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert soll denn das Bild einer Kunstlandschaft vorgestellt werden, in der vielfältige und gleichwohl in einem bestimmten Muster angeordnete Beziehungen zu beobachten sind. Dieses Muster wird m.E. durch eine Kommunikationsstruktur definiert, in der die Kunst wohl nur ein Medium unter anderen, oft noch schwieriger rekonstruierbaren, ist<sup>6</sup>. Über diese Gemeinsamkeit der Kommunikation erfahren sich die Teilnehmer als unter sich enger verbunden denn zu anderen Gruppen<sup>7</sup>.

Für den Kunstlandschaftsbegriff ergibt sich nun aus der Betonung von Kommunikation als Vereinheitlichungsprinzip gerade die Möglichkeit, die dynamische Qualität der Metapher «Landschaft» auszuschöpfen: Ihre Grenzen sind insofern diffus, als sie mit den jeweiligen Kommunikationsabsichten wechseln. Überdies bedeutet dieses Konzept den Verzicht der Annahme einheitlicher, über alle Gattungen und mehrere Epochen sich hinwegtraderender Formkonstanten. Mein Versuch einer Definition des Begriffs Kunstlandschaft geht von einem Modell aus, in dem sich die Kommunikation auf drei verschiedenen Ebenen abspielt<sup>8</sup>: Zunächst die primäre, d.h. geographische Kommunikation, die sich im engsten lokalen Raum ereignet und bei der die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung am direktesten ist. In der Kunst benennen wir diese Ebene mit dem Begriff *Lokalstil*, worunter meist Objekte gezählt werden, die üblicherweise der Volkskunde überlassen bleiben. Die zweite Ebene würde die gesellschaftlich-wirtschaftliche Kommunikation umfassen, die ich als *Regionalstil* bezeichnen möchte. In der

dritten Ebene schliesslich spielt sich die politisch-religiöse Kommunikation ab, die Kommunikation unter den mit Herrschaft befassten Systemen, die ich mit dem Begriff *Territorialstil* umschreiben möchte. Ich würde somit dann von einer Kunstlandschaft sprechen, wenn in allen Schichten der Kommunikation eine gemeinsame Struktur erkennbar wird, wobei den einzelnen Gattungen ein unterschiedlicher Stellenwert zukommen kann. So können Hersteller, Publikum und Zielrichtung etwa von Architektur anders orientiert sein als von gleichzeitiger Malerei derselben Region. Wir müssen infolgedessen sogar mit dem Phänomen von gattungsverschobenen oder nur für einzelne Gattungen gültigen Kunstlandschaften rechnen.

Meine These für die Kunst des Oberrheins, zu dem ich der Kürze halber auch den Hochrhein, also die Bodenseegegend, hinzuzähle, lautet folgendermassen: Die figürliche Kunst dieser Region stellt im 14. und frühen 15. Jahrhundert insofern eine Kunstlandschaft dar, als die ihr zugrundeliegende Kommunikationsstruktur durch die spezifische soziale und wirtschaftliche Situation der Auftraggeber auf eine demonstrative Vereinheitlichung hin angelegt war. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der Regionalstil zu solcher Blüte gebracht, dass er den jeweiligen Lokalstil integrieren und den Territorialstilen in einer ganz bestimmten Weise ablehnend, bzw. selektiv aufnehmend, gegenüberstehen konnte.

Den Prozess der zunehmenden Ausbreitung dieses Regionalstiles möchte ich im folgenden zuerst für den engeren Bereich des Bodensees im frühen 14. Jahrhundert belegen. Seine weitere Ausbreitung über das gesamte Gebiet des Oberrheins im Laufe des 14. Jahrhunderts soll nur an wenigen Beispielen erwähnt werden, da dieser Vorgang an anderer Stelle schon ausführlicher geschildert werden konnte<sup>9</sup>.

Die Zugehörigkeit von Konstanz und Zürich zu einer gemeinsamen Region ist in der Zeit der grossen Liederhandschriften ein wohlvertrauter Topos. Wie eng die Kontakte zwischen den beiden Städten im ausgehenden 13. Jahrhundert waren, schildert das zweite Lied Hadlaubs<sup>10</sup>, worin der Dichter erzählt, dass an den höfischen Geselligkeiten in Zürich nicht allein die ansässige Oberschicht teilnahm, sondern dass zusammen mit dem Bischof von Konstanz, Heinrich von Klingenberg, auch der konstanzer, thurgauische und St. Gallische Ministerialenadel sich einfand. Diese Beziehung zwischen den beiden Städten, die von wirtschaftlichen, politischen bis hin zu gesellschaftlichen Verbindungen reichte<sup>11</sup>, kennzeichnet auch die Formentradition.

