

Die Wandgemälde aus dem Haus zum Langen Keller in Zürich : ein Beitrag zur Geschichte der oberrheinischen Malerei

Autor(en): **Escher, Konrad**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **35 (1933)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161565>

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.

Die Wandgemälde aus dem Haus zum Langen Keller in Zürich.

Ein Beitrag zur Geschichte der oberrheinischen Malerei.

Von *Konrad Escher*.

(Schluß).

In der Kunst des Mittelalters ist den «Monatsbildern» breiter Raum gegönnt, weil auch sie als ursprünglich heidnisch-profanes Thema dem christlichen Weltbild eingeordnet wurden. In der vom Kreislauf des Jahres vorgeschriebenen Arbeit findet der von der Erbsünde belastete Mensch einen Weg, der ihm zu seiner Erlösung mit behilflich ist¹⁾. So die Lehre, nach deren Formulierung die unzähligen Monatsfolgen in Relief, Wand- und Glasmalerei in und an Kathedralen wie einfachen Dorfkirchen zu finden sind, nicht minder aber auch in Bilderhandschriften wie z. B. den Psalterien. Aus allegorischen Figuren des spätantiken Festkalenders wurde die festbleibende Zahl von zwölf Bildtypen, die je eine in dem betreffenden Monat übliche ländliche Tätigkeit oder eine Allegorie oder eine Szene aus dem täglichen Leben zum Gegenstand haben. Das Kennzeichen der Monatsbilder der romanischen wie der gotischen Epoche ist der durch ganz wenige Figuren dargestellte Bildtypus. Durch vergleichende Zusammenstellung einer großen Anzahl solcher Monatszyklen ist es der Forschung gelungen, Typenreihen aufzustellen, wobei sich eine südliche Gruppe von einer nördlichen unterscheiden ließ, da die Verschiedenheiten des Klimas andere Lebensgewohnheiten und eine andere Reihenfolge der ländlichen Arbeiten bedingten. Daneben ließen sich aber auch Mischtypen feststellen²⁾. Die Monatsbilder aus dem «Langen Keller» gehören in der Hauptsache der nördlichen Typenreihe an: die Wärmeszene des Januar, der Baumkult im

¹⁾ E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 5. Aufl., Paris 1923, S. 63 ff.

²⁾ Das Schrifttum über die Ikonographie der Monatsbilder ist reichhaltig. J. R. Rahn, *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne*. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 1879, S. 20. — J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen von 354*. Erstes Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Kais. Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin 1888. (Neubearbeitung dieser Handschrift durch Hermann Julius Hermann, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften Österreichs VIII, NF. I, S. 1 ff.*). — A. Riegl, *Die mittelalterliche Kalenderillustration*. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, X. Band, Innsbruck 1889, S. 1 ff. — A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsischen Malerschule des 13. Jahrhunderts*. Straßburg 1897, S. 65 ff. — H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig 1903, S. 174 ff. — B. Kurth, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, V, 1911, S. 9 ff. — E. Mâle, a. a. O. S. 63 ff. — E. Panofsky und F. Saxl, *Dürers Melencolia, I*. Studien der Bibliothek Warburg 1925, S. 126 f. — R. van Marle, a. a. O. S. I 373 ff, II 326 ff.

Februar, die Bade- als Liebesszene im Mai, das Grasmähen im Juli, die Korn-
ernte im August, das Schlachten des Ochsen im November und die Wärmeszene
im Dezember. Der südlichen Reihe sind entnommen: die Sommersaat als
Märzbild, die wohl an Stelle des südlichen Blumenträgers erscheinende April-
figur, die frühe Weinlese im September. Das eigenartige Junibild findet auch
im südlichen Typenzyklus keine Erklärung. Daß im Oktober statt der Saat
oder Weinlese eine zweite Schlachtszene dargestellt ist, darf vielleicht als Nieder-
schlag der kulinarischen Gesinnung des Bestellers gedeutet werden; zur Stützung
dieser Vermutung sei an einzelne Gedichte des zürcherischen Dichters Johannes
Hadlaub erinnert¹⁾). Obschon, wie angedeutet, die Monatsbilder fest in der
kirchlichen Ikonographie des Mittelalters verankert waren, finden wir sie natür-
lich auch, wenn auch sehr viel seltener, in der Profankunst. Waren doch die
Adeligen durch ihre zum großen Teil auf Naturalwirtschaft beruhende Existenz,
war aber auch der städtische Bürger in Ernährungs- und Bekleidungsfragen von
der durch den Jahreslauf bedingten Tätigkeit des Landmanns abhängig. Im
Maibild läßt sich deutlich eine Umstellung von der kirchlich-lehrhaften zur
weltlich genrehaften Auffassung feststellen: kirchliche Monatsbilder feiern im
April das Erwachen der Natur im Blumenträger und kennzeichnen den Mai
durch den Reiter als den Monat der Vornehmen; demgegenüber wird nun in
einem weltlichen Zyklus der Genuß der Maienwonne als Badeszene verstanden,
wie sie spätere Planetendarstellungen den «Venuskindern» beigaben²⁾); weltliche
Kalendarien schildern den Mai als Liebesszene, die bildliche Parallele zu den
Dichterstellen, die den Frühling und besonders seinen wärmsten Monat als
Erlöser minnender Herzen preisen. So vereinigt der Monatszyklus aus dem
«Langen Keller» nördliche und südliche Bildtypen, Einfluß der Profankunst im
allgemeinen wie auch — möglicherweise — persönliche Wünsche des Besitzers,
die jedoch nicht aus dem Rahmen der bekannten Bildtypen für die Monate
herausfallen.

¹⁾ Die Schweizer Minnesänger. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Karl
Bartsch. Frauenfeld 1886, XXVII. Meister Johannes Hadlaub, Nr. 18, S. 308 ff., Nr. 44, S. 342 f.
Das Januarbild im Calendarium der Ambraser-Sammlung in Wien Nr. 103, Anfang des 15. Jahr-
hunderts zeigt eine mit Würsten, Schinken und Läufen besonders gut ausgestattete Vorrats-
stange; während der Mann sich die Füße wärmt, führt er mit der linken Hand einen großen Becher
zum Mund und hält mit der andern den Bratspieß mit Geflügel über dem Feuer. Abb. A. Schultz,
Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien 1892, Tafel 4. — Würste als Nahrungsmittel
im Mittelalter: Moritz Heyne, Das deutsche Nahrungswesen. Leipzig 1901, S. 293 f.

²⁾ So im Bild der Venuskinder im Hausbuch des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.
Im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegeben von Helmuth Th. Bossert
und Willy F. Storck. Leipzig 1912, Tafel 15. Außerdem: Musikanten, Reigen, Kartenspiel und
eine Liebesszene. — F. Lippmann, Die 7 Planeten. Internationale Chalkographische Gesellschaft,
Berlin 1895. — A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen
Glaubens und Irrsins. Straßburg 1916. — A. Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort
und Bild. Sitzungsberichte der philol. histor. Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
1919. Im oben erwähnten Calendarium in Wien wird der Mai als einziger Monat mit zwei Figuren-
gruppen bevorzugt: Unter einem Baum sitzt ein Paar zu beiden Seiten einer Quelle; die Dame
überreicht dem Herrn einen Blumenkranz, daneben steht ein sich umarmendes Paar.



Abb. 3. Wurstsieder.
Zürich, Haus „zum langen Keller“.

Eine zeitlich jüngere, aber inhaltlich und kompositionell eng verwandte Wandbemalung kam 1899 in der Rineggschen Curie, dem sog. Conradihaus in Konstanz, zum Vorschein¹⁾. Den Hauptschmuck bildeten drei Reihen von je 18 sich berührenden, aber unverschlungenen Kreismedaillons mit Monatsbildern, Tierkreiszeichen, den Elementen und symbolischen Tieren; die Zwickel füllten Wappen bzw. Palmetten. Als oberer Abschluß diente eine Wellenranke

¹⁾ M. Wingenroth, Die neu aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, NF. XX, S. 437 ff., Tafel IV. — Hertha Wienecke, a. a. O. S. 41 ff. Aquarellkopien in der Altertümersammlung in Karlsruhe.

