

Die Wandgemälde im Haus "Zum Paradies" in Zürich (Kirchgasse 38)

Autor(en): **Wüthrich, Lucas**

Objekttyp: **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): **41 (1984)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168399>

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 Wandgemälde im Haus «Zum Paradies» in Zürich (Kirchgasse 38)

von LUCAS WÜTHRICH

I. DAS WANDGEMÄLDE MIT DEN WILDLEUTEN

Das im Jahr 1982 bei der Restaurierung des Hauses «Zum Paradies» (Kirchgasse 38 in Zürich) im ebenerdigen Grundgeschoss entdeckte ausgedehnte Wandgemälde (s. J.E. SCHNEIDER S. 166) nimmt die West- und zwei Drittel der Südseite eines ehemals etwa 2,35 m hohen, ziemlich gedrückt erscheinenden und nur schwach vom Tageslicht beleuchteten Raumes ein. Dessen Grundfläche von nicht ganz regelmässiger Form beträgt rund 6×8 m¹. Das Gemälde erstreckt sich von einer steingefassten grossen Türe mit Schulterbogenabschluss in der Südwand über die Südwestecke des Raums bis unter die früher hier angebrachte, in den 1. Stock führende Holzterrasse. Die linke Begrenzung lag demnach an der Westkante der hochgotischen Türfassung im Süden, die rechte Begrenzung unter dem von der schräg aufsteigenden Treppe gebildeten Zwickel im Westen (Abb. 1). Erscheinungsgemäss sind die beiden bemalten Wandteile ungefähr gleich lang (4 m im Süden und 3,4 m im Westen); die Gesamtlänge beträgt etwa 7,5 m, die Höhe etwa 1,3 m.

Leider beeinträchtigen mehrere Beschädigungen der Wand, besonders im linken Teil der Malfläche, den Gesamteindruck der Darstellung. Besonders ein Türdurchbruch mit halbrundem Ab-

schluss in der Südwand verunklart das Verständnis der Anfangsszene der Komposition. Der obere Abschluss ist an drei Stellen massiv gestört durch einen Unterzugsbalken des oberen Geschosses (an der Südwand) sowie durch zwei steinerne Konsolträger für den Streifbalken desselben Bodens (an der Westwand). Unmittelbar vor der Entdeckung der Gemälde wurde leider ein zentrales Stück des bemalten Verputzes an der Südseite abgeschlagen, ein hochovales Stück von etwa 80 cm Höhe und 60 cm Breite². Eine Rekonstruktion der hier vorhandenen Malerei anhand der am Boden noch gefundenen Verputzreste gelang nicht.

Beidseits der Zimmerecke ist die Erhaltung des Gemäldes am besten; sie nimmt gegen die Mitte der Südwand an Qualität ab und wird gegen das linke Ende zunehmend schlechter. Auch die Partien unter dem Treppenlauf im Westen erscheinen stark verblasst. Von der ursprünglich szenisch bemalten Wandfläche blieben rund Dreiviertel erhalten, allerdings in unterschiedlicher Güte. Die noch vorhandene Substanz ist zum Glück in fast allen ihren Teilen inhaltlich erfassbar. Lediglich im sehr schlecht erhaltenen Abschluss im Süden (dem eigentlichen Anfang der Szenenfolge)



Abb. 1 Blick in die Südwestecke des Erdgeschossraumes mit dem Wildleutegemälde. Links die Südwand (es fehlt der linke Abschluss), rechts die Westwand (abgeschlossen mit Treppenschräge).



Abb. 2 Gelage der Wildeute und der geraubten Prinzessinnen im Walde. Westwand, linker Teil. Höhe des sichtbaren Bildfrieses ca 1,1 m.

aufgelegt die Lesbarkeit einige Rätsel. Die exakte Umzeichnung (Abb. 3 a+b) verwertet alle Erkenntnisse der angestellten Untersuchungen, sie bietet mehr, als bei der ersten Betrachtung sofort erfasst werden kann, geht aber dennoch in keinem Punkt über das effektiv Sichtbare hinaus, nimmt also keine Interpretationen vor³.

In unterschiedlichem Mass haben die Farben gelitten. Bei den am besten konservierten Partien sind die meisten Farben in ihren ursprünglichen Werten erhalten, bzw. wahrnehmbar geblieben, bei anderen Partien ist die eigentliche Malschicht geschwunden. Hier gibt die mit Kohle ausgeführte schwarze Vorzeichnung, die auch Pentimenti verrät, die inhaltlichen Anhaltspunkte. Eine vermutlich grüne Farbe hat sich durch Oxydation in Schwarz verwandelt. Die Palette des Malers war im übrigen einfach; sie bestand aus Kohle (für die Vorzeichnung), wenigstens zwei Grüntönen, Gelb, Rot (rote Erde und Eisenoxyd), Blau (Azurit), Weiss (Kalktünche), wenig Ocker, Braun und Grau. Das Rot wurde teilweise sehr flüssig aufgetragen und lief aus. Die nach unten führenden roten Farbsträhnen wurden vom Maler nicht beseitigt⁴, was auf einen sehr schnell vorgenommenen Malvorgang schliessen lässt. Es liegt eine ausgesprochene Seccomalerei vor, d.h. die ziemlich flüssigen Farben wurden direkt auf den mit Kalk getünchten Verputz aufgetragen. Einige Differenzen zwischen der Vorzeichnung und der

ausgeführten Malerei bestätigt das freie und schnelle Vorgehen des Künstlers. Die Lebendigkeit, Spontaneität und Grosszügigkeit der Malweise erhöht hingegen den Wert der Darstellung. Dass das profane Gemälde aus gotischer Zeit in einer vergleichsweise vorzüglichen Erhaltung (zumindest in Bezug auf die beiden zentralen Partien) auf unsere Tage gekommen ist, muss als ein grosser Glücksfall bezeichnet werden.

Kompositionell hat der Maler die Wand genau eingeteilt und dabei auf die gute Betrachtungsmöglichkeit Rücksicht genommen. Horizontal ist sie auf halber Höhe durch ein 12 cm breites gelbes Band unterteilt. Darüber – bis an die Decke – zieht sich der mehr als ein Meter hohe Bilderfries hin; 10 cm sind am oberen Abschluss durch die jüngere Bodenkonstruktion des 1. Stockes verdeckt, bzw. verloren gegangen⁵. Unter dem Querband wird die Wand von einem geometrischen Dekorationsmuster überzogen. Es besteht aus übereck gestellten weissen Quadraten und abwechselnd schwarzen und grauen Parallelogrammen, die zusammen perspektivisch gesehene Kuben von weissen Grundflächen und dunklen Seitenflächen ergeben. Eigenartigerweise differiert der vertikale Rapport dieser Musterung im Süd- und Westteil. Im Süden fängt die Dekoration oben mit den halbierten weissen Grundflächen an (Kantenlänge ca. 12,5 cm), im Westen mit den unteren Enden der

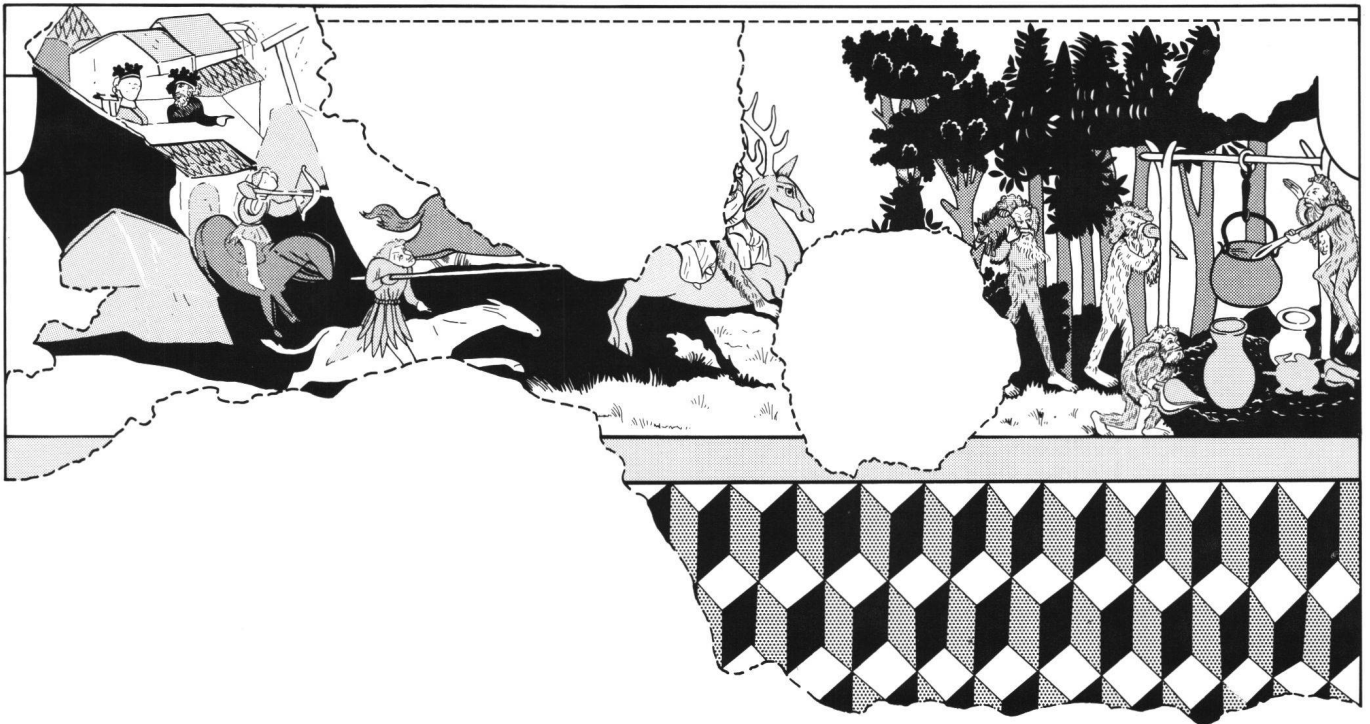


Abb. 3a Umzeichnung des Wildleutegemäldes, *Südwand*. Links: Herrscherpaar auf den Zinnen einer Stadt und drei berittene Verfolger; Mitte: Hirsch mit Entführer und Beute; Rechts: Kochstelle der Wildleute im Wald. (Zeichnung von Beat Scheffold, Zürich).

schwarzen und grauen Seitenflächen (Kantenlänge ca. 20 cm). Die einzelnen Kuben sind übrigens keineswegs schematisiert; ihre Ungleichheit in Grösse und Winkeln belebt die von ihnen bedeckte Fläche von ca. 90 cm Höhe. Die Blickhöhe des ehemaligen Betrachters befand sich etwa auf 1,4 m, d.h. auf Drittelshöhe des Bilderfrieses. Eine optisch gute Wahrnehmung der Darstellung war also gewährleistet. Wegen der vermutlich ungenügenden Beleuchtung des kellerartigen Raumes musste aber wohl zum Kerzenlicht gegriffen werden. Man darf deswegen annehmen, dass der Raum mehrheitlich zur Abend- und Nachtzeit gebraucht worden ist.

