

Façadenmalerei in der Schweiz

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 14-4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-155474>

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.

Schiffe, wo die ursprüngliche Polychromie der gothischen Holzdecke wieder nachgeahmt werden soll, wurden an der Südwand die zwei ersten Bilder der oberen Reihe aufgedeckt: 1) Joachims Opfer wird von dem Priester zurückgewiesen; 2) Joachim und Anna vor der porta aurea. Von Nr. 3 (Mariæ Geburt?) kamen, da hier nachträglich ein Fenster eingebrochen worden war, nur wenige Reste zum Vorschein. Auch die entsprechenden Bilder der unteren Reihe sind vernichtet. An der Nordwand (Passion) konnte von Nr. 3, der Darstellung Christi am Oelberg, weil auch hier ein Fenster angebracht worden war, nur noch die Gestalt des Engels befreit werden. Zur Stunde, schliesst unser Berichterstatter, sind ausser dem jüngsten Gerichte an der Westwand die sämtlichen Bilder neuerdings unter der Tünche verschwunden. Durchzeichnungen von denselben besitzt der historisch-antiquarische Verein in Basel. RED.

67.

Façadenmalerei in der Schweiz.

Fortsetzung (s. »Anzeiger« 1881, Nr. 3, p. 165 u. ff.)

Von S. Vögelin.

Kanton Schaffhausen.¹⁾

Die ältesten erhaltenen Façadenmalereien der deutschen Ostschweiz enthält der Kanton Schaffhausen und zwar das Städtchen

Stein am Rhein.

Schon *Lübke* in seiner »Geschichte der deutschen Renaissance«, p. 235—240, hat die hier befindlichen, in weitem Kreisen völlig unbekannt gebliebenen Wandmalereien beschrieben, aber gerade die wichtigste derselben, die des »weissen Adlers« ziemlich kurz abgethan. Es ist daher wohl am Platze, dieselben hier etwas eingehender zu besprechen. Diess um so mehr, als man über das Schicksal der Gemälde nicht ganz beruhigt ist. Dieselben erfordern, da schon manche Stellen — namentlich an der linken²⁾ Ecke in Folge von Bauten am Nachbarhause — abgebröckelt sind, eine technische Restauration. Nun ist eine solche aber sehr bedenklich, in ihren Konsequenzen unberechenbar. Insbesondere möchten diesfalls die für unsern heutigen Geschmack ganz unverständlich gewordenen Nuditäten Verlegenheit bereiten, zumal gerade diese Figuren besonders unzureichend ausgefallen sind und keinerlei künstlerischen Werth haben. Würden aber einmal diese beseitigt, so ist die Façade überhaupt gefährdet, ein für den Maler und seine Zeit im höchsten Grade charakteristisches Detail zerstört, und im besten Falle das Ensemble des wohldurchdachten, in allen Theilen ineinander greifenden Werkes vernichtet.

Die Erhaltung der Malerei ist — abgesehen von den genannten Abbröckelungen und von einer äusserst rohen Uebermalung, die die Façade im vorigen Jahrhundert stellenweise erfahren — eine vorzügliche. Die Architekturtheile wie die Figuren treten noch mit voller Schärfe hervor, und so war es denn möglich, eine Photographie von der Façade zu nehmen, die alles Wesentliche in genügender Deutlichkeit erkennen lässt.

¹⁾ Die in unserm letzten Artikel vorbehaltene Besprechung der Façade des Hertensteinischen Hauses in Luzern müssen wir, da unser Material noch zu vervollständigen ist, auf eine nächste Nummer zurücklegen.

²⁾ Die Bezeichnungen »rechts« und »links« brauchen wir immer vom Hause resp. vom Bilde aus genommen, also in der dem Beschauer entgegengesetzten Richtung.

Sie ist denn auch für einzelne, seither abgebröckelte Theile ein werthvolles Dokument. Nach derselben ist der Holzschnitt bei Lübke genommen.

