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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 61 (2004)

Heft: 1

Artikel: Karl der Grosse als Sinnbild des weisen und zornigen Richters

Autor: Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169709

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: 13.07.2025

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

Karl der Grosse als Sinnbild des weisen und zornigen Richters

von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch

Für Frau Dr. Dr. h.c. Renate Kroos, die scharfsichtige Wissenschaftlerin und grosse Lehrerin

Dass Texte Bilder beeinflussen, nehmen wir an, ja wir sind in der Regel bereit, die Übermacht der Texte über die Bilder vorauszusetzen. Weniger selbstverständlich scheint uns der gegenteilige Vorgang, nämlich die Auswirkung der Bilder auf die Texte. Nur selten ist das Wechselspiel zwischen den Medien und die dennoch innermediale Eigengesetzlichkeit so deutlich zu verfolgen wie bei der Entwicklung der Bilder Karls des Grossen in Zürich. Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll die durchaus ungewöhnliche Darstellung Karls des Grossen (Abb. 1) in einem Scheibenriss des Karlsruher Kupferstichkabinetts stehen, der in den 80er- oder frühen 90er-Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.[1] Insbesondere die eigenartig instabile Haltung des Thronenden wirkt irritierend, scheint doch der wild sich blähende Mantel an Ellbogen und Schultern eine Bewegung zu suggerieren, der die statischen Falten des Rocks und des Schnurmantels am Saum nicht im selben Masse folgen. Geradezu komisch mutet sowohl der schief gehaltene Kopf mit der mächtigen Bügelkrone wie auch die heftige Geste an, mit welcher der Franke beinahe hektisch versucht, das Schwert aus der Scheide zu zerren. Erklärt sich nun die gestauchte Haltung seines nach vorne gebeugten und leicht gedrehten Oberkörpers sowie die kleinteilig geraffte Stoffhülle seiner Gewandung nur stilistisch oder soll damit eine bestimmte Handlung zum Ausdruck gebracht werden? Jedenfalls ist hier nicht, wie zu erwarten wäre, ein ruhig repräsentierender Herrscher dargestellt, sondern er ist als Thronender von einer unüblichen Aktivität erfüllt. Dass mit seiner Haltung eine Aktion zum Ausdruck gebracht werden soll, es sich also nicht bloss um eine ungeschickte Wiederholung althergebrachter Motive handeln kann, wird vor allem deutlich im Vergleich zu dem ungefähr gleichzeitigen, 1491 hergestellten Siegel des Propstes vom Zürcher Grossmünster, Jakob von Cham (Abb. 2),[2] das zwar die nahezu selben Motive aufweist, sie jedoch gänzlich anders arrangiert. Während Karl im Siegel in würdevoller Ruhe das Schwert leicht aus der Scheide herausgezogen präsentiert[3] und streng frontal, in gerade aufgerichteter Haltung auf dem Thron sitzt, reisst er im Scheibenriss heftig an dem noch in der Scheide steckenden Schwert und scheint von seinem Thron aufspringen zu wollen, um im nächsten Moment seinen Schwertarm zu heben. Sowohl die Hände, die aufgrund einer scharfen Verkürzung den Schwertgriff und die Scheide verkrampft umfassen, als auch das rechte, zurückgestellte Stand- und das linke, gleichsam zum Sprung ansetzende Spielbein sowie die nach vorne drängende Drehung des Oberkörpers, der die Gegenbewegung des von der Krone beschwerten Kopfes folgt, geben uns die scheinbar konventionell thronende Gestalt in einer Dynamik

Abb. 1 Karl der Grosse mit den Heiligen Felix und Regula, Scheibenriss von Lux Zeiner (?), letztes Drittel 15. Jahrhundert. Papier, 34×25,3 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle – Kupferstichkabinett.

wieder, wie sie die sonst in den Siegeln üblichen Motive nicht anstreben. Um diese Abweichung in ihrer Tragweite interpretieren zu können, werden wir uns zunächst mit den in der Zürcher Bildtradition fest verankerten Motiven befassen.

Schon Dietrich Kötzsche hat gezeigt, wie bedeutend das Bild des sitzenden Karl in der Ikonographie der Stadt Zürich, vor allem aber des Grossmünsters ist.[4] Seit dem 12. Jahrhundert galt das Grossmünster, das neben dem Fraumünster wichtigste Stift der Stadt, als Gründung Karls des Grossen, obwohl bis dahin durchaus bewusst gewesen war, dass Karl der Dicke als *fundator* zu gelten habe.[5] Erst im 13. Jahrhundert wurde am Grossmünster die Verehrung Karls eingeführt, nachdem 1233 aus Aachen Reliquien von ihm und ein Offizium mit dem Kult nach Zürich transferiert worden waren.[6] Der unmittelbar von Aachen nach Zürich übertragene Karlskult trug entscheidend zur steigenden Bedeutung des Grossmünsters im städtischen Rahmen bei, erhielt doch dieses dadurch die Rolle eines Hüters der Memoria Karls, das heisst des Gründers des Imperiums.[7] War bisher das Fraumünster durch seine Äbtissin, die nicht nur Reichsfürstin, sondern auch Herrin über die Stadt war, politisch dominierend, so suchte sich das Grossmünster mit dem Kult eine zumindest gleichrangige Stellung zu verschaffen.[8] In dieser Zeit wurde jedoch nicht allein die Verehrung Karls eingeführt, sondern wahrscheinlich auch für die Gründungssage des Grossmünsters seine Legende mit dem Geschick der Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula verknüpft. Nach einer freilich erst im 15. Jahrhundert zusammengestellten Überlieferung von Quellen[9] soll Karl der Grosse der Entdecker der Gräber der beiden Märtyrer gewesen sein und daraufhin auch den Bau des Grossmünsters beschlossen haben.[10]

Eben jener Propst Heinrich Manesse (1259–1271),[11] der 1259–1260 in den erneuerten Statuten des Chorherrenstiftes festhielt, dass diese zurückgingen «ex ordinatione Karoli, imperatoris sanctissimi et ecclesiae nostrae fundatoris»,[12] lässt als erster ein Siegel[13] herstellen, in dessen oberer Partie Karl der Grosse thront. Unter dem das Siegel unterteilenden Namenszug «Karolus» stehen die beiden bisherigen Patrone, die Heiligen Felix und Regula. Karl hält mit beiden Händen das grösstenteils aus der Scheide gezogene Schwert, das über seine Knie gelegt ist. Während Propst Johannes von Wildegg (1276–1301)[14] in seinem ersten, von 1276 bis 1280 verwendeten Siegel[15] noch denselben Typus verwendet, konzentriert sich das zweite, von 1281 bis 1286[16] gebrauchte Siegel auf Karl.[17] Allerdings präsentiert der Thronende hier nicht mehr das gezogene Schwert auf den Knien, sondern nun liegt es mitsamt der Scheide schräg über ihnen.[18] Dem Grossmünster ist diese Ikonographie so bedeutsam, dass die Siegel aller Pröpste im 14. und 15. Jahrhundert sie mit minimalen Abwandlungen verwenden.[19] Die auffälligste Veränderung lässt sich nur an der Präsentation des Schwertes beobachten, kann es doch blank auf den Knien liegen[20] oder unterschiedlich weit aus der Scheide gezogen sein. Aus der Kontinuität der ikonographischen Gestaltung ergibt sich damit, dass das dem Scheibenriss so verwandte Siegel, das unter dem als Propst amtierenden Jakob von Cham (1473–1494)[21] in Gebrauch war (Abb. 2), auf eine lange Tradition zurücksehen konnte, werden doch in der Zeichnung jene Motive aufgegriffen, welche die Pröpste des Grossmünsters schon seit 1260 erfolgreich zur Darstellung ihres Stiftes eingesetzt hatten.[22]

Dietrich Kötzsche[23] und auch Daniel Gutscher[24] vermuten, das Karlsmotiv der Siegel beziehe sich auf die damals bereits am Grossmünster existierende Statue Karls. Die heute in der Krypta stehende, originale Figur (Abb. 3) ist

Abb. 2 Siegel des Jakob von Cham, datiert 1491. Zürich, Staatsarchiv.

anhand ihres Harnischs mit seinen scharfen Vertikalgraten, den zackig verlaufenden Rändern mit der Kreuzblume am Mittelgrat, den kurzen Bauchreifen und der geschobenen Achsel erst ins dritte oder gar vierte Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren.[25] Eine Nachricht übermittelt denn auch, 1490 «ward diser turn von Kaiser Karlis bild hinuff gemuret und der helm gemacht».[26] Daraus kann zumindest auf eine zu diesem Zeitpunkt vorhandene Figur geschlossen werden. Eine solche wird aber bereits im Jahre 1474 in der Pilgerfahrt Hans Waldheims zu Bruder Klaus geschil-

Abb. 3 Karl der Grosse, Sitzfigur am Südturm des Grossmünsters, 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Aufnahme vom August 1908, Zustand vor Anbringung der Flicken und Aufstellung in der Krypta. Zürich, Grossmünster.

dert: «Czu Zcorch in deme thüme sicczit sanctus Karulus magnüs der keyser, der hat syn swert uff synem schosse legene vnd had das halp uss der scheidin geczogin vnd halp stegkt es noch in der scheiden.»[27]

Abb. 4 Grossmünster mit Karlsfigur, Detail aus dem Zürcher Stadtbild von Hans Leu dem Älteren, um 1500. Öl auf Holz. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Waldheim wird hierzu offenbar von einem Zürcher Domherrn noch die Anekdote eines wundersamen Bildes erzählt, das in Holz den thronenden Kaiser Karl mit dem Schwert in den Händen darstellte. Als ein Bösewicht den Thronenden beschimpfte, habe sich dieser erhoben und das Schwert gegen den ihn Schmähenden gezogen.[28] Ob sich die Abweichung in der Schilderung des halb gezogenen Schwertes gegenüber der Karlsfigur, wie sie uns heute erscheint, wirklich auf eine am Karlsturm des Grossmünsters schon bestehende Vorgängerstatue bezieht, oder ob sie, wie Hoffmann vermutet,[29] aufgrund einer Vermischung der Siegelbilder mit der Skulptur oder sogar in Anspielung auf die wohl schon länger zirkulierende Anekdote[30] zustande gekommen ist, bleibt ungewiss. Immerhin wird die intensive Auseinandersetzung offensichtlich, die im spätmittelalterlichen Zürich um die mündlich, schriftlich und optisch übermittelten Karlsbilder geführt wurde.