auf schwarzem Grund; den Sockel schmückten, abwechselnd auf rotem und blauem Grund, drei Reihen heller Glockenblumen. Links schloß sich, durch besondere Rahmen eingefäßt, die Darstellung der Aufnahme eines Ritters in eine «Minneburg» an; auch die «gemusterten Quader» fanden sich. Diese Gemälde entstanden im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Im Interesse der Übersichtlichkeit sei die von den beiden Ritterszenen eingerahmte Darstellung des *deutschen Königs mit den sieben Kurfürsten* vorausgenommen. Diese Gruppe ist so angeordnet, daß sich von links her die drei geistlichen, von rechts her die vier weltlichen Wähler zu dem in Vorderansicht thronenden Herrscher begeben. Die Darstellung des Königs (Abb. 8) entspricht der seit Jahrhunderten auf Monarchensiegeln üblichen, nur daß an Stelle des geschulterten Szepters das Schwert erscheint, indes die linke Hand mit eleganter Gebärde den mit dem Kreuz geschmückten Reichsapfel emporhält. Über lichtblauem (?) Rock trägt der König den roten, mit Pelz gefütterten Mantel, der die ganze untere Hälfte der Figur deckt, sich aber wegen der Identität der Farbe jetzt nicht mehr deutlich von der über die Thronbank gebreiteten roten Decke abhebt. Um die Schultern legt sich der Pelzkragen, das lockige Haupt trägt die Königskrone mit drei lilienförmigen Zinken. — Alle Kurfürsten sind durch Wappen und Inschrift (schwarze gotische Majuskeln auf dem die Wappen- von der Bilderzone trennenden Streifen) gekennzeichnet. Bei den drei geistlichen erscheinen die Wappenschilde in den Zwischenräumen der Figuren, und zwar so, daß die obere Schildkante den Trennungstreifen der Zone berührt, während die vier weltlichen Wähler als Ritter ihre Wappenschilde selbst tragen. Dabei ist noch hervorzuheben, daß Wappenbilder wie Inschriften nur die mit dem betreffenden Land verbundene Würde, jedoch keinen persönlichen Träger einer solchen nennen. Die drei geistlichen Kurfürsten bilden eine bewegte Gruppe; freilich ist nur die erste Figur, der «BISCHOF VON KOLN» (Abb. 6), samt Wappen (schwarzes Kreuz in Weiß) und Beischrift gut erhalten. Die Richtung nach rechts wird durch die Haltung der Unterarme verstärkt, wobei die Finger der rechten Hand in die linke Handfläche gelegt sind; der Kölner Erzbischof ist also in eifrigem Gespräch mit dem BISHOF VO(n Trier), von dessen in Vorderansicht dargestellten Figur nur spärliche Überreste vorhanden sind: ein mit breiter Putzschicht zugedeckter Wandriß geht mitten durch die Figur. Der Wappenschild zeigt durchgehendes rotes Kreuz in weißem Feld. Der (Bischof von M)AGENTZ (Abb. 7) vermittelt durch seine S-förmig geschwungene Körperachse, den rückwärts gewendeten Kopf und die mit verschiedener Gebärde nach rechts weisenden Händen zwischen seinen Kollegen und dem König. Das Wappen zeigt gelbes (richtig weißes) Rad in Rot. Diese drei rheinischen Prälaten tragen nun keineswegs bischöflichen Ornat, sondern sie erscheinen vielmehr in Ziviltracht, d. h. als die Kanzler und Wähler. Wie in der Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels¹⁾ handelt es sich aber noch nicht um eine kurfürstliche

¹⁾ K. von Amira, Die Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1926. Textband, Verzeichnis a. v. Kurfürsten.

Amtstracht, wie sie die Miniaturen des Balduineums in Koblenz¹⁾ aufweisen: langer Mantel mit Hermelinkragen für alle Wähler, für die geistlichen speziell noch der «zucchetto». Die drei Erzbischöfe im Zürcher Wandgemälde tragen über dem Unterkleid ein längeres oder kürzeres tiefrotes Oberkleid mit pelzgefütterten Hängeärmeln und (beim Kölner) mit einer Kapuze. Die Kopfbedeckung bildet die Vorstufe zur endgültigen Form des Kurhutes: der runden (beim Mainzer eingesenkten) Mütze mit Knopf fehlen die weiße Pelzborte und die der Einsenkung folgende (oder sie bewirkende bügelartige Querborte. Dies war aber die «Dienstmütze» des Grafen und Richters, und als solche wurde sie maßgebend für den heraldischen Fürsten- und für den Kurfürstenhut²⁾).

Die Gruppe der rechts vom König angeordneten vier weltlichen Kurfürsten wird durch den KUENG VON BEHEIM eröffnet; leider ist von dieser Figur und von der nächsten wegen eines in die Mauer geschlagenen Loches nur der Oberkörper erhalten. Der König von Böhmen trägt über der Halsbrünne die Krone; von der Bewaffnung sind noch die Achselschilde, von der übrigen Bekleidung ein Stück Hermelin des Mantels und der rote Kragen sichtbar. Im Kurfürsten VON DER PF(alz) (Taf. X) wiederholt der Maler das schon beim Mainzer verwendete Motiv des Rückwärtsblickens; der Schild mit weißen und blauen Rauten wird auf dem Rücken getragen, die rechte Hand umfaßt den Spieß mit Wimpel³⁾. Ein roter Waffenrock deckt den Ringelpanzer. Wie bei den andern Ritterfiguren wird der Kopf durch eine Ringelpanzerkapuze und durch eine Hirnhaube geschützt. In ruhiger Haltung verharret der Kurfürst VON SACHSEN; der Maler deutete sogar Stand- und Spielbein an. Die rechte Hand ist auf das Schwert gestützt, die linke wird in gleicher Höhe vom Schild⁴⁾ ver-

¹⁾ G. Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini. Berlin 1881.

²⁾ Amira a. a. O. I, S. 49 f. Ähnliche Mützen tragen übrigens auch Prophetengestalten (Kirche von Brauweiler). Vgl. Clemen, Gotische Wandmalereien der Rheinlande, Tafel 14, zudem einzelne Dichter in der Heidelberger Liederhandschrift, wie Hesso von Rinach (fol. 113 v.), der Winsbecke (fol. 213) und der Pfefferl (fol. 302).

³⁾ Laut gefl. Auskunft des bayerischen Hauptstaatsarchivs in München überwiegt in den Siegeln der Pfalzgrafen bei Rhein der einfache Rautenschild; die Bilder des Löwen treten vorher wie nachher auf, aber entweder allein an Stelle der Rauten oder auf dem Helm oder auf der Decke, nicht aber in einem Schild zusammen mit den Rauten. Erst Pfalzgraf Ruprecht II. (1390) führt den viergeteilten Schild vereinigt mit den Rauten und Löwen. Im übrigen sind die vorkommenden Siegelbilder sehr wechselvoll. Der Spezialforschung auf dem Gebiet der Siegelkunde muß es überlassen bleiben, auf Grund von Vergleichen mit den Siegeln die für die Werke der bildenden Kunst bindenden Schlüsse zu ziehen. Vgl. Karl Primbs, Die Entwicklung des Wittelsbacher Wappens. Archivalische Zeitschrift VIII, S. 247 ff., XIII, S. 199 ff., NF. Band II, S. 2 ff., Band III, S. 156 ff. Illustrierter Aufsatz von G. M. Jochner über die Hauswappen der Wittelsbacher in «Das Bayerland», München 1894.

⁴⁾ Über die Entwicklung des Wappenschildes der sächsischen Kurfürsten aus dem askanischen Hause vgl. O. Posse, Die Siegel der Wettiner, II. Teil, S. 22 ff., Leipzig 1893. Nach Posse ist das schräge Rautenband erst nach 1261 nachweisbar. (Gefl. Auskunft des sächsischen Hauptstaatsarchivs in Dresden). Die Tatsache, daß die Zürcher Wandgemälde noch um 1300 den einfachen Balkenschild zeigen, beweist, daß die ältere Form neben der jüngern bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts gebräuchlich war.

deckt. Dieser ist von Gelb und Schwarz zehnmal gestreift; trotzdem wählte der Maler Gelb als Farbe des Waffenrocks. Mit seinem breiten Umriß bildet der Kurfürst VON BRANDENBURG (Abb. 9) den wirkungsvollen Abschluß der Gruppe: mit elastisch tänzelndem Schritt bewegt er sich gegen die Mitte, die rechte Hand hält den Speiß mit Wimpel, die linke den Schild in Schulterhöhe, so daß das Schwert vom Gürtel an sichtbar bleibt. Das Wappen: in Weiß roter Adler, erscheint auf Schild und Wimpel; die rote Farbe wiederholt sich im Waffenrock.

Die Darstellung des Königs mit den sieben Kurfürsten ist das einzige bekannte und noch erhaltene Wandgemälde; alle übrigen Zyklen sind in Miniaturmalerei oder in Holz- bzw. Steinplastik ausgeführt. Die Institution der sieben mit Vorstimmrecht ausgestatteten Wähler ist schon 1198 bezeugt und erstreckt sich auf die drei Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier, ferner auf den König von Böhmen, den Pfalzgrafen bei Rhein, den Herzog von Sachsen und den Markgrafen von Brandenburg. Im Jahre 1220 werden diese sieben Fürsten als electores bezeichnet und wählen 1237 den König allein, wobei die übrigen Fürsten nur den formellen consensus haben. Im Jahre 1273 amten ausschließlich die Kurfürsten, und zwar ist diesmal Böhmen durch Bayern ersetzt, weil Ottokar von Böhmen selbst nach der Königskrone strebte und sich der Wahl eines andern widersetzte. Endlich hat die Goldene Bulle von 1356 die sieben genannten Fürsten als Wähler des deutschen Königs ausdrücklich bestätigt¹⁾.