Die Façade des Hauses zum »weissen Adler«, das seinem Namen nach ursprünglich ein Wirthshaus gewesen sein dürfte, ist ihrer ganzen Höhe nach als ein architektonisches Ensemble behandelt. Der Grund ist grau, und von ihm heben sich die Architekturtheile — soweit sie nicht, wie die Pilaster und die Triumphbogen, in vollen Farben ausgeführt sind — ebenfalls grau, nur im Ganzen dunkler, dem Sandstein der Fenstergesimse entsprechend, ab. Der perspektivische Effekt wird bei denselben wiederum durch hellere und tiefere Töne, sowie durch schwarze Umrisslinien und Schattenpartien erreicht. Schlagschatten dagegen sind nach dem durchaus richtigen Geschmack des XVI. Jahrhunderts gänzlich vermieden; desgleichen die Aufhöhungen einzelner Theile mit Weiss.

Das *Erdgeschoss* mit neuerer Thüre und einem zur ursprünglichen Anlage gehörigen Doppelfenster wird von zwei stark vorspringend gedachten Eckpfeilern eingefasst, auf welchen die Gesimsbank des ersten Stockwerkes aufliegt. Diese Gesimsbank, das Obergesimse der Fenster des Erdgeschosses und derjenigen der obern Geschosse, sowie die Kapitelle der Pfeiler zeigen immer dasselbe bekannte einfache Renaissance-Profil, dessen nach oben auswärts geschweifter Wulst fortlaufend mit Blattwerk verziert ist. Dagegen ist das Doppelfenster des Erdgeschosses von zwei, sein Obergesimse stützenden Ecksäulen mit Korinthischem Kapitell flankirt.

Im ersten Stockwerk nehmen drei Fenster nahezu die ganze Hausbreite ein. Sie sind als in einem etwas vorspringenden erkerartigen steinernen Ausbau mit ausladendem Gesims gedacht, welches Gesims wiederum von vier Korinthischen Halbsäulen, zwischen und zu den Seiten der Fenster gestützt wird; jene zwischen den Fenstern treten nach der Strasse, die zu den Seiten seitwärts vor. Die schmalen Seitenflächen, die rechts und links von dieser Fensterarchitektur noch übrig bleiben, sind als freie Räume behandelt, die oben und unten von den Gesimsen, nach der Mitte zu von den Halbsäulen der Fenster, nach den Hausecken zu aber von Eckpfeilern umschlossen sind. Im Seitenraume rechts sieht man, als Statue gedacht, auf einem Postament, hinter dem ein ornamentartiges Blattwerk aufspriesst, eine *Paniska* mit Bocksbeinen, langem Haar und Schwänzchen, auf dem Arm ihr Junges — links dagegen einen Lanzknecht, Arm in Arm mit seiner Dirne, die einen Beutel (?) an einem Ring hält. Die Figuren dieser zweiten Gruppe sind umgekehrt als wirkliche gefasst, sie marschiren auf grasbewachsenem Boden, und die Halbarde des Soldaten reicht über das das Kompartiment abschliessende Gesimse noch in's obere Stockwerk hinauf.

Dieses *zweite Stockwerk* nun enthält nur zwei und zwar kleine Fenster, so dass für die Malerei reservirt blieben: ein beträchtlicher Raum rechts und links von diesen Fenstern, ein Querstreifen unter, und eine schmale Fläche zwischen denselben. Letztere ist mit dem Wappenbilde des »Weissen Adlers« (auf grünem Grunde) ausgefüllt und trägt die Jahrzahl 1780, welche das Jahr der Restauration d. h. der Uebermalung der Façade bezeichnen wird. Unter den Fenstern zieht sich eine Vorstellung hin, deren Figuren über dem Gesims nur bis zur Kniehöhe sichtbar, also hinter einem Balkon gedacht sind. Es ist die Geschichte von dem Kaiser, dem vorausgesagt wurde, seine Tochter werde durch einen Löwen umkommen. Die Tochter, sorgfältig von jeder Begegnung mit Löwen ferngehalten, trifft einst beim Spaziergang im Garten auf die