Thematisch beschlägt der Bilderfries das Leben und Treiben der sagenhaften Wildleute (Abb. 3 a+b). Auf der einen Seite wird ihr Tun, das sich in einem Bereich jenseits der anerkannten Moralvorstellungen abspielt, von den Menschen bekämpft, auf der anderen Seite erregt es deren Neugierde und Angst, woraus eine Art Sensationsgefühl entsteht. Der Kampf gegen die Wildleute ist dem dazu berufenen Adel auferlegt, der aus dieser Aufgabe eine «aventure» macht. Der Grund, sich gegen die an und für sich harmlosen Wildleute zu wenden, besteht im Umstand, dass diese sich mit zwei (wohl nicht grundsätzlich gegen ihren Willen) geraubten Töchtern eines Fürstenpaares in der Tiefe des Waldes, ihrem eigentlichen Wirkungskreis, vergnügen. Das Entsetzen der gekrönten Eltern und ihres Hofes steht offensichtlich im Gegensatz zum Lustempfinden der entführten Prinzessinnen. Ein durchaus erotischer Zug haftet dem Geschehen an, und es scheint, dass darin der eigentliche Sinn des Gemäldes zu erkennen sei. Die tieferen Volksschichten, Müller und Bauern, scheinen den Wildleuten auf ihre Art Tribut zu zollen, indem sie ihnen ihre Fischenzen und Jagdreviere zur Verfügung stellen müssen. Von der einen Seite bekämpft, von der anderen gefürchtet, obliegen die Wildleute einer natürlichen und unbe-

schwerten Lebensweise, wie sie von beiden menschlichen Schichten nicht erreicht, höchstens im Stillen erträumt werden kann, weshalb die Wildleute denn auch von den Menschen, die sich in eine christlich und klassenmässig moralische Zwangsjacke gesteckt sehen, mit einem heimlichen Neid betrachtet werden. Ein paradiesisches Leben spielt sich gleichsam vor den in ihrem Sündengefühl Befangenen ab. Es darf angenommen werden, dass das Thema des Gemäldes mit dem Namen des Hauses, in dem sie sich befinden, in einem Zusammenhang steht.

Im Zentrum der ganzen Szenenfolge steht rechts von der Wandecke das Gelage der Wildleute im Dickicht des Waldes (Abb. 2). An der Längsseite eines rechteckigen Tisches sitzen auf lehnlosen Bänken vier Wildmänner und zwei bekrönte Frauen. Zwei zwar ungeschlechtlich aussehende, aber eher schwächliche gelbe Wildmänner⁶ nehmen die Enden der näher zum Betrachter hin liegenden Bank ein, sind demnach in halber Rückenansicht gegeben. Die im Profil wiedergegebenen Gesichter kehren sie einander zu; der linke ergreift eine flache Schüssel, offenbar um daraus zu trinken, der rechte hat ein ähnliches Gefäss an die Lippen gesetzt. Auf der vom Betrachter abgewandten Sitzbank flirten zwei stattliche, etwas beleibte und besonders bärtige, ebenfalls gelbe Wildmänner mit den Prinzessinnen. Aus der Form der Umarmungen kann geschlossen werden, dass die Aktivität zu gleichen Teilen von den struppigen Gesellen wie von den bekrönten Frauenpersonen ausgeht. Ganz offensichtlich behagt den Fürstentöchtern der Umgang mit den koboldartigen Bewohnern des Waldes. Die anfängliche Vermutung, dass der eine der Wildleute ebenfalls eine Krone trägt, hat sich als unrichtig herausgestellt. Immerhin darf man wegen des nicht mehr jugendlichen, würdigen Erscheinungsbildes der beiden Liebhaber annehmen, dass es sich bei ihnen um Anführer handelt. Die Krone

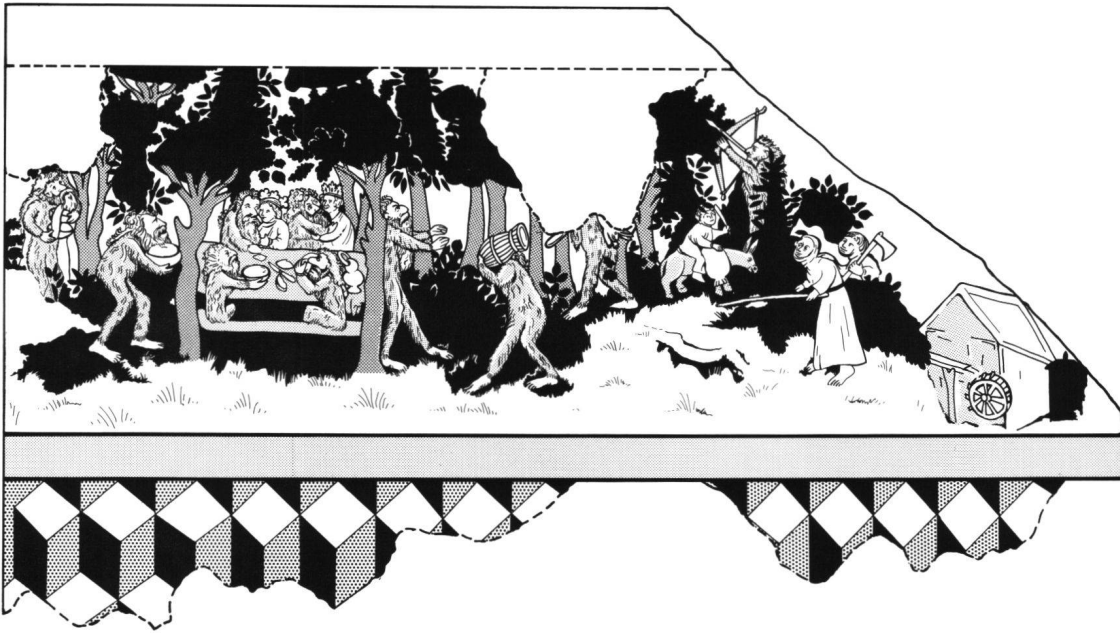


Abb. 3b Umzeichnung des Wildleutegemäldes, *Westwand*. Links: Tafelfreuden und Vergnügung der Wildleute mit den geraubten Prinzessinnen; Rechts: Müllersleute und Mühle. (Zeichnung von Beat Scheffold, Zürich).

der linken Prinzessin setzt sich aus goldenen Kleeblättern, die der rechten aus gelappten Blättern zusammen (Abb. 4 a+b). Auf dem Tisch liegen ein Messer, verschiedene Brote und Holzsteller (?), dazu ein goldenes Trinkgefäß, das wegen seiner zweistufigen Form an einen Doppelkopf denken lässt; der obere Teil zeigt aber einen ringförmigen Henkel (?), ein Ausguss ist nicht zu erkennen. Der Tisch ist in perspektivischer Aufsicht wiedergegeben, eine Darstellungsweise, die bei den im Gemälde vorkommenden Häusern ihre Bestätigung findet.

Rund um den Tisch der Esser und Liebhaber beschäftigen sich

mehrere Wildleute mit dem Herbeitragen verschiedener Speisen. Getrennt vom Tisch durch einen Laubbaum nähert sich links dienstfertig ein dunkelgrauer Wildmann mit Deckelschüssel (einem sogen. Römertopf ähnelnd, Abb. 5). Die Physiognomie der Wildmänner ist bei ihm am besten zu studieren (vgl. Abb. 16). Weiter links tritt ein gelber Wildmann herbei, der zwei ähnliche Deckelschüsseln übereinander trägt⁷. Hinter dem Baum, der den Esstisch nach rechts begrenzt, steht ein Wildmann mit leicht erhobenen Händen, in einer Stellung, als wollte er etwas aus der Luft Herabfallendes auffangen. Sein Pendant ist weiter rechts zu suchen, an der



Abb. 4a Wildmann und Prinzessin, am Tisch links sitzend.



Abb. 4b Wildmann und Prinzessin, am Tisch rechts sitzend.



Abb. 5 Speisenträger und Laubbäume (links vom Esstisch).

Stelle, wo die Treppenschräge beginnt. Es ist ein Pfeilbogenschütze. Der Mann selbst steht etwas verdeckt im Gebüsch, deutlich erkennbar aber ist der Pfeilbogen und das Eisen des angelegten Pfeils⁸. Aus dem steilen Winkel, mit dem er die Waffe nach oben hält, scheint deutlich zu sein, dass er auf einen Vogel schießt. Im Schnittpunkt der Blickrichtungen des Schützen und des Auffangenden dürfte der anvisierte, aber nicht erkennbare, Vogel fliegen, der getroffen vom Himmel fallen und aufgefangen werden wird. Zwischen den beiden



Abb. 6 Reusenträger (rechts vom Esstisch).

der Vogeljagd Obliegenden schreitet ein Reusenträger (Abb. 6). Sein Fanggerät deutet auf den Fischfang. Dicht hinter ihm kommt ein Hasenträger, also ein Wildmann, der die Niederjagd ausübt. Sein Oberkörper ist wegen einer Wandbeschädigung nicht zu sehen; vor sich hält er ein keulenartiges Jagdgerät, an seinem Rücken baumelt die Beute, ein Hase, erkennbar an Vorderläufen, Kopf und Löffeln. Während auf der linken Seite des Tisches die gekochten Speisen herbeigetragen werden, besorgen die Wildmänn-



Abb. 7 Müllerknabe auf Esel reitend. Westwand rechts.



Abb. 8 Bäuerliches Paar (Müllersleute). Westwand rechts.



Abb. 9 Kochstelle im Wald. Südwand rechts.

ner rechts davon den Nachschub an Geflügel, Fischen und Kleinwild.

Die Ess-Szene und das Kommen all der dienstbaren Geister spielt sich unter dem Dach und zwischen den Stämmen von Bäumen ab. Man erkennt unter diesen deutlich die Eichen an den gelappten Blättern, die Laubbäume an den grauen Stämmen und schirmartigen Kronen, die Nadelbäume an den meist roten Stämmen, den pyramidenförmigen Kronen und den lanzettförmigen Blättern (vergrösserte Nadeln?, vgl. Abb. 11). Der Waldboden ist überwachsen mit Gräsern und Gebüsch.

Im Zwickel unter der Treppe gelangt man aus dem Wald in eine wieder «zivilisierte» Gegend: ein Müllerbursche bringt auf einem Esel einen Korn sack zur Mühle (Abb. 7). Er ist selbst aufgesessen, hat den Maltersack vor sich über den Eselsrücken gelegt und treibt das Tier angestrengt mit einem Stecken an. Noch befindet er sich in der gefährvollen Zone des Waldrandes, in der sich auch ein Bauernpaar versteckt hält, wohl um das Treiben der unfernen Wildleute zu

verfolgen (Abb. 8)^{8a}. Die in ganzer Körpergrösse sichtbare Frau scheint mit einem langen Stock das Dickicht etwas beiseite zu biegen; im Schutz ihres Rückens steht der Mann mit einem geschulterten Beil. Er hat seine Rechte auf die Achsel der Frau vor sich gelegt, wie um sie weiter nach vorne zu schieben und zugleich ihren Schutz zu geniessen. Die Frau ist bekleidet mit einem fusslangen Ärmelrock, der auch den ganzen Kopf umfasst mit Ausnahme des Gesichts, ein in seiner Art «petrarkeskes» Kleidungsstück, dazu eine Gürtung. Ganz im Zwickel drin, am rechten Ende des Frieses, steht das Mühlengebäude, erkennbar an dem ober-schlächtigen Mühlrad und dem auf Stelzen gelegten Zulaufkanal. Das Satteldach des Hauses ist leicht perspektivisch gegeben. Rechts anschliessend kommt ein weiteres, aber nicht identifizierbares kleineres Gebäude. Dass es sich bei dem von ängstlicher Neugierde gepackten Paar um die Müllersleute handelt, darf wohl vermutet werden. Vielleicht sorgen sie sich um den Knaben, der den Weg durch den von den Wildleuten heimgesuchten Wald nehmen muss, und halten erwartungsvoll Ausschau nach ihm.

