

Façadenmalerei in der Schweiz

Autor(en): **Vögelin, S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses**

Band (Jahr): **4 (1880-1883)**

Heft 15-4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-155519>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

mit einem mächtigen Schwert. Der rothe Grund ist eingerahmt durch eine steinfarbige spätgothische Architektur. Dasselbe gilt von Jakobus, nur dass hier der Grund blau ist, und dass zu seinen Füßen zwei Wappenschilde sichtbar sind. Der eine Schild hat weisses Kreuz auf roth (wie Savoyen¹); der andere aber ist gelb, doch so zerstört, dass sich das schwarze Bild darauf nicht mehr bestimmen lässt.

Im Ganzen genommen, waren alle diese Bilder offenbar schon sehr beschädigt, bevor sie übertüncht wurden. Das Weltgericht und die Einsiedler dürften wohl bald nach Erbauung der Kirche gemalt sein, d. h. nach 1458. Wir bemerken an ihnen noch soviel als gar keine Modellirung; alles wird noch durch schwarze Umrisse gegeben. Das Ganze scheint flüchtig hingemalt von einem durchreisenden Künstler, der wohl nicht zu den schlechtesten, aber auch nicht zu den bedeutendsten seiner Zeit zählte. — Die beiden Einzelfiguren im Chor aber sind jedenfalls von anderer, späterer Hand.

A. BERNOULLI.

107.

Façadenmalerei in der Schweiz.

Fortsetzung (s. »Anzeiger« 1882, Nr. 3, p. 301 ff.)

Von S. Vögelin.

Das *Erdgeschoss* ist gegliedert durch fünf vortretende Pfeiler aus gehauenen Kalkstein, zwei Eck- und drei Mittelpfeiler, welche sämmtlich nach Oben zurückweichend und sich in der Mauerfläche verlierend, das Ansehen von Widerlagern haben. Sie sind unter einander verbunden durch vier grosse Rundbogen, von welchen die beiden mittlern als Haus- und Keller-Thüre, die beiden äussern aber als Verkaufsladen dienen. Das Erdgeschoss erhält dadurch ein monumentales, arkadenartiges Aussehen. Dieses wurde freilich früher sehr stark beeinträchtigt durch das in die Strasse vorspringende Ziegeldach über den beiden Arkaden links²), das wir noch in einer hübschen kolorirten Zeichnung des verstorbenen Kunstmalers J. Beck etwa aus den Zwanziger Jahren (mit seiner Sammlung von Ansichten Schaffhausischer Alterthümer im Besitz des Schaffhauser Kunstvereins) sehen. Dass aber dieses Dach zur ursprünglichen Anlage des Hauses gehörte, beweisen die drei über den genannten beiden Thüren noch jetzt aus der Mauer vortretenden Kragsteine, auf denen eben das Dach aufruhte. Ob demnach das Erdgeschoss ursprünglich auch bemalt war, erscheint zweifelhaft. Gegenwärtig sind am Scheitel der beiden mittleren Thüren, sowie über dem Gitterfenster oberhalb der Hausthüre Voluten im Styl des XVII. — XVIII. Jahrhunderts aufgemalt. Ein Kapitell im gleichen Styl zeigen auf der Beckischen Zeichnung auch die beiden Mauerpfeiler rechts, die nicht von dem Dächlein verdeckt sind. Jetzt haben sämmtliche vier Pfeiler einfache dorisirende Deckplatten-Kapitelle, die ersichtlich der Restauration von 1830 angehören. Es würde sich lohnen, durch Entfernung der gegenwärtigen Oeltünche sich zu vergewissern, ob und inwieweit das Erdgeschoss ursprünglich in die Bemalung der Façade einbezogen war.