Die erhaltenen Darstellungen reichen in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts zurück. Etwa 1267 errichtete sich die selbständig gewordene Stadtverwaltung von *Aachen*²⁾ ihr Bürgerhaus; die sieben Nischen des Obergeschosses wurden mit den Statuen der Kurfürsten geschmückt. Die drei geistlichen Wähler erscheinen als Bischöfe in Alba, Dalmatica, Kasel und Mitra. Die weltlichen Fürsten tragen die zeitgemäße Bewaffnung: Panzerhemd (Ringelpanzer mit Kapuze), Waffenrock, Schwert und Schild, der König von Böhmen außerdem die Krone. — In *Mainz*³⁾ wurde 1317 ein neues Kaufhaus errichtet, für das der Landfriede von Bacharach vom 22. Juni 1317 neue Vorrechte festsetzte. Die Zinnen des Neubaus waren mit den Relieffiguren der sieben Kurfürsten, Ludwigs des Bayern und des heil. Martin als des Patrons der Stadt geschmückt und zwar in der Anordnung, daß der Heilige die Mittelachse bezeichnete und die übrigen Figuren sich paarweise gegenüberstanden. In der Zwischenzeit hatte sich also der Wandel von der gleichmäßigen Reihung zur Gruppierung vollzogen. Alle Kurfürsten erscheinen in kriegerischer Ausrüstung, und selbst bei den Erzbischöfen von Köln und Trier ist das Abzeichen ihrer Würde kaum sichtbar: den Turnierhelm bekrönt eine kleine Mitra. Beim Mainzer Kurfürsten ist selbst

¹⁾ Persönliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. H. Nabholz in Zürich.

²⁾ A. Huyskens, *Aachener Heimatgeschichte*. Aachen 1924, S. 126.

³⁾ Schrohe, *Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer* (alte Folge der *Mainzer Zeitschrift*), Band IV, S. 597 ff. und Tafel III—V. — Abb. des ehemaligen Kaufhauses bei G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, 1. Auflage, Figur 592. Die Originale befinden sich im Mainzer Museum.

auf diese geringfügige Kennzeichnung verzichtet. — In *Köln*¹⁾ wurde um 1370 der Hansasaal des Rathauses mit Wandgemälden geschmückt, von denen nur spärliche, aber künstlerisch hochbedeutende Reste (im Wallraff-Richartz-Museum) erhalten sind. Die eine Schmalwand zeigte den Kaiser, die sieben Kurfürsten und Propheten, die andere die neun stärksten Helden des heidnischen, jüdischen und christlichen Altertums.

Den bekanntesten Kurfürstenzyklus bietet der Schöne Brunnen in *Nürnberg*²⁾; nach Entwurf des Prager Parliers Heinrich Behaim entstand er an Stelle eines älteren. Nur die ersten Bemaler sind dem Namen nach bekannt, die hervorragenden Plastiker aus dem Parlerkreis dagegen nicht. Seit der Abtragung des Originals (1899—1903) befinden sich die Statuenreste im Germanischen Museum in Nürnberg. An den Pfeilern des ersten Geschosses der turmartigen Brunnenfiale standen die sieben Kurfürsten zusammen mit den neun stärksten Helden; das Mittelgeschoß war den Propheten eingeräumt. In der Stadt, zu deren Gunsten die Goldene Bulle bestimmte, daß jeder deutsche König hier seinen ersten Reichstag abhalten solle, und die von 1424 bis 1796 die Reichskleinodien verwahrte, erscheinen an dem zum Prunkwerk ausgestalteten Brunnen die Kurfürsten mit ganz besonderem Grund: hatte doch Kaiser Karl IV. als Urheber der Goldenen Bulle ihr Recht als Wähler bestätigt und der Stadt die soeben genannte Vergünstigung erteilt. Das Programm der bildlichen Ausstattung stellt sie den neun stärksten Helden ebenbürtig zur Seite und rundet die Statuenfolge durch den biblischen Kreis der Propheten und Evangelisten ab. Alle Kurfürsten erscheinen gerüstet; nur die Mitra verrät den geistlichen Stand der rheinischen Prälaten.

Endlich bewahrt das Rathaus von *Bremen*³⁾ trotz des Anbaus vom Anfang des 17. Jahrhunderts noch einen wesentlichen Teil der als Fassadenschmuck dienenden Statuen, die von zwei Meistern, Johannes und Henning, für das 1405 bis 1406 entstandene Rathaus gemeißelt wurden. Bei der Neugestaltung der dem Platze zugekehrten Südseite zur Prunkfassade (1609—14) wurden die Statuen des Kaisers und der Kurfürsten um je einen Platz nach den Ecken dieser Frontseite versetzt. Auch sie bildeten wie die Nürnberger Figuren einen Bestandteil einer umfangreichen Statuenfolge, die sich um alle Seiten des Baues herumzog. An der westlichen Schmalseite stehen vier Propheten oder Philosophen, an der östlichen Gegenseite drei solche Weise und der heil. Petrus als der Patron des nahen Domes. Andere Statuen von Meister Johannes mögen die Nordseite geschmückt haben, sind jedoch nicht mehr nachweisbar. Bei keinem der geistlichen Kurfürsten ist der Stand angedeutet, sondern ähnlich wie bei den andern Wählerfiguren verbindet sich kriegerische Ausrüstung mit

1) P. Clemen, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1930, S. 241 ff., Tafel 56 ff.

2) W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft von Burger und Brinckmann, I. Teil, S. 129 ff.

3) Ders. a. a. O. S. 131. — E. Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen. Straßburg 1908.



Abb. 4. Wandgemälde aus dem Haus „zum langen Keller“ in Zürich.
Der April aus der Folge der Monatsbilder.

weltlicher Tracht. Die Statuengruppe, Kaiser Karl IV. mit Schildknappen und die sieben Kurfürsten, die als Kollektivarbeit aus Hans Multschers Werkstatt seit ca. 1440 das *Ulmer*¹⁾ Rathaus schmückte (heute im Gewerbemuseum von Ulm), dürfte die jüngste dieser Reihe gewesen sein. Wie einst in Aachen, so werden auch hier die Geistlichen und Weltlichen durch bischöflichen Ornat bzw. Bewaffnung voneinander unterschieden. In all den genannten Beispielen handelte es sich nicht um Bildnisse der Kurfürsten, sondern um die Verherrlichung der Reichsmacht. Ebenso bei den Zürcher Wandgemälden. Keine der in Betracht kommenden Handschriften bietet inhaltliche oder kompositionelle Übereinstimmung, weder die Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels²⁾ mit

¹⁾ C. Habicht, Die älteren Figuren am Rathaus zu Ulm. Zeitschrift für christliche Kunst, XXV, 1912, S. 169 ff.

²⁾ K. von Amira, Die Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1926.



Abb. 5. Wandgemälde aus dem Haus „zum langen Keller“ in Zürich.
Der Juli aus der Folge der Monatsbilder.

ihren beiläufigen Darstellungen einzelner Figuren in rechtswissenschaftlichem Zusammenhang, noch das auf Veranlassung von König Wenzel angefertigte Wiener Exemplar der Goldenen Bulle mit den Darstellungen der Wahlvorgänge¹⁾ und am allerwenigsten das bilderreiche «Balduineum», dessen 73 Miniaturen den Romzug König Heinrichs VII. und seines Bruders des Erzbischofs Balduin von Trier erzählen²⁾.

Der thronende König ist wie gesagt nach einem Siegelbild kopiert, nur mit

¹⁾ Henrici Gunteri Thulemarii Tractatio de Bulla aurea Caroli IV. imperatoris. Francofurti ad Moenum (MDCXCVII).

²⁾ G. Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini. Berlin 1881. — Die Kurfürsten sind in ihren Ämtern dargestellt im Liber chronicarum, Nürnberg 1493, bei Hartmann Schedel veröffentlicht. Im Überlinger Ratssaal 1494 von Jakob Rueß, eröffnen die Kurfürsten die Serie der Repräsentanten der Reichsstände. Erwähnt seien zum Schluß noch die Kurfürstengläser und -krüge des 16. bis 18. Jahrhunderts.

dem Unterschied, daß er statt des Szepters mit dem Friedenssymbol das Schwert hält und somit als der Inhaber der höchsten Gerichtsgewalt gekennzeichnet ist¹⁾. Wie die Kurfürsten trägt auch er einen kurzgeschnittenen Bart. So wenig wie bei den doch individueller erfaßten Bremer Statuen haben wir in den Figuren der Zürcher Wandgemälde persönliche Träger der Königs- bzw. der Kurfürstenwürde zu sehen. Die Form des Throns mit ihrer schrägen Ausladung und den verzierten hornartigen Endigungen zeigt am meisten Ähnlichkeit mit dem Thron auf Siegeln der Königin Elisabeth, der Gemahlin Albrechts I.²⁾.

Die beiden *Ritterbilder*, deren Erzählung jeweilen von einer baulichen Szenerie ihren Ausgang nimmt, sind so zu beiden Seiten des Kurfürstenbildes angeordnet, daß die Bauten die Kurfürsten einrahmen und den äußersten Figuren gleichsam den Rücken decken, die Rittergruppen dagegen nachdrücklich von ihnen trennen.