Hans Leu der Ältere (Abb. 4)[31] hält um 1500 in seinem Panorama der Stadt Zürich eine Karlsstatue fest, die der heute noch gezeigten weitgehend entspricht. Karl thront hier mit dem blanken Schwert auf den Knien am Übergang

vom erst 1220/30[32] fertiggestellten, dritten Geschoss des Südturms zu dem wohl nach dem Sieg bei Murten 1476 begonnenen und erst 1490 abgeschlossenen, vierten Geschoss des Karlsturms.[33] Das beharrliche Festhalten der Pröpste am Siegelbild des thronenden Karl, das ikonographisch so sehr der Steinfigur entspricht, ist freilich eines der stärksten Argumente für die Annahme, es müsse schon ältere Exemplare gegeben haben. Nach Gutscher wäre – gleichsam als Gegenstück zu der ins späte 12. Jahrhundert anzusetzenden Reiterfigur vom nördlichen Glockenturm[34] – ein thronender Karl am allerdings niedrigeren Südturm denkbar.[35] Ein im 13. Jahrhundert am Südturm thronender Karl würde sicher die gleichzeitigen Bemühungen, Karl zum Gründervater des Grossmünsters werden zu lassen,[36] nachhaltig unterstützt haben.

Der Einfluss von Felix Hemmerlis Schriften

Motivisch lässt sich der Scheibenriss (Abb. 1) somit nahtlos in die Tradition der Karls-Ikonographie am Zürcher Grossmünster einordnen, ohne dass damit freilich die auffälligen Besonderheiten erklärt wären. Weder findet die gespannte Haltung des Kaisers, seine heftige Geste, noch der mit Löwen und musizierenden Engeln besetzte Thron eine Parallele in den bisherigen Beispielen. Um eindeutige Rückgriffe handelt es sich bei den den Thron flankierenden Stadtheiligen Felix und Regula, die gemeinsam mit Karl nur in den beiden ältesten Siegeln von Propst Heinrich Manesse und dessen Nachfolger Johannes von Wildegg zu sehen sind. Während sie allerdings in den Siegeln in eigens für sie bestimmten Feldern oder – zur Zeit des Johannes von Wildegg – sogar in eine umrahmende und zugleich auszeichnende Dreipassarchitektur eingestellt sind, agieren im Scheibenriss die beiden Stadtpatrone als Assistenten des Thronenden. Gleichsam im Gespräch scheinen sie sich nicht nur gegenseitig, sondern auch dem sich vorbeugenden Kaiser ihre Köpfe, das Zeichen ihres Blutopfers, anzubieten.

Eine Erklärung für die Besonderheiten des Scheibenrisses liefert offenbar ein Text, dessen Motive zwar aufgenommen, jedoch, wie wir noch sehen werden, zugleich in bereits bekannte ikonographische Muster aus wiederum anderem Zusammenhang umgesetzt werden. In den Schriften von Felix Hemmerli, einem Zürcher Kanonisten,[37] insbesondere in seinem «Liber de Nobilitate»[38] und dem angefügten «Processus»,[39] übernimmt Karl der Grosse eine Rolle, auf die der Scheibenriss anzuspielen scheint. Der seit 1438 als Kantor am Grossmünster in Zürich tätige Felix Hemmerli vertrat während des in den Jahren 1443/44 heftig tobenden Zürichkriegs, in dem sich die Stadt Zürich mit den Habsburgern gegen die Eidgenossen verbündet hatte und zunächst herbe Verluste hinnehmen musste, die habsburgische Partei. Im «Liber de Nobilitate», das zwischen 1440 und 1450 entstand und Herzog Albrecht IV. gewidmet war,[40] schreibt er in Form eines Streitgespräches zwischen einem *nobilis* und einem *rusticus* eine Adelspanegyrik gegen die Eidgenossen. Deren Niederlage bei St. Jakob an der Birs sieht er als gerechte Strafe, die niemand anderer als Karl selbst verhängt habe.[41] In dem angefügten «Processus» werden die Argumente für eine Bestrafung der Eidgenossen präsentiert, welche den «Schwyzern» in einem Prozess vor dem himmlischen Richter wegen ihren Greueltaten aufzuerlegen seien.

Felix Hemmerlis Argumentation lautet folgendermassen: Die im Jahre 1443 von den Eidgenossen durch den hinterlistigen Missbrauch des Kreuzeszeichens getöteten Adeligen und Zürcher seien alsbald selig geworden, weil sie «für Gerechtigkeit ihr Leben hingaben wie die Märtyrer Jesu Christi.»[42] Von Clemens, dem Jünger des Petrus, seien sie im Paradies «zur Wohnung der ältesten Bürger des kaiserlichen Zürich, zu Felix, Regula und Exuperantius» geleitet worden.[43] Als die Honoratioren von den Schandtaten der Eidgenossen berichteten, hätten die Heiligen beschlossen, «das Alles müssen wir unserem Herrn Carl dem Grossen erzählen, welchem Zürich so theuer war und ist; mit seiner mächtigen Hülfe werden wir Alles zu einem glücklichen Ausgang bringen!»[44] Alle zusammen hätten sich an den Hof des Kaisers begeben, dessen Antlitz beim Anblick seiner Mitbürger vor lauter Wonne gestrahlt habe. Nachdem ihm freilich die Schmach der Zürcher durch Felix offenbart worden sei, habe er tief aufgeseufzt und gerufen: «der Tod komme über diese Schwizer; lebendig sollen sie zur Hölle fahren», und Jacobus gebeten, für den kommenden Tag ein himmlisches Gericht vor dem Allmächtigen vorzubereiten, in dem er selbst gegen die schweren Beleidigungen Klage erheben werde.[45]

Der Richterspruch des Allmächtigen habe auf ewige Verdammnis gelautet, sowohl für alle schon toten als auch für die noch lebenden Eidgenossen, und das Strafgericht solle von niemand Geringerem als dem alttestamentlichen Patriarchen Jacob ausgeführt werden, habe dieser doch nach Genesis 25 bereits im Mutterleib Krieg geführt und sogar mit Gott selbst gekämpft (Genesis 32).[46] Die drei heiligen Zürcher, Felix, Regula und Exuperantius, aber auch der Apostel Jacobus werden aufgefordert, an den Eidgenossen bei St. Jakob an der Birs den Richterspruch zu vollziehen. «Und nun rief der Patriarch mit gewaltiger Stimme: O grosser Carl, du Kleinod der Franken! […] Und darauf erhob sich Carl, der tapferste Kaiser, in der Kraft seines Arms und rief: Heil dem, dessen Hülfe der Gott Jacobs ist, wie einen ehernen Bogen hat er meine Arme gestählt. Ich komme nicht wieder, bis ich die Feinde gestampft habe unter meinen Fuss, und bis ich sie in den Wind gestreut wie Staub und zu Koth gemacht auf den Strassen!»[47] An Karls Seite stehen selbstverständlich die Stadtheiligen Zürichs als wackere Kämpfer. Tritt Karl im Prozess wie auch im 33. Kapitel des «Liber de Nobilitate» als Ankläger und Rächer auf, so lässt ihn Felix Hemmerli im Anschluss an den Prozess von der Weisheit Salomons inspiriert auf seinem himmlischen Thron sitzend zwei Briefe an den damaligen Regenten, Friedrich III., schreiben, in denen er diesen auffordert, das von ihm begonnene «Strafwerk» an den Eidgenossen fortzusetzen.[48]

Alle Elemente des Scheibenrisses scheinen in Felix Hemmerlis Schriften vorgegeben: Karls himmlische Hofhaltung ist in dem himmlischen Thron mit den musizierenden Engeln angesprochen,[49] zugleich spielen die Löwen selbstverständlich auf den Thron des weisen Salomon an.[50] Karl scheint mit dem energischen Griff, mit dem er das Schwert aus der Scheide zerrt, jene Stelle in Felix Hemmerlis Text zu verbildlichen, in der er sich von seinem Thron erhebt und, die Kraft seines Armes beschwörend, gemeinsam mit den Märtyrern Felix und Regula Rache an den Eidgenossen üben will. Sein geneigter Kopf und die milde blickenden Augen erinnern hingegen an den salomonischen Richter, der sich in den dem Prozess nachfolgenden Briefen an den lebenden Regenten wendet. Nehmen wir den Text Felix Hemmerlis als Vorlage für die gegenüber der traditionellen Ikonographie abweichenden Motive, so übernimmt Karl in diesem Riss die Doppelrolle des weisen und zugleich zürnend strafenden Richters. Ihm stehen sowohl als Assistenten als auch als Mitstreiter die beiden Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula zur Seite.