Das architektonische Gerüste der Façadenmalerei beginnt mit einem Fries, der den Zwischenraum zwischen den Kapitellen der Pfeiler des Erdgeschosses und den Fenstern

¹) Johanniterorden? — *Red.*

²) Wir brauchen die Bezeichnungen »rechts« und »links« immer vom Hause aus gerechnet, in der dem Beschauer entgegengesetzten Richtung.

des ersten Stockwerkes füllt. Er wird durch Doppelkonsolen in fünf Felder eingetheilt, von denen das mittlere in reicher Kartouche den Namen des Hauses enthält, während die zwei Felder rechts Kartouchen mit Festons, diejenigen links dagegen Kartouchen mit militärischen Trophäen zeigen. An den Ecken aber sind schwerfällige, niedrige und dicke Pfeiler angebracht, deren Kapitell nicht ganz bis zur Höhe der Fenster des ersten Stockwerks hinaufreicht. Dieser Eckpfeiler, der übrigens nur in loser Verbindung mit dem Fries steht, setzt sich, gleich wie auch der über ihm aufsteigende obere Eckpfeiler, auf der Seite des Hauses gegen die Münsterergasse fort und es ist diess auf jener Fronte der einzige Ansatz von Malerei.

Das *erste Stockwerk* enthält den gothischen Erker und unmittelbar an denselben anschliessend ein fünffaches Fenster, sodann in Zwischenräumen zwei etwas höhere, einfache Fenster mit Kreuzstöcken, sämmtliche Lichter gothisch gegliedert. Der Maler hat nun die Höhendifferenz zwischen den Fenstern durch Imitation einer Bekrönung, welche sich über dem fünffachen Fenster hinzieht, ausgeglichen, die Zwischenräume aber zwischen denselben durch Figuren ausgefüllt. Da sieht man an der Ecke links zwischen dem Eckpfeiler und dem ersten Fenster in einem überaus schmalen Felde die Gestalt einer Frau mit einem Pfau als IMMORTALE bezeichnet (woraus auf der kleinen Photographie das sinnlose IMMORIAE retouchirt worden ist). Zwischen dem ersten und dem zweiten Fenster hüpfte auf Einem Bein, vor einer ungeheuren Kugel, in beiden Händen ein Szepter haltend, GLORIA. Zwischen dem zweiten Fenster aber und der niedrigeren Fensterreihe hält in dem breiten Felde ein König und eine vom Rücken gesehene Frau mit hoher Priestermitze (wie ein Inful) die zusammensinkende VIRTUS.

Ueber den Eckpfeilern dieses ersten Stockwerkes steigen nun wiederum Eckpfeiler bis zum Ansatz des Giebeldaches auf, diese aber viel höher und zugleich schmaler als die unteren. Zwischen diesen beiden obern Eckpfeilern nun sieht man zunächst als Füllung des Zwischenraumes zwischen der Fensterreihe des ersten und des zweiten Stockwerkes wiederum einen Fries. Derselbe ist als eine zwischen zwei Reihen von niedrigen Pfeilern hinlaufende Halle mit gefelderter Holzdecke gedacht und in ausserordentlich starke perspektivische Untenansicht gesetzt. An der ersten Ecke des Hauses, wo die aus dem untern Stockwerk aufsteigende Erkerspitze noch bis zum zweiten Stockwerk hinaufreicht, also die ganze Höhe dieses Frieses füllt, sind in den Zwickeln neben diesem Erkerdach militärische Trophäen angebracht. Die Mitte sodann des Frieses nimmt eine grosse Kartouche mit dem von einem Kranz umgebenen Doppelwappen Stockar-vonWaldkirch ein. Rechts nun von diesem Wappen sieht man zwei Reiter im Galopp und Trab nebst vier Fussgängern, links dagegen einen langen Zug von Musikanten und Palmenträgern, beide nach der Mitte zu sich bewegen, so dass hier wohl auf eine glückliche militärische Episode aus dem Leben des Besitzers des Hauses (nach P. eines Junker Stockar von Neunforn) Bezug genommen ist. Indessen kommt gerade diese Parthie der Malerei, welche an sich wohl die erfreulichste der ganzen Komposition wäre, nicht zu ihrem Rechte. Einmal wirkt die Unterbrechung der Figuren durch das Wappen nicht günstig, sodann ist das rechte Feld mit Figuren ganz angefüllt, das linke hat viel mehr freien Raum; und während hier die Krieger im Zeitkostüm des XVI. Jahrhunderts gemalt sind, marschiren die Palmenträger und Musikanten rechts in antiker Tracht, was einen seltsamen Kontrast macht. Die Hauptache aber ist das Missverhältniss der Proportion dieser Figuren zu den unmittelbar darüber und darunter befindlichen grossen Figuren,

von denen der Fries ganz erdrückt wird. Zum Ueberfluss kommt hier noch die erwähnte naturalistische tiefe Perspektive dazu. Alle Figuren sind so stark in der Untenansicht genommen, dass die Hinterbeine der Pferde und die Füße der Fussgänger durch das vorspringend gedachte Bodengesimse verdeckt sind, was wiederum die Wirkung des ganzen Frieses sehr stark stört.