Links von der Wanddecke findet man die Kochstelle der Wildleute, ebenfalls tief drinnen im Walde (Abb. 9). Über zwei in den Boden gerammte Astgabeln, höher als die Wildleute (die im Vergleich dazu etwas zwergartig erscheinen), ist ein gerader Ast gelegt, an dem der kupferne Kochkessel hängt. Die Aufhängevorrichtung besteht aus einem durch den waagrechten Ast geschobenen Ring, von dem ein Strick (?) mit Widerhaken abgeht. Am Haken hängt der grosse Bügelhenkel des Kupferkessels. Eben rührt ein falber Wildmann mit grosser Kelle den Brei, wobei er sich an die rechte Astgabel klammert, um den Halt nicht zu verlieren und vor den Flammen geschützt zu sein (Abb. 10). Das Feuer ist nur noch stellenweise zu erkennen. Darin stehen zwei amphorenartige Tonkrüge, der eine mehr gelblich, der andere grau. Vor dem letzteren und dem umrührenden Koch liegen am Boden zwei aufgespiesste gerupfte und offenbar schon weitgehend gebratene Geflügel, nach der Grösse zu schliessen am ehesten Gänse. Links am Feuerrand kniet ein sich duckender grauer Wildmann und facht das Feuer mit einem Blasebalg an. Es scheint, dass er eine mit «Flügeln» versehene Kappe zum Schutz vor dem Feuer trägt. Über ihm, an der linken Astgabel, steht ein die Speise mit einem Löffel probierender hellhaariger Wildmann. Die Kelle ist am Stielende mit einem Widerhaken versehen. Von links tritt aus dem Dickicht ein gelber Wildmann herbei; auf seinen Schultern trägt er ein kleines Wildschwein von fast schwarzer Farbe. Das Tier sträubt in charakteristischer Art seine Rückenborsten, der Kopf (links) ist erkenntlich an Rüssel, Ohren und Auge. Über der ganzen Herdstelle wölbt sich ein Blätterdach von wiederum abwechslungsweise grau- und rotstämmigen Laub- und Nadelbäumen (Abb. 11). Am linken Rand der Waldpartie erheben sich graubraune Stämme mit fliegenpilzartigen Kronen, die nach der Form der einzelnen Blätter Eichen sein dürften. Man trifft hier im Prinzip dieselben Baumarten an wie bei der Tischszene.

Unter dem linken Waldabschluss kommt die grosse Fehlstelle, die leider kurz vor der Entdeckung der Wandgemälde von den Bauleuten verursacht wurde. Doch scheint dabei nichts für den Gang der Erzählung Wesentliches verloren gegangen zu sein. Den nächsten Anhaltspunkt liefert links davon ein teilweise erhaltener springender Hirsch (Abb. 12)⁹. Sehr gut erhalten ist sein Kopf; das Geweih endet in einer umfangreichen Fehlstelle, die sich horizontal über zwei Meter und bis zum oberen Bildrand erstreckt. Nach der Anzahl der Geweihspitzen dürfte es sich um einen Acht- oder Zehnder handeln. Auf dem gelbfarbigen grossen Tier sitzen drei Personen, von denen zwei leider nur noch mit ihren Bein-, bzw. Fusspartien zu sehen sind. Zuvorderst kommt im Damensitz eine Frau mit fusslangem hellgrünem Rock. Auf dem nur mit der Wange erhaltenen Kopf sitzt eine Krone, von der ein Kleeblatt der Bekrönung deutlich wahrnehmbar ist. Es reitet hier also eine gekrönte Frau «zu Hirsche». Die mittlere Person ist nur noch mit einem langgestreckten Bein vorhanden; da es behaart ist, muss es zu einem Wildmann gehören, der auch rittlings das Tier leitet. Hinten, wiederum im Frauensitz, folgt eine zweite Dame in rosarotem Rock. Beinhaltung des Wildmanns und Hinterhände des Hirsches zeigen, dass sich das Tier in starkem Trab befindet. In Anbetracht der weiter links kommenden Verfolger liegt hier also der Raub der beiden Königstöchter vor. In einer mit dem Gelage synoptischen, aber zeitlich zuvor liegenden Szene entführt ein Wildmann die Prinzessinnen und hat sein Ziel, den Wald, bereits fast erreicht. Die kleeblattartige Krone scheint identisch zu sein mit jener der links am Tisch sitzenden Prinzessin.

Damit kommen wir zum Anfang der ganzen Szenenfolge, die sich für den heutigen Betrachter optisch am Ende der Darstellung befindet. Direkt neben dem Steingewände der hochgotischen Türöffnung erhebt sich eine mittelalterliche Stadt, erkennbar am Stadttor und vielen teilweise mit Biberschwanzziegeln besetzten

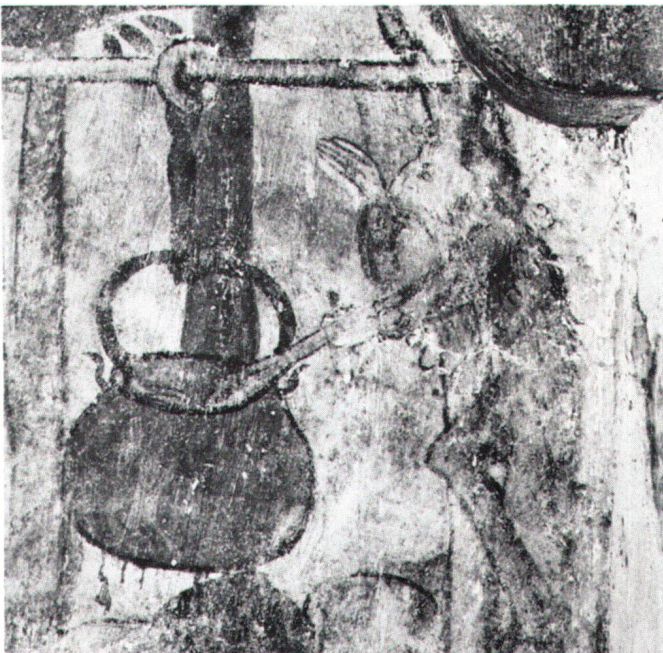


Abb. 10 Wildmann im Kochkessel rührend.



Abb. 11 Laub- und Nadelbäume bei der Kochstelle.

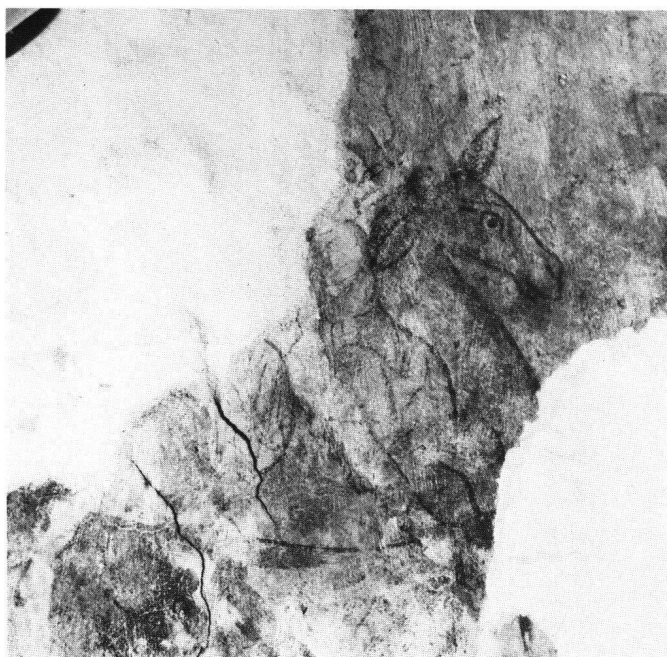


Abb. 12 Hirsch, Wildmann und Prinzessinnen auf der Flucht. Südwand Mitte.



Abb. 13 Königspaar auf den Zinnen einer Stadt. Südwand links.

Dächern, die sich nach der Höhe hin staffeln. Es sind besonders perspektivisch gesehene Giebel- und Pultdächer; ganz links aussen scheint aber auch ein rotes Zeldach zu stehen. Die Farbe der Dächer ist verschieden (rot, grün, schwarz, evtl. auch gelb). Die Stadtmauer als solche ist nur zu vermuten. Möglicherweise erhebt sich die Stadt auf einem Felsen; auf einem solchen steht jedenfalls rechts über dem Stadttor ein Holzgerüst, das man als Galgen ansprechen könnte, möglicherweise das Memento Mori für die Entführer.

Über dem grünen ziegelbesetzten Pultdach über dem Stadttor, vermutlich auf einer Balustrade oder einem Söller, findet man die Büsten von zwei gekrönten Personen; links die einer Frau und rechts die eines bärtigen Mannes (Abb. 13). Die schwarz erscheinenden Kronen beider Häupter sind mit zackigen Kleeblättern besetzt, im Typ also ähnlich jener der Prinzessinnen. Das Gesicht der Königin ist eiförmig und leer, ihre Haare gelb, der Rock hellrot; sie scheint schräg nach rechts zu blicken. Der König wendet sich nach links zu seiner Gemahlin, sein Gesicht ist fast im Profil gegeben; deutlich zu unterscheiden sind Auge und Nase, ferner eine Art langen Knebelbartes¹⁰. Sein Gewand ist dunkel, mit dem linken Arm weist er nach rechts zum Hirsch mit den geraubten Töchtern. Man darf froh sein, dass dieser Teil des Gemäldes erhalten blieb. Auch wenn der Zustand der Malerei in diesem Bezirk besonders schlecht ist, erhält man durch das Erkennbare doch den Schlüssel zur ganzen Bilderfolge. Das Königspaar hat Nachricht vom Raub der Töchter erhalten und die schnelle Verfolgung der Täter veranlasst. Vom Dach ihres Palastes verfolgt es die Jagd seiner Dienstleute nach dem mit den Prinzessinnen auf einem Hirsch entkommenen Wildmann.