Nun sind freilich nicht alle Motive des Scheibenrisses allein von der schriftlichen Quelle her zu erklären, und folglich kann er nicht als blosse Illustration zu Felix Hemmerlis Text gedeutet werden. In der Zeichnung bleibt insbesondere die Rolle der beiden Stadtheiligen ambivalent. Sind hier die beiden «ältesten Bürger Zürichs» wirklich als Mitstreiter im Strafgericht gemeint, die eine dem Text entsprechende martialische Rolle spielen? Dagegen spricht allein schon ihre statische Haltung und die Betonung ihres Blutopfers, wie sie in der gegenseitigen Bestätigung zum Ausdruck kommt. Die im Text anklingenden, der gängigen Ikonographie Karls des Grossen fremden Motive lösen durch ihre Anordnung eine Reihe weiterer Assoziationen aus, die vom Text weg in einen verwandten, aber dennoch anderen Zusammenhang führen. Der Text bot offenbar den Anlass für eine – gegenüber der in den Siegeln tradierten Karls-Ikonographie – abweichende Deutung des Themas, wobei Felix Hemmerli in seiner Schrift selbst schon ein den Zürchern vertrautes Bildmuster aufgegriffen und umgestaltet hatte. Die Visualisierung dieser Interpretation im Riss entleiht ihre Motive wiederum zusätzlichen Bildtraditionen, die neue, über den Text hinausgehende Bedeutungen einbringen. Welche Erweiterung die Hemmerlische Thematik dem Karlsthema im Riss einbringt, wird am deutlichsten im zögernden Umgang mit den neuen Motiven in den ausgeführten Scheiben, die dem Riss als Entwurf folgen.

Die Rückkehr zur vertrauten Ikonographie in den Nachfolgewerken

Der von einigen Autoren[51] dem bedeutendsten Glaser Zürichs, Lux Zeiner, zugeschriebene Scheibenriss kann wegen seiner inhaltlichen Ausrichtung nur als Auftrag für das Zürcher Grossmünster entstanden sein. Dass er als erster Entwurf für die im ausgehenden 15. Jahrhundert immer noch fehlende Chorverglasung gedient haben könnte,[52] wäre eine zwar verlockende, aber nicht beweisbare Annahme.[53] Wie wichtig allerdings die darin zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen für das Grossmünster waren, bezeugen zwei Nachfolgewerke, die für das Chorherrenstift hergestellt wurden. In der kleinen Wappenscheibe mit Karl dem Grossen (Abb. 5) aus der Stiftspropstei von 1495[54] spiegelt sich wie im Scheibenriss der Motivschatz der Propstsiegel, unter denen dasjenige Jakobs von Cham als letztes an diese seit dem 13. Jahrhundert gültige Tradition anknüpft (Abb. 2). Ausgezeichnet von den drei Bogen einer Baldachinnische wird der nun nimbierte Kaiser vor einem Damastgrund auf einem hochwangigen Thron präsentiert. In den Händen hält er schräg über seinen Knien das Schwert, das er zum Teil aus der

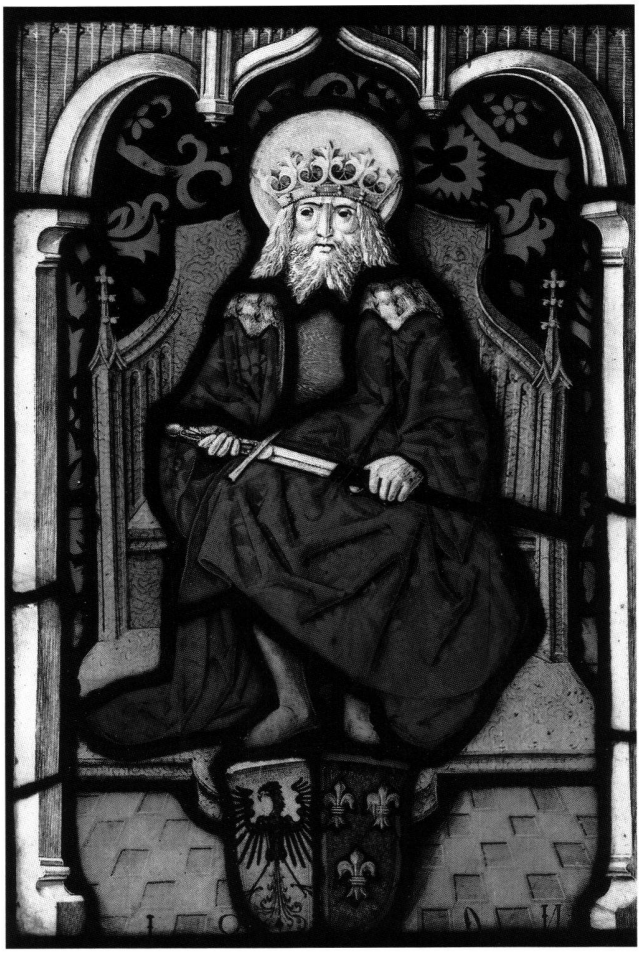

Abb. 5 Karl der Grosse, Wappenscheibe aus der Stiftspropstei des Grossmünsters in Zürich, datiert 1495. 31×22,5 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Scheide gezogen hat. Zu seinen Füssen ist sein fiktives Wappen mit dem einköpfigen Reichsadler und den drei französischen Lilien zu sehen und auf den Bodenkacheln die Jahreszahl 1495. Das breite Sitzen, der hochwangige Thron, die Frontalität der Figur und sogar das Wappen zu den Füssen teilt die Darstellung der Scheibe mit den Motiven im Siegel des Propstes Jakob von Cham, der zwar 1494 als Propst zurücktrat, aber dennoch bis zu seinem zwei

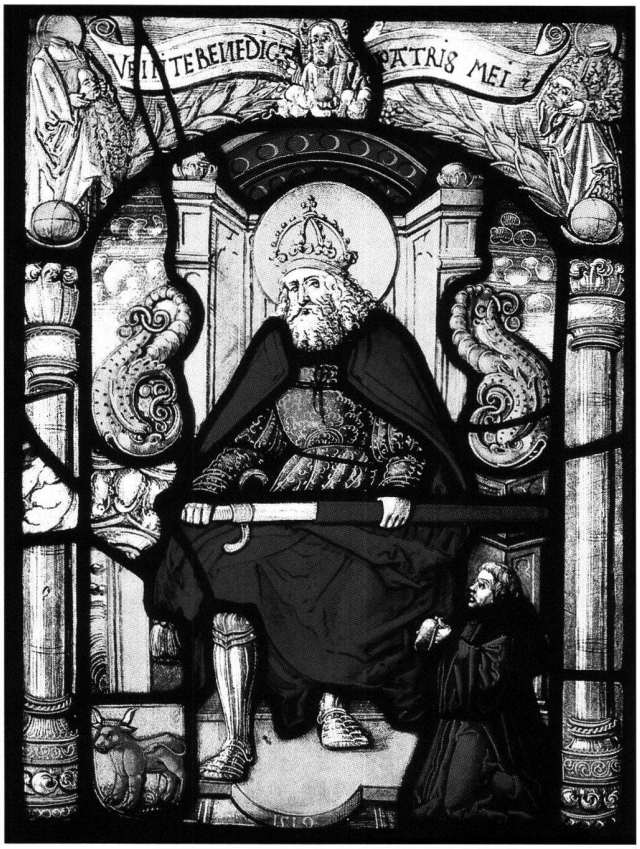

Abb. 6 Karl der Grosse mit dem Stifter Felix Frey, Glasscheibe, datiert 1519. 41,2×30,7 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Jahre später erfolgten Tode Zürcher Chorherr blieb.[55] Die Verbindung der kleinen Wappenscheibe mit dem Scheibenriss ergibt sich aus der im Vergleich zu den Siegeln aktiveren Haltung des Herrschers. So liegt das bereits aus der Scheide gezogene Schwert auf dem sich massiv über die Knie breitenden Mantel, aber Karl vollführt diesen Gestus im Gegensatz zum Riss mit geradezu eleganter Leichtigkeit. Insbesondere ist hier an die Stelle der für unsere Interpretation entscheidenden Elemente, wie das kräftige Packen des Schwertes und die wuchtige, raumgreifende Bewegung nach vorne, aus der sich ja die Assoziation an den aufspringenden und den Schwertarm erhebenden Rächer ergibt, ein gelassenes Repräsentieren getreten. Der Bezug der Herrscherfigur in der Scheibe zum Typus Karls im Riss ergibt sich zwar aus zahlreichen Parallelen, wie den massigen Gesichtszügen mit den schwermütig blickenden, unter markanten Brauen in eigens umschatteten Höhlen versunkenen Augen und den durch kräftige Schattenpartien scharf abgesetzten Wangenknochen sowie dem langen, lockigen Haupthaar und dem in zwei Enden auslaufenden Bart. Vom Scheibenriss scheinen auch die schweren Faltenschübe zu stammen, in denen der Mantel über den Knien des Regenten drapiert ist. Jedoch schafft das Glasbild in seiner hieratischen Strenge und Repräsentation eher eine Verbindung zum Propstsiegel und auch zur Karlsstatue am Turm, die wir als Folie aller Verbildlichungen des Kaisers am und im Grossmünster immer mitzudenken haben.