Gerade diese formale Zugehörigkeit Zürichs zum Bodensee war ja der Anlass für die wissenschaftlichen Debatten über die Herkunft der Manesse aus Zürich oder Konstanz. Nun sind allerdings Unterschiede zwischen den beiden Stilrichtungen durchaus zu



Abb. 1 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. HB XIII 1, Bl. 40: *Albrecht von Johansdorf*.

beobachten: Ein dynamisches Form-Grund-Verhältnis und eine reiche Binnengliederung kennzeichnet den sogenannten Grundstock der manessischen Liederhandschrift<sup>12</sup>, während in der etwas jüngeren Weingartner-Handschrift (Abb. 1) die Figuren in eine geometrische Silhouette gepresst und in ein strenges Binnengerüst eingespannt sind. Dennoch lassen sich die beiden Handschriften als Exponenten eines gemeinsamen Stils verstehen, sind doch die Unterschiede sozusagen lokale Individuationen derselben Stilsprache. Solche in den Handschriften noch vorhandenen lokalen Färbungen erfahren in der weiteren Entwicklung eine gewisse Austauschbarkeit. So lassen sich etwa die Wandbilder des Hauses Zum langen Keller in Zürich sowohl mit der Manesse-Tradition als auch mit Konstanzischem verbinden. Am unmittelbarsten scheinen sich z.B. in der ersten Ritterszene (Abb. 2) die bereits in der Manesse-Handschrift eine Stilsynthese vertretenden Kräfte des ersten und zweiten Nachtrages durchzusetzen<sup>13</sup>. Hier wie dort sind die Figuren in straffe Silhouetten eingespannt und, was an die Weingartner-Richtung erinnert, mit sparsamer Binnengliederung gestaltet<sup>14</sup>. Allerdings – und dies mag die Ambivalenz des Stils belegen – fehlt der für die Weingartner-Tradition so charakteristische, gerüstartige Aufbau des Binnensystems, und die Konturenführung verrät noch gewisse Affinitäten zum spannungsgeladenen Umriss des Grundstocks. Werke wie etwa die Glasmalereien von Frauenfeld-Oberkirch, die Wandbilder von St. Arbogast in Ober-



Abb. 2 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Wandgemälde ehemals im Haus «Zum langen Keller»: *Erste Ritterszene* (Ausschnitt).

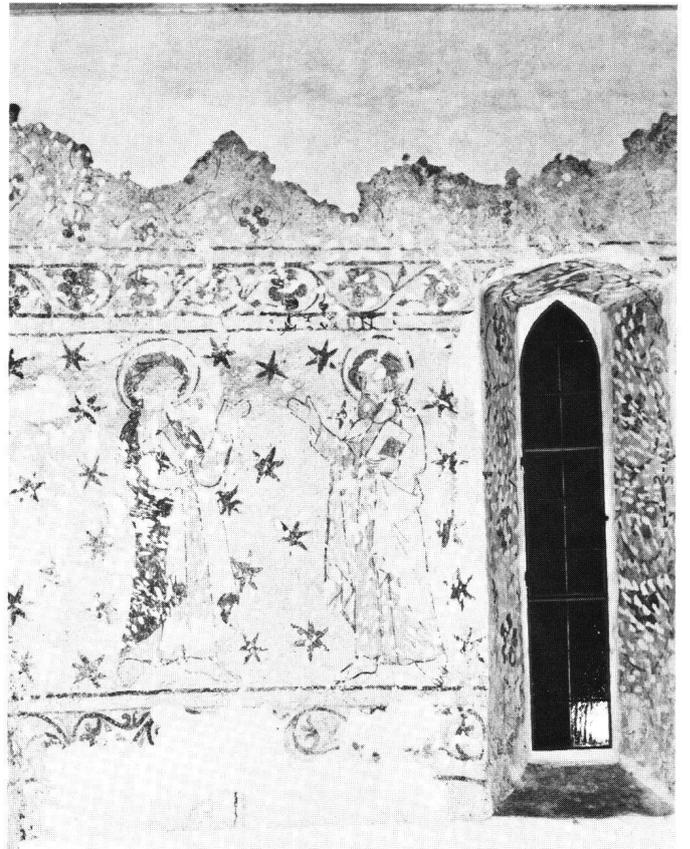


Abb. 3 Aeschi, St. Peterskirche, Südwand des Chors: *Zwei Apostel*.

winterthur oder von Oberstammheim<sup>15</sup> können hier nur erwähnt werden als Beispiele für die weitere Aufnahme dieser Formenrichtung in der Region zwischen Konstanz und Zürich.

Es ist denn auch diese synthetische Formtradition, die sich rasch über das engere Gebiet des Bodensees hinaus ausbreitet und zum Ausdruck eines regionalen Formenzusammenhangs wird. Wohl im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts muss der Wandbilderzyklus der bei Thun gelegenen Kirche von Aeschi entstanden sein, eines der frühen Beispiele dieser Stiltradition<sup>16</sup>. Die klar umrissenen Gestalten der Jünger (Abb. 3), mit dem strengen Liniengerüst, den drei parallel zum Saum aufsteigenden Röhrenfalten, aber auch den rundlichen Gesichtern und den gleichsam erstaunt hochgezogenen Augenbrauen lassen sich unmittelbar mit der Weingartner-Tradition vergleichen<sup>17</sup>. Die dynamische Form-Grundbeziehung sowie die gegenüber der Weingartner-Handschrift lebendigere, Konturenführung schaffen ebenfalls eine Verbindung zur Manesse-Richtung<sup>18</sup>. In der wohl aus den vierziger Jahren stammenden Szene des ungläubigen Thomas in der Kirche von Ormalingen (Abb. 4) hingegen kommt fast unverändert das strenge Gerüst von Konturen und Binnengliederung der Weingartner (Abb. 1) zum Ausdruck<sup>19</sup>: Es ist insbesondere die Verwendung der Linie, die zu verwandten Gewandgestaltungen wie etwa die scharfwinklige Faltenkaskade oder die schmale Röhrenfalte führt. Zeugen für die weitere Verbreitung dieses Stils in der Region des gesamten Oberrheins sind die in Freiburg i.Br. gegen Ende des Jahrhunderts entstandenen Rüdiger-Schopf-Handschriften und die in ihren Umkreis gehörende, relativ grosse Werkgruppe<sup>20</sup>. Geometrische Figurensilhouetten und ein sparsames Binnengerüst kennzeichnen auch diese um 1392 gezeichneten Figuren (Abb. 5), die selbst in ihren Gesichtern motivische Verwandtschaft zu den so viel älteren Vergleichsstücken aufweisen. Elemente aus der Manesse-Tradition prägen die arabeskenartige Komposition, die in einer rotierenden Kreisbewegung von Figur zu Figur bzw. um das bildliche Zentrum, den am Baum festgebundenen Achior, angelegt ist<sup>21</sup>. Eine verwandte Haltung bestimmt auch die noch jüngeren Wandbilder des Hauses zur Goldenen Rose in Basel (Abb. 6), wo die dem Rankenhintergrund vorgeblendeten, schablonenhaften Gestalten durch die Verschränkung ihrer Gesten und die untermalenden Arabesken des Teppichmusters in einem ähnlichen Kompositionssystem angeordnet sind<sup>22</sup>.

