Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter

Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg

Band: 57 (1970-1971)

Artikel: Die Wandmalereien im Schultheissenhaus zu Murten : Ikonographie und Versuch einer geistesgeschichtlichen zeitlichen und stilistischen Einordnung

Autor: Fässler, Adelheid

Kapitel: C: Versuch einer zeitlichen und stilistischen Einordnung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-338915

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

sammenstellung der Weiberlisten aufweisen: Samson und Dalila, Bathseba im Bade, Salomons Götzendienst, Aristoteles und Phyllis, vier Darstellungen also, die in der literarischen Bearbeitung von Hans Sachs gestaltet wurden. Der Zusammenhang zwischen Flötners Bildern von 1534 und dem Sachsschen Gedicht ist gewiß [143]; die vier Bilder zierten die erste Flugblattausgabe des Gedichtes. Kann man es nun für einen Zufall halten, daß Burgkmair anderthalb Jahrzehnte früher die gleichen Weiberlisten illustrierte? Eher ist man geneigt, auch für seine Holzschnittfolge eine literarische Bearbeitung vorauszusetzen, die auch Hans Sachs als Vorlage gedient haben dürfte.

Wenn in Murten für die Darstellung der Susannageschichte ihre Abhängigkeit von der dramatischen Bearbeitung für nahezu gesichert angenommen werden kann, so darf man für die Salomondarstellung und die wahrscheinliche Weiberlistfolge, deren Teil jene darstellte, ebenfalls eine literarische Vorlage annehmen. Wenn es richtig ist, daß Hans Rudolf von Erlach durch das in Freiburg aufgeführte Birksche Susannaspiel zur Ausmalung seines Saales oder zumindest zur Themenwahl veranlaßt wurde, so ist nichts naheliegender, als daß er zur Bemalung der noch verfügbaren Wandteile das Thema in der von der Reformation geprägten Literatur gesucht hatte.

C. Versuch einer zeitlichen und stilistischen Einordnung

I. Die Datierung

Für die Datierung der Murtener Malereien gibt es außer den formalstilanalytischen auch historische Anhaltspunkte. Das zum Besitz der Velga gehörende «Schultheißenhaus» war nach dem Tode von Dorotheas Vater Wilhelm Gegenstand eines Erbschaftsstreites. Aus einem vom Gerichtsschreiber Krummenstoll unterzeichneten, mit einem Siegel versehenen Dokument geht hervor [144], daß das Haus erst am 26. Februar 1528 endgültig Dorothea Velga, die inzwischen die Gattin Hans Rudolfs von Erlach geworden war, zuerteilt wurde [145]. Dieser Akt dürfte die

[143] Vgl. Röttinger, a. a. O., S. 54 ff. und Götze, Die Einzeldrucke der Werke des Hans Sachs in chronologischer Folge nach der Zeit ihrer Abfassung, in: Keller/Götze, a. a. O., Bd. 24 S. 303.

[144] Nach dem Verbleib des Dokumentes wird noch gesucht.

[145] Inhaltsangabe und Interpretation des Schriftstücks siehe bei: Ghellnick Vaernewynck vicomte de, Généalogie de la Maison de Diesbach, Band 1921,

untere Begrenzung für die Zeitfrage abgeben. Die Verschönerung des Hauses erfolgt bestimmt nicht, bevor dieses in den sicheren Besitz von Erlachs Frau übergegangen war. Als reichster Berner der Zeit und Protagonist des neuen Glaubens hätte Hans Rudolf von Erlach sicher Niklaus Manuel mit den Malereien beauftragt, aber Manuel war 1530 gestorben. Der dritte Anhaltspunkt ist abhängig von der Richtigkeit der oben etablierten Hypothese, daß die Malereien in einem engen Zusammenhang stehen mit Birks Susannadrama und dessen Freiburger Aufführung von 1536 [146]. Daß Hans Rudolf von Erlach nach der Besitzübernahme des Hauses solange mit der Ausschmückung gewartet hat, ließe sich durch seine Beanspruchung als Schultheiß von 1530–35 erklären. Nach Ablauf dieser Amtszeit mag er sich vermehrt den persönlich-häuslichen Interessen zugewandt haben. Die obere zeitliche Begrenzung dürfte der Tod seiner Gemahlin Dorothea, 1538, der Erbin des Hauses, darstellen. Mit ihrem Hinschied fiel das Muttererbe an die beiden Söhne des Ehepaares, die noch im Knabenalter waren, und 1540 übersiedelte Hans Rudolf nach Bern, wo er bis zu seinem Ableben 1553 dem Kleinen Rate angehörte [147].