eherne Bildsäule eines Löwen und streckt, um der Prophezeiung zu spotten, ihre Hand in den geöffneten Rachen; da wird sie von einem dort verborgenen Skorpion gestochen und stirbt an der Verwundung. Vgl. Simrock, »Deutsche Mythologie« p. 118 (dasselbe Motiv von einem Manne in den »700 nützlichen Historien« p. 21) und J. Grimm, »Deutsche Mythologie« p. 991. Die Szene ist so angeordnet, dass der auf einer Säule stehende Löwe — eine äusserst lebendig gezeichnete Figur — die Mitte des Bildes hält; rechts sitzt der Kaiser, der das Kostüm und das Haar Maximilians I. trägt, — dieser starb den 12. Januar 1519; nicht (oder doch nicht lange) nach dieser Zeit also wird das Bild und die ganze Façadenmalerei entstanden sein — und hinter ihm sieht man zwei Hofherren. Links von dem Löwen steht die Prinzessin, die der Hofnarr umschlingt und anweist, ihre Hand in den Rachen des Löwen zu legen, dann drei Hoffräulein, von denen die hinterste, wie auch der zweite Herr im Gefolge des Kaisers, einen Falken oder Sperber trägt.

Die beiden grossen, die Höhe des ganzen Stockwerkes einnehmenden Eckflächen sind als Triumphbogen oder offene Hallen behandelt, durch welche hindurch man je eine Geschichte erblickt. Diese Hallen werden von Pilastern mit weissen Ornamenten auf rothem Grunde flankirt, in den Bogenzwickeln sind Medaillons angebracht; das Gewölbe ist kassettirt und hat zwischen weissen Leisten goldene Rosetten auf schwarzem Grunde. An der in der Perspektive sichtbaren Seite des Durchganges steht je eine Säule mit einer kleinen, auf die Vorstellung bezüglichen Statue. Diese Vorstellungen nun sind folgende:

Bild rechts: In der Mitte erhebt sich eine Säule, die in halber Höhe eine tellerartige Ausladung hat. Auf dieser letztern stehen ein Mann und ein Weib, beide nackt (sie schwanger?), je an den Händen und Füßen gebunden und durch einen gemeinsamen Strick an den obern Theil der Säule festgeknüpft, so dass sie mit dem Rücken gegen einander stehen. Ein Mann mit Federhut auf einem Pferd, das eine kunstreich gestrickte rings umlaufende Decke trägt, blickt zu der Gruppe empor; ihm zur Seite stehen zwei weitere Männer, wie der Reiter dem Beschauer den Rücken kehrend. Im Hintergrund erhebt sich über einem Wasser in einer sanft ansteigenden Landschaft eine Stadt mit einem Schloss. — Die Figur auf der Säule in der Halle ist ein die Trommel schlagender Amor.

Die Deutung dieser auffälligen Szene wies Herr Professor Dr. *Ferdinand Vetter* in Bern, dem wir auch mehrere der Zitate zu den übrigen (bekannten) Geschichten verdanken, in überzeugender Weise im Decamerone, nämlich in der sechsten Novelle des fünften Tages (Nr. 46) nach. Der junge Gianni in Neapel — so erzählt Boccaccio — liebte die schöne Restituta auf der benachbarten Insel Ischia, welche er oft herüberschwimmend besuchte. Aber sizilianische Seeräuber entführten das Mädchen und schenkten es, da sie sich über seinen Besitz nicht einigen konnten, dem jungen Könige Friedrich von Sizilien, der die Jungfrau vorerst in dem Garten Cuba bei Palermo verwahren liess. Gianni erkundete ihren Aufenthalt, schlich sich in das Gartenhaus, um sie zu befreien und genoss — zum ersten Mal — ihre Gunst. Aber der König überraschte die Schlafenden und befahl in seinem Zorn, die Beiden nackt, wie sie waren, mit Tagesgrauen in die Stadt zu führen, sie auf öffentlichem Platze, mit dem Rücken gegen einander gekehrt, an einen Pfahl zu binden und bis zur dritten Stunde zur Schau zu stellen, alsdann aber verdientermassen zu verbrennen. So geschah es. Schon wurde