Durch ein einfaches Gesimse, die Ergänzung des steinernen Fenstergesimses, ist von diesem Frieze das zweite Stockwerk getrennt. Dasselbe zeigt drei grosse Fenster, von denen zwei einfache Kreuzstockfenster sind, das dritte aber aus drei Halbfenstern zusammengesetzt ist. Hier hat der Maler die sonst gebräuchliche Erhöhung des mittlern Fensterlichtes über die beiden seitlichen, die in der Architektur selbst der Symmetrie zu lieb unterblieb, durch die Farbe ergänzt; im Uebrigen die Fensterpfosten mit gemalten Pfeilern eingerahmt, allen drei Fenstergesimsen Giebel mit mächtigen Medaillons, in Kartouchen von Putten gehalten, aufgesetzt und die Mauerfelder zwischen den Fenstern mit Rundbogen und Kartouchen überspannt, so dass hier ein hübscher rythmischer Wechsel von rundbogigen und geradlinigen Bekrönungen entsteht, zwischen welchen jeweilen ein Putte den Uebergang recht lebendig vermittelt. Das Medaillon über dem Fenster rechts zeigt einen lorbeerbekränzten Kopf im Profil mit der Umschrift *ΔΗΜΟΣΤΕΝΗΣ ΥΠΕΡ ΠΑΤΡΙΩΣ ΔΗΜΟΦΩΩ* (Ueber das Vaterland rede ich zum Volke. Demosthenes.). Das Medaillon links hat als Pendant den ebenfalls lorbeer- geschmückten Kopf des Cicero, mit der Legende: *M. T. CICERO PRO PATRIA LOQVOR*, während das Medaillon des mittleren Fensters den Pellikan enthält, der seine Jungen mit seinem Herzblut tränkt. Die Umschrift lautet hier: *PRO LEGE ET PRO GREGE*. Zwischen beiden letztgenannten Fenstern ist in dem breiten Felde, welches ziemlich die Mitte der Façade hält, die *Verwandlung der Daphne* in den Lorbeerbaum dargestellt, was den erwünschten Anlass zu einer ganz nackten weiblichen Figur gab; neben dieser sieht man noch vier männliche Gestalten, darunter zwei Krieger, die sich von der Lorbeerkrone Zweige brechen und eine burleske, am Boden hockende, welche der ganzen Szene einen seltsam komischen Ausdruck verleiht. In dem andern Zwischenfeld ist eine Säulenhalle gemalt, durch die man Circe zwischen Odysseus und zwei seiner in Schweine verwandelten Genossen durchschreiten sieht. Circe hält dem Odysseus den Becher mit dem Zaubertrank hin, er aber weist ihn energisch ab. — Die Seitenflächen endlich rechts und links von den Eckfenstern sind hier als offene Hallen behandelt, in denen rechts ein Priester in weitem faltigem Gewand, links ein alter Schweizer mit weissem Bart, Eisenharnisch und Helbarte steht. Diese beiden Gestalten lehnen sich an Säulen, welche einen dorischen, das zweite Stockwerk abschliessenden Fries tragen.