Der Verfolger sind wenigstens drei, alle zu Pferd. Der letzte ist soeben aus der Toröffnung unter dem fürstlichen Balkon herausge-

ritten. Er sitzt mit senkrechtem Oberkörper auf dem Pferd und zielt mit einer Armbrust auf den Hirschreiter weit vor ihm (Abb. 14). Die Anschlagsart ist sehr typisch: der Kopf liegt flach auf dem Schaft der Waffe, der rechte Arm, waagrecht angewinkelt, scheint den Abzug zu betätigen, während die Linke unter der Waffe durchführt und sie am Vorderteil festhält. Das Pferd ist graugelb, das Wams des Reiters blau, die Ärmel schwarz. Am Haupthaar hängt eine Art «Sennenkappe». Die sehr gut sichtbaren doppelten Zügel liegen auf dem Pferderücken. Der zweite Reiter, etwas vor dem eben beschriebenen, befindet sich in vollem Galopp mit einer unter dem rechten Arm eingelegten Lanze (Abb. 15). Die Farbe des Pferdes ist weisslich-gelb, der kurze gegürtete Rock des Reiters war ursprünglich wohl hellgrün. Den Kopf trägt er unbedeckt und ebenfalls etwas schief gelegt zum guten Richten der Lanzenspitze. Von Bedeutung ist der Schnitt des Rockes; er sieht im unteren Teil aus wie eine geöffnete Banane, d.h. er ist gezackt, wobei aber die Enden der einzelnen lanzettförmigen Stoffteile kaum mehr wahrzunehmen sind. Für die Datierung der Malerei kommt diesem typischen Kleidungsstück in Zaddelmode massgebliche Bedeutung zu¹¹. Vom dritten Reiter ist selbst nichts zu sehen, lediglich von seinem Reittier das hintere Drittel: Kruppe, Teil der Hinterhand und Schweif. Man könnte denken, dass das Tier eine Pferddecke trägt; die Farbgleichheit von Rumpf und Schweif lässt aber vielmehr auf einen rotbraunen Pferdekörper schliessen. Dieser Reiter in vorderster Front hat den Hirsch beinahe erreicht. Ob in der grossen Fehlstelle ehemals weitere Reiter sich befanden, bleibt unentschieden, der Platz dafür scheint allerdings etwas eng. Der Umstand, dass die beiden hinteren Verfolger bereits ihre Waffen zum Einsatz bringen, spricht dafür, dass sie dem Hirsch auf den Fersen sind. Das Gelände, auf dem sie sich bewegen, ist fast schwarz; es wird ursprünglich ein grüner Grasboden gewesen sein.

Zusammenfassend zeigt der Bilderfries also den Raub von zwei Königstöchtern durch einen Wildmann und die Verfolgung des Räubers unter der besorgten Aufsicht des betroffenen Elternpaares. Dann wird geschildert, was die Wildleute mit ihrer Beute tun: sie amüsieren sich mit ihnen in der Verborgenheit eines dichten Waldes bei Essen, Trinken und erotischem Spiel. Dem Bereiten der Speisen und deren Herbeischaffung wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Eine Mühle und deren Bewohner beschliesst die Darstellung. Mit ihr soll wohl demonstriert werden, dass auch die arbeitende Bevölkerung von den Wildleuten in Unruhe und Angst versetzt wird, ohne dass ihnen aber dadurch Schaden entsteht. Im übrigen ist das Treiben der behaarten Waldbewohner harmlos und fern jeder Gewalttätigkeit. Man gewinnt die Überzeugung, dass die Prinzessinnen aus der von ihnen offenbar gern gelittenen Zwangslage bald einmal wieder entlassen werden.

Datierung

Zur Datierung verhelfen erstens die ideengeschichtliche Bestimmung der Malerei, zweitens einzelne Bildelemente, so vor allem der Typus der Wildmänner selbst, aber auch verschiedene materielle Details, drittens der Malstil.

Zum ersten seien hier Betrachtungen zum Wesen und Typus der auf dem Zürcher Wandbild vorkommenden Wildmänner angestellt¹². Es fällt auf, dass nur männliche Wildmänner auftreten. Dennoch sind sie keineswegs asexuell veranlagt, wie die Tischszene mit den geraubten Prinzessinnen deutlich macht. In ihrer Erscheinung haben die Wildmänner etwas Zwerg- und Koboldhaftes. Alle sind bärtig und pflegen unter den grossen Nasen einen rund geschwungenen Schnurrbart zu tragen (Abb. 16). Auffallend sind



Abb. 14 Der erste Verfolger, Armbrustschütze. Südwand links.



Abb. 15 Der zweite Verfolger, Lanzenreiter mit gezacktem Rock in Sattelmode. Südwand links.

die überdimensioniert grossen und meist etwas ältlich aussehenden Köpfe; ihnen gegenüber erscheint der Rumpf fast klein, während man die Unterschenkel wieder als eher lang und schlank empfindet. Unbehaart sind nur Gesicht, Hände und Füsse; Ellbogen und Knie sind im Gegensatz zu vielen anderen bekannten Wildleutenbildern nicht nackt. Die Farbe des natürlich gewachsenen Haarpelzes wechselt von Grau zu Gelb (heller und dunkler) bis Braun⁶. Ständesunterschiede sind nicht erkenntlich gemacht, höchstens die verschiedenen Tätigkeiten lassen auf solche schliessen (passive und aktive). Der Lebensbereich der Wildleute ist der Wald. Ihre Verhaltensweise und ihre Fähigkeiten entsprechen menschlicher Art. Die Mahlzeiten nehmen sie wie die Menschen ein, gekocht, am Tisch, bei Verwendung der üblichen Gerätschaften. Sie verstehen es andererseits, wilde Tiere zu reiten. Trotz der naturverbundenen Lebensweise ist der Wildmann also in gewissem Sinne kultiviert. Sein Tun ist aber frei von moralischen und sittlichen Zwängen. Man gewinnt den Eindruck, dass der Wildmann hier nicht als Antithese zum zivilisierten Menschen dargestellt wird, sondern vielmehr als ein von diesem unerreichbares existentielles Wunschbild. Er erfüllt sich alle tiefen menschlichen Wünsche leiblicher Art, er führt ein *freies* Leben. Offenbar besitzt er keine Religion, sondern ist ausschliesslich – und hier vielleicht doch den Tieren vergleichbar – dem irdischen, elementaren Leben zugewendet. Ohne die Frage nach Sitte und Anstand zu stellen, tut er das, wonach ihn verlangt, wird dabei aber nicht hemmunglos. Die Sitte des Wildmanns besteht in seiner Natürlichkeit, sein Tun vollzieht sich jenseits von Schuld und Sühne.

Der im Haus zum Paradies vorgeführte Wildmantyp entspricht in seiner Art und der Vorstellung der des frühen 15. Jahrhunderts, d.h. der Zeit, in welcher die Vermenschlichung des Wildmannes, ablesbar an seinem äusserlichen Betragen, abgeschlossen ist. Er ist aber physisch noch echter Wildmann, nicht stilisiert oder gar ein



Abb. 16 Wildmann. Speisenträger von der Westwand links.

verkleideter Mensch, der vorübergehend die natürliche Lebensweise der Wildleute praktiziert. Der Dualismus in der Beurteilung seines Wesens ist entsprechend dieser Zeit ausgeprägt; er tut, was er will und wonach ihn gelüstet, ohne dass ihn göttliches Gebot hindert, dennoch ist in seinem Tun nichts an und für sich Unmenschliches, im Gegenteil, es entspricht dem, was man sich im ureigensten Sinn unter Menschsein vorstellt¹³. Er ist ein Abbild des freien, vom Gewissen unbelasteten Menschen, der in völliger Harmonie mit seiner Umwelt lebt, ein Wesen also, für das die Barrieren des Geistes, d.h. die Sitten, die den Menschen gemeinhin binden und hemmen, nicht existieren. Man kann in diesem Sinne den Wildmann als eine Frühform aufklärerischer Verkörperung verstehen. Sein Leben ohne Gott schliesst ihn indessen vom göttlichen Heilsplan aus, wegen seines heidnischen Wesens ist er auch zu bekämpfen. Der spätmittelalterliche Mensch denkt völlig in



Abb. 17 Wildmann auf Spielkarte «Wilden 5». Stich des Spielkartenmeisters.

den Kategorien des christlichen Weltbildes, doch ist er immerhin fähig, das Wesen des Wildmannes an und für sich zu verstehen und es zu seinem eigenen in Beziehung zu setzen. Die sich daraus ergebende Ambivalenz in der Beurteilung ist für die Menschen im Herbst des Mittelalters typisch.

Wie schon erwähnt, ist es denkbar, dass der Name des Hauses – «Zum Paradies» – mit diesem Gedankengang verknüpft ist. Das Leben des Wildmanns ist quasi sündenfrei, da er sich in einer Sphäre der moralischen Wertfreiheit bewegt, wie dies auch für Adam und Eva vor dem Sündenfall zutrifft. Er lebt in paradiesischen Umständen^{13a}. Die Vorstellung passt ausgezeichnet in die Mitte des 15. Jahrhunderts, wo ideelle Freizügigkeit und Bindung an christliche Moralität nebeneinander hergehen, ohne tiefere Konflikte zu verursachen.

Neben der religiös-weltlichen Doppelwertigkeit ist dem Gemälde auch ein sozialkritischer Zug nicht abzuspüren, auch wenn er sehr behutsam formuliert wird. Der Adel, vertreten durch das Fürstenpaar, handelt noch ganz entsprechend seinen sittlichen Wertvorstellungen, wogegen die arbeitende Bevölkerung als dessen notwendiger Gegenpart, vertreten durch das Müllerpaar, sich zwar fürchtensam, aber zugleich neugierig zum Leben der Wildleute stellt. Die Königstöchter stehen in der Mitte; sie haben die Sittengrenzen ihrer Eltern übersprungen und sich den Wildleuten ausgeliefert, die alles andere als vornehm leben, sondern sich einem naiven, rustikalen Lebensglück hingeben.

Eine Datierungsmöglichkeit, die präziser ist, ergibt sich aus der Gestalt der Wildleute an und für sich. Am nächsten kommt ihr das entsprechende Werk des Spielkartenmeisters. Das Pariser Spiel mit Wildleuten als einer der Kartenfarben zeigt einen sehr verwandten Typ des Wildmanns, so die Karte «Wilden 5» mit der zentralen, einen Stock tragenden behaarten Figur (Abb. 17)¹⁴. Sehr typisch erscheint das Gestrecktsein der Beine (vgl. Abb. 18)¹⁵. Vergleichbar ist auch die Karte «Wilden-König» (Abb. 19), wo man einen etwas schlankeren und bekrönten Wildmann vorfindet¹⁶. Auffallend die Grossköpfigkeit und der starke Bartwuchs. Der Spielkartenmeister war zwischen 1430 und 1455 am Oberrhein tätig; seine Kartenspiele datieren vor 1446. Es ist möglich, dass der Zürcher Maler die Drucke des Spielkartenmeisters kannte und imitierte. Die Beinhaltung des auf dem Hirsch reitenden Wildmanns (Abb. 12) ist auch vergleichbar mit einer ebenfalls auf einem Hirsch reitenden Wildfrau, wie sie



Abb. 18 Bein des Hasenträgers. Westwand Mitte.

auf einem Kupferstich des Hausbuchmeisters vorkommt (Abb. 20)¹⁷. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang ferner auf einen Stich des Meisters ES von ca. 1466, wo ein Wildmann an einer Silberdistel herumklettert und seine Beine in ähnlicher Weise spreizt¹⁸. Israel van Meckenem greift das Motiv um 1475 nochmals auf⁹. Einen etwas zivilisierteren, aber im Typus ähnlichen Wildmann, der wiederum die Beine spreizt und eine grosse Nase besitzt, erscheint auf einer Druckermarke von Günther Zainer (Augsburg, um 1470)²⁰. In einem 1983 von H. Kraus in New York herausgegebenen Verkaufskatalog wird eine Neapolitaner Handschrift von 1462 angeboten; das abgebildete Beispiel der Randzeichnungen zeigt den Helden Guerino il Meschino, wie er einen Wildmann besiegt. Man trifft hier eine durchaus vergleichbare Formulierung des Wildmanns, wenn auch aus einem anderen Kulturkreis²¹.