Erst die 1519 von Felix Frey, dem letzten Propst am Grossmünster, in Auftrag gegebene Scheibe (Abb. 6)[56] nimmt die zentralen Ideen des Risses auf und lässt gerade in deren Abwandlung die Brisanz des Entwurfs erkennen.[57] Karl der Grosse als Heiliger im Gewand des kriegerischen Herrschers scheint hier das Schwert nicht zu ziehen, sondern vielmehr endgültig in die Scheide zu stossen. Der gegenüber der Scheibe von 1495 deutlich gealterte Franke sitzt nicht mehr streng frontal, sondern leicht zur Seite geneigt auf einem prächtigen Renaissancethron. Sein rechtes Bein ist nach vorne geschoben, mit seinem Oberkörper beugt er sich nach links, dem Schwertgriff entgegen und hält zugleich den Kopf nach unten zur rechten Seite geneigt, mit dem Blick den am rechten unteren Bildrand knienden Stifter streifend. Dem Propst Felix Frey, dessen Wappen auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist, wird damit seine Huld zuteil, deren Sinn durch die klar von der inneren Bildfläche abgesetzten Figuren über dem Thron und in den Zwickeln verdeutlicht wird: Zwischen breiten Ährenzweigen erscheint in den Wolken unmittelbar über dem Zenit der Thronarchitektur Karls die Halbfigur des himmlischen Richters, die Sphaira mit Kreuz präsentierend. Wie Flügel schlingt sich um ihn das Schriftband mit dem Richterspruch aus Matthäus 25, 34: «venite benedicti patris mei.» Der Gnadenerweis des Richters wird unterstützt durch die Heiligen Felix und Regula, die im Himmel in den Zwickelfeldern des Glasbildes erscheinen. Die im Scheibenriss bisher nur zu vermutende Gerichtssituation ist nun in der ausgeführten Darstellung unmissverständlich thematisiert. Gegenüber dem Entwurf ist jedoch ein Aspekt entscheidend abgeändert worden, indem hier nämlich Karl die uns seit alters her vertraute Rolle des Stellvertreters und Vermittlers einnimmt, der eigentliche Richterspruch aber im Himmel fällt. Felix und Regula treten als Fürbitter auf, während sie im Riss dem Franken assistieren. Ebenso wird in der Zeichnung Karls kriegerisches Temperament nicht wie in der Scheibe durch die Rüstung als zum Amt zugehörig definiert, sondern in der emotionalen Gestik zum Ausdruck gebracht, deren genauere Bedeutung sich aus einem bestimmten Kontext erklären lässt.

Die Bedeutung des Schwertes

Das auf den Knien liegende oder auch mit beiden Händen präsentierte Schwert kann nicht, wie man zunächst erwarten möchte, kurzerhand als Richtschwert gedeutet werden. Beide Gesten künden zunächst recht allgemein von der *potestas gladii*, über die dessen Träger verfügt.[58] Nach dem thüringischen Chronisten Siegfried von Balnhausen,[59] der im 14. Jahrhundert eine «Historia universalis» verfasste,[60] soll Karl die Gewohnheit gepflegt haben, an hohen Feiertagen in vollem Ornat zu repräsentieren und bei dieser Gelegenheit das Schwert quer über seine Knie zu legen. Der Chronist wird ihn damit als Inhaber der vollen Gewalt charakterisiert haben wollen. Im Zusammenhang von Rechtsprechung ist die Geste des blanken, quer vor dem Leib gehaltenen Schwertes seit dem 13. Jahrhundert auf Siegeln zu den Hofgerichtstagen üblich.[61] Im Sachsenspiegel kommt nur in wenigen, und zwar vorprozesslichen Situationen das auf den Knien des Richters liegende Schwert vor, und dieses ist deutlich unterschieden von dem während des Prozesses geschulterten Schwert.[62] Angesichts des massiven Interesses des Grossmünsters an der Karls-Ikonographie darf man davon ausgehen, dass für diese Auftraggeberschaft im ausgehenden 15. Jahrhundert gerade das Thema der richterlichen Gewalt nicht mehr wichtig gewesen sein dürfte, weil das Propstgericht durch die von der Stadt längst in allen entscheidenden Bereichen durchgesetzte volle Gerichtsbarkeit entwertet worden war.[63]

Im Kontext der *potestas gladii* muss denn wohl in einem übergeordneten Sinn das Schwert als ein Zeichen der vollen Machtfülle gesehen werden. Einen besonderen Bedeutungszuwachs gewinnt das über die Knie gelegte Schwert bei dem in seiner Rüstung sich präsentierenden Karl. Am Karlsturm und in der Scheibe des Propstes Felix Frey wird damit auf Karls Verdienste als *miles christianus* hingewiesen.[64] In der Wappenscheibe von 1519 wird denn nicht allein an den grossen Franken als Gründer des Stiftes appelliert, sondern es wird deutlich gemacht, dass gerade er durch seinen kämpferischen Einsatz für die Christenheit zum legitimierten Beschützer und Fürbitter wird für den durch die Reformation schwer bedrohten Propst.

Gleichwohl bleibt – und dies in explizitem Unterschied zu der Scheibe von 1519 – im Riss die Gerichtssituation assoziiert. Nicht Gottvater ist der Richter, sondern Karl hat dessen Rolle übernommen. Diese spezifische Funktion Karls als rächender Richter, die wir beim Scheibenriss aus den Texten Felix Hemmerlis erklären konnten, ist in den bisherigen Beispielen noch ohne motivische Parallele geblieben. Im Gegenteil fällt in der Zeichnung gerade im Vergleich zu den ausgeführten Glasgemälden der so unterschiedliche Habitus Karls besonders auf. Konzentrieren sich alle anderen Objekte darauf, den Herrscher in hieratischer Haltung zu präsentieren oder allenfalls mit einer Drehung des Körpers gelassen dem Propst Felix Frey eine gewisse Aufmerksamkeit zu schenken, so zeigt der Riss einen Handelnden, der energisch das Schwert zu ziehen scheint. Die wichtigste Änderung in der Wappenscheibe von 1519 liegt in der Trennung der himmlischen von der irdischen Sphäre, ist doch hier Karl eindeutig in der irdischen Welt angesiedelt, und die Blutzeugen Felix und Regula sind zu Fürbittern im Himmel geworden, während sie im Riss dem Kaiser und nicht dem himmlischen Richter zur Seite stehen. Die von den anderen Beispielen abweichende Thematik des Entwurfs – der drohende Richter, dessen Zorn von den Fürbittern besänftigt werden soll – gehört nun zwar durchaus in einen Gerichtszusammenhang, aber nicht in denjenigen irdischer, sondern in den himmlischer Gerichte.

Die Ikonographie des Partikulargerichts als weitere Sinnschicht

In Darstellungen, in denen an das Partikulargericht[65] erinnert werden soll, wird der Zorn Gottes in einer vorher nicht gekannten Drastik verbildlicht, wodurch auch die Fürbitter, die an Gottes Barmherzigkeit appellieren, eine neue Konnotation erhalten.[66] Hans Holbein der Ältere lässt in dem Votivbild für Ulrich Schwarz (Abb. 7)[67]

Abb. 7 Partikulargericht, Votivbild des Ulrich Schwarz von Hans Holbein dem Älteren, um 1508. Öl auf Nadelholz, 87,2×76,4 cm. Augsburg, Staatsgalerie.

Christus und Maria zwischen dem Richter und der ihrer Fürbitte anvertrauten Familie des Weinhändlers vermittelnd agieren. Über Marias Haupt sind ihre Worte an den Richter zu lesen, in denen sie auf die Geste des Schwertziehens wie folgt eingeht: «Her thuon ein dein schwert des du hast erzogen Und sich an die brist die dein sun hat ge-

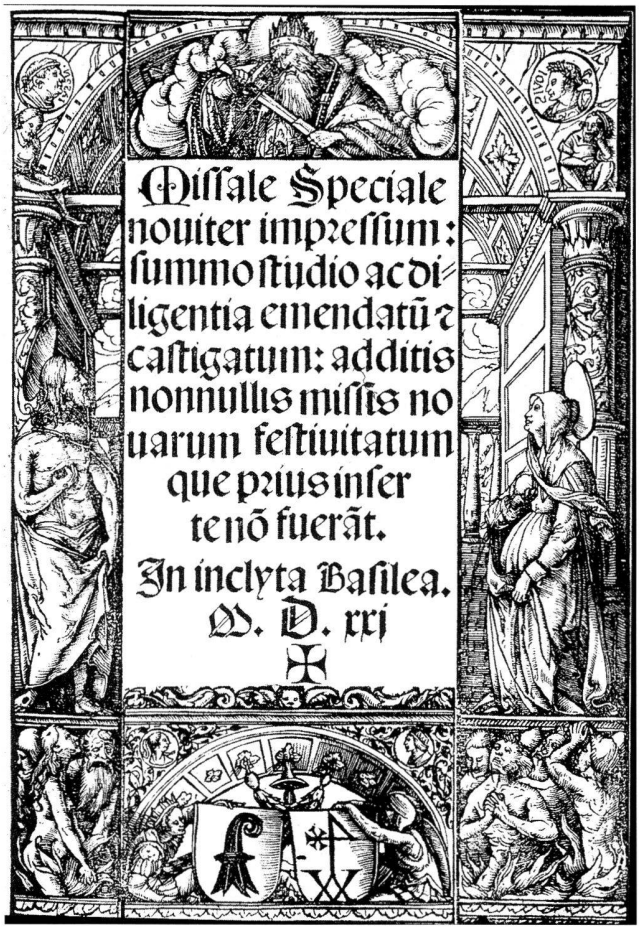

Abb. 8 Titelholzschnitt zum «Missale Speciale» von Hans Holbein dem Jüngeren, gedruckt 1521 bei Thomas Wolff in Basel. Papier, 26,9x18,2 cm. Porrentruy, Bibliothèque Cantonale Jurassienne.