vor den Augen der Gefesselten der Holzstoss geschichtet, als unter dem gaffenden Volke auch der Admiral des Königs, Herr Ruggieri dell' Oria, erschien und den Jüngling erkannte, der ihm seine Geschichte erzählen musste. Gianni bat ihn nur, seine Fürsprache beim Könige dafür eintreten zu lassen, dass dieser ihn und Restituta, anstatt Rücken gegen Rücken, vielmehr Antlitz gegen Antlitz gekehrt, den Tod erleiden lassen möchte. Ruggieri aber eilte zum Könige, nannte ihm die Namen der Verurtheilten und entschuldigte auf's Wärmste das Vergehen, zu welchem eine alte Liebe die Beiden getrieben. Zugleich erinnerte er ihn an die Dienste, welche die Familien Gianni's und Restituta's ihm erwiesen. Friedrich bereute sein Unrecht, liess die Liebenden losbinden und auf's Beste bekleiden, feierte dann selbst ihre Verlobung und entliess sie reich beschenkt in ihre Heimat.

Nicht erinnerlich ist uns dagegen die Geschichte auf dem Bilde links: Vor einem Lorbeerstrauch (?), den ein anderer Baum überragt (die Szene soll vielleicht einfach einen Wald andeuten), liegt ein Mann, wie es scheint todt, am Boden ausgestreckt. Zu den Häupten des Hingestreckten steht, mit der Rechten auf ihn zeigend, eine weissgekleidete Frau oder Jungfrau mit aufgelöstem Goldhaar. In der Linken hält sie ein Lorbeer(?) - Blatt. Ihr gegenüber hält, die Rechte nach ihr ausstreckend, ein Reiter, und neben diesem steht ein bewaffneter Fusssoldat. Zwei schwarze Vögel fliegen von der Unglücksstätte hinweg. — Auf der Säule im Bogen stand ein Waldmensch, der seine Pfeile in den Köcher einsteckte. Die Figur ist aber jüngst abgebröckelt.

Beim *dritten Stockwerk* ist die Disposition — im Gegensatz gegen das zweite — die, dass unter den drei Fenstern ein Bilderfries über die ganze Breite der Façade hinläuft. Derselbe ist in der Mitte durch einen ornamentirten Pilaster in zwei Hälften getheilt. Rechts sieht man die Geschichte von dem Vater, der seine Söhne an dem Bündel Stäbe Eintracht lehrt. Vor dem Könige, der auf reichgeschnitztem Throne sitzt (man erkennt an der Seite desselben St. Michael, der den Drachen erlegt; oder ist St. Georg, der Patron des Klosters in Stein gemeint, von dem die Stadt das Wappen annahm?), stehen zwei Söhne, von denen der eine sich vergeblich bemüht, ein Bündel Stäbe über das Knie zu brechen, während der andere einen einzelnen Stab mit leichter Mühe knickt; dabei vier Zuschauer. Zwischen den Figuren liest man folgenden Reimspruch:

Bey der Figur hie man erkent
Was Bruder Pund zertrent
Hingegen was dieselb erhalt
Mit Einigkeit man vil verwalt.

Die Buchstaben, weiss auf grünem Grund, sind nahezu erloschen, gehören aber erst dem vorigen Jahrhundert, vermuthlich also der Restauration von 1780, an. In diese oder in etwas frühere Zeit mag auch die Abfassung der Inschrift fallen, die jedenfalls nicht ursprünglich auf dem Bilde stand. Herr Professor *Vetter* erinnert an die Inschrift auf der Magistratstafel im vorüberliegenden Rathhaus, die wohl ungefähr gleichzeitig sein mag:

Ein Stab bricht leicht entzwei, jedoch ein Puschel nicht,
Halt man die Freundschaft fest, wer ist, der sie zerbricht?

Die linke Hälfte dieses Bildfrieses stellt die Geschichte von der Erkennung des echten Königssohnes dar. Ein König starb und hinterliess drei Söhne, von denen man wusste, Einer sei der mit der rechtmässigen Gattin erzeugte echte Sohn und also der