An Detailformen sind vor allem zwei Objekte zu beachten: das Trinkgefäss oder die Kanne auf dem Esstisch (Abb. 21) und der Rock des ersten Verfolgers. Wenn es sich beim Gefäss wirklich um einen Doppelkopf handelt, wofür man sich allerdings nicht vorbehaltlos entscheiden kann, da es scheinbar einen Henkel aufweist, so passt es in den Zeitraum des 15. Jh. gut hinein. Bedeutsamer ist der

ausgezackte Rock des berittenen Verfolgers (Abb. 15). Es liegen hier nicht spezifische Zaddeln vor, doch gehören die Zacken zur entsprechenden Mode. In sehr ähnlicher Art findet man diese Kleidertracht bei einem bewaffneten Gefolgsmann der Heiligen Drei Könige auf dem Epiphaniebild aus dem Haus zum Königstuhl in Zürich²². Dieses Wandgemälde wurde bis jetzt auf 1425 datiert, könnte aber auch ohne weiteres einige Jahre später entstanden sein. Auf Bildteppichen kommen Auszackungen an Kleidern verschiedener Art vor, so auf dem allbekanntesten Baler Stück mit Jungfrauen, Jünglingen und Fabelwesen²³. Dieser und andere vergleichbare Teppiche sind in die 1. Hälfte des 15. Jh., bes. um 1420/30 zu datieren.

Der Malstil der Wandgemälde ist gekennzeichnet durch einen unverbildeten Realismus der Landschaftsdarstellung – so die Bäume und Blätter, auch die perspektivisch gegebenen Häuser –, wie er vor 1400 nicht denkbar ist. Es fällt auf, dass der Maler alle Figuren, Wildmänner und Verfolger, in sehr unterschiedlichen, gut beobachteten Stellungen und Gebärden wiedergibt, was seinem Vortrag die so beeindruckende Lebendigkeit und Unmittelbarkeit verleiht. Die exakte Schilderung des Essvorgangs oder des Zielens und Schiessens, auch des Tragens von Lasten und des Hantierens

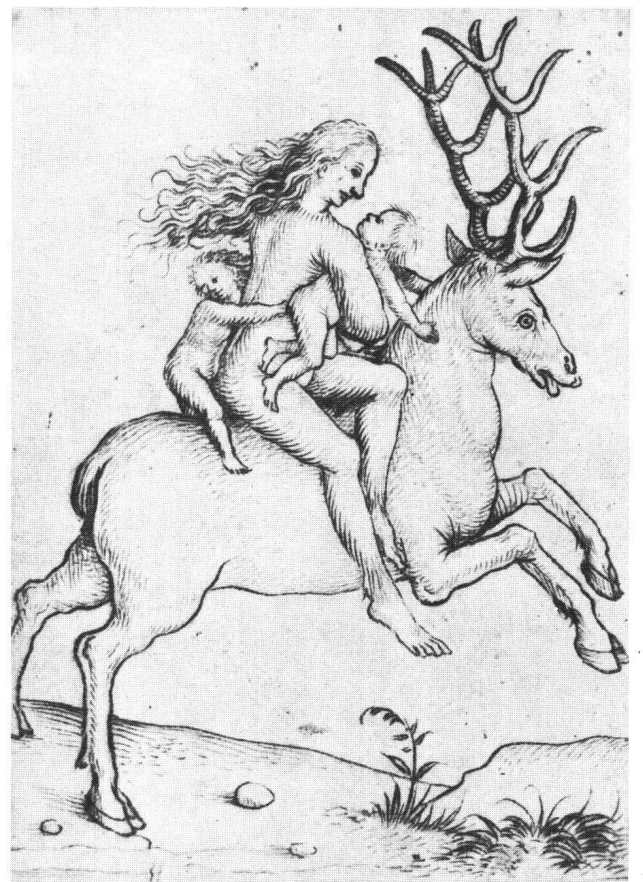


Abb. 20 Hirschreitende Wildfrau. Kupferstich vom Meister des Hausbuches.

Abb. 19 Bekrönter Wildmann auf der Spielkarte «Wilden König». Kupferstich des Spielkartenmeisters.

beim Kochen, verraten einen sehr geübten Meister, der sich vor allem in der variationsreichen Improvisation und der Spontaneität des Vortrags auszeichnet. Entsprechende Malereien aus Zürich sind bis jetzt nicht bekannt. Das etwas ältere Wandgemälde aus dem Haus zum Königstuhl erscheint gepflegter in der Komposition und ist in der Formulierung der Einzelheiten noch ganz dem weichen Stil verpflichtet, den man hier nur noch erahnen kann²². Die Gesichtszüge, besonders die Augen, sind völlig anders gestaltet. Durch das profane Thema und die unbelastete Vortragsweise unterscheidet sich der Wildleutefries von den gleichzeitigen, in ihrer Art viel häufigeren religiösen Wandgemälden. Vergleichsbeispiele finden sich zahlreich auf dem Gebiet der sogen. Wildleuteteppiche, die sich als profane Kunstwerke naturgemäss in den gegebenen Rahmen fügen, und ebensowohl in der frühen Druckgraphik. Im Hinblick darauf ergibt sich eine zeitliche Ansetzung ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts als ebenfalls wahrscheinlich. In der Tafelmalerei ist das die Zeit des Konrad Witz. Ein Vergleich der Wildmannköpfe des Zürcher Wandgemäldes mit dem Kopf des Christophorus auf dem Gemälde im Kunstmuseum Basel (wie auch mit anderen Köpfen aus dem Werk des Konrad Witz) erweist nicht nur Zeitgleichheit, sondern auch Stilverwandtschaft^{23a}.



Abb. 21 Das Gefäss auf dem Esstisch.

Motivische Vergleichsbeispiele

Das Tafeln im Wald ist auf Wildleutedarstellungen des 15. Jh. ein zwar bekanntes, aber doch selten anzutreffendes Motiv. Das früheste Vorkommen findet sich auf einer Grabplatte für die Bischöfe Gottfried und Friedrich von Bülow im Dom zu Schwerin, letztes Viertel 15. Jh. (Abb. 22)²⁴. Auf der zweiteiligen Darstellung in Form des mit einer Kontrastmasse ausgefüllten Messingschnitts erkennt man denselben Handlungsablauf wie bei den Zürcher Wandgemälden: ein Wildmann auf einem Pferd entführt eine Königstochter und wird von einem bewaffneten Ritter, der eben aus dem Stadttor sprengt, verfolgt. Der bekrönte Anführer der Wildleute residiert in einem Zelt im Wald, bewacht von einem Löwen. Die zweite Szene zeigt das Essen im Wald: der bekrönte Wildmann sitzt zwischen zwei Gefolgsleuten, während links ein Wildmann gewaschen wird und rechts das Kochen und Braten vor sich geht. R. BERNHEIMER hielt diese behaarten Figuren für Zwerge in Wildmannverkleidung, was er mit thematischen Parallelen aus der mittelhochdeutschen Epik belegt. Wir sind indessen der Meinung, dass auch hier richtige Wildleute vorliegen, die allerdings menschnaher aufgefasst sind und sich deshalb auch kultivierter betragen. Stets bleibt der Wildmann ja ein Abbild des Menschen, sowohl äusserlich als auch in seinen Handlungen. Entscheidend ist, dass sein Tun nur aufs Irdische bezogen ist und auf der Grabplatte hier wohl als Aspekt des diesseitig Profanen dem transzendental Religiösen entgegengesetzt wird. Eine Ess-Szene enthält auch der mittelrheinische Teppich von Brüssel (Musée Royaux d'Art et d'Histoire), um 1430²⁵. Zwei Paare in Wildleutetracht, ein bekröntes und ein bekränztes, tafeln im Walde. Hier liegen ebensowenig echte Wildleute vor wie im Regensburger Teppich (siehe unten), wo ein König und seine Nächsten in der Wildnis nach «Treue und Stete» suchen, d.h. das ideale Leben abseits der Zivilisation. Es sind «höfische Anchoreten», wie CHR. MÜLLER sagt²⁶. Die Zürcher Wandbilder beziehen sich dagegen völlig auf Wildleute selbst, ihre Lebensweise ist noch weitgehend unbelastet vom menschlichen Moraldenken, es besteht noch ein gemässiger geistiger Gegensatz zwischen der Art der Wildleute und jener der Menschen; von einer Allegorie im eigentlichen Sinn kann noch nicht die Rede sein.

Das Braten von Wild und das Kochen mit Kessel erscheint ebenfalls auf der Schweriner Grabplatte. Allerdings befindet sich hier der Kessel auf einem Dreifuss, und das Wildpret wird an einem Drehspieß gebraten. Der über Astgabeln geführte Bratenspiess kommt auf dem Wildleuteteppich im Museum der Stadt Regens-

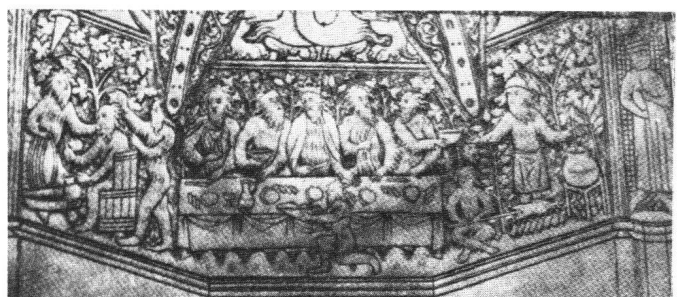


Abb. 22 Messingschnitt im Dom zu Schwerin. Grabplatte für die Bischöfe Gottfried und Friedrich von Bülow. Ausschnitt mit dem Raub einer Fürstentochter durch einen Wildmann (links) und dem Wildmangelage im Wald (rechts).



Abb. 23 Ausschnitt aus dem Wildleuteteppich im Museum der Stadt Regensburg: Picknick und Bratszene im Wald.

burg vor²⁷. Die Ess-Szene spielt sich hier nicht an einem Tisch ab, sondern in Form eines Picknicks nur unter Wildleuten selbst (Abb. 23). Auf dem bekannten Teppich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg essen eine bekrönte Wildfrau und zwei bekränzte Wildmänner in einem mitten im Wald aufgestellten Zelt (um 1420)²⁸. Hier agieren indessen nicht richtige Wildleute, sondern verkleidete Menschen, Symbolfiguren, die einen moralischen Krieg gegeneinander führen (Kampf um die Liebesburg)²⁹. Das ländliche Mahl ist in eine naturnahe Form, wie sie den Wildleuten behagt, gebracht und gewinnt so eine idealistische Note.