II. Die stilanalytische Untersuchung

Adrien Bovy schreibt zu den Murtener Malereien: «Les costumes permettent de les dater du second quart du XVIe siècle et elles s'apparentent de la façon la plus étroite, soit par la technique, soit par le style, aux peintures murales de la Salle des fêtes de Stein am Rhein» [148]. Wenn auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Wandmalereien nicht zu bestreiten ist, so hält diese determinierende Aussage einer ein-

S. 130. Leider wird nicht auf den Standort des Dokumentes verwiesen. Im Freiburger Staatsarchiv scheint es sich nicht zu befinden.

[146] Theateraufführungen in Murten selbst, die allenfalls als Anregung in Frage kommen könnten, sind für die dreißiger Jahre nicht bezeugt. Ernst Flückiger hatte die außerordentliche Freundlichkeit, die Murtener Bürgermeisterrechnungen auszuziehen. 1523 wurde ein «Jeu de la farse» aufgeführt, dann ist bis 1549 keine Aufführung in Murten überliefert.

Für die Aufgeschlossenheit Hans Rudolfs von Erlach für protestantische Bildthemen spricht auch die 1530 datierte, mit den Wappen Erlach und Velga versehene Figurenscheibe aus der Kirche von Jegensdorf mit der Darstellung der Zerstörung der Götzenbilder durch König Josias. Die Darstellung der Verehrung oder Zerstörung von Götzenbildern in protestantischen Kreisen spielt ja durchwegs auf die katholische Bildverehrung an. Vgl. H. Lehmann, Die Kirche von Jegensdorf und ihre Glasgemälde, Bern 1915, S. 34 ff., Abb. 6.

[147] Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, III, Neuenburg 1926, S. 60.

[148] Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, V 1943, S. 127.

gehenden vergleichenden Betrachtung nicht unbedingt stand. Die Murtener Bilder sind bedeutend derber und bedeutend weniger gekonnt und zwar sowohl in der Gestaltung der menschlichen Figuren, als auch in der Zeichnung von tektonischen Elementen [149]. Dieses im Vergleich zu Stein in Murten in Erscheinung tretende Unvermögen mag auch der Grund gewesen sein für den fast gänzlichen Verzicht auf den Architekturrahmen. Der armselige Richtersaal im Murtenerbild wurde weder vom «Schwur des Hannibal» noch vom «Schwur des Scipio» in Stein angeregt, und der Hintergrund der Steinigungsszene hält nicht im entferntesten den Vergleich aus mit den Steiner Bildern, beispielsweise mit der «Eroberung von Sagunt», die sogar das Vorbild für die bezinnte Stadtmauer und die Wehrtürme abgegeben hätte.

Sämtliche Historienbilder in Stein vermitteln den Eindruck von Bildtiefe, was in Murten trotz der spürbaren Absicht nur unzulänglich erreicht ist; dem Reichtum der Szenen in Stein steht in Murten eine möglichst einfache Gliederung gegenüber. Auch die einzelnen Gestalten haben nur insofern Gemeinsames, als sie eben Personen der ersten Jahrhunderthälfte mit zeitgenössischen Kostümen darstellen. Aber wie provinziell nimmt sich Susanna neben Dido und ihren Begleiterinnen in der «Erbauung von Karthago» oder neben den Einzelgestalten Artemisia, Judith und Lukretia aus! Näher verwandt mit ihr sind hingegen die einem unbekannten Augsburger Künstler zugeschriebene Kandace und die Geigenspielerin mit dem Narr, Ambros Holbeins Lautenspielerin mit dem Tod und die beiden Gesellenarbeiten, die Virginia und die sogenannte Dido. Kandace weist sogar eine so große Ähnlichkeit auf, daß man bei der Susanna – würden die beiden Figuren auch zeitlich übereinstimmen – die gleiche Hand vermuten könnte. Der Faltenwurf des Kleides und die Markierung des Spielbeins, das satt über die schwere Brust sich spannende Mieder, die vom Nacken breit heruntergezogenen Schultern, ja auch das demutsvolle Neigen des Hauptes, verraten eine sehr verwandte künstlerische Auffassung, bzw. des Malers Unsicherheit in der Gestaltung des menschlichen Körpers.

