

Die Vorlagen für die emblematischen Bilder am Hause zum Grossen Käfig in Schaffhausen

Autor(en): **Frauenfelder, Reinhard**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **14 (1953)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163959>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Die Vorlagen für die emblematischen Bilder am Hause zum Grossen Käfig in Schaffhausen

Von REINHARD FRAUENFELDER

(TAFELN 35-37)

In der 1675 entstandenen Fassadenmalerei am «Grossen Käfig»¹, Vorstadt 43, sind ausser den den Hausnamen illustrierenden Darstellungen (Abb. 1) vier emblematische Rundbilder zu sehen, deren sinnbildliche Bedeutung bisher unbekannt gewesen ist. Wir sind nun in der Lage, die Quelle, aus der der Hausherr bzw. der Künstler geschöpft hat, vorzulegen².

Es wäre ein Irrtum, zu glauben, ein Künstler zur Zeit der Entstehung unseres Freskos hätte die Themata frei von sich aus erfunden. Wohl blieb ihm in der künstlerischen Darstellung seiner Sujets ein freier Spielraum. Thematisch dagegen war er an den bestehenden Symbolschatz gebunden. Aus diesem bestimmte Motive auszuwählen, war Sache des Auftraggebers, der seine Wünsche und Vorschriften meistens in Form eines Vertrages dem Künstler vorlegte. Galt das Gesagte schon für die Zeit des Mittelalters, wo beispielsweise bei der Errichtung einer Kathedrale das ikonographische Bilderprogramm vom auftraggebenden Bischof oder Domkapitel aufgestellt wurde, so blieben sich die Verhältnisse in dieser Hinsicht auch in den nachfolgenden Epochen gleich. Gerade die Emblemata des Barocks zeigt zur Genüge, wie uralte Sinnbilder, wenn auch im Verlauf der Jahrhunderte ab- und umgewandelt, immer wieder zur Darstellung kamen. Es ist hier schon aus Raumesgründen nicht möglich, auf die Entwicklung³ der Emblemata einzutreten, die, ausgehend von der allerdings falsch verstandenen altägyptischen Hieroglyphenschrift, am Ende des 15. Jahrhunderts festere Formen annehmen und dann die ganze bildende Kunst bis zum

¹ Für die Geschichte des Hauses, der Besitzer und des Wandgemäldes sei verwiesen auf unsere Ausführungen in den «Schaffhauser Beiträgen», Band 16, 1939, S. 199-212, und im Band «Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen», I, Basel 1951, S. 329-332. Eine richtige Deutung der Bilder zu geben, war uns in den genannten Arbeiten damals noch nicht möglich.

² Ich fühle mich verpflichtet, an dieser Stelle Herrn Dr. Hans Schneider in Basel, Präsident der Redaktionskommission der «Kunstdenkmäler der Schweiz», bestens zu danken. Nicht nur wies er mich auf einschlägige Literatur hin, sondern er «lockte» mich im Zusammenhang mit der Bearbeitung des Schaffhauser Bandes auf Grund seiner reichen ikonographischen Kenntnisse auf dieses Gebiet im allgemeinen, wofür in Schaffhausen in den zahlreichen Stuckdecken eine wahre Fundgrube emblematischer Themata vorliegt. Einen ersten Hinweis gaben wir unter dem Titel: «Emblemata an der Schaffhauser Deckenplastik», in: Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 3. Jg., 1952, Nr. 1, S. 7-8.

³ Vgl. dazu u. a. Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenforte Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 32. Bd., 1. Heft, Wien 1915), und Ludwig Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblemata in ihren Beziehungen und Fortentwicklungen, Leipzig 1923. — Es sei aber bemerkt, dass in den beiden, viel Stoff enthaltenden Werken merkwürdigerweise gerade unsere Quelle (Saavedra) nicht erwähnt ist.

Ende des 18. Jahrhunderts befruchten, um nicht zu sagen beherrschen. Es darf mit Fug und Recht behauptet werden, dass ohne die Kenntnis der geistigen Vorlagen auch die Allegorien in der kirchlichen und profanen Malerei des Barocks nicht verstanden werden können.

Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden Vorlagewerke, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den früheren, mittelalterlichen «Exempelbüchern» aufwiesen. Lexikalisch abgefasst, arbeiteten sie die aus antiken, mythologischen und christlichen Quellen gespeiste Allegorik zu grossen Kompendien auf. Diese emblematischen Sammelwerke bildeten in der Folge für die Künstler und Auftraggeber unentbehrliche und unerschöpfliche Fundgruben. Die zahlreichen Auflagen derselben, die man zuerst mit Holzschnitten, später mit Kupfern bebilderte, bewiesen, dass sie einem grossen, zeitgenössischen Bedürfnis entgegenkamen⁴. Wollten nun diese Werke im eigentlichen Sinne Hilfsmittel für die Kunst sein, so liegt bei dem Buch, das dem «Grossen Käfig» als Vorlage diente, der Fall etwas anders. Der Autor schrieb nämlich dasselbe primär als pädagogisches Werk, das aber, eben weil es sich in den Bahnen der allgemeinen Emblematis bewegte, doch wieder zu einer Vorlage für die zeitgenössische Kunst wurde. Wir meinen die auch geistesgeschichtlich bedeutende Schrift des Spaniers Diego Saavedra Fajardo: «*Idea de un principe politico-christiano, representada en cien empresas*», zuerst in Münster i. W. gedruckt⁵. Die in Wien abgefasste Dedikation des Verfassers an den Infanten von Spanien ist datiert vom 10. Juli 1640. Kurz nachher erschien das Werk in lateinischer Übersetzung: «*Idea principis christiano-politici centum symbolis*», Coloniae 1649 (und spätere Auflagen), dann 1655, um ein Sinnbild vermehrt, deutsch: «*Ein Abriss eines christlich-politischen Printzens in CI Sinn-Bildern und mercklichen symbolischen Sprüchen, gestelt von A. Didaco Saavedra Faxardo, Spanischen Rittern, Amsterdam bey Johann Janssonio d. J.*» Im Jahre 1674 folgte eine weitere deutsche Übersetzung in Köln. Da diese «mehr unteutsch» als deutsch zu nennen sei, gab B. G. Struve bei Buchhändler Matthäus Birckner zu Jena und Helmstedt 1700 eine bereinigte Ausgabe heraus. Sowohl die lateinischen wie die deutschen Editionen weisen für jedes Symbol die gleichen Kupfer auf, nur dass diejenigen der späteren Ausgaben etwas kleiner und einfacher in den Umrandungen sind.

Saavedra, «Ritter des Ordens St. Jacob und Sr. Catholischen Majestät geheimer Rat», war Diplomat Philipps IV. Trotz starker Beanspruchung als Botschafter in der Schweiz, in Deutschland und anderen Ländern, fand er Zeit, während den mühseligen Reisen seinen «Abriss für die Prinzenenerziehung» nach 34jähriger Sammeltätigkeit zu schreiben. «Das ganze Werk», sagt er in der Vorrede, «ist nichts anderes als lauter Sprüche und Regeln zu regieren: dann diese sind die Stein, aus welchen man muss den politischen Bau aufführen.» Die Schrift zeichnet sich durch eine von gründlicher Bildung getragene, hohe Gesinnung aus. Er scheut sich nicht, von «Tyranen» zu sprechen, was in der Zeit des spanischen Absolutismus auffallen muss. Jeder Abschnitt bzw. «Sinnspruch», begleitet von einem entsprechenden Kupfer mit Devise, geht von einer moralischen Betrachtung aus und erläutert diese dann auf Grund der in langjährigem, diplomatischem Dienst gesammelten Erfahrungen mit Beispielen aus der Geschichte, der Hl. Schrift und den Lehren antiker Weisen. Bemerkenswert ist, dass Saavedra im Vorwort sagt, er habe alte Sinnbilder übernommen, aber auch neue erfunden. «Es soll auch niemand fremd vorkommen, dass ich mich in diesem Werk der Sinnbilder und Sprüche bedient habe, dann sie haben Gott selbst zum Urheber», wobei er auf die eherne Schlange, den brennenden Busch, das Fell Gideons u. a.

⁴ Man denke etwa an die «*Iconologie*» des Cesare Ripa, die 1593 erstmals zu Rom erschien und viele Auflagen erlebte. In Italien musste das Werk noch 1764–1767, in England sogar noch 1778/79 letztmals herausgegeben werden. Vgl. die Hamburger Dissertation von E. Mandowsky, Untersuchungen zur *Iconologie* des Cesare Ripa, Hamburg 1934, S. 113–115.

⁵ Vgl. G. Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn 1937, S. 755. Dass gerade Münster in Westfalen als Druckort erscheint, hat seine Gründe. Saavedra nahm nämlich an den dortigen Friedensverhandlungen als spanischer Vertreter teil. Wie aus dem Vorwort des deutschen Übersetzers B. G. Struve in der Ausgabe des «Abriss» von 1700 hervorgeht, liess Saavedra 1646 abermals in Münster i. W. «ein herrliches Buch» über die Könige von Spanien, betitelt «*Corona Gothica, Castellania y Austrica*», im Druck erscheinen.

verweist, tatsächlich alles Motive, die ja schon der mittelalterlichen Symbolik geläufig waren.