Wenn wir diesen hier nur rasch skizzierten Prozess zusammenfassen, lässt sich folgendes feststellen: Im Bodenseegebiet entwickelt sich im frühen 14. Jahrhundert in den bereits von den Zeitgenossen für bedeutend gehaltenen Liederhandschriften ein Stil, der sehr rasch eine über dieses Gebiet hinausgreifende Verbreitung erfährt und zu einer über ein Jahrhundert anhaltenden, auffällig rückwärts gewandten Tradition wird.

Im Kontext des eingangs vorgeschlagenen Modells der Kunstlandschaft muss der Frage nach dem Stellenwert dieser Tradition innerhalb der Kommunikationsstruktur der Region nachgegangen werden. Gewisse Einblicke in die möglichen Gründe für die Bewahrung einer solchen Formtradition liefert bereits ein kurzer historischer Überblick<sup>23</sup>: Als neue, integrativ wirkende Kräfte treten im Lauf des 14. Jahrhunderts die durch verschiedene Hilfsabkommen miteinander verbundenen oberrheinischen Städte in den Vordergrund<sup>24</sup>. Nicht allein auf politischer Ebene, sondern noch viel enger im wirtschaftlichen und sozialen Bereich besteht zwischen



Abb. 4 Ormalingen, St. Nikolauskapelle, Nordseite: Ungläubiger Thomas (?).



Abb. 5 Basel, Universitätsbibliothek: A II 5, fol. 182: Achior am Baum.

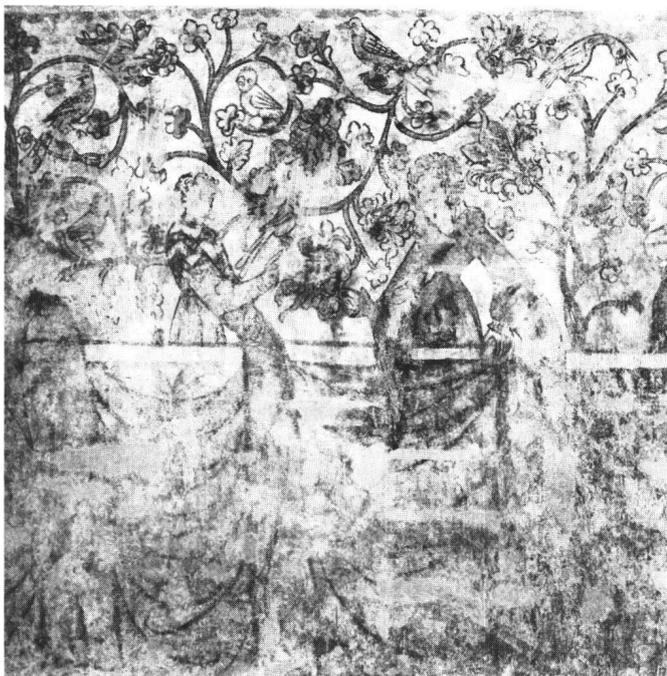


Abb. 6 Basel, Haus zur Goldenen Rose, Nordwand: *Höfische Szene*.

den einzelnen städtischen Zentren eine enge Zusammengehörigkeit<sup>25</sup>. Gemeinsamkeiten in der Wirtschaftsstruktur resultieren aus der Konzentration der Exporte auf das Textilgewerbe wie auch aus der Orientierung des Handels einerseits auf lokale Nahmärkte und andererseits auf den über gemeinsame Handelswege laufenden, von einer schmalen Oberschicht betriebenen Fernhandel<sup>26</sup>. Übereinstimmungen im Gesellschaftsgefüge ergeben sich vor allem aus dem Demokratisierungsprozess, der in den meisten Städten im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts zu ratsfähigen Zünften führt<sup>27</sup>. Ausserdem zeichnen sich alle diese Städte durch starke soziale Mobilität aus, die sich in der raschen Einbürgerung der Zuzüger und deren Aufstieg in die neu sich bildende städtische Oberschicht ausdrückt<sup>28</sup>. Diese Gemeinsamkeiten werden durch rege gegenseitige Kontakte weiter vertieft: So reist der Basler Adel – und, der Teilnehmerzahl nach zu schliessen, auch ein Grossteil des regionalen Adels – nach Schaffhausen zu einem Turnier<sup>29</sup>, Heiraten werden zwischen Angehörigen verschiedener Städte geschlossen<sup>30</sup>, und in der Region verstreuter Grundbesitz wird erworben, was zu ausgedehnten Inspektionsreisen Anlass gibt. Gemeinsam ist diesen Städten auch ihre weitgehende Autonomie, haben sie doch, mit Ausnahme von Schaffhausen, alle im 14. Jahrhundert den Status der freien Reichsstadt erreicht<sup>31</sup>.