Die männlichen Gestalten in Stein vertreten einen total andern Typ als jene in Murten; einmal weisen ihre Kostüme in eine andere Richtung, dann zeigen die profilierten, vornehmlich bärtigen Männerköpfe in Murten in ihrer Gestaltung eine gewisse Überlegenheit; die Gesichter drücken

[149] Am meisten Abbildungen von Stein am Rhein bei: H. A. Schmid, Die Wandgemälde des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, Frauenfeld 1944. – Sämtliche in der Folge genannten Bilder finden sich im Bildteil, Abbildungen 4–23.

Erregung und Teilnahme am Geschehen aus, wogegen die großteils unbärtigen Köpfe in Stein sehr gelassen wirken – man betrachte den «Schwur des Scipio» – und mehr durch ihre Gebärden als durch ihren Gesichtsausdruck sprechen (vgl. «Schwur des Hannibal»). Nur der Kopf des Herkules von der Hand des unbekannten Augsburgers ist den bärtigen Männern der Gerichtsszene verwandt und wie H. A. Schmid bewiesen hat, geht der Herkuleskopf direkt auf Simson mit dem Löwen, den 1515 entstandenen Burgkmairschen Holzschnitt zurück [150]. Das nun scheint uns eine Richtlinie zu geben. Betrachtet man beispielsweise den Kopf Rulands von Ungarn aus «Die Genealogie», einem Holzschnitt von 1512 [151], oder das Petrushaupt eines Holzschnitts des gleichen Jahres [152], so ist eine Ähnlichkeit unverkennbar. Die Strenge des Ausdrucks, die sich durch den düstern Blick, die Falten um die Augen, die Kerbe an der Nasenwurzel, die stark betonten Nasenflügel und nicht zuletzt auch durch die Barttracht mit dem nach oben geschweiften Schnurrbart ergibt, ist in den zum Vergleich stehenden Figuren ziemlich identisch. Eine weiterausholende Betrachtung aber läßt an einer direkten Beeinflussung durch Burgkmair zweifeln. Die großartigen Gewandgestalten in Burgkmairs Holzschnittfolgen [153], die das jugendlich frische Talent des augsburgischen Meisters bezeugen, hätten auf den Murtener Maler nachhaltiger wirken müssen. Vor allem aber hätte das Repräsentative und Ornamentale des Burgkmairschen Werks – man denke an die Einfassungen der Bilder mit den Hauptsünden, bzw. Tugenden oder der Planetenbilder [154] – bei direkter Berührung in Murten zu einem Niederschlag

[150] A. Burckhard, Hans Burgkmair d. A. Deutsche Meister, herausgegeben von K. Scheffler und C. Glaser, Leipzig o. J., Abb. 76. – Die große Ähnlichkeit des Pferdes in der Steinigungsszene mit Pferden auf dem Bild der Zurzacher Messe in Stein kann nichts beweisen; Tiere von ähnlicher Zeichnung und mit ähnlichem oder gleichem Zaunzeug kommen in dieser Zeit in größerer Zahl und in weiterem Umkreis vor, zum Beispiel in einer Illustration zu Boccaccio, «Des cas des nobles hommes et femmes infortunez», Paris, Jean du Pré, 26 février 1484. – Vgl. A. Blum, Les origines du livre à gravures en France, Paris et Bruxelles 1928, Abb. 6 oder im Wandgemälde mit dem hl. Eligius als Hufschmied in der «Schmiedenzunft» in Luzern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Vgl. A. Reinle, KDM Luzern, III, a. a. O., Abb. 70, oder in Bernardino Luinis Passion in der Franziskanerkirche Santa Maria degli Angioli in Lugano von 1529. Vgl. A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, III, Frauenfeld 1956, Abb. 61.

[151] Burkhard, a. a. O., Abb. 56.

[152] Burkhard, a. a. O., Abb. 74.

[153] z. B. die christlichen, jüdischen und heidnischen Heldinnen von 1516–19 oder die Figuren der 7 Hauptsünden und 7 Tugenden von 1510. H. Schmidt, a. a. O., Abb. 469–489.

[154] H. Schmidt, a. a. O., Abb. 490–96.

führen müssen. In Stein ist die Verwertung dieser Burgkmairschen Holzschnitte in der architektonischen Gliederung greifbar; in Murten hingegen vermitteln die verhältnismäßig schmächtigen Kandelabersäulen den Eindruck einer Improvisation.