Thronfolger. Seltsamer Weise aber konnte (oder wollte) Niemand sagen, welcher von den Dreien dieser echte sei. Alle drei Söhne sprachen daher den Thron an. Um nun den Streit, der sonst nicht zu lösen war, zu entscheiden, ordnete der Richter an, die drei Bewerber sollten auf die Leiche des Königs schiessen: wer ihn in's Herz treffe, erweise sich als der echte Sohn. Die beiden ältern thaten also, der dritte aber zerbrach, als es an ihn zum Schiessen kam, seinen Bogen, und erklärte, lieber auf das Erbe verzichten als auf seinen Vater schiessen zu wollen. Der Richter erkannte hierin die Stimme der Natur und erklärte den jüngsten als den echten Sohn und Thronfolger. *Gesta Romanorum* (Oesterley, p. 342 ff. und die Nachweisungen ebenda, p. 719, besonders Vincentius Bellovacensis, Geiler, der Renner, Hans Sachs). Die ursprüngliche Idee stammt vielleicht aus dem Urtheil Salomonis. Vgl. auch die Parabel von den drei Ringen, *Gesta Romanorum* Nr. 89, Oesterley p. 416 f., 726). Ideler, der Schuss des Tell, p. 57 (die Söhne des Bellerophon bei Eusthatius, der Schütze vor Alexander dem Grossen bei Arrian u. s. w.). — Unser Bild stellt diese Szene in einer offenen Halle dar. Rechts lehnt an der Wand aufgerichtet der von Grabtüchern umwundene Leichnam des Vaters, in der Brust einen Pfeil, den der erste, mit wallendem Federbusch geschmückte, lebhaft gestikulirende Sohn abgeschossen hat. Der zweite Sohn ist eben am Schiessen; er hat sein Oberwams ausgezogen, und neben ihm steht ein hoher goldener Pokal auf einer Marmorbank, von welcher eine Säule aufsteigt. Zwischen dieser Säule und einem Pfeiler sieht man den dritten Sohn, der, in einen weiten Mantel seltsam eingewickelt, Bogen und Pfeil mit heftiger Bewegung auf den Boden wirft. Endlich, zwischen zwei Pfeilern, steht der Richter, gleichfalls in einen Mantel gehüllt; er weist mit der Rechten auf die Krone, die er in seiner Linken trägt.

Diese beiden Geschichten, wie bemerkt in der Mitte durch einen ornamentirten Pilaster von einander geschieden, sind nach den Hausecken zu je durch ein schmales Kompartiment flankirt. Rechts von dem Vater, der seine Söhne Eintracht lehrt, steht (wieder zwischen zwei ornamentirten Pilastern) in freiem Raume die »nackte« Wahrheit mit langem, wallendem Goldhaar, die Hüften mit einem Schleier oder Tuch verhüllt; mit der Linken hält sie ein Planiglobium oder einen Spiegel in die Höhe, zu dem sie emporblickt; zu ihren Füßen bemerkt man eine grüne Glasflasche mit ebensolchem Zapfen. — Links neben der Probe des ächten Sohnes steht in geschlossenem Raume auf einem Boden mit Thonplatten, offenbar als Tempelstatue gedacht, VENVS, ebenfalls ganz nackt, nur die Schaam mit einer von Weitem den Blick auf sich ziehenden Sonnenblume bedeckt. Einleuchtend erscheint der Bezug dieser Venus auf die Szene, neben der sie steht: die Stimme der Natur, die »Liebe« giebt den Ausschlag für den echten Sohn. Nur ist freilich die *Kindesliebe*, die Pietas gemeint, für die aber der Maler kurzweg die Venus, d. h. die *Geschlechtsliebe* substituirt. Vielleicht war ihm der Unterschied nicht einmal klar; vielleicht auch kannte er ihn, zog aber Venus vor, weil sie ihm zugleich als symbolische Ueberschrift zu den untern Bildern diente, und namentlich weil sie ihm wieder Gelegenheit zu einer nackten Figur gab. Möglicherweise gehört auch die »Wahrheit« zu *diesem* Bild und die beiden allegorischen Figuren würden also die Geschichte von dem echten Königssohn dahin erläutern: »Die (kindliche) Liebe bringt die Wahrheit an den Tag.«