Annähernd symmetrisch ordnet der Maler die Figuren so an, daß zwei Gestalten von ungleicher Größe und flächenhafter Verteilung einer geschlossenen mehrschichtig geballten Gruppe das Gleichgewicht halten, wobei aus der Gruppe auf dem ersten Bild ein Ritter gleichsam als Chorführer heraustritt und die unmittelbare Beziehung zur «gelockerten» Gruppe herstellt. Den Bildgrund hat der Maler mit regelmäßig verteilten stilisierten roten Blüten belebt. Auf dem ersten Bild reicht ein Jüngling, eine Henkelkanne in der Rechten, mit ausgestreckter Linker dem Chorführer einen stattlichen Pokal, indes eine knabenartige Figur flehend die Hände zum Chorführer erhebt, der sich mit geschultertem Schwert zu seinen ebenfalls gerüsteten Begleitern umwendet. Wie die weltlichen Kurfürsten tragen sie Ringelpanzerhemd mit Handschuhen, Panzerkragen, Schwert und Spieß; statt der Beckenhaube der Begleiter trägt der Sprecher einen Eisenhut und einen kürzeren Waffenrock mit Hängeärmeln, dazu den Dolch. Die Gewandfarben sind helles und tiefes Rot, Gelb, helles Blau, Braun und Schwarz nebst dem weißen Grund. Das Gebäude, vor dem ein großer weißer Hund mit gefletschten Zähnen Wache hält³⁾, ist ganz dreidimensional erfaßt: Über dem Unterbau des vordern Teils mit seinem mächtigen Toreingang und seinem winzigen Fenster, in dem ein Frauenköpfchen sichtbar wird, erhebt sich der Söller, während sich der schmale Anbau links zum Erker mit aufgeklappten Läden erweitert. Den Abschluß bildet ein Pult- bzw. flaches Spitzdach aus roten Ziegeln. Die perspektivische Darstellung wird durch Gegensatz von Weiß und Schwarz (Tiefendunkel und Kernschatten) unterstützt⁴⁾. Rechts schließen sich ein kleiner Turm und eine Mauer an.

¹⁾ Amira, a. a. O. S. 273.

²⁾ O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806. Dresden 1909 ff., I, 45, 5.

³⁾ M. Heyne, a. a. O. S. 219 f.

⁴⁾ A. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien 1892. S. 31 f. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, XXXI, 1909, S. 80 f. — Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt a. M. Frankfurt 1913. S. 242. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, III, 1869, S. 806 ff. — Die Aufnahme Bedürftiger ist in der Heidelberger Liederhandschrift bei Hesso von Rinach dargestellt (fol. 113 v.).

Im zweiten Bild wird der aus fünf Figuren bestehenden Rittergruppe von dem Jüngling ein auf seinen Stock gestützter Kranker zugeführt; zwei von ihnen deuten auf das Haus, in dessen unterem Fenster ein Kopf erscheint. Die Bauart entspricht derjenigen auf dem ersten Bild, ist jedoch wesentlich einfacher. Hinsichtlich der Bewaffnung sind der mißverständlich gezeichnete Schwertriemen beim äußersten Ritter rechts, vor allem aber das Naseneisen, Vorläufer des Visiers, an der Hirnhaube der ersten Figur zu erwähnen.

Auch in diesen zwei Darstellungen zeigt der Künstler seine Kraft in der gleichmäßigen rhythmischen Belegung der Bildfläche und der sicheren Linienführung. In den Ritterfiguren des zweiten Bildes geht er sogar einen Schritt über den gewohnten Idealtypus hinaus, indem er wetterharte, «unschöne» Charakterköpfe zeichnet, die aber selbstverständlich nicht als Bildnisse aufgefaßt werden dürfen, sondern als Auswirkung des schon der romanischen Kunst bekannten Unterscheidung von Ständen, hauptsächlich aber von Guten und Bösen. Angesichts der Tatsache, daß die Weingartner und Heidelberger Liederhandschrift ihren Ritterfiguren ideale Erscheinung verleihen, bleibt es verwunderlich, daß der Maler der Zürcher Wandbilder den Rittern, die offensichtlich in Ausübung charitativer Tätigkeit aufgefaßt sind, nicht auch die Idealerscheinung der Adelligen und der Guten verleiht. Mutmaßlich leitete ihn nur der Wunsch, innerhalb einer größeren Figurengruppe den einzelnen nicht nur durch seine Haltung, sondern auch durch seine Züge vom Nachbarn abzuheben.

Beim Versuch, diesen beiden letzten Gemälden eine inhaltliche Deutung zu geben, muß vom zweiten Bild ausgegangen werden: Es handelt sich bei dieser Darstellung allerdings nicht um einen der Ritterorden, die im Zeitalter der Kreuzzüge gegründet wurden, und ebensowenig um die Lazariter — keiner der Ritter trägt irgendein Ordensabzeichen — sondern um die Wohltätigkeit von Privatpersonen, die ohne ausdrückliche Verpflichtung, sondern aus freiem Willen Arme, Kranke und Pilger aufnehmen und verpflegen. Aus der Geschichte mehrerer Städte, z. B. von Köln, vernehmen wir, in welcher hohen Blüte im Mittelalter auch diese private Wohltätigkeit stand, wie Privatpersonen Spitäler stifteten, wie sich einzelne zusammentaten und ein Spital für San-Jago-Pilger zu gründen — so z. B. in Aachen und Frankfurt a. M. — wie auch Häuser erworben wurden, um darin Arme und Kranke zu pflegen und mittellose Reisende und Pilger zu beherbergen¹⁾. Auch in Zürich bestand eine Elenden-Herberge, die möglicherweise aus einer privaten Stiftung hervorgegangen war. Sollten nicht in unseren Wandgemälden mit den Rittern der zwei letzten Bilder die Besitzer des «Langen Kellers», die Besteller des ganzen Schmucks, m. a. W. die Angehörigen der Familie Bilgeri, in Ausübung ihrer charitativen Tätigkeit gemeint sein? Diese Vermutung läßt sich durch den Hinweis auf zahlreiche urkundliche Vermerke wenigstens zum Teil stützen. Von 1309 an erscheinen Mitglieder dieser Familie als Pfleger der Dürftigen des Spitals, «als des Spitals und der Dürftigen

¹⁾ S. Vögelin, Das alte Zürich, S. 383.

an der Sila pfliegerre, als pflieger der minren bruedere in der stat Zürich»¹⁾. Trotzdem alle diese Urkunden jünger sind als der für die Entstehung der Wandgemälde festgelegte terminus ante quem (s. u.), beweisen sie den entscheidenden Punkt mit zwingender Notwendigkeit: den ausgesprochen charitativen Sinn der Bilgeri. Ungelöst bleiben vorläufig die Fragen, ob die Bilgeri etwa schon früher eine Art Herberge gestiftet haben, ob die Wandgemälde die Erinnerung daran festhalten und ob sich diese Herberge auf ihrem Grund und Boden, d. h. im «Langen Keller» befanden habe.

Wie verhält sich aber die erste Szene mit der Überreichung des Trunkes zu der vorgeschlagenen Deutung? Kann nicht auch sie und hauptsächlich wegen der Flehgebärde des Knaben als Ereignis aus dem Leben der Bilgeri aufgefaßt werden, das die Besteller festgehalten wissen wollten? Mit Mutmaßungen ist nicht gedient, und somit wird auch diese Szene ihr Geheimnis nicht preisgeben, solange nicht das ritterliche Leben in seinem Alltag wie auch in besonderen Ereignissen einzelner Familien besser bekannt ist; wie wenig weiß man im Grunde sogar über das Leben der Manesse!

Die Familie Bilgeri erscheint seit 1256 als Bürgergeschlecht von Zürich. Der Name begegnet häufig unter den Mitgliedern des Sommer-, Herbst- und Fastenrates, wir finden Bilgeri oft als Zeugen und in Beziehungen zu geistlichen Stiften und Klöstern. Sie waren Lehensträger der Habsburg-Laufenburg; in einer Urkunde vom 21. Mai 1281 wird Johann Bilgeri als Ministeriale der Abtei in Zürich erwähnt²⁾. Die Bilgeri zählten nie zu den adeligen oder Rittergeschlechtern, wohl aber bildeten sie ein reiches und mächtiges Ratsgeschlecht, das 1335 und noch im Sommerrat 1336 sechs Angehörige als Ratsmitglieder aufwies; ihnen ist das Übergewicht der altbürgerlichen Familien über die ritterbürtigen Geschlechter zuzuschreiben, dem die Brunsche Verfassungsänderung im Jahre 1336 ein Ende bereitete. Die Bilgeri besaßen innerhalb der Stadt außer dem Grimmenturm, Langen Keller und dem haus uf (bi) dem bach noch andere Häuser im Neumarkt, an der Stüßihofstatt, am Rennweg, an der Untern Zäune sowie das Haus zum Steinbock auf Dorf. Außerdem besaßen sie Grundstücke am Zürichberg, in Küsnacht, Adlikon, Dällikon, Dielsdorf und Rüti. Leider erfahren wir über die Berufe, die sie ausübten, so gut wie nichts; daß es auch Metzger unter ihnen gab, melden die Stadtbücher zum Jahre 1342 (27. Juli) und die Steuerbücher zu den Jahren 1357 und 1358 bezüglich der Häuser Neumarkt 48 und Rennweg 199³⁾. Andere waren Krämer oder Rebleute der Abtei Zürich. Im übrigen wird auch für die Bilgeri das zutreffen, was H. Zeller-

¹⁾ Zürcher Urkundenbuch Nr. 2964, 2986, 3169, 3508.

²⁾ Zürcher Urkundenbuch, Band III ff.

³⁾ Zürcher Stadtbücher des 14. und 15. Jahrhunderts, herausg. von H. Zeller-Werdmüller. 2 Bde. Leipzig 1901. — K. Dändliker, Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich, I. Band, Zürich 1908, S. 126 ff. Die Steuerbücher von Stadt und Landschaft Zürich des 14. und 15. Jahrhunderts. I. Die Steuerrödel des 14. Jahrhunderts, herausg. von H. Nabholz und F. Hegi, Zürich 1918. — Am ausführlichsten: W. Merz und F. Hegi, Die Wappenrolle von Zürich. Zürich 1927, S. 244 ff.