Die Ausschau nach Berührungspunkten mit Hans Holbein d. J. ist noch weniger ergiebig als der Vergleich mit Burgkmair. Mit einem Blick auf Holbeins Wandmalereien und deren Entwicklung wird die Zusammenhanglosigkeit der Murtener Malereien mit Holbeins Kunst klar. Auch bei einer Erstorientierung an Holbeins Bücherillustrationen hätte der Maler vor der Inangriffnahme des immerhin nicht geringfügigen Auftrags in Murten wenigstens den einen oder andern Gemäldezyklus des Meisters an Ort und Stelle eingesehen und das hätte ihn zu einem andern Resultat führen müssen. Schon im Frühwerk Holbeins, in den zwischen 1517 und 1519 entstandenen Fassadenmalereien am Hertensteinhause in Luzern, gab es höchst anspruchsvolle Bildkompositionen [155]. In der Darstellung der Königsprobe beispielsweise spielt sich die grausige Szene, in der die Söhne auf den toten Vater schießen, in einer offenen, runden Säulenhalle ab [156]. In den Malereien von 1521/22 im Großratssaal des Basler Rathauses wird die in Luzern begonnene illusionistische Raumweitung noch vertieft, besonders in den Szenen des Charondas und des Zaleukus, wo die Fluchtpunkte außerhalb der Bilder liegen [157]. Die beiden Bilder von 1530 im gleichen Saal, der König Rehabeam und Saul und Samuel weisen eine ruhigere Komposition auf [158]: Die Halle mit Zentralperspektive im ersten Bild und das Weglassen jeglicher Architektur zugunsten der erhöhten Wirkung der drängenden Menschenmassen im zweiten Bild entsprechen einer fortgeschrittenen Entwicklung des Meisters.

Die letzten Monumentalwerke Holbeins in der Schweiz, die Fassadenmalereien von 1531/32 an den Basler Bürgerhäusern «Zum Tanz» und «Zum Kaiserstuhl», die in Entwürfen und Kopien überliefert sind [159],

[155] Das Haus wurde 1825 niedergerissen; nach den Malereien wurden Skizzen hergestellt, die in der Bürgerbibliothek in Luzern verwahrt werden. Über die Malereien vgl. H. A. Schmid, Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern, in: Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1913. Rekonstruktion der ganzen Fassade bei: H. A. Schmid, Hans Holbein d. J., Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Basel 1945/48, Tafelband Abb. 11.

[156] A. Reinle, DKM III, Die Stadt Luzern, Basel 1954, Abb. 105.

[157] R. Riggenbach, Der Großratssaal und die Wandbilder Hans Holbeins d. J., in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, Basel 1932, I, S. 530 ff., Abb. 407 und 409.

[158] R. Riggenbach, a. a. O., Abbildungen der Entwürfe 59/60.

[159] H. A. Schmid, Holbein, a. a. O., Tafelband Abb. 62 (Rekonstruktion), 63/64 (Entwürfe) und 65.

wiesen phantastische Scheinwelten auf, in denen die Perspektive bis aufs äußerste erprobt und beherrscht wurde. Die Graphik Holbeins – vornehmlich die Bilder zum «Vaterunser» [160] (erstmals erschienen 1523 bei Froben in Basel) und die Bilder zum Alten Testament [161] (91 Bilder, davon 50 erstmals 1531 erschienen bei Froschauer in Zürich) – weist die gleiche Meisterschaft auf wie sein Monumentalwerk. In den Murtener Bildern von einfachster Komposition und mangelhafter Perspektive bei Personen [162] wie bei Gebäuden ist von einer Schulung ihres Malers am Werk Holbeins wirklich nichts zu verspüren [163].

Sowohl die Durchsicht des schweizerischen Bestandes an Glasscheiben [164], als auch der Vergleich mit den Werken zeitgenössischer Schweizer Künstler [165] führen zu keinem Ergebnis. Wo Ähnliches auftritt, beschränkt es sich auf die allgemeinen Zeitmerkmale, die in den Murtener Bildern mit ihrem fast völligen Verzicht auf Renaissancearchitekturen und ornamentale Rahmen erst noch in reduziertem Maß vorhanden sind. Auch der Blick auf die Graphik süddeutscher Künstler außerhalb Holbein und Burgkmair führt nicht viel weiter [166].

Bei Lukas Cranach d. Ä. endlich finden wir eine Spur. In dem Holzschnitt mit der Hinrichtung Johannes des Täufers [167] stoßen wir erstmals auf die Kriegsrüstung, wie sie der ältere Begleiter Susannas trägt: der Helm mit den großen Rosetten über den Ohren und der Brustpanzer mit der palmettenartigen Zier. In einer zweiten Darstellung des gleichen Themas [168] erscheint Salome mit Gefolge. Sie und ihre erste Begleiterin erinnern in der Haltung stark an Susanna, und das Vordringen der Gruppe in den Raum läßt sich mit demjenigen im Murtener Gerichtsbild vergleichen.