sogen.» Der schräg über dem Wolkenkranz sitzende Gottvater, dessen Antwort in dem hinter seinem Haupt zu lesenden Schriftband Barmherzigkeit für die Reumütigen verspricht, ist mit einer dem Scheibenriss verwandten Deutlichkeit mit dem Schwert befasst. Sein zorniges Gesicht und die Heftigkeit, mit der er das Schwert entweder in die Scheide zurückstösst oder eben aus ihr herauszieht, lassen ähnlich wie in dem Zürcher Entwurf die drohende Gefahr für denjenigen, der gerade nicht reumütig verschieden ist, noch deutlich erkennen.[68] Hans Holbein der Jüngere greift in seinem Titelholzschnitt (Abb. 8) zu dem im März 1521 in Basel bei Thomas Wolff erschienenen «Missale Speciale»[69] nicht nur die Gestik des Richters aus der Votivtafel des Ulrich Schwarz auf, sondern lässt mit einer neuen Anschaulichkeit auch keinerlei Zweifel mehr am Zorn Gottes. Ebenso hat der Griff zum Schwert seine Ambivalenz verloren, ist doch dieser Richter unmissverständlich damit beschäftigt, das Schwert zum Sühnegericht zu ziehen.

Während Gestik und Handlung der Holbeinschen Richter mit dem Verhalten Karls im Scheibenriss übereinstimmen, ist ihre Haltung eine gänzlich andere. Nicht hieratisch thronend wird der Zürnende in den Versionen der beiden Holbein präsentiert, sondern Gottvater erscheint in der Votivtafel schräg auf einem Wolkenthron sitzend und orientiert sich nach rechts zu Maria hin. Im Titelholzschnitt gar ist er nur noch in Halbfigur sichtbar und scharf nach links unten zu Christus gewandt. Am ähnlichsten in Haltung und Gestik ist der bei Hans Schobser gedruckte Holzschnitt (Abb. 9) mit dem richtenden Gott zum Münchner Eigengerichtsspiel.[70] Das 1510 in München erstmals aufgeführte Spiel wird von Schobser bereits am 22. Juli desselben Jahres in gedruckter Form mit 32 Holzschnitten auf den Markt gebracht. Das kleinformatige Werk entspricht mit seiner Ikonographie weitgehend den Bühnenanweisungen des Schauspiels,[71] es fliessen aber auch Elemente des Textes ein. Gott als Richter, assistiert von Christus und Maria als Fürbittern, ist inmitten der 24 Ältesten[72] gezeigt, darunter ist der Kniefall der Menschen zu sehen. Die Textstelle: «Ich wird aufziehen das schwert der gerechtigkait unnd die wellt herttiklich straffen umb ir bosshait»,[73] ist im Holzschnitt in eine unserem Scheibenriss verblüffend verwandte Haltung des Richters umgesetzt: Auch er umfasst das Schwert mit beiden Händen und zieht es mit Wucht aus der Scheide, während er schon nach vorne gebeugt sich bereit macht, aufzuspringen und den Schwertarm zu heben. Hellmut Rosenfeld nimmt an, dass es sowohl für das Votivbild des Ulrich Schwarz (Abb. 7) als auch für die Holzschnittfolge zum Münchner Eigengericht (Abb. 9) eine ältere, wahrscheinlich süddeutsche Vorlage gegeben haben müsse.[74] Dies bestätigt sich durchaus an dem Zürcher Riss, der eine zumindest ähnliche Quelle verarbeitet hat, die im Zusammenhang der Entwicklung einer eigenen Ikonographie zum Partikulargericht entstanden ist.[75]

Die Rolle der beiden «ältesten Bürger Zürichs» im Scheibenriss wird auch erst verständlich aus dem Kontext der Gerichtsbilder, in denen Christus und Maria als Fürbitter auftreten und in denen die Gottesmutter ihre Brüste vorweist, um ihren Sohn unter Berufung auf seine Menschennatur für ein Eintreten beim Vater zugunsten der Menschen zu gewinnen. Sie sind hier nicht als Mitstreiter wie in Felix Hemmerlis Text zu verstehen, sondern treten als Fürbitter auf – eine Rolle, die ihnen in der Wappenscheibe von Felix Frey ja eindeutig zugewiesen ist. Der Fürbitteleiter in den Darstellungen zum Partikulargericht

entsprechend, scheint in der Zeichnung Regula ihr Haupt Felix zu präsentieren und durch das Vorzeigen ihres Leidens dessen Vermittlung beim Richter einzufordern. Auch in der Wappenscheibe ist – der gängigen Ikonographie entsprechend – die Kommunikation zwischen den Fürbittern enger als diejenige zum Richter. Im Scheibenriss freilich, und dies weist auf die Verbindung zu Felix Hemmerli, sitzt Karl der Grosse anstelle des himmlischen Richters und befindet sich, wie die musizierenden Engel anzeigen, im Paradies, in seiner «himmlischen Wohnstatt». Die auch im Text deutliche Verklärung Karls als neuer Salomon wird im Bild durch den Löwenthron veranschaulicht.

Ausblick

Felix Hemmerlis rächender Karl, zu dem der Scheibenriss zunächst eine Illustration zu sein schien, hat in der weiteren Verbildlichung ein Vielfaches an Bedeutung erhalten. Zwar dürften sowohl die Siegel und wahrscheinlich die schon seit dem 13. Jahrhundert am Münsterturm existierende Karlsfigur Felix Hemmerlis wuchtige Bildersprache angeregt haben und lieferten auch für die Zeichnung die wichtigsten Motive. Diese freilich verarbeitet weitere Ideen aus dem eben gerade aktuell werdenden neuen Bildkonzept des Partikulargerichts. Erst die Wappenscheibe von 1519 trennt die beiden Themen wieder und schafft eine zweistufige Empfehlungsleiter: Der Propst richtet sich an Karl als *miles christianus* und Schützer, dessen Empfehlung wird an den himmlischen Richter, der über Karls Thron erscheint, weitergegeben und begleitet durch die Fürbitte von Felix und Regula. Die subtilen Änderungen in den drei scheinbar so verwandten Karlsdarstellungen, dem Riss, der Scheibe von 1495 und derjenigen von 1519, erlauben ein jeweils etwas anderes Verständnis der Rolle Karls des Grossen. Insbesondere die beiden ausgeführten Werke, die in ihrer Ausrichtung wiederum konventioneller und eindeutiger sind, lassen den Karl des Risses – im Gegensatz zu Felix Hemmerlis Version – als versöhnlicheres Angebot deuten: Aus dem rächenden Richter kann dank der Fürbitte der beiden Patrone des Grossmünsters auch der weise werden.

Was könnte einen solchen Rekurs auf Felix Hemmerlis Vision und deren Neuinterpretation bewirkt haben? Die Ambivalenz der Zeichnung, gerade ihr Gegensatz zu Hemmerlis die Eidgenossen zerstampfenden, himmlischen Rächer, scheint Ausdruck jener diffizilen und diplomatisch abgesicherten Gratwanderung zu sein, auf die sich die Pröpste des Grossmünsters, insbesondere der unter dem übergriffigen Bürgermeister Waldmann amtierende Jakob von Cham, begeben mussten, um die Interessen des Stiftes zu wahren und zugleich dessen Stellung als identitätsstiftende Institution der Stadt nicht zu gefährden.[76] Der Riss dürfte frühestens in der Zeit des Ausbaus der Münstertürme, in den 80er- oder frühen 90er-Jahren entstanden sein, also in einer schwierigen Periode, in der das Stift versucht, sowohl Identitätsfaktor der Stadt zu sein als auch eine eigenständige Körperschaft zu bleiben. Mit den erhöhten Türmen wurde das Grossmünster zu einem die Silhouette der Stadt überragenden Wahrzeichen für die politische Oberhoheit der städtischen Obrigkeit inszeniert. Bauherr war nämlich nicht das Stift, sondern der Rat der Stadt, der zur Finanzierung des aufwändigen Unternehmens sich unmittelbar an Papst Sixtus IV. mit der Bitte um Ablasserteilung richtete.[77] Das Stift reagierte in seiner Stellungnahme zu diesen Plänen eher ablehnend und befand, bevor Waldmann, der ehrgeizige Initiator dieser Pläne, dem Stift eine grosse finanzielle Last aufgebürdet habe, hätten die niedrigen Türme ja ausgereicht.[78]

Abb. 9 Gerichtsszene, Holzschnitt zum Münchner Eigengerichtsspiel von 1510. Papier, 15×10 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek.