Diese noch recht allgemeinen historischen Beziehungen als Ausdruck einer besonders engen Kommunikation am Oberrhein lassen sich anhand der Objekte des besprochenen Regionalstils weiter konkretisieren: Auffällig an ihnen ist ihre besondere Konzentration auf einen ganz bestimmten sozialen Zusammenhang sowie ihre Verteilung über alle Gebiete der Malerei.

Auf den sozialen Zusammenhang verweisen bereits die beiden Liederhandschriften: Rüdiger Manesse, der von Hadlaub im 8. Lied<sup>32</sup> wegen seiner Sammlertätigkeit gepriesen wird, gehört zum Zürcher Stadtpatriziat; der Mäzen der Weingartner-Handschrift

dagegen, Heinrich von Klingenberg, Bischof von Konstanz und Vizekanzler Rudolfs von Habsburg, stammt aus Habsburger Ministerialenadel<sup>33</sup>. Wie wir aus Hadlaubs 2. Lied wissen, gehören zu demselben Kreis neben Stadt- und Landadel auch die Stadtbürger. Während bildnerische Belege für die Zugehörigkeit des Neubürgertums zu diesem Mäzenatenkreis im Bodenseegebiet des frühen 14. Jahrhunderts m.W. fehlen, erlauben die Denkmäler in Basel, die Schicht um solche Aufsteiger zu erweitern. Die älteste repräsentative Ausstattung eines Wohnhauses in Basel befindet sich im Schönen Haus<sup>34</sup>, dessen noch erhaltener Wappenbalken dem Dekorationsmuster des um zwei Jahrzehnte jüngeren Hauses zum Loch in Zürich entspricht<sup>35</sup>. Während es sich aber bei dem Besitzer des Hauses zum Loch um den ritterbürtigen Konrad Wisso handelt<sup>36</sup>, tritt mit dem Besitzer des Schönen Hauses zum ersten Mal ein Vertreter jener sozialen Gruppe in Erscheinung, die m.E. massgeblich an der weiteren Verbreitung des Stils interessiert ist: Konrad der Krämer nämlich, ein ratsfähiger Spekulant, will seine Zugehörigkeit zur Führungsschicht mit diesem wohl repräsentativsten Anwesen Basels demonstrieren. Er, der sich später Herr von Hertenberg nennt<sup>37</sup>, stellt sich damit in dieselbe Linie wie der Besitzer des Zerkindenhofs, der Stadtlige Ritter Nikolaus von Zerkinden<sup>38</sup>. Was diese beiden Ausstattungen in Basel für das frühe 14. Jahrhundert vermuten lassen<sup>39</sup>, bestätigt wiederum die Literaturgeschichte: So sammelt sich um den Dichter Konrad von Würzburg eine Gruppe von Mäzenen, die, wie Bumke es formuliert<sup>40</sup>, «eine Gesellschaft Gleichgestellter (waren), die alle am öffentlichen Leben der Stadt teilgenommen haben», und hierzu gehören Bürgerliche genauso wie Stadt- und Landadel. Dieser literarische Wettstreit, den sich die einzelnen Förderer nur unter grossen Kosten leisten konnten, und der – wie das Beispiel Konrads von Würzburg lehrt<sup>41</sup> – auch zwischen den Städten, hier also Strassburg und Basel, ausgetragen worden ist, stellt als Ausdruck des Wettstreits um Prestige einen weiteren Beleg dar für die verwandte Kommunikationsstruktur der oberrheinischen Städte.

Die in den Basler Beispielen geäusserte und von der Literaturgeschichte unterstützte Annahme eines Auftraggeberkreises aus der neuen städtischen Führungsschicht findet in den Zürcher Objekten ihre Bestätigung. Hier haben wir neben dem Adligen Wisso und dem Stadtpatriziat, das etwa mit den Bilgeri, den möglichen Besitzern des Hauses Zum langen Keller<sup>42</sup> oder den Thya, den Besitzern des Hauses Zur hohen Eiche<sup>43</sup>, vertreten ist, zunehmend Namen der neuen Aufsteiger. So lassen sich etwa der Neuzuzüger Johannes von Spir oder der Spekulant Rudolf Wülflinger ihre Häuser mit höfischen Wandbildern derselben Stiltradition ausmalen<sup>44</sup>.

Was die Verwendung des Regionalstils anbelangt, so wird er vor allem im Zusammenhang privater Aufträge bevorzugt, sei es bei Gegenständen des unmittelbaren Lebensbereiches – Wappendecken, höfische Zyklen in repräsentativen Wohnräumen und auf Minnekästchen – oder in privaten religiösen Stiftungen. Im letzteren Fall handelt es sich auch hier wieder um Aufträge aus der neuen städtischen Führungsschicht. So haben wir neben dem alteingesessenen Ministerialengeschlecht derer von Eptingen, denen wir etwa die Wandmalereien der Kirche von Ziefen verdanken<sup>45</sup>, zunehmend Namen der neuen Reichen unter den Stiftern. Geradezu Prototypen sind der Mäzen der Scheiben der Basler Kartause, Henman Offenburg<sup>46</sup> oder der wahrscheinliche Auftraggeber der Zibollnische in der Basler Peterskirche, der Spekulant Jacobus Ziboll<sup>47</sup>.