[160] Die Malerfamilie Holbein in Basel. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität, Basel 1960, Abb. S. 315.

[161] M. Netter, a. a. O.

[162] Die verhältnismäßig zu kleine Gestalt des linken Knechtes der Steinigungsszene dürfte kaum durch etwas anderes zu erklären sein, als durch eben dieses grundlegende Unvermögen des Malers.

[163] Herr Prof. Dr. H.-P. Landolt in Basel gestattete mir gütigerweise, ihm mein Murtener Photomaterial vorzulegen. Auch er ist der Meinung, daß unsere Malereien mit Holbein nichts zu tun haben; im übrigen hält er die nähere Einordnung der Bilder in einen bestimmten Schaffenskreis für äußerst schwierig.

[164] Vgl. Literaturverzeichnis zum dritten Teil am Schluß.

[165] Idem.

[166] Idem, sowie Text weiter unten.

[167] H. Schmidt, a. a. O., Abb. 603 und W. Worringer, Lukas Cranach, München und Leipzig 1908, Abb. 26.

[168] H. Schmidt, a. a. O., Abb. 602.

Die Beispiele häufen sich beim Betrachten der von Cranach illustrierten Wittenberger Lutherbibeln [169].

Den Verlag des September-Testaments von 1522, des Urdrucks von Luthers Neuem Testament, hatten Lukas Cranach und der Goldschmied Christian Dörig übernommen [170]. Die Druckerei Melchior Lotthers war in Cranachs Haus untergebracht. Die Auflage betrug etwa 5000 Exemplare. Schon nach zweieinhalb Monaten war das Buch vergriffen und wurde im Dezember des gleichen Jahres neu aufgelegt. Der Humanist und Luthergegner Cochläus berichtet, Luthers Neues Testament sei «durch die Buchdrucker dermaßen gemehrt und in so großer Zahl ausgesprengt worden, daß auch Schneider und Schuster, ja auch Weiber und einfältige Idioten, so viele von ihnen dieses neue lutherische Evangelium angenommen hatten, wenn sie auch nur ein wenig deutsch auf einem Pfefferkuchen lesen gelernt hatten, dasselbe gleich einem Brunnen aller Wahrheit mit höchster Begierde lasen» [171]. Dieses Neue Testament und Teile des Alten Testamentes erlebten unzählige Auflagen, bis 1534 Luthers erste deutsche Vollbibel erschien. Wie hoch man den wittenbergischen Druck bewertete, geht daraus hervor, daß bereits 1523 Hans Schönsperger in Augsburg einen Nachdruck des Wittenberger Urdrucks mit sorgfältig nachgeschnittenen Bildern herausgab, obwohl in der gleichen Stadt und im gleichen Jahr Silvan Othmar das Neue Testament mit Bildern von Hans Burgkmair aufgelegt hatte [172].

Es ist auffällig, daß sich die Cranachschen Bilder in den Schnitten von Georg Lemberger am besten für den Vergleich mit den Murtener Bildern eignen. Lemberger schnitt die Cranachschen Bilder des 1522 erschienenen Urdrucks nach und Melchior Lotther verwendete sie 1524 im Neuen Testament in Oktav [173]. Im gleichen Jahre erschien auch das Alte Testament in Oktav bei Melchior Lotther mit Lembergerschen Nachschnitten der Bilder des in drei Teilen erschienenen Wittenberger Urdrucks des Alten Testaments (1523–1524) [174]. Die Bilder dieser beiden

[169] Ph. Schmidt, a. a. O., und A. Schramm, Luther und die Bibel, I, Die Illustrationen der Lutherbibel, Leipzig 1923.

[170] Ph. Schmidt, a. a. O., S. 12 f.

[171] Zitiert nach Ph. Schmidt, a. a. O., S. 13.

[172] Ph. Schmidt, a. a. O., S. 128 f. – Die Illustrationen Burgkmairs wurden nie kopiert. Schmidt sieht den Grund im Gewicht, das dem Vorbild des wittenbergischen Vordrucks zukam (S. 128). In der Folge benützte dann auch Silvan Othmar Nachschnitte des Wittenberger Urdrucks (S. 149).