Es mutet wie eine Demonstration der Kontinuität des Stiftes an, dass Karl am Übergang von der alten – vom Stift bevorzugten – Turmhöhe zur Aufstockung zu sitzen kam. Vom Stift aus gesehen war Karl jener Gründervater, der dieser Institution gegenüber der Stadt einen Vorrang gab, war er doch im Vergleich zu dem ebenfalls im 13. Jahrhundert eingeführten dritten Heiligen, dem heiligen Exuperantius, wesentlich bedeutender. Die Strategie des Stiftes war denn zunächst darauf aus, Exuperantius nicht einmal zu erwähnen[79] und an seiner Stelle Karl als den mächtigsten Patron zu setzen,[80] der die Gebeine der Heiligen Felix und Regula auf der Jagd von Köln kommend genau an jenem Ort entdeckt haben soll, an dem er dann das Grossmünster errichten liess. Der in der heiklen Zeit von 1473 bis 1494 amtierende Propst Jakob von Cham[81] wusste mit grossem Geschick die Stadt daran zu hindern, im Stift ihre Rechte, etwa in der Pfründenbesetzung, wahrzunehmen.[82] Der Scheibenriss könnte somit als Angebot an die Stadt zu verstehen sein, sie möge sich erinnern, dass Karl ebenso wie die beiden Heiligen Felix und Regula im Stift ihre Heimstatt hätte, und dass die Stadt wohl beraten wäre, sich mit den Stiftsangehörigen gut zu stellen, damit «die beiden ältesten Bürger Zürichs» als Fürbitter waltend den Zorn Karls beschwichtigen und gegen die gemeinsamen Feinde richten könnten. Indem der Riss zudem noch Bezug auf die Eigengerichtsspiele nimmt, wird auch dem einzelnen vor Augen geführt, wie sehr er für einen gnädigen Richterspruch auf die Vermittlung des Stiftes angewiesen ist.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8, 9: Autorin.
Abb. 2, 4–6: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 3: Hochbauamt Kanton Zürich, Fotoarchiv.
Abb. 7: Bildarchiv Foto Marburg.

ANMERKUNGEN

1 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. VIII 1581; dazu *Spätmittelalter am Oberrhein*, Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525 (= Ausstellungskatalog), Stuttgart 2001, Katalog 174, S. 306–307. – LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld*, in: HANS HAEBERLI / CHRISTOPH VON STEIGER (Hrsg.), *Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik*, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mss. hist. helv. I. 16 der Burgerbibliothek Bern, Luzern 1990, S. 31–71, vor allem S. 65, Anm. 158 mit älterer Literatur.

2 Zürich, Staatsarchiv: St. L. 27; dazu DIETRICH KÖTZSCHE, *Darstellungen Karls des Grossen in der lokalen Verehrung des Mittelalters*, in: WOLFGANG BRAUNFELS (Hrsg.), *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Bd. 4: Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 157–214, vor allem S. 204. – KONRAD ESCHER, *Die beiden Zürcher Münster* (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 10), Frauenfeld/Leipzig 1928, S. 59–63.

3 Nach DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 204, hält er das blanke Schwert; deutlich ist hier aber rechts von der Parierstange ein weiterer Unterbruch zu sehen, der nur als Beginn der Schwertscheide interpretiert werden kann. In anderen Siegeln sind die Schwerter auch mit Lederriemen verziert; dazu DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), Abb. 36 und 37.

4 DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 202–207.

5 ROBERT FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950 (Nachdruck Genf 1973), S. 344–347, vor allem S. 344–345. – Allerdings vermutet Daniel Gutscher aufgrund der Quellenlage wie auch neuerer Funde durchaus die Existenz eines Gräberkomplexes, der in der Mitte des 8. Jahrhunderts zu neuerer Bedeutung kam und auch mit entsprechenden kirchlichen Bauten besetzt wurde; dazu DANIEL GUTSCHER, *Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie* (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 5), Bern 1983, S. 36–42, vor allem S. 40–41. – Belegt ist die Bestätigung eines Konvents als Kollegiatsstift durch Karl den Dicken 870; dazu DANIEL GUTSCHER, ebenda S. 41.

6 ROBERT FOLZ, *Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, Paris 1951 (Nachdruck Genf 1973), vor allem S. 44–49. – ROBERT FOLZ (vgl. Anm. 5), S. 346–347. – Siehe auch KARL-ERNST GEITH, *Karl der Grosse*, in: ULRICH MÜLLER / WERNER WUNDERLICH (Hrsg.), *Herrscher, Helden, Heilige* (= Mittelalter-Mythen, Bd. 1), St. Gallen 1996, S. 87–100, vor allem S. 98.

7 ROBERT FOLZ (vgl. Anm. 5), S. 346.

8 ERWIN EUGSTER, *Klöster und Kirchen*, in: NIKLAUS FLÜELER / MARIANNE FLÜELER-GRAUWILER (Hrsg.), *Geschichte des Kantons Zürich*, Bd. 1: Frühzeit bis Spätmittelalter, Zürich 1995, S. 209–268, vor allem S. 229.

9 RUDOLF LUGINBÜHL (Hrsg.), *Heinrich Brennwalds Schweizerchronik* (= Quellen zur Schweizer Geschichte NF, Abteilung 1, Chroniken, Bd. 1), Basel 1908, S. 84–87.

10 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 36–37 und S. 216–217, vermutet mit einigem Recht, die Legendenverknüpfung könne sogar schon ins 12. Jahrhundert zurückgehen, zumindest deutet er das im mittleren 12. Jahrhundert entstandene Kapitell am dritten südlichen Pfeiler zum Schiff als Illustration der Auffindungslegende.

11 ULRICH HELFENSTEIN / CÉCILE SOMMER-RAMER, *SS. Felix und Regula (Grossmünster) in Zürich*, in: GUY P. MARCHAL (Red.), *Die weltlichen Kollegiatstifte der deutsch- und französisch-sprachigen Schweiz* (= Helvetia Sacra, Abteilung 2, Teil 2), Bern 1977, S. 565–596, vor allem S. 573–574.

12 Zitiert nach ROBERT FOLZ (vgl. Anm. 5), S. 347.

13 DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), Abb. 34.

14 ULRICH HELFENSTEIN / CÉCILE SOMMER-RAMER (vgl. Anm. 11), S. 575–576.

15 *Sigelabbildungen zum Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich*, bearbeitet von PAUL SCHWEIZER und HEINRICH ZELLER-WERDMÜLLER, Lieferung 4, Zürich 1899, Taf. V/38.

16 PAUL SCHWEIZER / HEINRICH ZELLER-WERDMÜLLER (vgl. Anm. 15), Lieferung 5, Zürich 1902, Nummer 67.

17 DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), Abb. 35.

18 Denselben Typus führt auch der Leutpriester des Grossmünsters Ulrich Schafli von 1289–1292; dazu PAUL SCHWEIZER / HEINRICH ZELLER-WERDMÜLLER (vgl. Anm. 15), Lieferung 6, Zürich 1905, Taf. VII/60.

19 Dazu DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 203 und Abb. 36–38; das Stabszepter kommt hinzu und im 15. Jahrhundert die Bügelkrone; siehe auch KONRAD ESCHER (vgl. Anm. 2), Abb. 43b/c. – Erst die beiden letzten Pröpste im frühen 16. Jahrhundert verwenden neue Motive; dazu DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 204 und KONRAD ESCHER (vgl. Anm. 2), Abb. 43d.

20 Nach DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 204, kennt erst das Siegel des Propstes Wernher von Rinach 1378 das blanke Schwert.

21 ULRICH HELFENSTEIN / CÉCILE SOMMER-RAMER (vgl. Anm. 11), S. 591–593.

22 Im 14. Jahrhundert hatte denn das Grossmünster gegenüber dem Fraumünster eindeutig seinen Einfluss verstärken können; dazu ERWIN EUGSTER (vgl. Anm. 8), S. 229.

23 DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 204.

24 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 133.

25 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 133, setzt die Datierung zwischen 1450–1470 an. – Zu einer möglichen Spätdatierung aufgrund der Rüstung siehe ORTWIN GAMBER, *Harnischstudien VI. Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 51/NF 15, 1955, S. 31–102, vor allem Taf. 88/5, ein italienischer Harnisch um 1490, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. KZ 1923.

26 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 153. – Zu der im Knopf des Turmes gefundenen Bleitafel siehe auch HANS HOFFMANN, *Das Grossmünster in Zürich*, Teil III: Baugeschichte bis zur Reformation (Fortsetzung). Die vorreformatorische Ausstattung, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 32/3 (105. Neujahrsblatt), 1941, S. 143–229, vor allem S. 179–180.