Werdmüller über die Berufe der altbürgerlichen Geschlechter im allgemeinen ausführt¹⁾: «Sie besaßen allerdings keine Ritterlehen. Es gab unter ihnen Goldschmiede, Gerber, Krämer, Spezierer usw. Sie trieben zum Theil Handel und Gewerbe oder lebten aus dem Ertrage ihrer Liegenschaften, die sie selbst bewirtschafteten; andere hatten aber auch Zehnten, Gefälle, Grundzinse, feste Thürme, Häuser und Liegenschaften aller Arten, gerade wie viele Ritter. In den städtischen Angelegenheiten hatten sie immer mehr die Führung übernommen, während bei einzelnen Rittern bereits Geldmangel eingetreten war und ihr Einfluß im Rathe dem früheren in keiner Weise mehr gleich kam.» Seit der Brunschen Verfassungsänderung hörten die Bilgeri auf, eine führende Rolle zu spielen: infolge der Umwälzung, die einen erfolgreichen Kampf der Ritterfamilien wie der Handwerker gegen die Oligarchie der alteingesessenen Bürgerlichen bedeutete, wurden vier von den 1336 im Rat sitzenden Mitgliedern verbannt, zwei wurden zum Verzicht auf jeglichen Anteil an der Regierung gezwungen. Noch verhängnisvoller gestaltete sich das Geschick der Bilgeri in der Zürcher Mordnacht (1350): Rudolf Bilgeri fand im Handgemenge den Tod, zwei andere Mitglieder wurden hingerichtet. Mit dem Rückgang dieser Familie hängt offenbar die Entäußerung der Liegenschaft zum Langen Keller zusammen. In Zürich sind die Bilgeri noch bis um 1400 nachweisbar²⁾.

Die Wandgemälde werden also zu einer Zeit entstanden sein, in der die Bilgeri Reichtum und Einfluß besaßen. Nun ist ja durch die Wappen der Wart und Eschenbach für die Entstehungszeit ein fester Terminus ante quem gegeben: das Jahr 1308. Bekanntlich wurden diese Familien zur Strafe für die Beteiligung an der Ermordung König Albrechts I. (1. Mai 1308) durch die Blutrache ausgerottet. Wie weit darf man mit der zeitlichen Ansetzung rückwärtsgreifen? Wie schon ausgeführt, geben die Figuren des Königs wie der Fürsten keinen Anhaltspunkt zur Datierung, da es sich nur um die Darstellung der Würde als solcher, nicht aber um bestimmte Persönlichkeiten handelt³⁾. Oder sollte einer der deutschen Monarchen dargestellt sein, die nie zur Kaiserkrönung nach Rom kamen? In diesem Falle würde sich eine Zeitspanne von 1250 (Tod Friedrichs II.) bis 1312 (Kaiserkrönung Heinrichs VII.) ergeben; allein aus oben erwähnten Gründen ist 1308 der terminus ante quem. Innerhalb des Zeitraums von 58 Jahren läßt sich der Bilderzyklus auf Grund von Waffen, Kostümen und mit Hilfe der Stilkritik annähernd datieren.

Wie bei zahlreichen anderen Folgen von Wandgemälden haben sich auch im «Langen Keller» die Umrisse besser erhalten als die füllenden Farbflächen,

¹⁾ H. Zeller-Werdmüller, Zur Geschichte der Zürcher Verfassungsänderung von 1336. Zürcher Taschenbuch 1898, S. 108 ff.

²⁾ K. Dändliker, Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich, I, Zürich 1908, S. 126 ff. — Die ausführlichsten Angaben über die Bilgeri bei W. Merz und F. Hegi, Die Wappenrolle von Zürich. Zürich 1927, S. 244 ff.

³⁾ Die Maler nahmen es mit der Kennzeichnung der Würde anscheinend nicht immer peinlich genau; so trägt der als Kaiser bezeichnete Heinrich VI. die Königs- und nicht die z. B. in Kaisersiegeln Friedrichs II. dargestellte Kaiserkrone.

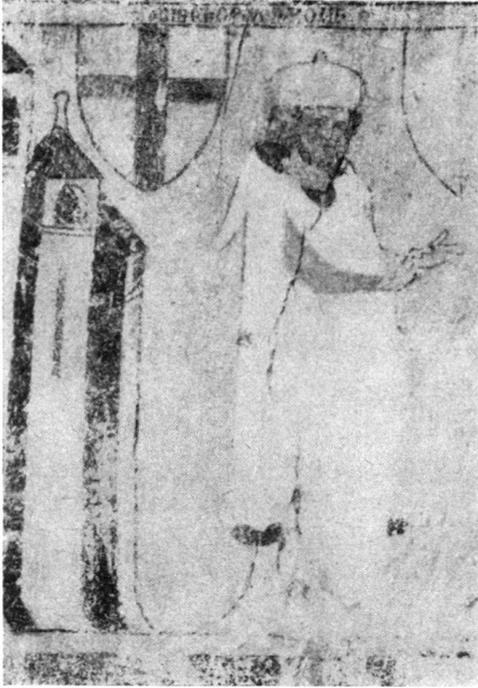


Abb. 6. Der Kurfürst von Köln.



Abb. 7. Der Kurfürst von Mainz.

Zürich, Haus „zum langen Keller“.

die anscheinend keine Modellierung aufwiesen. Die Darstellung des Königs mit den Kurfürsten deutet, abgesehen vom Stil, auf die deutsche Kunst als Ursprungsgebiet. Nun bieten zunächst die von Paul Clemen erforschten rheinischen Wandgemälde dank ihrer großen Zahl das einheitlichste Bild der Entwicklung gotischer Wandmalerei. Die stilverwandten Merkmale finden sich in den um 1300 entstandenen Gemälden von St. Cäcilien, St. Andreas und in der Krypta von St. Severin in Köln sowie in der Pfarrkirche von Niedermendig¹⁾: die S-förmig geschwungene Körperachse, den angepreßten Ober- und abgespreizten Unterarm, die Stilisierung der Haare, die Heraushebung einzelner eindrucklicher Schlüssel- und Schlängelfalten, das Auftreten auf den Fußspitzen. Die genannten Wandgemälde stellen eine Stilstufe dar, die von der großzügigen, sicher das Ganze zusammenfassenden Anschauung des 13. Jahrhunderts abging und hauptsächlich dem Gewand auf Kosten des Körpers ornamentales Eigenleben zu verleihen trachtete; die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts bedeutete bekanntlich die Blütezeit dieser Entkörperlichung; innerhalb der Synthese von Naturalismus und Idealismus liegt das Schwergewicht auf dem letzteren. Nun unterscheiden sich aber die Wandgemälde aus dem «Langen Keller» durch die Größenverhältnisse ihrer Figuren, durch deren Kopfformen, die bestimmte Detaillierung der Gesichter und hauptsächlich durch die energischen Bewegungen in den Monats-

¹⁾ P. Clemen, Die gotischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1930, S. 12 ff., Tafel 20 ff.



Abb. 8. Der König.



Abb. 9. Die Kurfürsten von Sachsen
und Brandenburg.

Zürich, Haus „zum langen Keller“.

bildern sehr entschieden von den Werken der niederrheinischen Kunst; die genannten Merkmale passen aber durchwegs auf den Kunstkreis des östlichen Oberrheins, der in Leistungen der Wand-, Miniatur- und Glasmalerei innerhalb der ehemaligen Diözese Konstanz faßbar ist¹⁾; in ihren einzelnen Themen erinnert unsere Bilderfolge an Wandgemälde in Konstanz wie an die Handschriften der Manessischen Liedersammlung.

Zur näheren Datierung geben allerdings die Baumformen keine Anhaltspunkte; denn sowohl der an Pinienzapfen erinnernde Blätterkronenbaum (Monatsbild des Juli) als auch der mit einzelnen Blättern besetzte Stamm (April und September) war in der deutschen Kunst des ganzen 13. und 14. Jahrhunderts verbreitet²⁾, und der kahle verzweigte Stamm des Februarbildes läßt sich schon im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (1211—13) nachweisen³⁾. Wie zu einem phantastischen Zaubergarten ordnen sich die um 1225 bekannten Pflanzengebilde in den «Carmina Burana» aus Benediktbeuren zusammen⁴⁾.

¹⁾ Hertha Wienecke, a. a. O. S. 78 f. — Alfred Stange, a. a. O. S. 17 ff.

²⁾ A. E. Brinckmann, Die Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906, S. 39.

³⁾ A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897, Tafel I.

⁴⁾ Abbildung bei Brinckmann a. a. O., Taf. VIII. — F. Jacobi, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München 1923. Abb. 19. — M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters. Propyläen Kunstgeschichte Band VI, S. 656.

Ebensowenig kann eine Datierung auf einen engen Zeitraum aus den dreidimensional dargestellten Gebäuden abgeleitet werden, weil sich diese Darstellungsart, allerdings wenig konsequent, in der ganzen deutschen Malerei des Mittelalters und außerdem bei Städtedarstellungen auf Siegeln feststellen läßt. Bisher wurde der byzantinischen und italienischen Malerei die Anregung zur Befreiung aus der planimetrischen Auffassung zugeschrieben; neuerdings wird sie im Hinblick auf ein perspektivisches Städtebild in der Heidelberger Liederhandschrift auf den Einfluß der englischen Miniaturmalerei zurückgeführt¹⁾.