[173] Vgl. Ph. Schmidt, a. a. O., S. 113 ff.

[174] Vgl. Ph. Schmidt, a. a. O., S. 137–140 und S. 218. Die Bilder dieses Urdrucks stammen angeblich nicht von Cranachs Hand, sondern aus seiner Werkstatt. (Schmidt, S. 137).

Drucke mögen nun zum Vergleich mit den Murtener Bildern herangezogen werden. Unter ihnen findet man als Illustration des Judasbriefes den Apostel mit einer Keule in der Rechten vor einer versammelten Menge redend [175]. Diese Gestalt weist größte Ähnlichkeit auf mit dem Burgkmairschen Simson und mit den bärtigen Köpfen im Murtener Gerichtsbild; sie zeigt den mit gleichen Mitteln erreichten düsteren Ausdruck. Dasselbe gilt für den geharnischten Krieger des Titelblattes zum «Das Ander teyl des alten testaments» [176].

Die Illustration zum 4. Kapitel des Buches Josua bringt Analogien zu den Murtener Kriegsrüstungen [177]: der vorderste Soldat am linken Flügel der hufeisenförmigen Aufstellung des Zuges entspricht dem älteren Begleiter der Susanna, ist wie dieser bärtig und trägt Helm und Brustpanzer gleicher Art; der vorderste Mann am rechten Flügel entspricht dem unbärtigen jüngeren Begleiter und trägt die gleiche Helmart und das Panzerhemd. Diese Rüstungen und Helme und die bärtigen, den Murtener Köpfen verwandten Gesichter findet man auch in den folgenden Illustrationen, vornehmlich denjenigen zur Gideon- und zur Simsongeschichte [178].

Auffallend im Vergleich unserer Wandmalereien mit der Lutherbibel von 1524 ist aber nicht nur das häufige Vorkommen dieser vergleichbaren Typen, sondern ebenso das gleichzeitige Auftreten von solchen ausdruckskräftigen Köpfen neben völlig belanglosen Gesichtern. Die handelnden Personen oder Gestalten, denen auf Grund der Geschichte eine größere Bedeutung zukommt, sind dort wie hier durch eine anspruchsvollere künstlerische Gestaltung hervorgehoben. Die Abhängigkeit von der Wittenberger Bibel könnte endlich auch die kümmerliche Raumgestaltung im Murtener Gerichtsbild, den mißratenen architektonischen Hintergrund im Steinigungsbild und die phantasielose Trennung der einzelnen Bilder durch Balustersäulen erklären. Die Cranachschen bzw. Lembergerschen Bibel-Bilder vermitteln wenig Tiefe, und fast alle Szenen spielen sich unter freiem Himmel ab, wobei der Landschaft geringe Aufmerksamkeit geschenkt ist. Wie in Murten fällt das Auge in erster Linie auf die Personen und das an sie gebundene Geschehen. Den einzigen in die Tiefe führenden Raum weist das Bild zum 11. Kapitel der Offenbarung auf [179]:

[175] SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 84.
[176] SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 120.
[177] SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 122.
[178] SCHRAMM, Luther, a. a. O., Abb. 123–144.
[179] Ph. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 51. Dieses und das folgende Bild finden sich ebenfalls unter den Lembergschen Bildern.

im Hintergrund wird der Tempel vermessen, im Vordergrund stehen links zwei Zeugen miteinander im Gespräch, der linke bärtig und fast frontal, der rechte unbärtig und im Profil. Sie sind den beiden Reitern im Steinigungsbild ähnlich. Von rechts kriecht das Untier heran. Der Tempel ist dreischiffig; das nicht sichtbare Gewölbe – nur im gerade geschlossenen Chor erkennt man ein Kreuzgratgewölbe – ist auf vier Säulen abgestützt. Der Eindruck des in die Tiefe laufenden Raumes wird erzielt durch das perspektivisch richtige Verkürzen der Säulenstellung, durch die Längsschraffierung der Schattenwand, vor allem aber durch den Fliesenboden, wie in Murten. Die zinnenbekrönte Mauer mit den eckigen Wehrtürmen, wie sie den Hintergrund zur Steinigungsszene bilden, findet sich auch im Bilde, das den Sturz von Babylon darstellt. Ob dem Maler etwa auch die Vorlage zu diesem Bild bekannt gewesen war? Das Panorama der Stadt Rom aus der Weltchronik von Hartmann Schedel, Nürnberg 1493 [180], zeigt eine solche Mauerpartie am rechten untern Bildrand. Der über Eck gestellte linke Turm erklärt jedenfalls die Stellung des entsprechenden Turmes in Murten. Diese Vedute muß bekannt und geschätzt gewesen sein, denn sie hat auch Holbein 1522 für das Titelblatt zum «Defensor pacis», einer antipäpstlichen Schrift, vorgelegen [181], das Kaiser Ludwig IV. vor den Toren Roms zeigt.