Wir fassen jetzt die emblematischen Rundbilder am «Grossen Käfig» ins Auge und suchen bei Saavedra die entsprechenden Vorlagen dafür. Da das Fresko 1675 entstanden ist, kommen die Auflagen vor diesem Datum in Betracht. Der Hausbesitzer und Auftraggeber, Rieger Im Thurn bzw. der unbekannte Künstler, kann also bereits im Besitze der deutschen Übersetzung von 1655 gewesen sein, sofern nicht schon die frühere lateinische in Frage kommt. Bei Im Thurn dürfte man das sehr wohl voraussetzen, hat er doch Sprüche in nicht weniger als fünf unterschiedlichen Sprachen an die Fassade malen lassen. In formaler Hinsicht spielt aber der sprachliche Faktor keine Rolle, sind doch, wie erwähnt, die Kupfer bildmässig überall dieselben.

I.

(Abb. 2a und 2b)

Saavedra: XXXIII. Symbolum. Dabei ein Kupferstich: In einem barock umrandeten, ovalen Feld ein steigender Löwe vor einem gesprungenen Spiegel, der das Bild des Raubtieres zweimal wiedergibt. Devise: SIEMPRE ET MISMO⁶. Saavedra sagt dazu: «Was ein gantzer Spiegel weiset, eben das weisen alle seine Stücke, wo er zerbrochen. Also besiehet der Löwe seine Gestalt in einem jeden Theil dieses gegenwärtigen Sinnbildes, welches eine Bedeutung der Stärcke und tapferen Beständigkeit ist, welche der Fürst zu aller Zeit wohl bewahren soll. Denn er ist ein offenbahrer Spiegel, in welchem sich die Welt besiehet.» Es folgen die moralischen Nutzenwendungen und nachher historische Beispiele.

«Grosser Käfig»: Vom Beschauer aus rechtes Medaillon am dritten Obergeschoss. Das Emblem samt Devise folgt dem Kupfer wörtlich nach, mit dem geringfügigen Unterschied, dass hier wie bei den drei übrigen Medaillons die Rundform gewählt ist. Ferner fehlen die türartigen Flügel des Spiegels. Dass letzterer nicht gesprungen ist, muss wahrscheinlich auf die Renovation oder besser gesagt Neubemalung vom Jahre 1906 durch August Brandes, München, zurückgeführt werden. Der Spruch unter dem Bilde ist hier wie bei den folgenden eine Zutat des Auftraggebers.

II.

(Abb. 3a und 3b)

Saavedra: LI. Symbolum. Kupfer: Zwei aus Wolken hervortretende Hände sind im Begriffe, sich zusammenzufügen, scheinen jedoch vorerst noch zu zögern. Devise: FIDE ET DIFFIDE. Erklärung: Ein Fürst soll trauen und misstrauen zugleich. «Er traue also, als glaubte er, und misstrauere also, als glaube er nicht... Des Pythagorae Machtspruch war, man sollte nicht einem jeden so leicht die Hand geben... Wo Versprechungen mit dem Handschlag bekräftigt werden müssen, da sollen die Hände Augen haben, wie dieser gegenwärtige Sinnspruch ausweiset, damit sie zuvor recht sehen, was sie thun...» Auf Saavedras Kupferstich zeigt denn auch die Fläche der rechten Hand ein geöffnetes Auge.

«Grosser Käfig»: Linkes Medaillon am zweiten Obergeschoss. Es weicht von der Vorlage insofern etwas ab, als es noch einen horchenden Fuchs beigibt und eine andere Devise (FIDE SED CVI VIDE) zeigt. In Verfolgung der ikonographischen Motive aber stellt es sich heraus, dass der sein Ohr an einen gefrorenen Fluss haltende Fuchs⁷ im Grunde das nämliche aussagen will.

⁶ Unsere Abbildungen sind der Ausgabe von 1655 entnommen. Das «et» in der Devise geht ohne Zweifel auf ein Versehen des Stechers zurück. In der Edition von 1700 steht richtig: «Siempre el mismo» (immer dasselbe), so auch am «Grossen Käfig».

⁷ Der Fuchs am gefrorenen Fluss mit der Devise «Fide sed cui vide» ist enthalten bei Nicolas Verrien, Recueil d'Emblèmes, Paris 1685, und Aug und Gemüt belustigendes Sinn-Bilder-Cabinet, J. C. Weigel, Nürnberg, gegen 1700. Beide gehen auf ältere Vorlagen zurück. Eine Kopie nach Saavedra mit dessen Devise (ohne Fuchs) liegt in Schaffhausen an der Stuckdecke im Hause zur Treu, Kirchhofplatz 9, vor.