Noch blieb der Raum neben und zwischen den Fenstern (einem einfachen und einem Doppelfenster) des dritten Stockwerkes. Auch hier sind wie im ersten (nicht aber

im zweiten) Geschoss die Fenster mit gemalten Halbsäulen eingefasst, auf denen die obere Fenstergesimse aufzuliegen scheinen. Diese gemalten Fenstergesimse reichen bis zu der gewölbten Dachverschalung hinauf; es ist dies aber, wie man deutlich sieht, nicht die ursprüngliche Anordnung. Denn an der linken Seite steigt die bemalte Mauer noch einige Zoll breit neben der vorspringenden Dachverschalung empor, und diese schneidet die Façade in schräg ansteigender Linie. Am auffälligsten tritt diese Inkongruenz am Throne der Weisheit zu Tage, bei dem beide Pfosten der Rücklehne in Folge dieser Schneidung ungleich hoch geworden sind. Wie viel freilich vom oberen Rand der Façade durch die später vorgelegte Dachverschalung verdeckt wurde, lässt sich nicht errathen. Doch steht zu vermuthen, das architektonische Gerüste habe mit einem Kranzgesimse abgeschlossen. Die Vorstellungen um, neben und zwischen den Fenstern dieses dritten Stockwerkes sind folgende: An der Ecke rechts, nach dem Nachbarhause hin durch einen ornamentirten Pfeiler, nach dem Fenster zu durch eine vorspringende Halbsäule abgeschlossen, sieht man wiederum einen freien Raum, in welchem IVSTITIA, ein mächtiges Weib mit verbundenen Augen, mit Schwert und Wage in den Händen, und zu den Füßen einen Löwen, sich präsentirt. Seltsam ist bei dieser Gestalt, dass unter dem grünen Gewand, das sie trägt, das nackte Fleisch durchzubrechen scheint. Doch gelang es uns nicht, ins Klare zu kommen, ob hier eine ältere, entblösste Figur oder nur eine Grundirung zum Vorschein kommt. — Zwischen den beiden Fenstern sodann sitzt auf reichverziertem Thron eine weibliche Person. In der Rechten hält sie ein grosses, aufgeschlagenes Buch. Weitere Kennzeichen aber oder eine Inschrift fehlen, so dass man über den Sinn dieser Figur nicht sicher ist; man wird etwa an die Weisheit denken. Mit der Linken weist sie abwärts, wo sich zu ihren Füßen in einem eigenen schmalen Kompartiment mit schwarzem Grund, wohl in einem Gefängniss, MALITIA windet, eine Gestalt von ergreifendem, unheimlichem Ausdruck. Auch hier hat der Maler einen derb realistischen Effekt erstrebt, indem das weisse Gewand der Malitia und ihr linker Fuss über das Bildfeld hinaus in das untere Kompartiment herabreichen. Endlich der Raum links vom zweiten Fenster ist in zwei Kompartimente getheilt; näher der Mitte sieht man auf einem mächtig aufsteigenden Pferd ein Weib in gelbem Gewande, mit Krone und flatterndem Goldhaar dahersprengen. Eine Ueberschrift trägt die Figur zwar nicht, aber die goldene Kugel zu ihren Füßen und der Becher, den sie in der Rechten hoch hält, bezeichnen sie deutlich als die *Fortuna*. Seltsam ist es dem Becher ergangen. Er wurde von der später vorgesetzten Dachverschalung verdeckt und daher, da er als wesentliches Attribut nicht entbehrt werden konnte, auf dieser Verschalung selbst nachgemalt, wo er nun wie umgebogen erscheint. Diese Vorstellung der zu Pferde durch die Welt dahin sausenden Glücksgöttin ist sehr selten — ein zweites Beispiel ist uns im Augenblick nicht gegenwärtig — und ein interessantes Gegenstück zu dem Ritter Curtius, der auf dem sich bäumenden Ross in den Abgrund sprengt, an den es auch von Weitem erinnert. Indess kann über das Geschlecht der Reiterin — sie sitzt mit wallendem Frauengewand quer über dem Pferd — und damit über ihre Bedeutung nicht der mindeste Zweifel walten. Im Hintergrund des Bildfeldes ist der freie Himmel durch Wolken angedeutet. — Endlich, in der Ecke zwischen der Fortuna und dem Nachbarhause, gerade über der sonnenblumigen Venus, steht in einem Feuer CVPIDO. Er schießt mit verbundenen Augen seinen Pfeil ab. Ein antiker Phallus von unglaublicher Bildung charakterisirt diese Figur hinreichend.

Werfen wir nun noch einen Blick auf das Ensemble dieser merkwürdigen Malereien.