Geht man davon aus, daß der Maler sich hauptsächlich an der Bibelillustration orientiert hat, so wird man für die Datierung auf die geschichtlichen Daten abstellen müssen, da die Kostüme in einem solchen Falle keine verläßlichen Hinweise geben. Man bedenke, daß Cranachs Bilder von 1522 auch in Luthers Vollbibel von 1534 und in den Schnitten Lembergers der Bibel von 1540 noch benützt wurden, ja daß 1580 in den Wittenberger Bibeln genaue Nachschnitte der 1534 benützten Bilder auftauchten [182]. Außerdem ist eine genaue Datierung anhand der Kostüme bei der relativen Langlebigkeit der damaligen Mode äußerst schwierig [183]. Susanna und das heidnische Weib tragen Kleider, wie sie schon zur Zeit, da die Malereien in Stein entstanden, Mode waren. Die weiten Tütenärmel der Heidin trägt auch Ambros Holbeins Lukretia [184]. Das Kleid des bärtigen Reiters der Steinigungsszene entspricht ziemlich genau den Kostümen einiger Landsknechtsfiguren Erhard Schöns und

[180] Ph. Schmidt, a. a. O., Abb. 55.

[181] H. A. Schmid, Holbein, a. a. O., I, Abb. 78.

[182] Vgl. Ph. Schmidt, a. a. O., S. 222.

[183] Das hat sich sogar bei der Datierung von Holbeins Blättern mit der Folge der Basler Frauentrachten erwiesen, für welche die Meinungen um zehn Jahre divergieren. Vgl. Katalog, a. a. O., S. 258 f.

[184] H. A. Schmid, Festsaal, a. a. O., Abb. 15.

Niklas Störs, die in den ersten Jahren des vierten Jahrzehnts entstanden sind [185], welcher Art auch das Kleidchen des kleinen Daniel entspricht. Aber auch diese Kostüme finden sich schon früher, im ersten Viertel des Jahrhunderts [186]. Die Knechte in der Steinigungsszene des Murtener Zyklus geben ein Rätsel auf. Ihre Kostüme entsprechen zwar solchen auf Darstellungen aus der Zeit nach 1530 [187], aber ihre trivialen Gesichter mit den vorspringenden, gespaltenen Kinnpartien und den starken Lichtern gleichen denjenigen der andern Gestalten wenig. Die ganze Gruppe wirkt durch die Gestik wie durch die Zeichnung der Muskulatur außerordentlich kraftvoll im Vergleich zur Gerichtsszene. Dies liegt kaum nur am Thema, das hier aktives, dort statisches Verhalten der Personen fordert. Vielmehr scheint es mir, daß mindestens die zwei Hauptknechte etwas später übermalt worden sein könnten.

Über den Maler sind keine Zeugnisse überliefert, und durch diese Untersuchung seiner isoliert dastehenden Wandgemälde hat sich die Frage nach ihm bloß kompliziert. Da er durch die Bibelillustrationen von Cranach, aber auch von den Nürnbergern beeinflußt gewesen zu sein scheint, dürfte es sich doch wohl eher um einen süddeutschen, als um einen Schweizer Maler gehandelt haben. Einem Schweizer hätten die großen Schweizer Meister als Vorbilder näher stehen müssen. Welchen Formats der Maler war, ist an den Malereien abzulesen. In Komposition, Perspektive und Körpergestaltung war er gewiß kein Meister, doch zeigt er ein gutes Auge für Einzelheiten, vor allem im Physiognomischen. Im Dekorativen und Ornamentalen, etwa in der Verwendung des Damastmusters, verrät er großes Geschick, obwohl er immer das gleiche Motiv verwendet, in den Gewändern der Gerichtsszene, im Kleid des Reiters des Steinigungsbildes und an der Kopfbedeckung des Alten. Die Bordüren des Rocksaums der Susanna und des Tuches auf dem Thronsitz in der Art des Scherenschnitts variieren hingegen und weisen ebenfalls sehr saubere

[185] Vgl. H. Röttinger, Erhard Schön und Niklas Stör. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 229. H., Straßburg 1925, S. 13 f. und S. 219 ff.; H. Schmidt, a. a. O., Abb. 1206, 1208, 1371, 1372.