Der Jungfrauenraub durch Fabelwesen ist im Spätmittelalter ein gängiges Thema, und immer wieder sind es auch Wildleute, die als Entführer auftreten. In Zürich selbst ist 1946 ein handlungsmässig vergleichbares Beispiel entdeckt worden auf einem Wandgemälde aus dem Haus «Zum Meyershof» (Münstergasse 12–18, heute im Schweizerischen Landesmuseum); es dürfte um 1360 entstanden sein. Am rechten Ende des längeren Frieses von profaner Art sieht man die Verfolgung eines auf einem Einhorn (?) reitenden Wildmanns, der seinerseits einer im Wald verirrtten Jungfrau nachstellt, um sie zu entführen³⁰. Auf zwei Minnekästchen des 14. Jh., eines in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), das andere in Köln (Kunstgewerbemuseum), ist in durchbrochener Laubsägearbeit ebenfalls der Raub einer vornehmen Dame dargestellt, wobei beim ersten der Sieg dem adligen Befreier, beim zweiten dem Wildmann zufällt³¹. Die Befreiung einer Jungfrau aus den Händen eines

Wildmanns zeigt ein Elfenbeintäfelchen von ca. 1350 im Metropolitan Museum of Art in New York³².

Ikonographisch bietet das Zürcher Wandbild also nichts grundsätzlich Neues, seine Handlung als Ganzes sowie die meisten der Einzelszenen kommen auch andernorts und meist auch früher vor. Keine direkte Parallele konnte für das auf den Zinnen eines Schlosses oder einer Stadt thronende Herrscherpaar sowie für die angstvolle Neugierde des Müllerehepaars gefunden werden. Die erste Szene dürfte aber in der deutschen Epik und die zweite Szene in Schwänken literarisch überliefert sein. Einmalig erscheint bis jetzt der übersichtliche und lückenlose Ablauf der Handlung, dazu der Umstand, dass es sich um ein Wandgemälde und nicht um eine Tapiserie handelt. Man gewinnt den Eindruck, es liege im Zürcher Wandgemälde eine kostengünstige Ausführung, bzw. das Surrogat für einen der üblichen oberdeutschen Teppiche mit Wildleuten vor.

*

Aus der von H. STEINMANN für das Zürcher Büro für Archäologie aufgestellten Liste der Hausbesitzer³³ geht hervor, dass das Haus Kirchgasse 38 kurz nach 1415 und bis kurz nach 1450 dem Ratsherr *Rudolf Netstaler* gehörte und von diesem – mit Unterbrüchen – auch bewohnt war. In der für die Datierung der Wandgemälde entscheidenden Zeit war also ein weltlicher Herr Besitzer des Hauses. Zuvor, bis in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und dann wiederum von 1454 an stand es geistlichen Herren zu, von denen ein Gemälde in der Art eines solchen, wie es uns hier vorliegt, kaum in Auftrag gegeben worden ist. Es kann angenommen werden, dass der Erdgeschossraum, in dem die Wandgemälde sich befinden, der Geselligkeit diene, sei es in privatem Rahmen oder – wie es sich mit der Freizügigkeit der Zeit durchaus vereinbaren lässt – in der mehr öffentlichen Form einer Trinkstube, die vom Hausherr unterhalten wurde. Genaue Aussagen können in dieser Beziehung jedoch nicht gemacht werden³⁴. In Zürich ist bis heute noch kein Wandgemälde mit einer in sich geschlossenen Wildleutegeschichte gefunden worden, man kannte bisher nur eine Einzelszene³⁰ und eine Einzelfigur³⁵. Die Vollständigkeit und die gute Erhaltung haben zusammen mit der ikonographischen Bedeutung des Gemäldes bewirkt, dass es an Ort und Stelle restauriert worden ist und auch weiterhin zugänglich bleiben wird. Dafür ist vor allem dem heutigen Hausbesitzer, HANS KONRAD RAHN, zu danken³⁶. Für die Kenntnis des Wesens der Wildleute, so wie man es in der Mitte des 15. Jahrhunderts – auch in Zürich – begriff, wird der Zürcher Fries fortan eines der bedeutenden Beispiele bilden.

II. DAS WANDGEMÄLDE MIT DEN MONATS- UND FISCHBILDERN

In dem zum Raum mit dem Wildleutefries führenden ehemaligen Gang³⁷ fand man bei der Restaurierung des Hauses «Zum Paradies» einen nur noch sehr rudimentär erhaltenen bemalten Wandstreifen, ca. 8 m lang und 1 m hoch, mit roten Linien in Felder eingeteilt (Abb. 24). Dank den vorhandenen Resten figurlicher Darstellung war sofort zu erkennen, dass hier eine Folge von Monatsbildern und ein «Fischkalender» vorliegen musste. Unter die einzelnen Monate waren jeweils einige Fische gemalt.

Die Höhe des Ganges entsprach fast derjenigen des hinteren Raumes (2,3 m). Die Malerei wird oben abgeschlossen von einem durchlaufenden Schriftband: zwischen der oberen und unteren

Randlinie in roter Farbe liegen zwei weisse dünne Streifen und ein breites gelbes Mittelband mit schön ausgezogener gotischer Frakturschrift. Band und Text bestanden nur noch über den vier Feldern am linken Abschluss des Frieses; ein Teil dieses Textes ist durch die neue Hausrenovation beseitigt worden (Abb. 27). Die entzifferbaren Stellen lauten (von links nach rechts gelesen): [v]vintermon[d?] / d(er) dritt her[bst] / d(er) and(er) h[erbst] / d(er) erst h[erbst]³⁸. (Es sind damit die Monate Dezember, November, Oktober und September gemeint³⁹).

Die Breite des Schriftbandes beträgt ca. 14 cm. Die einzelnen Monatsfelder messen je 60–65 cm in der Höhe und 70 cm in der

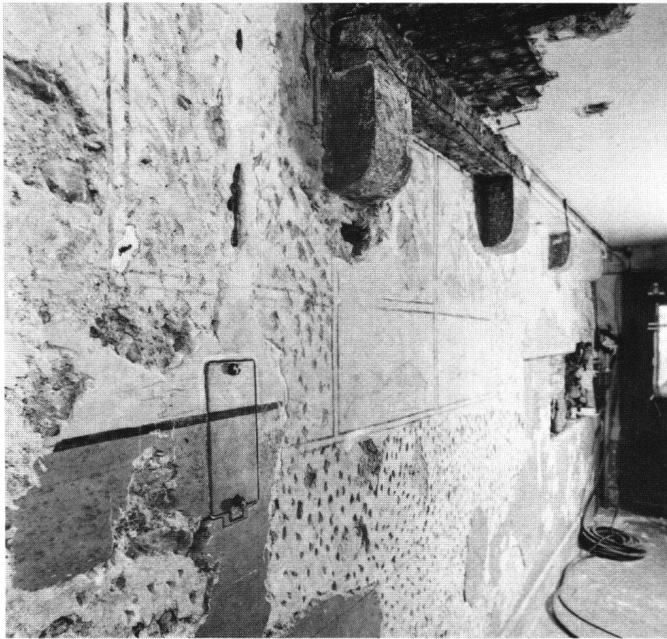


Abb. 24 Monatsbilderfolge und Fischkalender kurz nach der Entdeckung.

Breite, die Fischbilder darunter sind je 40 cm hoch und ebenfalls 70 cm breit. Das erste Feld, zunächst dem Eingang an der Kirchgasse, ist zufolge der ehemals neu gebauten Fassadenmauer in Verlust geraten.

Unterhalb der Monats- und Fischbilder stösst man auf Reste einer ähnlichen Wandornamentik wie unter dem Wildleutefries (schwarz-weiss geschacht). Die Kantenlänge der übereckgestellten Quadrate variiert zwischen 8,5 bis 10 cm. Das Muster erstreckte sich offenbar bis auf den Fussboden hinunter, wies also eine Höhe von gut einem Meter auf.

Die Farben, die der geübte Maler verwendete, haben sich zum Teil sehr frisch erhalten, vor allem Dunkelrot, Hellgrün und Gelb. Die Palette umfasste die folgenden Farben: Dunkelrot (rote Erdfarbe und Eisenoxyd, besonders für Tierkörper, Schuhwerk und Einfassungslinien), Hellgrün (Kupfergrün, bes. für die männliche Kleidung), Gelb (wohl Ocker, bes. für die Holzgeräte und das Korn), Rosa (für Kleidung der Frauen und Blumen), Blau (nicht mehr erhalten, ehemals Trauben und Wasser), Grau (für die stilisierten Ranken), Schwarz (für die Umrisszeichnung und die Ornamentquadrate, Weiss (Kalk).

In Bezug auf den Malstil unterscheidet sich das Gemälde in erheblichem Mass von jenem mit den Wildleuten, ohne aber zeitlich wesentlich zu differieren. Die formalen Gestaltungselemente wiederholen sich praktisch von Bild zu Bild, so wie eine charakteristische Ausfallstellung der arbeitenden Landleute, die gotische Fältelung der Kleider und die dreieckige Schuhform, ferner die geschwungenen Ranken, mit denen scheinbar alle Freiflächen überzogen waren. Der Malerei haftet somit etwas Stereotypes an. Alle Darstellungen sind gewiss von einem oder mehreren Vorbildern kopiert worden, sie stellen mehr Chiffren als eigenwertige Bildschöpfungen dar. Immerhin ist dank der Könnerschaft des wohl an religiöser Wandmalerei geschulten Meisters und der von ihm

verwendeten bunten Farben sowie der gekonnten Reduktion der Darstellung auf das Notwendige etwas klar Erfassbares und in der optischen Erscheinung Freudvolles entstanden. Der Stil ist typisch spätgotisch, süddeutsch. Als Vergleichsbeispiel – lediglich um die Stilstufe zu dokumentieren – sei hier auf das «Ambraser Hofjagdspiel» verwiesen, das man der Werkstatt des Konrad Witz zuordnet^{39a}. Die Malerei gehört wie der Wildleutefries in die Mitte des 15. Jahrhunderts, kann aber ein bis zwei Jahrzehnte jünger als dieser sein. Nur durch die fast identische Wandornamentik unterhalb der figürlichen Malerei ergibt sich eine mit dem Wildleutebild gemeinsame Note.

Die durch die Felderung festgestellten und teilweise noch lesbaren Monatsbilder sind, von rechts nach links, die Folgenden:

1. [(Januar) Bauverlust].
2. (Februar) Erkennbar sind lediglich einige rote Farbreste. Der Monat wird üblicherweise mit Baumschneiden und Erde-Umgraben markiert.



Abb. 25 Julibild: Heuernte, Frau beim Rechen.