27 FRIEDRICH EMIL WELTI (Hrsg.), *Die Pilgerfahrt des Hans von Waltheym im Jahre 1474*, Bern 1925, S. 80, Zeile 13–16.

28 FRIEDRICH EMIL WELTI (vgl. Anm. 27), S. 89, Zeile 19–30; dazu KARL-ERNST GEITH (vgl. Anm. 6), S. 98.

29 HANS HOFFMANN (vgl. Anm. 26), S. 180.

30 In dem wohl 1450 zusammengestellten «Buch vom Heiligen Karl» spielt das Ereignis in Aachen, und dank Gottes Hilfe zog das steinerne Bild Karls «daz schwerdt halbes uss, das er uf der schoss hat»; dazu *Das Buch vom Heiligen Karl*, in: ALBERT BACHMANN / SAMUEL SINGER (Hrsg.), *Deutsche Volksbücher aus einer Zürcher Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts*, (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 185), Tübingen 1889, S. 114.

31 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, AG 8.1, Panoramische Ansicht der Stadt Zürich rechts der Limmat, Ausschnitt mit dem Grossmünster.

32 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 94, 99.

33 Zu der Entscheidung einer Aufstockung der Türme, insbesondere des südlichen, DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 153. – MAGDALEN BLESS-GRABHER, *Veränderungen im kirchlichen Bereich 1350–1520*, in: NIKLAUS FLÜELER / MARIANNE FLÜELER-GRAUWILER (Hrsg.) (vgl. Anm. 8), S. 438–470, vor allem S. 454.

34 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), Abb. 162.

35 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 133, kann sich bereits eine Skulptur am zweiten Obergeschoss des Grossmünsters vorstellen, das im späten 12. Jahrhundert gebaut worden war. – Wahrscheinlicher dürfte die Konzeption einer solchen Skulptur mit dem Einsetzen des Karlskultes und der wachsenden Rivalität zum Fraumünster in der Zeit nach 1233 sein.

36 Zu diesen Bemühungen ROBERT FOLZ (vgl. Anm. 5), S. 346.

37 KATHARINA COLBERG, *Hemmerli, Felix*, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hrsg. von KURT RUH et al., 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 989–1001. – ULRICH MATTEJIET, *Hem(m)erli(n), Felix*, in: Lexikon des Mittelalters, hrsg. von ROBERT-HENRI BAUTIER, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 2128–2129.

38 *Liber de Nobilitate*, in: *Felix Hemmerlin von Zürich*, neu nach den Quellen bearbeitet von BALTHASAR REBER, Zürich 1846, S. 210–268.

39 *Processus iudiciarius habitus coram omnipotenti deo inter nobiles et Thuricenses ex una. et Switenses cum complicibus partibus ex altera*, in: BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 268–278.

40 KARL-ERNST GEITH (vgl. Anm. 6), S. 98. – BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 197–210.

41 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), Kapitel 33, S. 259–261.

42 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), Processus, S. 269–270.

43 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 270.

44 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 270.

45 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 270–271.

46 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 274.

47 BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 275.

48 *Sequitur epistola Karoli magni de throno celorum ad modernum regem romanorum directa*, in: BALTHASAR REBER (vgl. Anm. 38), S. 276–278.

49 Zu den musizierenden Engeln im Paradies: JOACHIM POESCHKE, *Paradies*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM et al., Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1971, Sp. 375–382, vor allem Sp. 380.

50 Zu Salomons Löwenthron: BERNHARD KERBER, *Salomo*, in: ENGELBERT KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 49), Bd. 4, Freiburg im Breisgau 1972, Sp. 15–24, vor allem Sp. 21–22.

51 *Altdeutsche Zeichnungen aus der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe* (= Ausstellungskatalog), Baden-Baden 1955, Nummer 7 mit älterer Literatur. – FEDJA ANZELEWSKY, *Peter Hemmel und der Meister der Gewandstudien*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 18, 1964, S. 43–53, vor allem S. 49. – *Swiss Drawings. Masterpieces of Five Centuries*, eingeleitet und kommentiert von WALTER HUGELSHOFER (= Ausstellungskatalog, Smithsonian Publication 4716), Washington D.C. 1967, Nummer 2, S. 20–21. – Dagegen JENNY SCHNEIDER, *Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben* (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 12), Basel 1954, S. 128, die den Scheibenriss allgemein als süddeutsch einordnet. – Ebenso in: *Spätmittelalter am Oberrhein* (vgl. Anm. 1), S. 307.

52 Lux Zeiner erhält zwar 1489 die Aufgabe, Glasfenster im Chor zu reparieren, dazu KONRAD ESCHER, *Rechnungen und Akten zur Baugeschichte und Ausstattung des Grossmünsters in Zürich. I. Bis 1525*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 30, 1928, S. 181–191, vor allem S. 183. – DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 148, bezweifelt jedoch, dass sich im Chor Glasmalereien befanden.

53 Immerhin scheint eine monumentale Ausführung des Themas durchaus verwirklicht und von den Zürcher Chorherren nach Russikon (Kanton Zürich) gestiftet worden zu sein; dazu *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, 3: Die Bezirke Pfäffikon und Uster, von HANS MARTIN GUBLER, Basel 1978, S. 258–259 mit Abb. 356. – HANS LEHMANN, *Lukas Zeiner und die spätgotische Glasmalerei in Zürich* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 30/2, 90. Neujahrsblatt), Zürich 1926, S. 37 und S. 39 mit Abb. 8. – DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 205.

54 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, AG 1162, Wappenscheibe Karls des Grossen; dazu JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Bd. 1, Zürich o.J. (1970), Nummer 31, S. 36. – DIETRICH KÖTZSCHE (vgl. Anm. 2), S. 204–205. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, 5: Die Stadt Zürich, von KONRAD ESCHER / HANS HOFFMANN / PAUL KLÄUI, Basel 1949, S. 21.

55 ULRICH HELFENSTEIN / CÉCILE SOMMER-RAMER (vgl. Anm. 11), S. 592. – HANS LEHMANN (vgl. Anm. 53), S. 34, sieht in seinem Nachfolger im Amt des Propstes, Johannes Manz (1494–1518), den Stifter der Scheibe.

56 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 11045, Karl der Grosse, Glasgemälde; dazu JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 54), Nummer 148, S. 63–64.

57 Das Fragment der Scheibe von Russikon reiht die drei Zürcher Stadtheiligen nebeneinander zur Linken Karls unter einem eigenen Baldachin an. Karls Thron ist mit musizierenden Putten, nicht Engeln, ausgestattet. Wie in der Scheibe von Felix Frey trägt er die Rüstung, über die ein Mantel gelegt ist. Die Haltung und das Schwert selbst sind beschädigt. Immerhin lässt sich erkennen, dass die Heftigkeit des Gestus im Scheibenriss hier nicht aufgegriffen wurde; dazu HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 53), Abb. 356.

58 Hier sei Prof. Dr. Gernot Kocher, Graz, für seine Hilfe bei der Deutung des Gestus gedankt.

59 BIRGIT STUDT, *Siegfried von Balnhausen*, in: KURTH RUH (vgl. Anm. 37), Bd. 8, Berlin/New York 1992, Sp. 1200–1204.

60 OSWALD HOLDER-EGGER (Hrsg.), *Sifridi Presbyteri de Balnhusin Historia universalis et Compendium historiarum*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptores 25, Hannover 1880, S. 679–718, vor allem S. 694, Zeile 6–7.

61 Dazu OTTO POSSE, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806*, Bd. 1, Dresden 1909, Taf. 42/4: Rudolf I.

62 Dazu Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg. 164, fol. 10^{v}; Abb. *Der Sachsenspiegel. Die Heidelberger Bilderhandschrift Cod. pal. germ. 164*, Kommentar und Übersetzung von WALTER KOSCHORRECK, neu eingeleitet von WILFRIED WERNER, Frankfurt am Main 1989, zu Landrecht II 64: Die notgezüchtigten Frauen erzählen ihre Geschichte; nach Landrecht II 63 § 1 kann dies nicht als Klage gelten, da Frauen nicht als Vorsprecher oder ohne Vormund klagen können.

63 ERWIN EUGSTER (vgl. Anm. 8), S. 304–305.

64 In den Propstsiegeln verwendet erst Felix Frey den gerüsteten Karl, allerdings hier unter einem Baldachin stehend; dazu KONRAD ESCHER (vgl. Anm. 2), Taf. 43. Die Ikonographie des gerüsteten Karl scheint für den städtischen Kontext seit dem 14. Jahrhundert zunehmend wichtig zu werden wie etwa am Frankfurter Galgentor, im Kölner Rathaus oder am Schönen Brunnen in Nürnberg. Es ist deshalb anzunehmen, dass eine der heutigen Skulptur vom Turm vorangegangene Figur wie in den Propstsiegeln in herrscherlichem Ornat thronte.

65 PETER JEZLER, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung*, in: PETER JEZLER, *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (= Ausstellungskatalog), Zürich [2]1994, S. 13–26, vor allem S. 18 und Anm. 9 zu weiterer Literatur.

66 Dazu PETER JEZLER (vgl. Anm. 65), Nummer 91, S. 282–283.

67 Augsburg, Staatsgalerie (Leihgabe der Städtischen Kunstsammlungen), L. 1057; dazu ANJA EISENBEISS, *Ein Fürbittebild von 1519 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Überlegungen zur Synthese von Intercessio und herrscherlicher Selbstdarstellung bei Kaiser Maximilian I.*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 35, 1998, S. 78–104, vor allem S. 85–86. – Meiner Assistentin Anja Eisenbeiss M.A. sei von ganzem Herzen dafür gedankt, dass sie mich nicht nur auf die Beziehungen zu den Fürbittebildern aufmerksam machte, sondern mir grosszügig ihr Material überliess.