Der hier dargestellte Regionalstil muss für die aus altem Adel und neuen Reichen zusammengesetzte Auftraggeberschicht zum Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit geworden sein<sup>48</sup>. Diese wurde offenbar mit so enormem Aufwand beschworen, dass mit gesteigerter Nachfrage die entsprechenden Werkstätten ausgebaut wurden. Form und Inhalt der oft mit Wappen, Minne- oder Ritter szenen verzierten Objekte vermochten, wohl gerade wegen ihres retrospektiven Charakters und vielleicht auch wegen des Bezugs zur heroischen Zeit der Liederhandschriften, dem Bedürfnis der Aufsteiger nach Leitbildern aus vergangenen höfischen Lebensformen besonders adäquat zu entsprechen.

Tragendes Element meines eingangs dargestellten Verständnisses des Begriffs Kunstlandschaft bildet ein die drei Kommunikationsschichten bestimmendes Muster. Der bisher beobachtete Vorgang eines den Lokalstil dominierenden Regionalstils würde infolgedessen die Metapher Kunstlandschaft noch nicht rechtfertigen, müsste doch auch die dritte Schicht, die in weiteren Räumen operierende, politisch-territoriale Kommunikation, von demselben Muster geprägt sein. Nun ist an den bisher besprochenen Beispielen eine starke Adaptation überregionaler Einflüsse zu beobachten, lässt sich doch hinter der Darstellung Achiors (Abb. 5) eine Vorlage aus dem oberitalienischen Raum in der Art der Tacuina-Handschriften<sup>49</sup> erkennen. Ebenso verraten die Wandbilder des Hauses zur Goldenen Rose (Abb. 6) Beziehungen zu profanen Wandbildzyklen aus dem Südtirol<sup>50</sup>. Alle diese Allusionen sind aber zu blossen Motiven geworden und der regionalen Stilsprache vollständig integriert. Diese Dominanz des Regionalstils auch in der Auseinandersetzung mit den Territorialstilen kommt nun nicht nur in deren Aneignung, sondern ebenso in einer geradezu demonstrativen Ablehnung zum Ausdruck, was am Beispiel der Habsburger, als der wichtigsten Macht der Region, kurz noch dargestellt werden soll. Die machtvolle Demonstration der habsburgischen Präsenz in den Königsfeldener Scheiben findet in der unmittelbaren Umgebung und sogar bei den Parteigängern auffällig wenig Resonanz. Ein solches Ignorieren dieses bekanntlich von den besten Kräften der Region entwickelten Stils kann nicht zufällig sein, wenn wir berücksichtigen, dass er im Grenzgebiet sehr wohl in politisch signifikanter Weise übernommen wird. Hier wären vor allem die Scheiben der Katharinenkapelle des Strassburger Münsters zu nennen, die nicht

bloss ikonographisch und motivisch, sondern auch stilistisch Beziehungen zu Königsfelden aufweisen<sup>51</sup>. Scheiben und Kapelle sind eine Stiftung der vierziger Jahre, einer Zeit sozialer Unrast in Strassburg, von dem mit höfischen Kreisen liierten loyalen Anhänger der Habsburger, Bischof Berthold von Bucheck<sup>52</sup>. Mit der gesamten Anlage bringt er seinen Anspruch als «commanditaire princier» zum Ausdruck<sup>53</sup>. Während im Strassburg dieser Zeit die Verbindung nach Königsfelden als Zeichen patrizisch-höfischen Selbstverständnisses akzeptiert war, scheint dieser politische Akzent im Zentrum der Region unerwünscht. So haben weder die ebenfalls zur Habsburger Klientel gehörigen Herren von Weissenburg, als vermutliche Auftraggeber der Scheiben von Blumenstein bei Bern<sup>54</sup>, noch der wahrscheinliche Auftraggeber der Glasmalerei von Frauenfeld-Oberkirch<sup>55</sup> an Königsfelden angeschlossen. Im Gegenteil werden in diesen Beispielen, so vor allem in Frauenfeld-Oberkirch, die Elemente des Regionalstils in geradezu apodiktischer Weise vorgetragen. Dieses Festhalten an der traditionellen Formengebung erhält seine besondere Bedeutung dadurch, dass der mögliche Stifter, Nikolaus Hofmeister, ein prononciierter Anhänger der Habsburger ist, und sogar zur Zeit der Stiftung im Dienste Leopolds von Österreich als Gesandter an der Kurie weilte<sup>56</sup>.