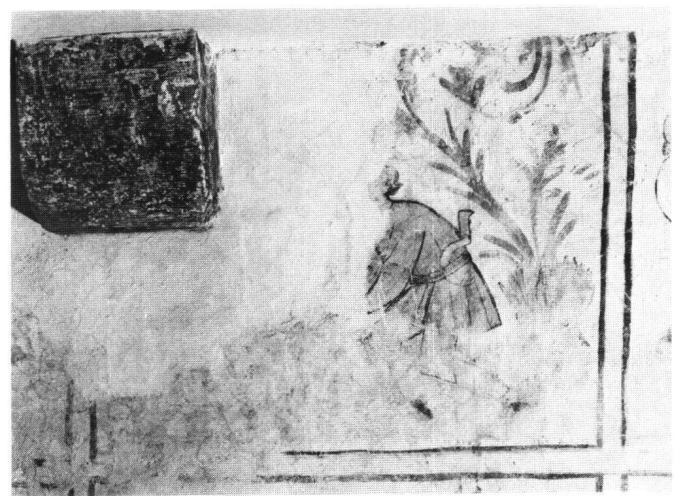


Abb. 26 Augustbild: Kornerte, Garbenbinder mit Sichel.



Abb. 27 Oktoberbild: Reben. Darüber die Monatstitel «d(er) and(er) h[erbst] / d(er) erst h(erbst)» = Oktober, September.

3. (März) Ein Ochsespann, bestehend aus einem vorderen roten und hinteren schwarzen Tier, zieht einen gelben Pflug übers Feld. Ein Mann steht an der Stelle der Sterze (am rechten Bildrand), der Ochsentreiber über dem Pflug. Eines der wenigen partiell gut erhaltenen Felder.
4. (April) Ein stehender Mann, zu seinen Füßen gelbe Holzplatten (Leiter oder Egge?).
5. (Mai) Links sitzt eine Frau in rosafarbenem Rock zwischen roten Blüten, offenbar auf einer pelzartigen Decke oder Unterlage. Der Pelz fährt wie ein Schweif ihrer linken Kontur entlang. Rechts befand sich vermutlich ein Mann. (Liebespaar in Blüten).
6. (Juni) Erkennbar ist nur die untere Hälfte einer männlichen Person in Ausfallstellung, evtl. auf einem Acker (Sichler?).
7. (Juli) In der Mitte steht eine Frau (der Kopf fehlt) mit Heugabel(?) in fuslangem weissem Rock. Rechts die untere Hälfte eines Mannes (?) in gelbem Rock, links ein Knäbchen mit einer Heugabel(?). Die Figur der Frau ist der am besten erhaltene Teil der ganzen Malerei; ihre Bewegung des Rechens ist einfach und überzeugend formuliert (Abb. 25).
8. (August) Ein gebückter Mann in grünem Rock in der üblichen Ausfallstellung. Er bindet entweder eine Garbe oder mäht. In seinem Gurt steckt eine Sichel. Rechts hinter ihm eine stehende Garbe, darüber eine der typischen grauen Ornamentranken (Abb. 26).
9. (September, «der erste Herbst») Ranken, evtl. Sträucher, sonst nichts Deutbares.
10. (Oktober, «der ander Herbst») Links vier hohe gelbe Rebstickel, rot umwunden. Die Orte, an denen sich Trauben gemalt fanden, sind noch durch blasse Flecken feststellbar. Rechts ist eine Person zu vermuten, wohl der Winzer (Abb. 27).

11. (November, «der dritt Herbst») Das Schlachten eines roten Ochsen oder eines anderen grösseren Paarhufers. Rechts holt der Metzger mit der Axt weit aus, um das Tier zu töten, das von einer zweiten Person offenbar festgehalten wird.
12. (Dezember, «der Wintermond») Rechts scheint eine Person in grünem Rock (Mann?) sich von einem Dreibeinhocker soeben zu erheben; links ein vierbeiniger Holzstuhl, evtl. mit darauf sitzender Person in rosa Kleid (Frau?). In der Mitte ein scheinbar runder Tisch mit weissem Tischtuch, darauf einige Speisen. (Ruhe im Winter, vielleicht an einem wärmenden Feuer).

Monatsfolgen sind im Spätmittelalter vielfach dargestellt worden, meist in religiösem Kontext. Im allgemeinen werden die nach der Jahreszeit wechselnden bäuerlichen Arbeiten vorgeführt⁴⁰. Dies ist auch hier der Fall, wobei der Mai (Liebespaar im Garten) und der Dezember (geruhiges Essen an einem Tisch) vom Leitgedanken etwas abweichen, aber in ihrer Art ebenfalls öfters anzutreffen sind. Thematische Vorbilder lassen sich für alle Szenen finden. Für das winterliche Essen sei als Beispiel auf den deutschen Bildteppich im Victoria & Albert Museum in London verwiesen, wo eine sehr ähnliche Szene für den Volrot (= Dezember) vorgeführt wird⁴¹. Es ist denkbar, dass auch hier – wie beim Wildleutefries – eine Tapisserie als Leitbild diente. Indessen sind Monatsbildfolgen so häufig, dass es fast müssig erscheint, nach bestimmten Vorkommen und Abhängigkeiten zu forschen⁴². Bemerkenswert ist, dass die Sequenz hier in profanem Sinn angewendet wird, worauf das Mai- und das Dezemberbild besonders verweisen.

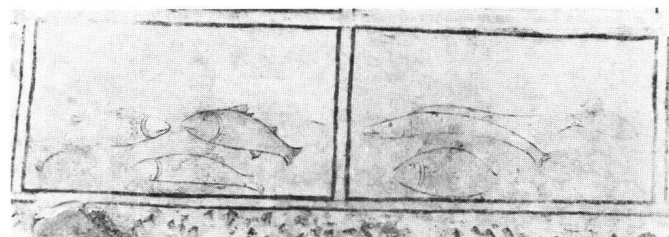


Abb. 28 Zwei Fischbilder. Links u.a. Karpfen (?), rechts ein Hecht.

Von fast grösserem Interesse scheint der Fischfries zu sein, der – offenbar eine optische und inhaltliche Parallele zu den Monatsbildern – ebenfalls aus 12 Feldern besteht. Jedes einzelne zeigte eine Teilung durch die auf halber Höhe liegende leicht wellige Wasserlinie in Luft (oben) und Wasser (unten). Das Blau des Wassers ist allerdings völlig geschwunden. Mehrheitlich schwimmen drei Fische in einem Feld (Abb. 28). Im erhaltenen Bestand können insgesamt sechs verschiedene Arten unterschieden werden, darunter ziemlich eindeutig der Hecht, der Aal, der Karpfen und die Forelle. Es ist nicht ausgeschlossen, dass zu jedem Monat die besonders fangbaren Fische abgebildet sind. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die beiden bekannten Fischsortentafeln im Zürcher Rathaus. Johann Melchior Füssli hat 1709 – offenbar in behördlichem Auftrag – sämtliche Sorten des Zürichsees abgebildet⁴³. Das Thema ist in der Seestadt Zürich – wie man vom Wandbild an der Kirchgasse nun weiss – seit dem 15. Jahrhundert traditionell verwendet worden, und es würde nicht erstaunen, wenn man bei Gelegenheit auf ein weiteres frühes Beispiel stösst.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 4–16, 18, 21, 24–28: Baugeschichtliches Archiv / Büro für Archäologie der Stadt Zürich, Neumarkt 4, 8001 Zürich. (Photos von D.A. Berti)
 Abb. 3a, 3b: Beat Scheffold, Zürich
 Abb. 17: Bibliothèque National Paris, Département des Estampes
 Abb. 19: nach M. Lehrs, Wien 1907 (vgl. Anm. 16)
 Abb. 20: Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet
 Abb. 22: nach R. Bernheimer, Cambridge 1952, Fig. 33 (vgl. Anm. 12)
 Abb. 23: Museum der Stadt Regensburg