Die Bilderhandschrift der Vadiana in St. Gallen mit der Weltchronik des Rudolf von Ems und dem Karlsepos vom Stricker (ca. 1290)²⁾ weist nur in der Bewaffnung Übereinstimmungen mit dem Zürcher Bilderzyklus auf; dessen einfache, aber erschöpfend kennzeichnende Liniensprache dagegen bietet keine Vergleichspunkte mit der schwerfällig detaillierenden Figurendarstellung und eintönigen Erzählung des Malers in Rudolf von Ems. Auch mit den Bildern der Weingartner Liederhandschrift³⁾ (Stuttgart, ca. 1300) teilen die Zürcher Wandgemälde einzig die allgemeinen Merkmale des Zeitstils; der Vergleich der Zeichnung in beiden Werken fällt unbedingt zugunsten der Wandgemälde aus. Mit der Erwähnung der Weingartner Handschrift ist das Problem der Manessischen Liedersammlung und ihrer Handschriften berührt. Stange hat die Frage der erstmaligen Sammlung, welche die Vorbilder für die jüngeren Handschriften enthalten hat, eingehend erörtert; man hat dabei mit einer langen Entstehungszeit und mit Bildern von verschiedenen Händen zu rechnen⁴⁾. In der umfangreichen und stilistisch nicht einheitlichen Heidelberger Handschrift deuten einzelne Miniaturen des Grundstockmeisters auf Vorlagen, die zeitlich 20 bis 30 Jahre auseinanderliegen⁵⁾. Angesichts der Verschiedenartigkeit dieser Bilder drängt sich die Frage auf, ob sich die Wandgemälde mit ihrem einheitlichen Stil an irgendeine Gruppe anschließen lassen.

Fast keine Berührungspunkte weisen die 110 Miniaturen des Grundstockmeisters und seiner Gehilfen auf, es sei denn, man erwähne das ganz nebensächliche Motiv des übermauerten Bogens im Dezemberbild, das in einzelnen

¹⁾ Stange a. a. O. S. 44/5. — Am eingehendsten ist das Problem des englischen Einflusses auf die deutsche Malerei von R. Freyhan, die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Codex, Frankfurt 1927, S. 29 ff., untersucht.

²⁾ J. R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 643 f. — R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im spätem Mittelalter, Straßburg 1894, S. 19. — J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken, Zürich 1897, S. 4 f. — P. Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz, Frauenfeld 1899, S. 119. — R. Kautzsch, Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 73 ff. — H. Wienecke a. a. O. S. 23/4. — Stange a. a. O. S. 20 ff.

³⁾ K. Löffler, Die Weingartner Liederhandschrift in Nachbildung. Stuttgart 1927. — Stange a. a. O. S. 34.

⁴⁾ a. a. O. S. 28 ff. — Faksimileausgabe des Inselverlags mit Einleitung von R. Sillib, F. Panzer und A. Haseloff, 1929.

⁵⁾ Stange a. a. O. S. 30.

Darstellungen von Toreingängen in der fraglichen Miniaturengruppe Analogien findet. Im übrigen sind jedoch die Unterschiede zwischen den Wandgemälden und den Grundstockbildern noch größer als zwischen diesen und den Miniaturen der Weingartner Handschrift: in den Miniaturen die so wenig überzeugende Modellierung, das unsichere Dastehen auf zu kleinen Füßen, die Gleichförmigkeit der Gesichter und ihre schematische Zeichnung, die flüchtige Andeutung der bunten Mauersteine und die nur dekorative Verwendung der Rankenbäume. Hoch über dieser handwerklichen Produktivität mit ihrer Abhängigkeit von den Vorlagen und den typischen Kennzeichen von Verflachung steht der Urheber der Wandgemälde. Dagegen verbindet ihn mancherlei mit den Künstlerpersönlichkeiten, die als die drei Nachtragsmeister der Heidelberger Handschrift in die Forschung eingeführt sind. Alle zeichnen sich durch feineres Formgefühl, geschärften Sinn für die Bedeutung der Gebärde und Miene und endlich ein zarteres Farbenempfinden aus. Der dritte Meister (N₃), bei dem Mimik und Gebärden, Modellierung und Reichtum des Gefälts am feinsten zur Entfaltung kommen¹⁾, gehört einer jüngeren Stilstufe an; das Gefält mit den vielen Schlingensäumen deutet auf die Miniaturen der Willehalm Handschrift in Kassel. Dagegen bieten der erste und zweite Nachtragsmeister (N₁, N₂) mit ihrer ausgeprägt linearen Auffassung eine Reihe von Vergleichspunkten. Stange hält es für möglich, daß N₁ zuerst unter dem Einfluß des Meisters der Weingartner Handschrift gestanden habe, bevor er sich bis zu einem gewissen Grad dem Grundstockmeister anpaßte. Natürlich sind die Größenverhältnisse der Figuren viel schlanker als in den Wandgemälden; aber aus der Bestimmtheit der Linienführung und aus der Anteilnahme der Figuren am Vorgang spricht ein verwandter Geist. Der dem Maler N₁ zuzuschreibende König Wenzel²⁾ zeigt viel engere Übereinstimmung mit dem thronenden König des Wandgemäldes als Kaiser Heinrich VI. in den Bildern des Grundstockmeisters³⁾. Ferner zeichnet N₁ (wie die beiden andern Nachtragsmeister) bei einzelnen Figuren das obere Augenlid mit zwei parallelen Kurven und bettet das dem Beschauer zugekehrte Auge in den tief hinabgezogenen Bogen der Braue; mit einem bewegten langen und einem kurzen Strich zeichnen alle drei Meister den Mund so, daß er die lebhaftige Sprache der Augen sekundiert. Am deutlichsten finden sich diese Merkmale bei N₃ ausgeprägt. Einzelne Figuren wiederholen die zierliche Gebärde, mit der der König den Reichsapfel emporhält. Wenn von den vier Miniaturen des Meisters N₂ der Sinn für das Landschaftliche hervorgehoben wird⁴⁾, so bedeutet dies für unsere Frage zwar keine absolute Übereinstimmung in den Formen der Baumkronen — in den Wandgemälden erinnern sie an Pinienzapfen, in den Miniaturen sind sie keulenartig — wohl aber gestalten beide

¹⁾ Die vier ihm zuzuschreibenden Miniaturen finden sich auf den Blättern 43v, 194, 196 und 197v. Zur Kennzeichnung vgl. Haseloff, Einleitung zur Faksimileausgabe, S. 129 f. Stange a. a. O. S. 44 f.

²⁾ König Wenzel fol. 10; Kaiser Heinrich VI. fol. 6.

³⁾ z. B. fol. 14v, 226v.

⁴⁾ fol. 395, 396, 397v, 399. Haseloff S. 129. Stange S. 41

Künstler im Gegensatz zum Grundstockmeister aus einem gereiften Sinn für Wachstum und für die Schönheit kraftgeschweller Linien. Wenn die Figurenzeichnung bei N₂ etwas derber anmutet als die Leistungen der zwei andern Maler, so steht sie darin dem großen Format der Wandbilder um so näher. Mit N₁ ist der Wandmaler ganz besonders eng durch die sorgfältige und auf dekorative Wirkung zielende Wiedergabe der farbigen Steine verbunden¹⁾, und ist es Zufall, daß Meister N₃ der einzige Maler ist, der eine ganze Gebäudegruppe und zwar dreidimensional darstellt²⁾?

Wenn nun die Wandgemälde einzig mit den Bildern der Nachtragsmeister Übereinstimmung zeigen, und diese gegenüber dem Grundstock die jüngeren Bestandteile sind, so scheint sich zunächst ein Widerspruch zur Datierung vor 1308 zu ergeben. Allein angenommen der Wandmaler wäre mit einem der Nachtragsmeister identisch, so könnten seine Gemälde im «Langen Keller» recht wohl eine um zehn bis zwanzig Jahre den Miniaturen vorausgehende Leistung dieses Künstlers sein; aber nichts zwingt zu einer solchen Voraussetzung. Vielmehr legt der oben erläuterte Tatbestand des Verhältnisses zwischen Wandgemälden und Miniaturen der Heidelberger Handschrift eine andere Schlußfolgerung nahe: der uns unbekannte Urheber der Wandgemälde kann für die drei unter sich verschiedenen Nachtragsmeister für einen bestimmten, wohl ganz vorübergehenden Zeitpunkt der gemeinsame Lehrmeister gewesen sein. Da nun auf Grund der sprachlichen, inhaltlichen und heraldischen Indizien die Heidelberger Handschrift in Zürich entstanden ist³⁾, aus der oben erwähnten ursprünglichen Liedersammlung vielleicht noch vor deren Abschluß als Prachthandschrift herauswuchs und daher mit vollem Recht den Namen der Manesse trägt, liegt es nahe, den Meister der Wandgemälde im «Langen Keller» in Zürich zu lokalisieren. Dabei muß natürlich davon abgesehen werden, auf Grund der erhaltenen Werke eine zürcherische Malerschule im 14. Jahrhundert konstruieren zu wollen. Vielmehr gehört auch der Urheber der Wandgemälde zu dem neuerdings von Stange umschriebenen Kreis der oberrheinischen Malerei um 1300.