Zusammenfassend lässt sich das Modell Kunstlandschaft am Oberrhein im 14. und frühen 15. Jahrhundert folgendermassen konkretisieren: Es wird geprägt von einer dominierenden Stilrichtung, die aus dem ehemals lokalen Bereich zu einem Kommunikationsmittel für eine ganz bestimmte, in dieser Zeit die Nachfrage steigernde Auftraggeberschicht geworden ist. Ihr Hauptanliegen, mit dem Medium dieser Kommunikation ihre Schichtzugehörigkeit zu inszenieren, wird zum Muster für die Ablehnung bzw. Annahme anderer Stile. So gehen in diesem Zeitraum die lokalen Traditionen in der regionalen auf, die überregionalen, d.h. territorialen, hingegen werden entweder abgelehnt oder allenfalls als modisches Motiv im Regionalen aufgenommen. Gemessen an dem gewaltigen Anspruch, der vielfach mit der Bezeichnung Kunstlandschaft verbunden wird, müssen wir demnach den Begriff entscheidend differenzieren: Es handelt sich hier um eine Kunstlandschaft sozusagen auf Zeit, deren Kommunikationsstruktur von der besonderen Interessenlage der jeweiligen Führungsschicht in den Städten der Region geprägt wird.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> GEORGE KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1968, S. 129.
- <sup>2</sup> ALBERT KNOEPFLI, *Probleme des Begriffs «Kunstlandschaft», aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 23, 1972, S. 112ff., besonders S. 114.
- <sup>3</sup> Zur Unschärfe des Begriffs und den dazugehörigen Wortfeldern S. GERHARD HARD, *Das Wort «Landschaft» und sein semantischer Hof*, in: *Wirkendes Wort* 19, 1969, S. 3ff.
- <sup>4</sup> REINER HAUSSEHERR, *Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 34, 1970, S. 158ff., dazu S. 160.
- <sup>5</sup> Zur Problematik eines statischen Verständnisses von Kunstlandschaft im Sinne der Vorstellung von «Raumstilkonstanten» s. REINER HAUSSEHERR, *Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie*, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 30, 1965, S. 351ff., dazu S. 365.
- <sup>6</sup> Kommunikation wird hier als Prozess verstanden, der soziales Handeln bedeutet und dessen Teilnehmer teilhaben an einem gemeinsamen,

- jeweils neu geschaffenen Gruppenverständnis. Inhalte der Kommunikation sind genauso sehr Dinge, wie auch Zeichen, Ideen usw. Es wird damit etwa an das Kommunikationsverständnis angeschlossen, das MERTEN unter dem Oberbegriff der symmetrisch strukturierten Prozesse darstellt; s. KLAUS MERTEN, *Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozessanalyse*. (= Studien zur Sozialwissenschaft 35), Opladen 1977, S. 51ff. – LAWRENCE GROSSBERG, *The Ideology of Communication: Post-Structuralism and the Limits of Communication*, in: *Man and World* 15, 1982, 1, S. 83ff., definiert auf S. 96 Kommunikation ebenfalls als soziale Praktiken, die «modes of the material transformations of contexts» darstellen, «that both determine and are determined by social subjects . . .». Es sind «signifying practices», deren Inhalte «signs» sind, worunter Ideen und Dinge usw. gehören.
- <sup>7</sup> Hiermit schliesse ich mich der Definition von MERTEN 1977 (zit. Anm. 6), S. 162 an: «Kommunikation ist das kleinste soziale System mit zeitlich-sachlich-sozialer Reflexivität, das durch Interaktion