ANMERKUNGEN

- 1 Vergleiche den Grundriss im Beitrag von J.E. SCHNEIDER und D.A. BERTI, S. 165, Abb. 5. – Zu den Wandgemälden erschienen kurz nach der Entdeckung Mitteilungen in der Presse: Neue Zürcher Zeitung 15./16. Januar 1983, Nr. 12, S. 51; ebenda 19. Januar 1983, Nr. 15, S. 51.
- 2 Da in diesem kellerartigen Raum keine Wandgemälde zu erwarten waren, kann niemandem eine Schuld für dieses bedauerliche Missgeschick angelastet werden.
- 3 Für die Umzeichnung ist BEAT SCHEFFOLD, Zürich, zu danken. Für einige Hinweise in Bezug auf die Lesung der noch vorhandenen Malsubstanz sowie für Detailangaben in der Umzeichnung richtet sich der Dank auch an J.E. SCHNEIDER und D.A. BERTI.
- 4 Besonders auffallend am unteren Rand des kupfernen Kochkessels.
- 5 Diese Partie ist teilweise uneinsehbar geblieben, da die den Boden des ersten Stocks tragenden Balken an der Wand nicht entfernt werden konnten.
- 6 Die Haarfarbe der Wildmänner wechselt von Weiss zu Grau und von Gelb zu Bräunlich. Die Grundfarbe dürfte aber ursprünglich wohl für alle Wildmänner ein sattes Gelbbraun gewesen sein (falb).
- 7 Die federartige geschwungene Rundung, in Form eines Ohrs, stellt den auf beiden Seiten des Mundes herabfallenden Schnurrbart dar.
- 8 Auf den ersten Anblick denkt man an die Flügel einer Windmühle.
- 8a Unterhalb des Esels ist noch ein Hund entdeckt worden.
- 9 Vergleiche dazu Abb. 20, Hirsch mit Wildfrau des Hausbuchmeisters.
- 10 Der Kopf des Königs kann auf zwei verschiedene Arten gesehen werden. Das schwarze Viereck in der Mitte des Gesichtsfeldes ist vermutlich nicht das Auge, sondern der Mund. Das über diesem Viereck erkennbare weissliche Dreieck dürfte die richtige Nase sein; die Augen liegen unmittelbar links und rechts am oberen Winkel dieses Dreiecks. Demnach blickt der König zu seiner Gemahlin.
- 11 Siehe unten S. 186.
- 12 Die Literatur über Wildmänner ist in letzter Zeit umfangreich geworden. Am wichtigsten ist immer noch das Buch von RICHARD BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge (University Press) 1952. BERNHEIMER versucht darin, dem Phänomen der Wildmänner geistesgeschichtlich gerecht zu werden, wobei er alle Disziplinen bezieht, vor allem auch die Literaturgeschichte und die Volkskunde. Wesentliche Ergänzungen, besonders auch in ikonographischer Hinsicht, brachte der Katalog der von TIMOTHY HUSBAND realisierten Ausstellung *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism* (The Metropolitan Museum of Art, New York 1980). Im Zusammenhang mit den Minnedarstellungen des deutschen 15. Jh. auf Bildteppichen leistete neuerdings CHRISTIAN MÜLLER in seiner Tübinger Dissertation (*Studien zur Darstellung und Funktion «wilder Natur» in deutschen Minnedarstellungen des 15. Jahrhunderts*, 1982) einen bedeutsamen Beitrag zum Thema.
- 13 Vergleiche dazu R. BERNHEIMER (Anm. 12), p. 19 ff., passim.
- 13a Vgl. CHR. MÜLLER (Anm. 12), S. 26, nach Anm. 212 und S. 60 nach Anm. 452.
- 14 LEHRS Bd. I, S. 105, Nr. 53 (Abb. I. Tafelbd., Tf. 6, Nr. 11). – Vgl. auch den Stich aus der Schule des Meisters ES, Abb. bei T. HUSBAND (Anm. 12), p. 166, Fig. 110.
- 15 Vor allem das Bein des Hirschreiters und das Bein des Hasenträgers (unsere Abb. 18).
- 16 LEHRS Bd. I, S. 173, Nr. 32 (Abb. I. Tafelbd., Tf. 13, Nr. 34).
- 17 T. HUSBAND (Anm. 12), p. 119, Fig. 72. Rijksmuseum Amsterdam.
- 18 LEHRS Bd. II, S. 384, Nr. 312; Abb. bei T. HUSBAND (Anm. 12), p. 163, Fig. 107. – Auch weitere Stiche des Meisters ES wären hier zu nennen.
- 19 LEHRS Bd. IX, S. 363, Nr. 460; Abb. bei T. HUSBAND (Anm. 12), p. 166, Fig. 110. Ferner: LEHRS Bd. IX, S. 362, Nr. 458, (Abb. IX. Tafelbd., Tf. 257, Nr. 617); Bd. IX, S. 451, Nr. 605 (Abb. IX. Tafelbd., Tf. 258, Nr. 619); Bd. IX, S. 412, Nr. 523 (Abb. IX. Tafelbd., Tf. 262, Nr. 626). – Auch bei M. Schongauer kommt der Wildmann vor.
- 20 Abb. bei A.M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, London 1935, Vol. II. p. 283.
- 21 *Cimelia*, Catalogue 165, H.P. KRAUS, New York 1983, No. 16, p. 82.
- 22 L. WÜTHRICH, *Wandgemälde. Von Mästar bis Hodler*, Zürich 1980, Nr. 75, Abb. 169 auf S. 112.
- 23 Historisches Museum Basel (Inv. Nr. 1880.61). Abb. bei CHR. MÜLLER (Anm. 12), Abb. 6.
- 23a JOSEPH GANTNER, *Konrad Witz*, Wien 1943², Abb. 6.
- 24 Vergleiche R. BERNHEIMER (Anm. 12) p. 127, Fig. 33.– R. HOOTZ, *Deutsche Kunstdenkmäler. Mecklenburg*, Berlin 1971, S. 394, Abb. S. 237.
- 25 Musée Royaux d'Art et d'Histoire, D 300; Abb. bei CHR. MÜLLER (Anm. 12), Abb. 28.
- 26 CHR. MÜLLER (Anm. 12) S. 62.
- 27 Ehemals im Neuen Rathaus. Abb. bei R. BERNHEIMER (Anm. 12), Fig. 42 (unten) und bei CHR. MÜLLER (Anm. 12), Abb. 25.
- 28 Abb. bei T. HUSBAND (Anm. 12), p. 80, Fig. 43. und bei CHR. MÜLLER (Anm. 12), Abb. 5a.
- 29 Vgl. CHR. MÜLLER (Anm. 12), S. 21.
- 30 Vgl. L.H. WÜTHRICH (Anm. 22), S. 101–106, Abb. 158, 159. – Auch auf diesem Wandgemälde findet man am Rand arbeitende Landleute (hier sind es Fischer, beim Wildleutefries Müllersleute), die wohl als Gegensatz zu den sich vergnügenden Vornehmen aufzufassen sind.
- 31 Abb. bei R. BERNHEIMER (Anm. 12), Fig. 31, 32, p. 123 f. – T. HUSBAND (Anm. 12), p. 86, Fig. 48.
- 32 The Metropolitan Museum of Art (Gift of J. Pierpont Morgan, 17.190.173). Abb. bei T. HUSBAND (Anm. 12), p. 69, Fig. 35 (Geschichte des Enyas).
- 33 Siehe die Hausbesitzerliste am Ende des Beitrags von J.E. SCHNEIDER, oben S. 172.
- 34 CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID, *Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich*, in: *Nobile Turegum multarum copia rerum* (Festschrift für Stadtrat Erwin Frech), Zürich 1982, S. 113.
- 35 Neuerdings wurde im «Konstanzerhaus» (Kirchgasse 32) ein einzelner, in Ranken sich bewegender Wildmann freigelegt; er zeigt stilisierten Haarwuchs, was auf einen als Wildmann verkleideten Menschen hindeutet. CH. GUTSCHER (Anm. 34), S. 99 f., Abb. 34. – Für die Schweiz und das oberdeutsche Gebiet fallen die zahlreichen wertvollen Wirkteppiche in Betracht, von denen vor allem das Historische Museum in Basel, aber auch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich schöne Beispiele mit Wildleutemotiven aus dem 15. Jh. besitzen. Lit: R.F. BURCKHARDT, *Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im historischen Museum zu Basel*, Leipzig 1923; HANS LANZ, *Gotische Bildteppiche* (Orbis pictus 20), Bern 1955; JENNY SCHNEIDER, *Textilien* (Katalog der Sammlungen des Schweizerischen Landesmuseums), Zürich 1975; dieselbe, *Bildteppiche* (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 41), Bern 1978.
- 36 Der vorliegende Aufsatz und der architekturgeschichtliche von J.E.

SCHNEIDER/D.A. BERTI bilden Bestandteile einer umfangreicheren Publikation zur Einweihung des restaurierten Hauses «Zum Paradies» (Kirchgasse 38), die von H.K. RAHN besorgt wird (erscheint Oktober 1984).

- 37 Zur Orientierung vgl. den Plan im Beitrag von J.E. SCHNEIDER/D.A. BERTI. S. 163, Abb. 3.
- 38 Die Textstelle «d(er) erst h[erbst]» ist heute nicht mehr sichtbar, da sie vermauert werden musste.
- 39 Die Bezeichnungen «erster, ander[zweiter], dritter Herbst» waren in Süddeutschland im 15. Jh. gebräuchlich. Vgl. H. GROTEFEND, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Neuausgabe, Hannover 1960. (Alphabetisches Verzeichnis).
- 39a UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz*. (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 67, 1967), S. 42, Abb. 7.
- 40 Es könnte ein Zusammenhang zwischen den Wildleuten und den arbeitenden Bauern bestehen. Das würde bedeuten, dass die beiden Wandgemäldezyklen (Wildleute und Monatskalender) doch in einer

ursprünglichen Beziehung zueinander stehen. Eine diesbezügliche Untersuchung wäre noch zu leisten. Vgl. dazu CHR. MÜLLER (Anm. 12), S. 41 ff, 48f.

- 41 RAIMOND VAN MARLE, *Iconographie de l'Art profane. La vie quotidienne*. La Haye 1931, p. 382, Fig. 381 (rechts aussen).
- 42 Immerhin seien hier die in Zürich entstandenen spätmittelalterlichen Monatsbildfolgen erwähnt: *Haus zum langen Keller* (ehemals Rindermarkt 26, heute Schweizerisches Landesmuseum Zürich), frühes 14. Jh. [Lit.: L.H. WÜTHRICH (Anm. 22), S. 53, Abb. 66]; *Haus zum Römer* (Römergasse 11), spätes 14. Jh. [Lit.: CH. GUTSCHER (Anm. 34), S. 96f, Abb. 28–30]; *Haus zur alten Unterschreiberei* (Weingasse 5), Mitte 15. Jh. [Lit.: CH. GUTSCHER (Anm. 34), S. 99, Abb. 32]; *Haus zum Tor* (Münsterhof 7), 1. Hälfte 15. Jh. [Lit.: CH. GUTSCHER (Anm. 34), S. 98, Abb. 31]. – Alle diese Folgen fassen die einzelnen Monate in Kreise und nicht in Rechtecke wie im *Haus zum Paradies*.
- 43 Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Zürich IV, Stadt I, Basel 1939, S. 350.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Haus Kirchgasse 38 in Zürich sind bei der kürzlich durchgeführten umfassenden Restaurierung im Erdgeschoss zwei bemerkenswerte Wandgemälde entdeckt worden. Das eine zeigt den Raub von Fürstentöchtern durch Wildleute und deren Vergnügung im Wald bei Speis und Trank. Am nächsten kommen dieser szenischen Darstellung die sogenannten oberdeutschen Wildleuteteppiche aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Gestalt der Wildleute lehnt sich an die Vorbilder aus der frühen deutschen Druckgraphik an (bes. an Werke des Spielkartenmeisters). Es scheint, dass hier die billige Ausführung einer Tapiserie vorliegt.

Die nur kurze Zeit danach entstandene zweite Bildsequenz bedient sich des Themas der 12 Monate und der im Zürichsee je nach der Jahreszeit gefangenen Fische. Diese Malerei hält sich im Rahmen der religiösen Wandmalerei im süddeutschen Raum.

RIASSUNTO

Nella casa della Kirchgasse 38 a Zurigo sono stati scoperti, al pianterreno, parecchi dipinti murali di notevole importanza, durante i recenti lavori di restauro completo. Gli uni rappresentano il ratto di principesse da parte degli spiriti silvani e la baldoria di questi ultimi nel bosco, attorno ad una mensa imbandita. Questa rappresentazione degli spiriti silvani permette un riscontro con i cosiddetti tappeti con scene di spiriti silvani della tradizione tedesca della prima metà del 15mo secolo. L'aspetto degli spiriti silvani ci fa pensare ai modelli delle prime incisioni a stampa tedesche di spiriti silvani (specialmente alle opere dello «Spielkartenmeister»). Sembra di trovarsi di fronte ad un'esecuzione di scarso valore di una «tapiserie».

Un ciclo di quadri, eseguito poco dopo, presenta il tema dei dodici mesi e dei pesci pescati nel lago di Zurigo nel susseguirsi delle stagioni. Queste pitture corrispondono alle pitture murali di carattere religioso della Germania meridionale.

RÉSUMÉ

Lors de la récente restauration d'une maison sise au no 38 de la Kirchgasse à Zurich, on a découvert au rez-de-chaussée des fresques remarquables. Elles représentent l'enlèvement de princesses par des sauvages et leurs divertissements dans la forêt pendant un repas. Il s'agit d'une interprétation scénique des tapisseries allemandes dites «des sauvages» qui datent de la première moitié du 15^e siècle. La figure du sauvage s'inspire de thèmes d'anciennes œuvres gravées allemandes (en particulier celles du Maître aux cartes à jouer). Il semble qu'on ait affaire ici d'une «tapiserie» bon marché.

Une série de peintures créées peu de temps plus tard évoque le cycle des douze mois et les poissons pêchés à chaque saison dans le lac de Zurich. Cette fresque se rattache à la peinture murale religieuse de l'Allemagne du Sud.

SUMMARY

Recent restorations in the dwelling-house Kirchgasse 38 in Zurich led to the discovery of two remarkable wall paintings on the ground-floor. One shows the abduction of princesses by wild men and their having fun with meat and drink. This scenic depiction may be compared with the so-called German wild men tapestries dating from the first half of the 15th century. The type of the wild men represented follows the example of early German graphic prints (especially works of the master of playing cards). The paintings seem to be the inexpensive execution of a tapestry.

A sequence of pictures created only a short time later has as topic the twelve months and the fish to be caught in the Lake of Zurich depending on the season. These sequences follow the religious wall paintings in the South German region.