Ueber diesem zweiten Stockwerk nun setzt der mächtige Giebel an, in welchem noch zwei obere Geschosse, das eine mit zwei, das andere mit Einem Fenster, untergebracht sind. Der Maler hat nun, da ein befriedigender Uebergang von der gemalten Architektur der Façade zu dem weit vorspringenden, schattenwerfenden Giebeldach nicht zu erstellen war, zu der bekannten Fiktion gegriffen, der Bau des Hauses reiche jeweilen nur so weit als jene Fenster, der Raum aber zwischen diesem Mauerstock und dem Dachgiebel sei durchscheinender offener Himmel. Das hat ihm denn Gelegenheit gegeben, diese oberste Parthie mit grosser Freiheit zu behandeln und hier eine Anzahl sehr hübscher Motive anzubringen. So sind die Fenster des dritten Stockwerkes mit Karyatiden eingefasst, welche starke Gesimse tragen; und zwischen beiden Fenstern öffnet sich, von einem

höhern Mittelgesimse eingedeckt, die Halle, aus welcher der Ritter Curtius, MARC' CVRTI' RO(manus) — woraus auf der kleinen Photographie MARCO CVRTI' II geworden ist — heransprengt. Rechts und links von der als massiv gedachten Architektur dieses dritten Stockwerkes, welche durch die vorspringenden Stützbalken des Giebeldaches markirt wird, sieht man offene Gallerien oder Dachzinnen, auf deren Geländer sich Figuren stützen: rechts ein Mann, ohne allen Zweifel der Besitzer des Hauses, mit offenem Wamms (aus welchem in der kleinen Photographie eine Weinflasche geworden ist), in der Rechten einen Beutel, neben ihm sein Hund, — links aber der Maler mit der Palette. Das sind die Figuren, welche nächst dem Ritter Curtius immer in erster Linie die Aufmerksamkeit der Beschauer auf sich ziehen.

Das vierte Stockwerk ist mit dem dritten in vortrefflicher Weise verbunden theils durch die erwähnten Gesimse der Fenster und der dazwischen eingesetzten Halle, theils durch eine umrahmende Freiarchitektur, auf welcher FORTITVDO mit dem Löwen (rechts) und PRVDENTIA mit Spiegel und Schlange (links) je neben einem dampfenden Weihrauchkessel gelagert sind. Auf den obersten Mauern aber sitzen Pfauen. — Nicht ohne täuschende Kunst endlich ist bei diesem obersten Stockwerk der Uebergang von dem vorspringenden Giebeldach zu der Mauerfläche durch imitirte Zwischenglieder, namentlich durch gemalte, dem Giebeldach parallele Dachsparren vermittelt.

Was die Färbung des Ganzen betrifft, so ist, wie schon angeführt, das Erdgeschoss, wenigstens gegenwärtig, grau bemalt. Der Steinfarbe des Erkers und der Fenster des ersten Stockwerkes entsprechend, ist auch der Fries über dem Erdgeschoss, abgesehen von den farbigen Trophäen, steinfarben gehalten. Von hier an beginnt aber eine dunkle Färbung des Fonds, von welchem sich die Fenstergesimse und die gemalte Architektur in hellem Kontraste abheben. Die drei Bildfelder zwischen den Fenstern des ersten Stockwerkes mit der Gruppe der Tugend und den Figuren des Ruhmes und der Unsterblichkeit sind schwarz; desgleichen der Fond des Zwischenfrieses zwischen dem ersten und dem zweiten Stockwerk, von welchem Hintergrund die gelbe, mit rothen Leisten eingefasste Holzdecke der Halle und die Krieger- und Musikanten-Gruppen auf's Wirkungsvollste abstecken. Ebenfalls schwarz erscheint im zweiten Stockwerk der Fond hinter der Daphne und hinter dem Priester in der rechten Ecke, sowie im dritten die Tiefe der Halle, aus welcher der Ritter Curtius heransprengt, wogegen der Hintergrund des alten Schweizers in der Ecke links und der Hintergrund der Architektur bei der Circe im zweiten Stockwerke, sowie der Mauerfond über den Fenstern des letztern rothbraun gehalten sind. Von diesem Mauerfond heben sich denn die ziegelrothen Bogenfelder und weissen Kartouchen, die steinfarbenen Giebel und Medaillons, die fleischfarbenen Putten und die Fruchtgewinde, die sich über der Fensterreihe hinziehen, in voller Leuchtkraft ab. — Wieder ein anderes koloristisches System endlich kommt über dem einschneidenden weissen dorischen Frieze (mit rothen Triglyphen und goldenen Rosetten in den Metopen) bei dem vom Giebeldach umschlossenen Oberbau zur Anwendung. Hier nämlich ist der Fond der blaue Himmel, das gemalte Mauerwerk aber ist im Allgemeinen roth. Das gibt nicht nur an und für sich, sondern auch mit Bezug auf die hier oben angebrachten Figuren einen wahrhaft brillanten Kontrast. Die beiden Portraitgestalten im Zeitkostüm und die Pfauen heben sich von der hellen Luft, die beiden Tugenden von der rothen

Architektur ab, der Ritter Curtius aber bricht aus dem tiefen dunkeln Grund der Halle hervor.