- der Kommunikanden Behandlung von Handlungen erlaubt und soziale Strukturen ausdifferenziert». Ähnlich schon KARL W. DEUTSCH, *Der Nationalismus und seine Alternativen*, München 1972, S. 19 zur Definition Volk: «Ein Volk ist demnach eine Gemeinschaft miteinander geteilter Meinungen, oder noch allgemeiner, eine Gruppe von Menschen, die ineinander verkettete Kommunikationsmethoden besitzen.»
- 8 Strukturell verwandte Schichtungen sieht FERNAND BRAUDEL für die Ökonomie des 15. Jahrhunderts in: *Civilisation matérielle et capitalisme (XV-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Bd. I, Paris 1967, S. 11. Er unterscheidet zwischen dem unmittelbaren Lokalverkehr, den regionalen Nahmärkten und dem weitverzweigten, systematisierten Fernhandel.
- 9 Ausführlicher dargestellt in: LIESELOTTE E. STAMM, *Die Rüdiger-Schopf-Handschriften*, Aarau 1981, S. 255ff.
- 10 HERTA-ELISABETH RENK, *Der Manesse-Kreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift* (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 33), Stuttgart 1974, S. 15ff.
- 11 Dazu z.B. die Klingenberg s. RENK 1974 (zit. Anm. 10), S. 36ff.
- 12 Vgl. z.B. Abb. 1 der Weingartner mit Abb. zur Manesse in: GEBHARD SPAHR, *Weingartner Liederhandschrift*, Weissenhorn 1968, Abb. 7.
- 13 Vgl. auch den 2. Nachtrag, etwa Rubin von Rüdeger; Abb. s. EWALD JAMMERS, *Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs*, Heidelberg 1965, Abb. 18. – Über die Wandgemälde im Zürcher Haus, «Zum langen Keller» vgl. Lucas Wüthrich (zit. Anm. 35), S. 51–73.
- 14 Zur Weingartner Richtung im Haus «Zum langen Keller» vgl. den Kaiser der Kurfürstenwand mit dem bisher unpublizierten David des Hauses zur Kunkel in Konstanz; s. auch EWALD MARIA VETTER, in: *Codex Manesse. Kommentarband*, Hrsg. WALTER KOSSCHORRECK/WILFRIED WERNER, Kassel 1981, S. 85.
- 15 ALBERT KNOEPLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 1, Konstanz 1961, Abb. 124–127, 139, 140f.
- 16 VERENA LÜTHI, *Kirche Aeschi BE* (= Schweizerischer Kunstführer 92), Basel 1969.
- 17 Vgl. Abb. 1 sowie den Jacobus von Aeschi – Abb. s. LÜTHI (zit. Anm. 16) – mit dem Bartholomäus des Uttwiler Kästchens in Frauenfeld, Abb. s. STAMM 1981 (zit. Anm. 9), Abb. 188.
- 18 Vgl. Abb. LÜTHI (zit. Anm. 16), S. 7 mit Manesse, Abb. 5. JAMMERS 1965 (zit. Anm. 13), Abb. 21. – Frau Stähli-Lüthi sei hier für ihre grosszügige Hilfe herzlich gedankt.
- 19 STAMM 1981 (zit. Anm. 9), S. 259, dort weitere Literatur. Die Szene wird auch als Schlüsselübergabe an Petrus bezeichnet.
- 20 Zur Werkgruppe s. STAMM 1981 (zit. Anm. 9), S. 205ff.
- 21 Vgl. z.B. Manesse, Burkart von Wengen, Abb. STAMM 1981, (zit. Anm. 9), Abb. 178/179.
- 22 BRIGITTE MELES-ZEHMISCH, *Zu einem Neufund profaner Wandmalerei in Basel*, in: ZAK 40, 1983, 2, S. 121ff.
- 23 Zur allgemeinen Orientierung s. HANS CONRAD PEYER, *Das Gebiet der Schweiz im 12. und 13. Jahrhundert*, in: *Handbuch der Schweizer Geschichte*, Bd. I, Zürich 1972, S. 163ff. und WALTER SCHAUFELBERGER, *Spätmittelalter*, ebenda, S. 241ff. (dort weiterführende Literatur).
- 24 Zu den Städtebünden s. JOHANNES SCHILDHAUER, *Der schwäbische Städtebund. Ausdruck der Kraftentfaltung des deutschen Städtebürgertums in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für Geschichte des Feudalismus 1*, 1977, S. 187ff.
- 25 HEKTOR AMMANN, *Elsässisch-schweizerische Wirtschaftsbeziehungen im Mittelalter*, in: *Elsass-Lothringisches Jahrbuch 7*, 1928, S. 36ff.
- 26 HEKTOR AMMANN, *Das Schweizerische Städtewesen des Mittelalters in seiner wirtschaftlichen und sozialen Ausprägung*, in: *Extrait des Recueils de la Société Jean Bodin 7*, Bruxelles 1956, S. 502ff. – WERNER SCHNYDER, *soziale Schichtung und Grundlagen der Vermögensbildung in den spätmittelalterlichen Städten der Eidgenossenschaft*, in: *Festschrift Karl Schib zum achtzigsten Geburtstag am 7. September 1968* (= Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 45, 1968), S. 230ff. – Zum Export: Wollindustrie in Strassburg, Seidengewerbe in Zürich, Wollweberei in Basel, Bern, Freiburg, Schaffhausen, Leinenweberei am Bodensee s. AMMANN 1928 (zit. Anm. 25), S. 41. – HEKTOR AMMANN, *Die Anfänge der Leinenindustrie des Bodenseegebietes und der Ostschweiz*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Geschichte 23*, 1943, S. 329ff. – derselbe: *Freiburg und der Breisgau in der mittelalterlichen Wirtschaft*, in: *Oberrheinische Heimat 1941*, S. 248ff. – HANS CONRAD PEYER, *Leinwandgewerbe und Fernhandel der Stadt St. Gallen von den Anfängen bis 1520*, St. Gallen 1960, Bd. II, vor allem S. 28ff.
- 27 1332 erhielten in Strassburg die Zünfte Anteil am Stadregiment, 1336 in Zürich, 1337 in Basel, 1342 in Konstanz; s. dazu AMMANN 1956 (zit. Anm. 26), S. 512ff. – BRIGITTE BERTHOLD, *Innerstädtische Auseinandersetzungen in Strassburg während des 14. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für Geschichte des Feudalismus 1*, 1977, S. 159ff.
- 28 Zur Mobilität z.B. in Zürich s. WERNER SCHNYDER (Hrsg.), *Die Zürcher Ratslisten 1225–1798*, Zürich 1962, S. XIIIff. – ROGER SABLONIER, *Adel im Wandel. Eine Untersuchung zur sozialen Situation des Adels um 1300* (= Veröffentlichungen des Max Planck Instituts für Geschichte 66), Göttingen 1979, S. 52ff.
- 29 Ein spanischer Bericht über ein Turnier zu Schaffhausen; abgedruckt in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF 12, 1910, S. 131ff.
- 30 Zu Bekantschafts- und Verwandtschaftsverbindungen s. z.B. KURT BURKHARDT, *Stadt und Adel in Frauenfeld 1250–1400*, Bern 1977, S. 121ff. – GEORGES WEILL, *Origine du patriciat Strasbourgeois aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, in: *Actes du 92<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes tenu à Strasbourg*, Colmar, Paris 1969, S. 257ff.
- 31 WOLFGANG ZORN, *Die politische und soziale Bedeutung des Reichsstadtbürgertums im Spätmittelalter*, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 24*, 1961, S. 460ff.
- 32 RENK 1974 (zit. Anm. 10), S. 18.
- 33 RENK 1974 (zit. Anm. 10), S. 36ff.
- 34 ERNST MURBACH, *Die seltsame Welt im «Schönen Haus» in Basel*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 77*, 1977, S. 24ff. – GÜNTER MATTERN, *Der Wappenbalken im «Schönen Haus» zu Basel. Ein Beitrag zur oberrheinischen Wappengeschichte*, in: *Archives Héraldiques Suisses 92*, 1978, S. 3ff.
- 35 LUCAS WÜTHRICH, *Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1980, S. 74ff.
- 36 WÜTHRICH (zit. Anm. 35), S. 82f; zu den Wyso s. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 7, Neuenburg 1934, S. 575.
- 37 WALTHER MERZ, *Oberrheinische Stammtafeln*, Aarau 1912, Taf. 5.
- 38 GUSTAV GRÜNINGER, *Zerkindenhof*, Basel 1923.
- 39 Erst kürzlich wurde eine dritte Wappendecke in Basel wiederentdeckt, Martinsgasse 13, s. *Basler Zeitung* 15. Dezember 1982. – Herrn lic. phil. Daniel Reicke möchte ich für diesen Hinweis herzlich danken.
- 40 JOACHIM BUMKE, *Mäzene im Mittelalter*, München 1979, S. 289.
- 41 BUMKE 1979 (zit. Anm. 40), S. 263.
- 42 WÜTHRICH (zit. Anm. 35), S. 53.
- 43 Abb. s. CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID, *Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich*, in: *Nobile Turegum multarum copia rerum*, Zürich 1982, S. 72ff. dort Ab. 19.
- 44 GUTSCHER 1982 (zit. Anm. 43), S. 96ff. und Dokumentation. – Zu meiner These einer gesteigerten Nachfrage durch die Gruppe der Aufsteiger s. LIESELOTTE E. STAMM, *Der «Heraldische Stüb»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert*, in: *Revue d'Alsace 107*, 1981, S. 37ff. – Zum Problem des Stilbewusstseins s. LIESELOTTE E. STAMM, *Stilpluralismus einer Region: Schichtenmodell am Beispiel des Oberrheins im 14. und 15. Jahrhundert*, (zur Publikation vorgesehen in den Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983.)
- 45 HANS RUDOLF HEYER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft*, Bd. II, Basel 1971, S. 411ff.
- 46 Abb. s. ELLEN J. BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert* (= *Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz*, Bd. III), Basel 1965, Taf. 126f. – Zu Offenburg s. ELSANNE GILOMEN-SCHENKEL, *Henman Offenburg (1379–1459). Ein Basler Diplomat im Dienste der Stadt, des Konzils und des Reichs* (= *Quellen und Forschungen zur Basler Geschichte*, Bd. 6), Basel 1975.
- 47 Da m.E. die Zibollnische vor 1414 zu datieren ist, dürfte es sich hier um eine Stiftung des in diesem Jahr verstorbenen Jacobus Ziboll, eines reichen Spekulanten, handeln. Abb. s. FRANÇOIS MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. V, Basel 1966, Abb. 172ff.
- 48 In seinem Vortrag «Der Zugang zum Kunstwerk: Die Republik der Niederlande» am XXV. Internationalen Kunsthistorikerkongress, Wien 1983, hat ROBERT W. SCHELLER ein verwandtes Kommunikationssystem vorgestellt. Karel van Mander interpretierend, versteht er das Kunstsammeln Privater als Kommunikationsmittel zur Bestätigung und Inszenierung