Wir haben also am «Grossen Käfig» zwei den gleichen allegorischen Gedanken aussprechende Emblemata in einem Bilde vereinigt vor uns.

III.

(Abb. 4a und 4b)

Saavedra: LXXV. Symbolum. Kupfer: Aus dem Erdboden emporwachsende Krieger bekämpfen sich gegenseitig. Devise: BELLVM COLLIGIT QVI DISCORDIAS SEMINAT. Erklärung: «Damit Medea des güldenen Flusses desto leichter sich bemächtigen möchte, hat sie Schlangen/Zähne ausgesät, aus welchen dann gantze Schiffe voll geharnischter Leute herfür kommen seynd, welche sich unter einander verwundet und getödtet.» Ebenso, sagt Saavedra, verhalten sich manche Fürsten, die Zwietracht unter den Regenten säen, dafür aber im eigenen Land Krieg und Aufruhr erleiden. Er verweist auf Hosea 8, 7: «Denn Wind säen sie, Sturm werden sie ernten.»

«Grosser Käfig»: Rechtes Medaillon am zweiten Obergeschoss. Es schliesst sich eng an die Vorlage an, reduziert jedoch die Zahl der Krieger. Die dem Wortlaut nach andere Devise drückt inhaltlich den gleichen Gedanken aus: QVI DISCORDIAS SEMINAT BELLA METET.

IV.

(Abb. 5a und 5b)

Saavedra: LXXIX. Symbolum. Kupfer: Eine vom Geäst eines Baumes herabhängende Schlange schnappt nach einem Nest, aus dem ein Vogel davonfliegt. Devise: CONSILIA CONSILIIS FRVSTRANTVR. Erklärung: «Kein Vogel kann den Menschen so eigentlich im Reden nachahmen als ein Pappagey... Er ist so listig, dass unter denen Philosophis etliche waren, die da zweifelten, ob er nicht was von der Vernunft hätte... Er ist ein sehr treuhertziger und aufrichtiger Vogel... Gleichwohl lässt er sich durch seine Aufrichtigkeit nicht betrügen, sondern weiss allen Betrug in der Zeit vorzubeugen, also dass er auch der Schlangen, welche sonst eines der listigsten Thiere ist, vorzukommen weiss. Dann, damit er seyn Nest vor derselbigen Nachstellen befreyen mögte, hanget er solches mit einer wunderbaren Klugheit auf die höchsten und dünnesten Äste der Bäume, wie gegenwärtiges Sinn-Bild ausweist, damit, wo die Schlange sich hinaufwinden wolte, seine Jungen zu tödten, sie wegen ihrer eigenen Schwere hinab sincke und falle.»

«Grosser Käfig»: Linkes Medaillon am dritten Obergeschoss. Die Wiedergabe schliesst sich spiegelverkehrt eng an das Vorbild an, sogar in den kleinen Details der Strünke. Dass das Nest in der Luft schwebt, anstatt an einem dünnen Ast zu hängen, wird auf die Unkenntnis des richtigen Zusammenhanges von seiten des Restaurators zurückzuführen sein, es sei denn, das Original, das 1906 bereits in ruinösem Zustand war, habe den Maler im Stich gelassen. Die Devise ist die gleiche wie in der Vorlage. Gerade dieses Bild ist ein sprechendes Beispiel dafür, dass dessen geistiger Inhalt ohne den Schlüssel bei Saavedra unverständlich bleiben müsste⁸.

⁸ Es sei noch auf die Reitergestalt im rechteckigen Mittelfeld des zweiten Obergeschosses am «Grossen Käfig» hingewiesen, die an der unteren Längsseite von der Beschriftung: «Ich fürchte und verachte meinen feind nicht» begleitet wird (Abbildung 1). Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses Bild eine Anleihe aus dem erstmals 1531 zu Augsburg gedruckten «Liber emblematum» von A. Alciati darstellt, wo ein Ritter zu Pferd mit der Devise «In adulari nescientem» die Tugend «Fortitudo» versinnbildlicht.



1



2a



2b

HAUS ZUM GROSSEN KÄFIG IN SCHAFFHAUSEN



3a



3b



4a



4b

HAUS ZUM GROSSEN KÄFIG IN SCHAFFHAUSEN



5a



5b

HAUS ZUM GROSSEN KÄFIG IN SCHAFFHAUSEN