Von den *architektonischen Gliedern* ist das wirkliche *Steinwerk*, d. h. der Erker und die Fenstergesimse, der Naturfarbe entsprechend, weissgelb; und auch die gemalte Ergänzung desselben, die gemalten Fenstergiebel, der untere und der obere (dorische) Fries, die gemalten Steinkanten (Dachsparren) sammt den Friesen und Hermen des Giebels sind in der Steinfarbe gehalten. Was die *Pfeiler* und *Säulen* betrifft, so haben die Eckpilaster des ersten Stockwerks grauen Grund mit rother Einfassung und rothen Ornamenten; diejenigen des zweiten Stockwerks dagegen rothen Grund mit weisser Einfassung; die Pilaster des Zwischenfrieses, sowie die Fensterpilaster im zweiten Stockwerk grauen Grund mit weisser Einfassung, während die innern Pilaster bei der Nische mit der Gruppe der Daphne gleich wie die bei den Säulen hinter dem Priester und dem alten Schweizer durchweg roth sind. Die Basen der genannten zwei Säulen und der Eckpilaster des ersten Stockwerkes sind golden, alle übrigen Pfeilerbasen dagegen steinfarben. — Endlich sind sämtliche Kapitelle an Pfeilern und Säulen in Gold gemalt. Dabei zeigen die die Fenster des zweiten Stockwerkes einnehmenden Pilaster, sowie die Säulen hinter dem Priester und dem alten Schweizer korrekte korinthische Kapitelle; von allen andern dagegen ist zu sagen, dass sie krause, unverständliche Kapitellformen haben, die zwischen der korinthischen und der Komposita-Ordnung hin- und herschwanken. In diesen styllosen Gebilden erkennt man sofort die spätere verständnisslose Restauration, in jenen Kapitellen des zweiten Stockwerkes aber die ursprüngliche Hand des Künstlers.

So bietet diese Façade einen reichen Wechsel architektonischer Glieder, malerischer Kontraste und ornamentaler wie figürlicher Motive. Unter letztern mögen die Daphne, die Portraitfiguren auf den Dachzinnen und vor Allem der Curtius die meiste Bewunderung erregt haben. In der That ist diess auch eine — nach venezianischen Vorbildern — sehr energisch gezeichnete und wirkungsvoll gemalte Gestalt, und das begeisterte, wenn auch überschwengliche Lob Stimmer's, welches Sandrart (*»Teutsche Akademie«, I. Band, II. Haupttheil, p. 254*) ihm gerade um des Curtius willen zollt, mag den Sinn der Zeitgenossen durchaus ausdrücken: »Und wird über Alles von seiner Hand gepriesen von M. Curtius in gedachtem Schaffhausen, als welcher die vorübergehenden Leute gleichsam fort und heimjaget (!) [als] ab springe das Pferd von oben ab auf sie hinunter, wesswegen der Lorbeerkrantz so lange die Welt stehet, zu löblicher Gedächtniss seiner edlen Hand allezeit grünen, auch sein in der Kupferplatte F F stehendes Contrafät hiezu Anlass geben wird«.