- rung einer Gruppenzugehörigkeit: Die Gruppe der Liebhaber.  
 Professor Scheller sei an dieser Stelle herzlich gedankt, dass er mir sein  
 in den Kongressakten zum Druck vorgesehenes Manuskript überliess.
- <sup>49</sup> *Tacuinum Sanitatis in medicina* (= Codices Selecti, Bd. VI), Graz 1967,  
 fol. 5v/6v; zur Art der Adaptation s. STAMM 1981 (zit. Anm. 9), S. 195.
- <sup>50</sup> MELES 1983 (zit. Anm. 22), S. 126 erwähnt Lichtenberg zum Vergleich.
- <sup>51</sup> Abb. RÜDIGER BECKSMANN, *Die architektonische Rahmung des hoch-*  
*gotischen Bildfensters*, Diss. phil., Heidelberg 1967, Taf. 90-94.
- <sup>52</sup> Zur Bedeutung dieser Stiftung und der Person Bertholds von Buheck  
 s. ROLAND RECHT, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365*, S. 66ff.
- <sup>53</sup> So ROLAND RECHT, *Strasbourg et Prague*, im Ausstellungskatalog: Die  
 Parler und der schöne Stil 1350-1400, Bd. 4, Köln 1980, S. 106ff.  
 besonders S. 114.
- <sup>54</sup> BEER 1965 (zit. Anm. 46), S. 51ff. Taf. 39-42. - Zu den Herren von  
 Weissenburg s. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 7,  
 Neuenburg 1934, S. 475ff.
- <sup>55</sup> BEER 1965 (zit. Anm. 46), S. 42ff., Taf. 28-37.
- <sup>56</sup> Zum Stifter s. BEER, 1965 (zit. Anm. 46), S. 42f. - Zu Nikolaus Hofmei-  
 ster s. WALTER DANN, *Die Besetzung des Bistums Konstanz vom Wormser*  
*Konkordat bis zur Reformation*, in: Zeitschrift für Geschichte des  
 Oberrhein 100, 1952, S. 33ff.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Bildarchiv Marburg/Lahn  
 Abb. 2: Schweizerisches Landesmuseum Zürich  
 Abb. 3: Foto Hans A. Fischer, Bern  
 Abb. 4: Kantonales Denkmalpflegeamt Liestal  
 Abb. 5: Universitätsbibliothek Basel  
 Abb. 6: Foto Teuwen, Basel