[186] z. B. in Stein im Bild der Zurzacher Messe. Vgl. H. A. Schmid, Festsaal, a. a. O., Abb. 4/5. Öfters auch bei Ambros Holbein. Vgl. Katalog, a. a. O., Abb. Seiten 157, 159, 160, 161, 162, 164, oder bei Burgkmair. Vgl. die Illustrationen aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians I. von 1516. Burkhard, a. a. O., Abb. 65/66.

[187] Das Kostüm, bestehend aus Barett (wie es von den Landsknechten unter den Federhüten getragen wurde; in Murten ist es etwas unverständlich gezeichnet), dem Wams mit geschlitzten Ärmeln, dem um den Hals angezögelten Hemd und der wattierten Hose mit den Querabschnürungen entspricht wiederum Kostümen aus den Landsknechtsbildern des Niklas Stör. Vgl. H. Schmidt, a. a. O., Abb. 1374.

und gefällige Formen auf. Schließlich ist auch die Ornamentik des Behangs, die an mittelalterliche Wirkstreifen mit Fabeltieren erinnert und einem solchen überhaupt abgeschaut sein dürfte, vorzüglich in Form und Zeichnung [188]. Da der Maler sein bestes Können in diesen Einzelheiten zeigt, ließe sich vermuten, daß er bis dahin bei einem Meister als Geselle gearbeitet hatte, wo ihm die Ausarbeitung von Details übertragen war. Möglicherweise hatte er sich mit einem Musterbüchlein in der Tasche auf Wanderschaft begeben [189] und sich unterwegs den Unterhalt mit der Ausführung von gelegentlichen Aufträgen verdient.

Niklaus Manuel, zu dem die Erlach Beziehung hatten [190], war 1530 gestorben. In katholischen Gebieten hätte Erlach für Malereien mit reformatorischem Programm schwerlich einen Maler gefunden, und im reformierten Bereich war nach der Reformation der Bedarf an darstellenden Kunstwerken so gering, daß es bald keine einheimischen Maler mehr gab [191]. So mußte dem kunstsinnigen Hans Rudolf von Erlach das Erscheinen eines fremden Künstlers gelegen kommen.

D. Schlußbemerkungen

Den Murtener Malereien kommt vor allem in Anbetracht ihrer Ikonographie Bedeutung zu. Beide biblischen Themen, die Geschichte der Susanna und Salomons Abgötterei, entsprechen in hohem Maß dem re-

[188] Beispiele für Fabeltierteppiche bei B. Kurth, a. a. O., II, Abb. 47*a* (Schweizer Teppich mit allegorischen Vögeln im Landesmuseum Zürich aus der Mitte des 15. Jhdts.) und Abb. 47*b* (Rückenlaken schweizerischer Provenienz in den Sammlungen der Wartburg, aus der 1. Hälfte des 15. Jhdts.).

[189] Dem Musterbüchlein könnte er auch das Pferd, den Thron und die archaisierenden Kostümteile, ev. die ganze Komposition der Steinigungsszene entnommen haben. Der Holzschnitt des Lyoners Bernard Salomon mit der Steinigung Stephani zeigt eine frappant ähnliche Darstellung. Vgl. A. A. Schmid, Die Buchmalerei des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz, Olten 1954, Abb. 94. – Möglicherweise gehen beide Darstellungen auf die gleiche Vorlage zurück. Dies zu überprüfen ist mir nicht möglich gewesen, da ich bis jetzt die einzige größere Publikation über Bernard Salomon, Natalis Rondot, Bernard Salomon, Lyon 1897, nicht einsehen konnte.

[190] In Manuels Totentanz von 1517–1520 erscheinen drei Mitglieder der Familie als Papst, Kardinal und Patriarch. Sie sind wohl die Stifter dieser Tafeln. Vgl. R. Feller, a. a. O., II, S. 117.

[191] Aus diesem Grunde mußte Bern 1584 für die Zyklenbilder seines Rathauses Humbert Mareschet aus Lausanne berufen. Vgl. J. Gantner, A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, III, Frauenfeld 1956, S. 109. – Mareschet ist übrigens auch ein Beispiel für den konservativen Zug der damaligen Kostümmode. Tracht und Haltung seiner Bannerträger ist die aus den Tagen Urs Grafs (Reinle). Gantner/Reinle, a. a. O., Abb. 68.