Wenn daher solche naturalistisch packende Figuren, wenn überhaupt die Menge und Abwechslung interessanter Details, und wenn speziell hübsche malerische Kontraste den Werth einer architektonischen Komposition ausmachen würden, so wäre der »Ritter« ein nicht zu übertreffendes Werk. Allein eine architektonische Komposition — und das ist eine die ganze Hausfaçade bedeckende Malerei — hat noch ganz andere Erfordernisse zu erfüllen. Sie muss nicht nur in ihren Details mannigfaltig und kurzweilig, *sie muss vor Allem in ihrem Grundgedanken einheitlich, es muss in ihr ein bestimmtes architektonisches Gerüste durchgeführt sein.* Und eben dieses vermessen wir in der Façade des »Ritters«; denn die Ecksäulen und Friese geben ein solches Gerüst nicht ab. Die Eckpfeiler sind nicht, wie sie doch sein sollten, die Stützpfiler der ganzen Konstruktion,

sondern einfache Coulissen, zwischen welche die letztere ohne organischen Zusammenhang und darum auch ohne rechten innern Halt eingespannt ist. Man beachte z. B. nur, wie der obere dorische Fries blos auf zwei Ecksäulen ruht, die ihrerseits von dem Mittelfries aufsteigen. Aber dieser Mittelfries selbst schwebt völlig in der Luft, d. h., er liegt nur auf den Fenstern des ersten Stockwerkes auf, was doch bei einer *gemalten* Frei-Architektur gewiss nicht als ein architektonisches Motiv gelten kann. Und jener dorische Fries, mit welchem die Mittelparthie der Façade abschliesst, erweckt nach seiner Form wie nach seiner Verwendung den Verdacht, dass der Maler von der Bedeutung eines Frieses überhaupt sehr unbestimmte Vorstellungen gehegt habe. Es ist deutlich, Stimmer kennt die Bauglieder der Renaissance, aber er kennt nicht ihren architektonischen Werth, ihre technische Bedeutung, denn er behandelt sie nicht als organische, sondern mehr als dekorative Formen. Zur Erhärtung letzterer Behauptung mag es genügen darauf hinzuweisen, dass ein dorischer Fries einem korinthischen Kapitell aufgesetzt ist, und Notabene nicht direkt, sondern die Säule trägt schon ihr vollständiges Gebälk, auf welchem dann erst noch der — formlose — Fries — aufliegt. Angesichts solcher Freiheiten muss man doch wohl gestehen, dass Stimmer von dem konstruktiven Zusammenhang zwischen Säule und Gebälk keine Vorstellung hatte.

Zu diesem organischen Mangel im Aufbau des architektonischen Gerüsts kommen dann noch allerlei Missgriffe im Einzelnen: Dahin gehört namentlich die Behandlung des *Mittelfrieses*. Die kleinen Figuren dieses Frieses werden von den mehr als lebensgrossen Gestalten über und unter derselben nahezu erdrückt und wirken in diesem Missverhältniss komisch. Wollte man an dieser Stelle einen figurirten Fries anbringen — was zwar zur Heraushebung der Figuren des obern und des untern Stockwerkes nicht dienlich, aber immerhin auch nicht unzulässig war — so dürfte derselbe offenbar nicht farbig, sondern nur monochrom und reliefartig ausgeführt werden. Denn eine farbige Komposition fordert zur Vergleichung mit den gleichfalls farbigen Figuren der Umgebung auf, eine monochrome dagegen isolirt die Komposition, gibt ihr ihren eigenen Maassstab und erreicht zugleich einen hübschen koloristischen Kontrast, ohne doch — verständig ausgeführt — die Harmonie des Ganzen zu stören. Dazu kommt bei diesem Fries noch die weitere Inkonvenienz, der ganz ausnahmsweise tiefe Augenpunkt, welcher diese Figuren, da ihnen die Füsse fehlen, noch kleiner und zum Theil seltsamer erscheinen lässt, als sie ohnehin sind und die sonst einheitliche Perspektive der ganzen Façade stört.