Diese zeitliche Ansetzung wird durch die *Trachten* und die Ausrüstung bestätigt. Allerdings finden wir weder die Idealtracht mit ihrem für die Datierung so willkommenen Gefält, noch eine ausgiebige Darstellung von höfischer Kleidung⁴⁾. In der Hauptsache bieten die Wandgemälde die einfache kleinbürgerliche und bäuerliche Tracht, die als praktisch bewährt, auf lange Zeit hinaus gleich blieb⁵⁾: der gegürtete und mit Ärmeln versehene Rock, die unter dem Kinn gebundene, schon im 13. Jahrhundert nachgewiesene weiße Kappe (*hûbe*), verschiedene Hutformen, Schuhe, sockenartige Strümpfe⁶⁾ und den vorn

¹⁾ fol. 42, 48v, 192, 226v, 229v. ²⁾ fol. 43v.

³⁾ Panzer in der Einleitung zur Faksimileausgabe S. 88 ff.

⁴⁾ A. Schultz, *Höfisches Leben*, S. 253 ff., 300, 303 ff.

⁵⁾ F. Hottenroth, *Geschichte der deutschen Tracht*, I, S. 204 ff.

⁶⁾ Sockenartige Strümpfe, *tibialia*, wie sie z. B. der Wurstsieder trägt, zeigen die Wandgemälde in Niedermendig (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts). Clemen a. a. O. Fig. 128, Taf. 11. — F. Hottenroth a. a. O. S. 204.



Abb. 10. Wandmalereireste aus dem 14. und 15. Jahrhundert.

Der Kurfürst von der Pfalz.

Johannes unter dem Kreuz.

Zürich, Haus „zum langen Keller“.

zugeknöpften Mantel, während noch kein einziger Rock mit Knöpfen dargestellt ist, so wenig wie eine mehrfarbige Mi-parti-Kleidung, wie sie die Nachtragsmeister in der Manesse-Handschrift mit Vorliebe wiedergeben. Ein Erbstück des vergangenen Jahrhunderts ist auch der mit Kapuze versehene Rock. Die Kleidung der geistlichen Kurfürsten und der Figur im Monatsbild des Juni kann in einzelnen Kunstwerken vom Ausgang des 13. Jahrhunderts belegt werden,

z. B. in einer Darstellung der Anbetung der Könige im Missale des Johann von Valckenburg (1299) im erzbischöflichen Museum in Köln¹⁾.

Zu einer entsprechenden Datierung führen die Untersuchungen über die *Bewaffnung*. Die Schilde zeigen nicht mehr die für das 13. Jahrhundert kennzeichnende Form des scharfspitzigen Dreiecks, dessen Seitenlinien schon an den Ecken, gestreckt oder gebogen, zu konvergieren beginnen, sondern durchweg erscheint das breitspitzige Dreieck mit den zunächst parallel vertikal verlaufenden Seitenlinien. In dieser neuen Form sind die Schilde der Wappenfolge im Hause zum Loch und in der Wappenrolle von Zürich gehalten, während zürcherische Siegel noch bis 1308 die ältere Schildform aufweisen²⁾.

Da es sich um keine Kampfscenen handelt, sind keine Helme dargestellt. Die Verbindung von Panzerhemd (mit Fäustlingen), Waffenrock, Halsberg und Hirnhaube oder Eisenhut findet sich häufig um die Jahrhundertwende, allerdings wird gleichzeitig auch die Beckenhaube, rund oder mit Grat und Spitze, getragen³⁾. Das Schwert, am deutlichsten beim König und beim Chorführer der ersten Rittergruppe zu sehen, zeigt von den im 13. und 14. Jahrhundert vorgenommenen Neuerungen am klarsten die verlängerte Angel und die an beiden Enden verbreiterte Parierstange, die gerade ist und nicht wie in der Heidelberger Handschrift gegen die Klinge umgebogen; der Beschauer bleibt aber im ungewissen, ob es sich um Scheiben- oder Kugelknauf handelt⁴⁾.

Am Dolch des Chorführers fällt auf, daß der Knauf zwar die verbreiterte halbmondförmige Biegung aufweist, daß sich diese aber nicht gegen die Klinge, sondern aufwärts richtet. Die Parierstange scheint in der Mitte auszuladen, so daß der Griff mit der Angel als darin vernietet zu denken ist. Man wird sich dabei der mannigfaltigen Arten der Dolchtypen im 13. und 14. Jahrhundert erinnern⁵⁾.

Übereinstimmung in der Bewaffnung zeigen folgende, um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert entstandenen Kunstwerke: Ein geschnitztes Kästchen in Oxford⁶⁾, auf dem die dargestellten Krieger mit Hirnhauben verbunden mit

¹⁾ Abb. 12, S. 13 bei Clemen a. a. O. — Abb. 187 bei H. Kehrler, Die heil. drei Könige in Literatur und Kunst, II, Leipzig 1909. Ebenda Abb. 218. 219.

²⁾ Vgl. Siegeltafeln zum Zürcher Urkundenbuch.

³⁾ Wandgemälde in St. Severin in Köln um 1300. Clemen a. a. O. Abb. 194, S. 169 ff. Die gleiche Bewaffnung wie in den Zürcher Wandgemälden findet sich in den ebenfalls um 1300 angesetzten Fresken von Dausenau (Clemen a. a. O. Tafel 12). An dem 1292 datierten Schrein der heil. Odilia in Kerniel (Clemen, Abb. 125, S. 97) sowie in der Marienkirche in Reutlingen (Clemen a. a. O. S. 30, 72, Abb. 93). — Die gleiche Schildform, Panzerhemd mit Fäustlingen, Achselschilde, Ringelpanzerkapuze, Hirnhaube, aber auch die nach unten gebogene Parierstange des Schwerts mit Kugelknauf zeigt eine etwa 1290 entstandene englische Grabplatte aus Metall (G. F. Laking, A record of European armour and arms. Vol. I, London 1920, Fig. 180).

⁴⁾ E. A. Geßler, Führer durch die Waffensammlung (des Schweizerischen Landesmuseums), Aarau 1928, S. 17 f.

⁵⁾ a. a. O. S. 32.

⁶⁾ G. F. Laking a. a. O. Fig. 178.

Panzerkragen gerüstet sind. Der gewirkte Bildteppich im Museum von Thun¹⁾, auf Anfang des 14. Jahrhunderts datiert, bietet nicht nur die genaueste Übereinstimmung in der Ausrüstung des heiligen Mauritius, sondern der Raum zwischen den nicht nur gereihten, sondern verschlungenen Kreismedaillons wird mit ähnlichen zur Kreuzform zusammengestellten Palmetten gefüllt.

Zum gleichen Zeitansatz und gleichen Kunstkreis führt der Vergleich mit einer andern Gruppe von Kunstwerken. Es handelt sich um die Glasgemälde der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz (jetzt in der Kapelle von Schloß Heiligenberg) und um diejenigen der Dominikanerkirche zu Wimpfen (heute im Rittersaal von Schloß Erbach im Odenwald²⁾).

Allerdings ist in der zweiten Gruppe das Gefält weicher und welliger als in den Wandgemälden, und in der ersten Gruppe wird die Umrißzeichnung durch überaus feine Linien unterstützt, die Wirkung bleibt also nicht nur den begrenzend modellierenden Konturen und füllenden Farbflächen überlassen. In beiden Glasgemäldefolgen erscheinen die Haare eingehender behandelt, d. h. gewissenhafter stilisiert, wogegen Hände und Füße durchweg das Schwächste an allen Darstellungen bedeuten. Andererseits aber zeigen die am besten erhaltenen Köpfe der Zürcher Wandgemälde, derjenige der Märzfigur und des pfälzischen Kurfürsten wesentliche Übereinstimmung in den Gesichtszügen³⁾: die in der Nähe der Nasenwurzel besonders stark gewölbte Braue, der breite Nasenrücken, dessen Umriß zu einem etwas herabhängenden runden Ende und zum Ansatz des Nasenflügels ausholt, ferner die zwei parallelen Kurven des Oberlides und die einfache Gerade des Unterlides und die in den Augenwinkel gerichtete, die Bewegung der Figur begleitende und zugleich verstärkende Pupille. Nicht minder stark ist die Übereinstimmung in der Darstellung des Mundes: die gerade Mundlinie mit betonten, d. h. auf- oder abwärts gerichteten Ecken, die Oberlippe mit Einsattelung, die Unterlippe als kurzer gerader Strich oder nach unten gewölbt. Nur bei wenigen Figuren ist die Spezialisierung erhalten geblieben: die große Schläfenlocke, die umgerollten Enden und der kurzgeschnittene gelockte Vollbart (die Kurfürsten von Köln und Mainz). Die Glasgemälde aus Wimpfen, die Galliner⁴⁾ mit einleuchtenden Gründen um 1300 datiert, weichen in der Gesichtsdarstellung nur unbedeutend von den erwähnten Figuren in den Zürcher Wandgemälden ab: die Brauen sind etwas flacher gewölbt, die Umrisse der Lider etwas mehr in die Breite gezogen. Galliner nimmt für die Dominikaner-Glasgemälde Konstanzer⁵⁾ Ursprung an; für die Wandgemälde ist somit der zeitliche Ansatz und die Herkunft aus dem Kunstgebiet des östlichen Oberrheins bestätigt. In den Glasgemälden in Heiligenberg finden sich

¹⁾ Betty Kurth, a. a. O. S. 211, Tafel 25.