68 Zu der Deutung siehe auch BRUNO BUSHART, *Hans Holbein – Vater und Sohn*, in: *Hans Holbein der Jüngere*, Akten des Internationalen Symposiums, Kunstmuseum Basel, 26.–28. Juni 1997 (= Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998), Zürich 1999, S. 151–168, vor allem S. 153.

69 Porrentruy, Bibliothèque Cantonale Jurassienne, Inc. 224; dazu BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 68), S. 153.

70 München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 295; dazu HELLMUT ROSENFELD, *Münchner Eigengerichtsspiel*, in: KURTH RUH et al. (vgl. Anm. 37), Bd. 6, Berlin/New York 1987, Sp. 754–758. – Dr. Thomas Jahn, München, verdanke ich den Hinweis auf die fehlerhafte Signaturangabe im Verfasserlexikon.

71 Dazu HELLMUT ROSENFELD, *Das Münchner Eigengerichtsspiel von 1510, Hans Schobsers Druck von 1510 und seine Illustrationen von Jan Pollack*, in: Gutenberg-Jahrbuch 57, 1982, S. 225–233, vor allem S. 227–230.

72 Um die zwölf Apostel, wie Rosenfeld meint, kann es sich allein schon von der Zahl, aber wohl auch vom ikonographischen Inhalt her nicht handeln; dazu HELLMUT ROSENFELD, *Zur Darstellung des Eigengerichts (Persönliches, Besonderes, Einzelgericht, Judicium Particulare) in der mittelalterlichen Kunst und Literatur – Bilderbogen, Buchillustration, Volksdrama und Hans Holbein*, in: HELLMUT ROSENFELD, *Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Heldendichtung und zur Namensforschung, zur Todes- und Totentanzdichtung, zum Volksdrama und zur Wechselwirkung von Kunst und Dichtung im Mittelalter, Festgabe zum 80. Geburtstag von Hellmut Rosenfeld*, hrsg. von HANS-ADOLF KLEIN (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 473), Göppingen 1987, S. 267–274, vor allem S. 270.

73 JOHANNES BOLTE (Hrsg.), *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen* (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 269/270), Leipzig 1927, S. 5, Zeile 105–106.

74 HELLMUT ROSENFELD (vgl. Anm. 72), S. 274–274a.

75 In denselben Kontext gehört auch die Automatenuhr der Münchner Frauenkirche, die ebenfalls den das Schwert ziehenden Richter mit den beiden Fürbittern Maria und Christus zeigt und wohl um 1495 entstanden sein dürfte; dazu PETER FRIESS, *Biblische Automaten in der Münchner Frauenkirche*, in: HANS RAMISCH (Hrsg.), *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau in München*, München 1994, Bd. 2, S. 533–556, vor allem Abb. 9.

76 MAGDALEN BLESS-GRABHER (vgl. Anm. 33), S. 457–458.

77 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 156. – MAGDALEN BLESS-GRABHER (vgl. Anm. 33), S. 452.

78 DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 156.

79 Der Ordo des Konrad von Mure, der 1260 zusammengestellt wurde, erwähnt den hl. Exuperantius nicht; dazu JOSEF SIEGWART, *Das Verhältnis der Zürcher Chorherren des Grossmünsters zur monastischen Lebensweise und zur Mönchsliturgie*, in: HEIDI LEUPPI, *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster in Zürich* (= Spicilegium Friburgense, Bd. 37), Freiburg Schweiz 1995, S. 59–74, vor allem S. 54 mit Anm. 68. – BARBARA WIENER / PETER JEZLER, *Liturgie, Stadttopographie und Herrschaft nach den Prozessionen des Zürcher Liber Ordinarius*, in: HEIDI LEUPPI (s. oben), S. 127–155, vor allem S. 153. – DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 37, interpretiert die Einführung des Heiligen als einen Akt, der gegen den Willen der Chorherren vorgenommen wurde und Ausdruck der zunehmenden Bedeutung der Stadt sei.

80 Dazu DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 5), S. 37.

81 ULRICH HELFENSTEIN / CÉCILE SOMMER-RAMER (vgl. Anm. 11), S. 591–593. – ANDREAS MEYER, *Zürich und Rom. Ordentliche Kollatur und päpstliche Provisionen am Frau- und Grossmünster 1316–1523* (= Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 64), Tübingen 1986, S. 319–320. – BÉATRICE WIGGENHAUSER, *Klerikale Karrieren. Das ländliche Chorherrenstift Embrach und seine Mitglieder im Mittelalter*, Zürich 1997, S. 417–422.

82 BÉATRICE WIGGENHAUSER, *Der Aufstieg der Familie von Cham im weltlichen und kirchlichen Bereich (15. und 16. Jahrhundert)*, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1999, NF 119, 1998, S. 257–295, vor allem S. 278–283. – ANDREAS MEYER (vgl. Anm. 81), S. 150.

ZUSAMMENFASSUNG

Die wechselseitige Beeinflussung von Bild und Text lässt sich selten so offensichtlich verfolgen wie am Beispiel der Ikonographie Karls des Grossen im spätmittelalterlichen Zürich. In einem für das Grossmünster um 1480–1490 hergestellten Scheibenriss wird der Kaiser gemeinsam mit den Märtyrern Felix und Regula dargestellt und folgt damit einem Typus, den die Zürcher Propstsiegel seit dem 13. Jahrhundert kennen. Nicht als repräsentierender Herrscher, sondern als Richter erscheint Karl und nimmt damit Elemente auf, die sich in dem zwischen 1440 und 1450 entstandenen «Liber de Nobilitate» des Zürcher Kanonisten Felix Hemmerli finden. Hemmerli lässt in diesem Pamphlet Karl zum Richter und Rächer über die Eidgenossen werden. Die bildliche Umsetzung des von dem aktuellen Text angeregten Karl orientiert sich wiederum an Bildern, geht sie doch auf jene gerade erst aufkommenden Darstellungen des Partikulargerichts zurück, wie sie in einer Holzschnittfolge zum Münchner Eigengerichtsspiel und in Arbeiten der beiden Holbein aufgegriffen werden.

RIASSUNTO

È raro che l'influenza reciproca esercitata da testo e immagine possa essere osservata con una tale evidenza come nel caso dell'iconografia di Carlo Magno nella Zurigo del tardo Medioevo. In un cartone di vetrata realizzato intorno al 1480–1490 per il *Grossmünster*, Carlo Magno è raffigurato insieme ai martiri Felix e Regula, secondo una tipologia già conosciuta dai sigilli prepositurali zurighesi sin dal XIII secolo. Carlo non appare in veste di sovrano, bensì in quella di giudice. In tal modo, l'opera assorbe elementi che si trovano nel «Liber de Nobilitate» scritto tra il 1440 e 1450 dal canonista zurighese Felix Hemmerli. In questo libello Hemmerli fa di Carlo Magno il giudice e vendicatore sui Confederati. Ma anche la raffigurazione di questo Carlo Magno ispirato dal testo d'attualità si orienta a sua volta ad altre immagini, poiché risale a quelle rappresentazioni del Giudizio particolare che proprio allora stavano per imporsi e che sono recepite, ad esempio, in una serie di silografie sull' *Eigengerichtsspiel* di Monaco e in alcune opere dei due Holbein.

RÉSUMÉ

Il est rare d'observer une influence réciproque entre texte et image aussi manifeste que celle que l'on rencontre dans l'iconographie de Charlemagne dans le Zurich du Bas Moyen Âge. Dans un dessin pour les vitraux réalisé vers 1480–1490 pour le *Grossmünster*, Charlemagne est représenté avec les martyres Felix et Regula, suivant ainsi un type bien connu par les sceaux des prieurs de Zurich depuis le XIIIe siècle. Charlemagne n'apparaît pas comme monarque mais comme juge, assimilant ainsi des éléments qu'on trouve dans le «Liber de Nobilitate» écrit entre 1440–1450 par le canoniste zurichois Felix Hemmerli. Dans ce pamphlet Hemmerli transforme Charlemagne en juge et vengeur des Confédérés. Mais aussi la transcription iconographique de ce Charlemagne inspiré du texte actuel reprend des images qui se réfèrent aux représentations du Jugement particulier courantes à l'époque, comme on en trouve dans une série de gravures sur bois sur l'*Eigengerichtsspiel* de Munich et dans des œuvres des deux Holbein.

SUMMARY

Rarely can the reciprocal influence of text and image be traced so clearly as in the case of the late mediaeval iconography of Charlemagne in Zürich. In a design of stained glass made about 1480–1490, probably commissioned by *Grossmünster* cathedral, Charlemagne is represented together with the martyrs Felix and Regula, following a type that was generally known since the 13th century through the provosts' seals of Zürich. Charlemagne does not appear as a monarch, but as a judge, absorbing elements which are to be found in the Liber de Nobilitate written between 1440 and 1450 by the canonist Felix Hemmerli from Zürich. In this pamphlet Felix Hemmerli makes Charlemagne a judge and avenger on the Confederates. This pictorial rendition of Charlemagne inspired by the topical text is in turn modelled on representations of the Particular Judgement, which were just coming into fashion at the time, as we can see in a series of woodcuts on the *Eigengerichtsspiel* and in some works of Holbein the Elder and the Younger.