Am auffallendsten aber erscheint an der ganzen Façade die Unbeholfenheit, mit welcher der Maler den aus der Mauer vorspringenden Stützbalken des Giebeldaches gegenüberstund, — sein Unvermögen, dieselben mit der gemalten Architektur in rationelle Verbindung zu setzen. Man kann mit Recht sagen, das wäre eine schwierige Aufgabe gewesen, aber bei den grossen untern Stützen ist auch nicht einmal der Versuch gemacht worden, diese Aufgabe zu lösen. Von den obern Stützen lässt Stimmer die eine aus einem Säulenfuss aufsteigen, die andere springt — wenigstens gegenwärtig, und es scheint diess die ursprüngliche Anordnung zu sein — aus der nackten Mauer heraus. Dabei ist aber das Seltsame, dass hart neben diesen Freistützen Karyatiden angemalt sind, die allerdings die Balken des Holzgiebels zu tragen scheinen und insofern eine technische Funktion haben, allein unmittelbar neben den vorspringenden Dachsparren erscheinen diese gemalten Stützen doch mehr als seltsam und völlig überflüssig. Von den grossen untern Sperrbalken springt der eine gleichfalls ohne alle Vermittlung aus der Mauer

heraus, nämlich aus dem schmalen Zwischenraum zwischen Eckpfeiler und Säule; der andere dagegen springt aus dem (linken) Eckpfeiler selbst hervor, und es ist nicht der mindeste Anhalt vorhanden, dass hier eine nachträgliche Restauration die ursprüngliche Anordnung gestört habe. Ist aber dieser aus dem Pfeiler herauswachsende hölzerne Ast wirklich auf Stimmer's Rechnung zu setzen, so wird man aufhören müssen, in dieser Façade ein Meisterstück der Architektur-Malerei zu sehen.

Auch inhaltlich können wir die Façade des »Ritters« durchaus nicht besonders glücklich durchgeführt finden. Man sucht in dem bunten Durcheinander mythologischer, allegorischer und realistischer Gestalten nach einem Zusammenhang. »Der Sinn der ganzen Malerei — sagt P. — ist die bildliche Darstellung und Verherrlichung des ächten Ritters und Helden in seinen Tugenden und Vorzügen. Diese Idee ist zunächst in den Gruppen und einzelnen Figuren ausgedrückt, aber auch noch in allen Emblemen, Arabesken, und sogar in der Auswahl der architektonischen Verzierungen erkennbar, allerdings nicht ganz in der Form des mittelalterlichen nordischen Ritterthums, sondern mehr in der Form des antiken griechischen oder römischen Heldenthums, soweit es sich dem Geiste des Künstlers erschlossen hatte.« Warum auch nicht? Rath und That (Priester und Krieger), Klugheit und Tapferkeit, Standhaftigkeit gegen die Verlockung (Circe), verfolgte Unschuld (Daphne), gekrönte Tugend, Kampf und Sieg, Aufopferung für's Vaterland (Curtius), Ruhm und Unsterblichkeit! Man kann ja Alles zusammenlesen, wenn man sich Mühe gibt, die Aufopferung für's Vaterland aus dem Giebel, Ruhm und Unsterblichkeit aus dem ersten Stockwerk. Wir sind weit entfernt, einen solchen allegorischen Grundgedanken des Ganzen in Abrede zu stellen, wir machen nur bemerklich, dass, wenn dem Maler wirklich eine solche Idee vorschwebte, er sie nicht diffuser ausdrücken konnte als hier geschah. Aber welche andern Ideen kann man nicht auch aus dem Bilderräthsel herauslesen? Hören wir beispielsweise, was der Verfasser der »Europäischen Wanderbilder« darin findet: »Die Bilder des ersten Stockes — sagt er — erinnern an die Kämpfe der Gegenreformation, während der sie entstanden sind. Das Hauptbild zeigt einen König, welcher im Vereine mit der als üppiges Weib dargestellten alten Kirche die Tugend zu unterdrücken sucht. Diese aber schaut nach der Gloria und der Immortalitas aus, deren Gestalten zwischen den andern Fenstern angebracht sind.« Warum nicht? Aber wer bürgt uns, dass nicht noch eine andere tiefsinnige Idee, von der wir bis dahin gar keine Ahnung hatten, dahinter steckt?

Oder ist das Ganze ein einfaches und zusammenhangsloses Prunken mit allegorischer und mythologischer Gelehrsamkeit, eine blosse artistische Schaustellung schöner Figuren und kühner Verkürzungen? Oder ist's ein unklares Durcheinander künstlerischer und moralisch-allegorischer Motive? Wer kann's wissen?