²⁾ Arthur Galliner, Glasgemälde des Mittelalters aus Wimpfen, herausgegeben vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft.

³⁾ Heimsuchung und Krönung Marias, a. a. O. Tafel XIII und XX.

⁴⁾ a. a. O. S. 67 ff.

⁵⁾ a. a. O. S. 68.

außerdem Beispiele für die gleiche Bewaffnung: Panzerhemd mit Kapuze, Fäustlingen und Hirnhaube, das Schwert mit Kugelknäuf. In der Anbetung der Könige trägt der jüngste König die gleiche Tracht wie die Kurfürsten¹⁾.

Die folgenden kurzen Ausführungen mögen die Datierung bestätigen. An der Nordseite des Grabmals von Edmund Crouchback²⁾ (gest. 1296) in der Westminsterabtei in London sind zehn Ritter gemalt und zwar in ähnlich freier Gruppierung wie die vier weltlichen Kurfürsten im Wandgemälde, nur daß die Gegenüberstellung von je zwei Figuren konsequent durchgeführt wurde.

Schon in früherem Zusammenhang wurde auf die Ähnlichkeit zwischen dem Königsbild und den Siegeln der deutschen Herrscher hingewiesen. Unter Otto III. (983—1002) erscheint zum erstenmal der auf Jahrhunderte hinaus gültige Siegeltypus³⁾ mit dem in Vorderansicht thronenden Herrscher. Bis zu den Siegeln Konrads IV. (1236) herrscht fast durchgehend strenge Symmetrie in der Haltung und Stellung der Arme und Beine; jetzt wird die lange Zeit beibehaltene Gleichartigkeit der horizontal ausgestreckten Unterarme aufgehoben: der rechte Arm des Königs hält (ausnahmsweise) das Schwert, die linke Hand ruht auf dem Knie. Das Siegel Konradins (1258—68 verwendet) baut diesen Typus der freien Frontalität weiter aus, indem die rechte das Szepter haltende Hand auf dem Oberschenkel aufliegt, der linke Arm sich hebt, um den in der ganzen Handfläche ruhenden Reichsapfel zu zeigen. Aber nun ist auch die altertümliche Stellung der Beine in Form eines V verlassen; der Königsmantel breitet sich über die parallel gestellten Unterschenkel. Im Siegel Wilhelms von Holland (1253) faßt der Herrscher den Reichsapfel nur mit den Fingerspitzen. Im Siegel Richards von Cornwallis (1268) ist das Sitzmotiv neuerdings belebt: in einer Art Kontrapost unterscheiden sich das vertikal aufgesetzte Stand- und das schräg gestellte Spielbein. Welche Folgen diese Neuerung für das Mantelgefält mit sich brachte, zeigen die Siegel Rudolfs von Habsburg (1274) und Adolfs von Nassau (1274). Aber erst das Siegel Albrechts I. (1303) verlieh der thronenden Herrscherfigur den Grad von unmittelbarer Frische und Lebendigkeit, der die Königsfigur auf dem Wandgemälde, der aber auch die Monarchengestalten auf den Siegeln der folgenden deutschen Könige und Kaiser auszeichnet.

In der ältesten Gruppe der Wandgemälde aus dem «Langen Keller» weisen die stilistische Eigenart, die Trachten, Waffen und die Ähnlichkeit mit dem Siegeltypus auf die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, also in die Regierungszeit von König Albrecht I. Man weiß, daß die Bemalung der Deckenbalken in dem betreffenden Saal im Hause zum Loch⁴⁾ gegen Ende des Jahres 1305

¹⁾ Auferstehung Christi und Anbetung der Könige, Tafel XXXIX und XXXVIII.

²⁾ Borenius T. und Tristram E. W., Englische Malerei des Mittelalters, Florenz und München 1927, Tafel 43.

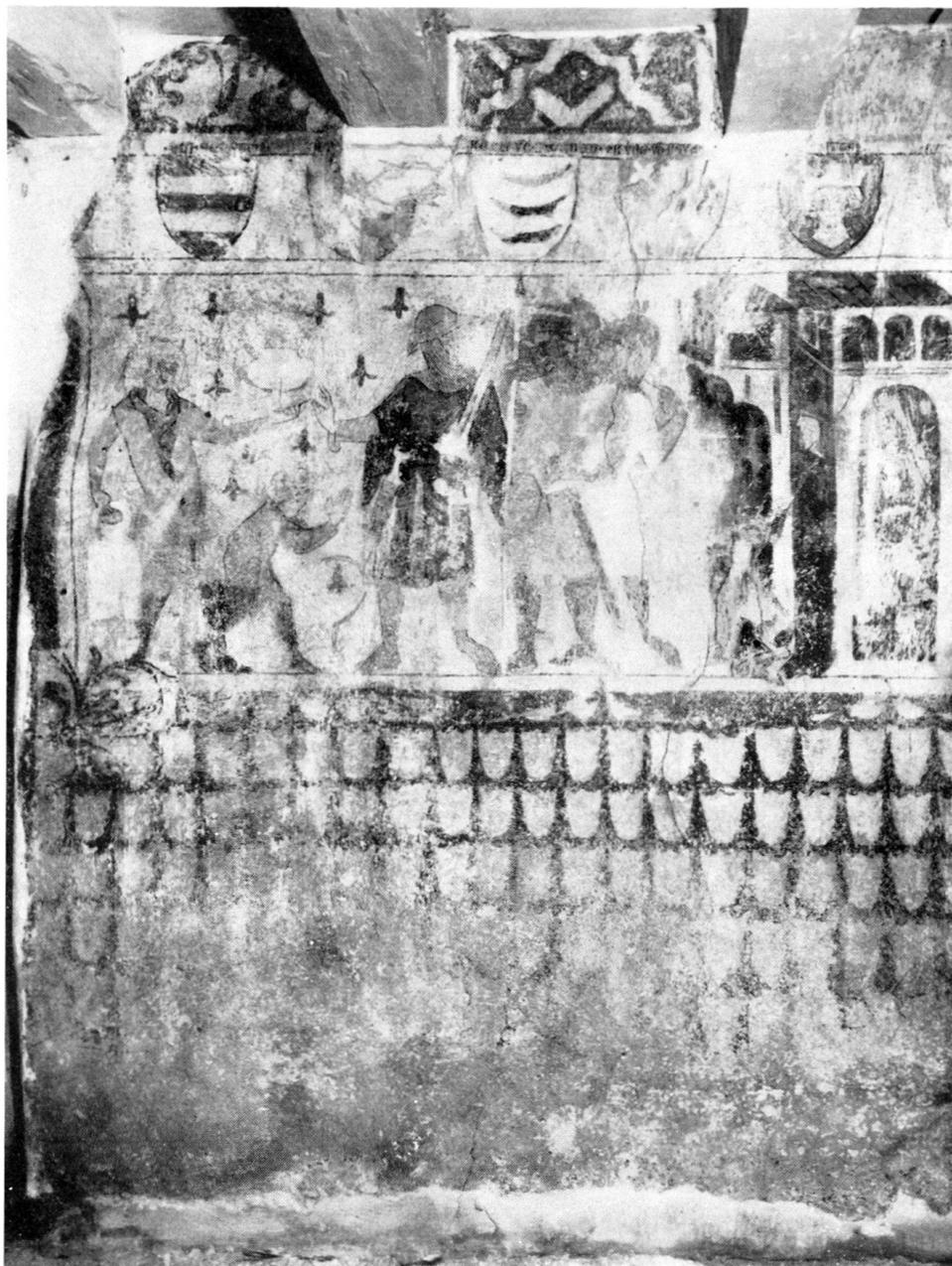
³⁾ O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, Dresden 1909 ff., Band I, Tafel 10, 1; Siegel Konrads IV.: Tafel 32, 5; Konradin: Tafel 33, 4; Wilhelm von Holland.: Tafel 35, 4; Richard: Tafel 37, 2; Rudolf von Habsburg: Tafel 40, 4; Adolf von Nassau: Tafel 43, 2, 3; Albrecht: Tafel 45, 1.

⁴⁾ W. Merz und F. Hegi, a. a. O. S. LXXIX.

zum festlichen Empfang dieses Monarchen, der am 28. Januar 1306 in Zürich weilte und an der prunkvollen Karlsfeier teilnahm, ausgeführt wurde, und daß die Besitzer des Hauses zum Loch, der Chorherr Conradus Albus und sein Neffe Wiso enge Beziehungen zum Hause Habsburg hatten. Da nun Albrecht I. zwischen 1299 und 1307¹⁾ mehrfach in Zürich weilte, 1299, 1300, 1302, 1303, 1306 und 1307, ist die Annahme erlaubt, auch dieser Wandschmuck sei zu Ehren eines königlichen Besuchs entstanden; außer der Tatsache, daß die Bilgeri Lehensträger der Habsburg-Laufenburg waren, ist noch bekannt, daß 1327 Graf Johann Habsburg bei den Bilgeri uf dem Bache sein Absteigequartier hatte und ihn als «unser Wirt» bezeichnet²⁾.

¹⁾ a. a. O. — Die einzelnen Daten genannt bei S. Vögelin, Das alte Zürich, S. 329, Nr. 4.

²⁾ Urkunde 22. X. 1327. Zürcher Urkundenbuch XI, Nr. 4102.



Wandgemälde im Haus „zum langen Keller“ in Zürich.
Detail. Szene aus dem Ritterleben.