Kurz, so wenig wir den frischen Wurf in dieser Façadenmalerei und so manche einzelne Schönheiten an derselben verkennen, so wenig sind wir geneigt, das Ganze, sei es auf seinen Inhalt, sei es als Kunstwerk betrachtet, so überschwenglich zu erheben, wie gegenwärtig Mode ist. Nicht das bewundernswerthe *Meisterstück*, sondern ein vielverheissendes, aber noch unsicher tastendes *Probestück* erkennen wir in dem Façadenschmuck des »Ritters«.

Nachtrag. — Erst nach Drucklegung obigen Artikels wurden wir aufmerksam auf das »Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880, enthaltend: Schaffhauser

Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrhunderts, II, von F. H. Bäschlin«. Der Verfasser gibt über Stimmer's Lebensverhältnisse und einzelne seiner Werke archivalische Aufschlüsse. Doch erfahren wir auch hier das Datum seines Wegganges von Schaffhausen nicht, ebenso wenig erhalten wir nähere Nachweise über die Entstehung der Malereien am »Ritter«. Der Verfasser drückt sich vorsichtig aus: »1570 soll Stimmer das Werk ausgeführt haben.« Dagegen nennt er als Denjenigen, der diesen Freskenschmuck anfertigen liess, *Hans von Waldkirch*, und bezieht das Alliance-Wappen im Fries zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk auf *Johann Jakob Stockar* und seine Gemahlin *Maria Cleophea von Waldkirch*, welche 1759 (1769), als das Haus renovirt wurde, die Besitzer desselben gewesen seien (pag. 6) — eine Deutung, die mit dem von uns beobachteten, viel spätern Ursprung dieses Familienwappens bestens übereinstimmt. Es hätte also vermuthlich bei der erwähnten Restauration das Wappen der damaligen Besitzer das ursprüngliche hier angebrachte Wappen verdrängt.

Sodann treffen wir die von uns als »Flugblatt« bezeichnete Beschreibung der Façade von P. mit einigen Erweiterungen wieder in dem Aufsatz: »Die Fresko-Malereien von Tobias Stimmer am Hause »zum Ritter« in Schaffhausen, von Samuel Pletscher« in der »Illustrierten Schweiz«, Dalp, Bern, p. 122 ff.

108.

Notice sur la Danse des Morts au Couvent des RR. PP. Cordeliers,

par P. Nicolas Rædlé.

Comme nous avons en ce moment une Exposition de Tableaux dans notre ville, j'ai pensé qu'il serait à propos de faire aujourd'hui l'histoire de la Danse des Morts qui se voit en notre couvent. Je le fais d'autant plus volontiers que ce sujet n'a encore été traité par personne et que j'ai eu le bonheur de trouver plusieurs données entièrement inconnues jusqu'à ce jour.

Cette Danse des Morts est peinte en fresque sur le mur extérieur de notre église, du côté nord, c'est-à-dire le long du cloître qui du couvent conduit à la sacristie.

La peinture était très-belle autrefois; la vivacité du coloris et la correction du dessin dénotaient de la part de l'artiste une grande habileté de pinceau. Aujourd'hui, elle est bien détériorée: l'injure du temps et l'humidité du lieu l'ont tellement dégradée qu'on a beaucoup de peine à reconnaître les différentes scènes de cette danse lugubre.

La Danse des Morts est composée de dix-huit grands tableaux, mesurant 5 pieds 6 pouces de hauteur, et 6 pieds de largeur; et chacun d'eux est encadré d'arabesques. Au bas de chaque panneau on pouvait encore lire, vers le commencement de ce siècle, deux quatrains en langue allemande contenant une morale.

Les tableaux montrent comment la Mort vient surprendre les hommes au milieu de leurs préoccupations, et toujours au moment où ils s'y attendent le moins.

La scène représente ordinairement la lutte de la Mort qui vient prendre les vivants et les efforts que ceux-ci font pour lui échapper. Le drame est parfois très-saisissant et ne manque pas d'originalité.

Tous les états de la vie sont représentés dans cette Danse; chaque état à son tableau et sa scène différente. Tous dansent, depuis le pape assis sur son trône jusqu'aux enfants emportés dans la hotte. Voici la suite de ces danseurs involontaires: