

Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus «Zum Brunnenhof» in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber

Dölf Wild und Roland Böhmer



Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus «Zum Brunnenhof» in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber

VON DÖLF WILD UND ROLAND BÖHMER¹

Einführung und Überblick

In der ersten Hälfte des Jahres 1996 wurden bei der Renovation der Liegenschaft Brunngasse 8 in der Altstadt von Zürich mittelalterliche Wandmalereien entdeckt, die kulturgeschichtlich ausserordentlich bedeutsam sind. Aufgrund stilistischer Vergleiche ist ihre Entstehung in die Zeit um 1330 zu setzen. Damals war das Haus im Besitz einer vornehmen und reichen jüdischen Familie, die sich mit den Wandbildern offenbar einen grossen repräsentativen Saal ausschmücken liess. Die Motive der Malereien sind, soweit sie sich erhalten haben, im wesentlichen der weltlichen Kultur der christlichen Umgebung entnommen. «Jüdisch» ist nur die hebräische Anschrift der Wappen. Zeugnisse von Juden im Mittelalter sind

rar und allesamt entsprechend wertvoll. Es dürfte das erste Mal überhaupt sein, dass man so direkten Einblick in den Wohnbereich einer jüdischen Familie aus dem Mittelalter erhalten hat. Dem Fund aus der Zürcher Altstadt kommt daher eine eminente Bedeutung für die gesamte europäische Kulturgeschichte zu.

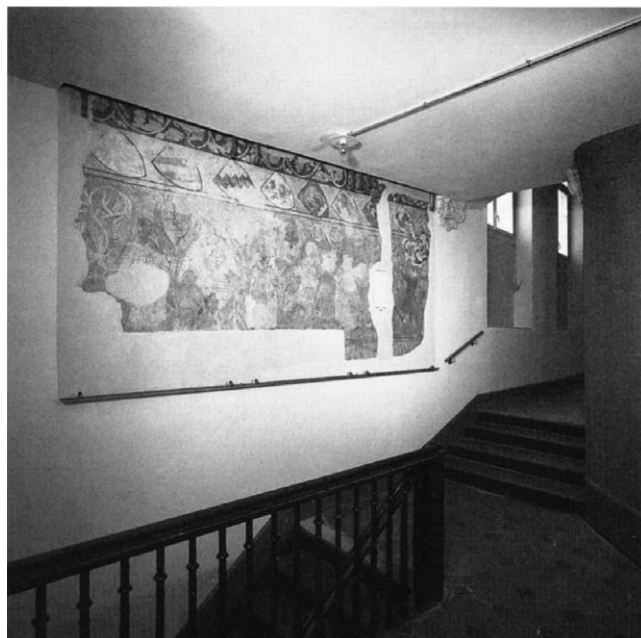
Dass sich diese Juden in eindrucklicher Weise jener Gestaltungsmittel bedienten, welche die lokale Führungsschicht für sich in Anspruch nahm, ist bemerkenswert. Sie konnten und wollten sich offensichtlich als Teil dieser Führungsschicht darstellen. Als Repräsentationsraum wird der Saal für den Umgang mit der christlichen Umgebung eingerichtet worden sein. Vielleicht haben sich hier von Zeit zu Zeit Schuldner eingefunden, mit denen die Familie Geldgeschäfte abzuwickeln



Das Haus mit dem markanten Eckverband ist das Haus Brunngasse 12, «Zum Gernberg», rechts daran angebaut das Haus Brunngasse 8, «Zum Brunnenhof». Der Festsaal befand sich unmittelbar hinter den Fenstern im ersten Obergeschoss. (Photo Anita Engelhard, BAZ)



Die Restauratorinnen Barbara Könz und Ludmilla Labin waren bestrebt, den originalen Fundzustand nicht zu verfälschen.



Das Malereifragment der Ostwand kam durch neuzeitliche Umbauten in ein Treppenhaus zu liegen. (Photos BAZ)

hatte. Daneben dürfte der reich ausgestattete Saal auch für die unterschiedlichsten familiären Anlässe gedient haben, etwa für das Seder-Abendmahl beim Pessachfest, zu dem traditionsgemäss entferntere Angehörige und Freunde eingeladen werden und grössere Räume nützlich sind. Und nicht zuletzt haben hier wohl gesellschaftliche Anlässe der kleinen jüdischen Gemeinde Zürichs stattgefunden, denn wahrscheinlich wird die Besitzerfamilie des Saales eine gesellschaftlich führende Position in dieser Gemeinde eingenommen haben, soweit sich eine solche auf materiellem Wohlstand begründen kann². Mit dem Programm der Malereien ist aber kaum etwas über die religiöse Haltung dieser jüdischen Familie ausgesagt, ausser dass sie bestimmt nicht einem strengen Bilderverbot nachlebte.

Als 1348/49 die grosse Pestepidemie weite Teile Europas heimsuchte, verdächtigte man die Juden, sie verursacht zu haben. Angst und Hass lösten massive Verfolgungen aus, und die meisten Juden wurden getötet oder vertrieben. Laut chronikalischen Überlieferungen wurden die Juden der Stadt Zürich am 23. Februar 1349 verbrannt³. Indizien zeigen, dass damals auch die jüdischen Bewohner des Hauses Brunn-gasse 8 umgebracht wurden. Die Malereien sind stumme Zeugen dieser abscheulichen Ereignisse, zu denen es auch in unserer Stadt gekommen ist. Die lebensfrohen Bild-motive stehen in eindrücklichem Kontrast zur anhaltenden Bedrohung, unter denen ihre Auftraggeber gelebt haben müssen⁴. Es ist, als ob sie die düsteren Schatten hätten ver-treiben wollen.

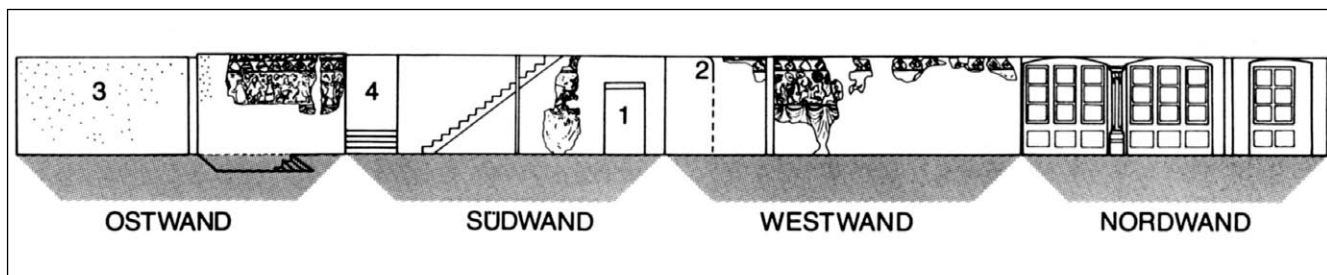
Der Saal und die Malerei in der Übersicht

Der Saal mit den mittelalterlichen Malereien liegt im ersten Obergeschoss eines Gebäudeteils, der wohl um 1330 gegen die Brunn-gasse hin an einen älteren Steinbau angefügt worden ist⁵. Heute ist die grössere Partie des einstigen Saales durch mehrere Zwischenwände in eine kleine Wohnung unterteilt, der kleinere Teil wurde zum Treppenhaus der Liegenschaft geschlagen. Die baugeschichtlichen Untersuchungen haben die Ausmasse des Saales nun wieder deutlich gemacht. Der Raum, der die gesamte Fläche des neuen gassenseitigen Gebäudeteils einnahm, war leicht trapezförmig und wies Ab-

messungen von ca. 8,6 x 8,9 m auf, was einer Grundfläche von 76,5 m² entspricht. Seine Wände waren ungefähr 3,1 m hoch und offenbar vollflächig bemalt. Decke und Boden befinden sich an der ursprünglichen Stelle, die originale Substanz ist aber durch jüngeres Material verkleidet und teilweise wohl auch ersetzt. Die Deckenbalken laufen in Nord-Süd-Richtung, in der Mitte des Saales hat sich unter Gipsplatten ein doppelter Unterzug erhalten, der den Saal in Ost-West-Richtung durchquerte. Der nördliche der beiden Balken scheint der ursprüngliche zu sein, mit dem südlichen wurde er wohl später verstärkt. In der Mitte des Saales wird eine hölzerne Stud mit Sattelholz einen Unterzug und die Deckenbalken abgestützt haben. Wie die Untersuchungen zeigten, waren die Ost- und die Westwand des Saales mit Sicherheit fensterlos. Fenster öffneten hauptsächlich seine Nordseite auf die Brunn-gasse hinaus. Ein weiteres Fenster dürfte sich in der Südwand des Saales nahe der Südostecke befunden haben. In der Südwand ist der Rest einer Türe aus der Zeit vor dem Bau des Saales nachgewiesen, die wohl auch später noch als Verbindung vom Saal in den hofseitigen, älteren Hausteil gedient haben wird. Zur Ausstattung eines solchen Saales hat wohl ein Kachelofen mit glasierten Reliefkacheln – vielleicht mit höfischen Motiven – gehört. Überreste wurden aber nicht entdeckt.

Von den grossflächigen Malereien des Saales ist nur ein relativ geringer Teil erhalten und die ursprüngliche Farbigeit liess sich nur mehr erahnen. Die obersten Farbschichten und die schwarzen Konturen sind weitgehend verloren. Verschiedene Gelb- und Rottöne sowie Schwarz bestimmen heute das Farbklima. Grün hat sich zersetzt und kann kaum mehr nachgewiesen werden. In den Wappen kommen auch Grünblau und Braun vor.

An der Ost- und Westwand ist die Malerei in vier Zonen gegliedert: Zuoberst befindet sich ein 32 cm hoher Decken-fries, darunter eine gleich hohe Wappenzone, anschliessend folgen die 96 cm hohe Hauptzone mit der figürlichen Malerei und zuunterst die 90 cm hohe Sockeldraperie. Ein Streifen von rund 40 cm Höhe bis zum Boden blieb unbemalt. Der Decken-fries zeigt eine Pflanzenranke auf schwarzem Grund. Auf der Ostwand endet sie im geöffneten Mund eines Fabelwesens. Wir vermuten, dass weitere solche Fabelwesen in den übrigen Ecken und beidseits des Balkenunterzugs vorhanden waren.



Abwicklung der Wände des Festsaales mit den Resten der spätmittelalterlichen Ausmalung. (1) Fragment einer Türe aus der Zeit vor dem Festsaal; (2) Fragment einer Türe aus nachjüdischer Zeit; (3) Zone mit nicht freigelegter Malerei; (4) Durchgang, 19. Jh. (Zeichnung Beat Scheffold)

Die Wappenzone besteht aus einer regelmässigen Abfolge von heraldisch nach rechts geneigten Schilden⁶. Unten schliesst ein schmaler Streifen an, in dem die Wappen in hebräischer Schrift angeschrieben sind. Zudem waren ursprünglich wohl sieben Wappen auf der Westwand in gotischen Majuskeln bezeichnet. Der Decken- und Wappenfries ist auf der Westwand fast auf der gesamten Wandlänge erhalten, auf der Ostwand dagegen nur über der Bildzone.

Die Bildzone erstreckt sich im Südteil der Ostwand auf einer Länge von 3,2 m. Das Fragment stellt eine Tanzszene dar: Frauen und Männer tanzen zur Musik zweier Musikanten einen Reigen. Wie Freileigungsproben zeigten, sind nach einer grösseren Fehlstelle an dieser Wand weitere Malereireste zu erwarten. Aus denkmalpflegerischen und finanziellen Überlegungen sah man jedoch von einer Freilegung ab.

Auf der Westwand des Saales ist der südlichste Abschnitt der Malerei verloren. Die einzige vollständig erhaltene Szene zeigt eine Falkenjagd. Eine Reiterin zu Pferd hat ihre Falken soeben abgeworfen; vor ihr reitet ein Falkner im Galopp und schwingt ein Federspiel. Die gegen Norden anschliessenden Szenen sind bis auf ein weiteres Fragment fast völlig zerstört; der erhaltene Teil der Bemalung nimmt eine Länge von ungefähr 2,3 m ein⁷. Von der Sockeldraperie ist nur an der Westwand ein grösseres Stück überliefert.

An der Südwand des Saales haben bauliche Veränderungen vom mittelalterlichen Verputz und der Malerei einzig ein schmales Fragment östlich der erwähnten Verbindungstür übriggelassen. Der Wappenfries und der Streifen für die hebräische Anschrift sind ebenfalls vorhanden, nicht jedoch der Deckenfries. Da die Südwand des Saales durch die ehemalige Aussenmauer des älteren Steinbaus gebildet wird, waren die Deckenbalken hier möglicherweise nicht in die Mauer eingelassen, sondern ruhten auf einem Streifbalken, der die Stelle des Deckenfrieses eingenommen haben könnte. Wenn die Balken eingemauert gewesen wären, hätte man die Zwischenfelder sicher ausgemalt.

Auch eine Sockeldraperie konnten wir an dieser Wand nicht feststellen; offenbar verzichtete man auf sie zugunsten einer verlängerten Bildzone. Dargestellt ist ein grosser Bogenschütze. Auf der Nordseite des Saales wurden im 16. Jahrhundert die mittelalterlichen Fenster durch grössere ersetzt. Bei dieser Umgestaltung muss fast die gesamte Fassade ausgetauscht worden sein, weshalb auf dieser Seite nichts mehr von der Bemalung des Saales gefunden wurde.

Die Wandmalereien

Bei der Besprechung und Inhaltsbestimmung der Malereien werden zunächst wandweise die Bildzone, der Deckenfries und die Sockeldraperie beschrieben und anschliessend die figürlichen Malereien interpretiert. Darauf folgen die stilistische Einordnung und die Würdigung und zum Schluss der Beschrieb sowie die Bestimmung der Wappen auf allen drei Wänden.

Ostwand

Tanzreigen: Die Szene besteht aus einem Fragment, dessen Anfang und Ende zerstört sind. Im Süden fehlt bis zur südöstlichen Raumecke jedoch nur ein schmaler Streifen. Das Geschehen entwickelt sich auf einem bräunlichen, welligen Grund, der nur auf einer kurzen Strecke erhalten ist. Am rechten Bildrand spielen zwei Musikanten zum Tanz auf. Der eine schreitet nach links und bläst auf einem Platerspiel. Der andere bewegt sich in die Gegenrichtung und wendet den Kopf zurück. Sein Musikinstrument ist nicht erhalten. Beide Musikanten tragen einen knielangen Rock, ihre Beine und Füße sind nackt. Links anschliessend an die Musikanten tanzen sieben Männer und Frauen einen Reigen, wobei jeweils abwechselnd ein Mann und eine Frau nebeneinander stehen und sich die Hände reichen. Von der nördlichsten Figur ist nur der Arm erhalten; wieviele Tänzer noch folgten, wissen wir nicht. Alle Figuren haben Kränze im Haar und sind ausgesprochen modisch gekleidet. Die Männer tragen knielange Röcke, Beinlinge und Schuhe. Charakteristisch sind die Karo- und Zickzackmuster, die Schleppenärmel sowie der rote Brusteingang der dritten Figur von links. Die fünfte Figur steckt in einem Kriegergewand mit Helm, und alle Männer haben Schwerter umgebunden.

Die Damen sind nicht minder vornehm gewandet. Ihr Rock reicht bis zu den spitzen, schwarzen Schuhen. Darüber tragen sie verschiedene Übergewänder: die zweite Figur von links ein langes Gewand mit halblangen Ärmeln, die vierte ein nur knielanges ärmelloses Kleid mit Zaddeln, die sechste einen Tasselmantel. Über den Gebänden tragen zwei Damen eine Art Schleier, die dritte hat einen breiten Pelzhut auf das weit den Rücken hinabfallende Haar gesetzt.

Während die Damen in vornehmer, zurückhaltender Manier ihre Tanzschritte setzen, wirken die Tanzbewegungen der Männer ausgelassen, ja bäurisch und derb. Ungewöhnlich ist auch, dass sie zum Tanzen Waffen tragen; kein Edelmann würde dies tun. Im Hintergrund zwischen je einer Figur wächst abwechselnd eine rote und eine farblose, ursprünglich wohl grüne Ranke empor.

Deckenfries: Die wellenförmig verlaufende Eichenlaubranke endet in der südöstlichen Raumecke im Maul eines Fabelwesens. Die nach links blickende Kreatur ist durch einen Leitungskanal stark beschädigt; erhalten sind ein Teil des Kopfes, zwei Flügel, ein menschlicher Arm und tierische Beine.

Sockeldraperie: Der rote Wandbehang ist mit schwarzen Ringen an einer farblosen Stange befestigt.

Ein Motiv nach den Liedern des Neidhart von Reuenthal

Die ausgelassenen Tanzbewegungen der Männer, die umgebundenen Schwerter, die nur knielange Kleidung, aber auch die nackten Beine der Musikanten zeigen deutlich, dass an der Ostwand im «Brunnenhof» kein höfischer Tanz dargestellt ist. Zwar entsprechen die Damen dem höfischen Ideal, die Männer dagegen in keiner Weise, darüber vermag auch ihre aufgeputzte Kleidung nicht hinwegzutäuschen. Die Männer dürften zur bäuerlichen Bevölkerung gehören.



Das Fragment der Ostwand mit der Darstellung einer Tanzszene. (Zeichnung Beat Scheffold)

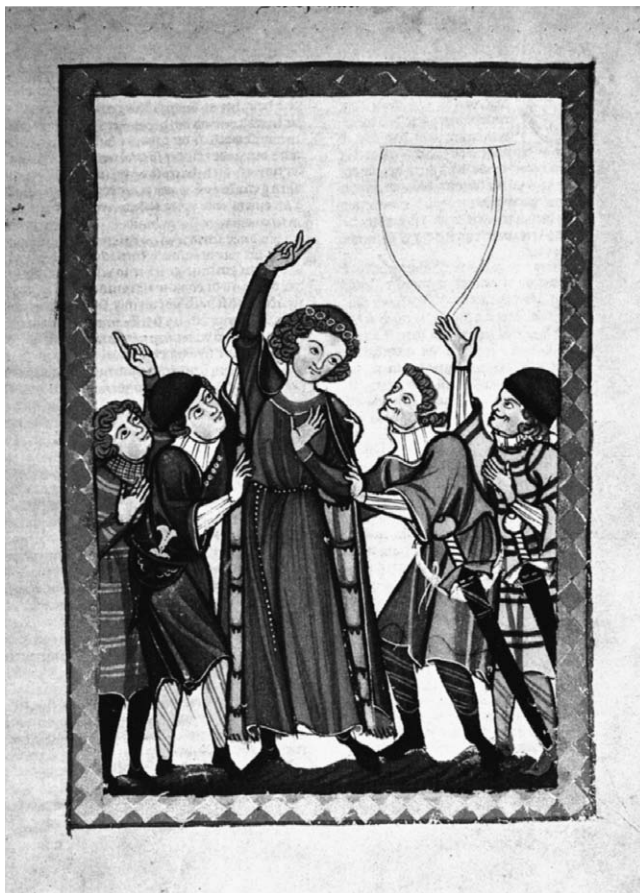
In der Dichtung des Minnesängers Neidhart von Reuenthal spielt das Motiv des Bauertanzes eine zentrale Rolle. Neidhart stammte aus Niederbayern und lebte zwischen 1190 und 1250. Er ist einer der originellsten und beliebtesten Lyriker des Mittelalters. Seine Lieder sind in zahlreichen Handschriften,

teilweise samt den zugehörigen Melodien überliefert. Sie wurden gerne nachgeahmt, so dass heute eine Scheidung von echten Neidhart-Liedern und Imitationen kaum mehr möglich ist. In seinen Dichtungen durchbrach Neidhart die Fesseln des höfischen Minnesangs und schuf die literarische Gattung des ländlichen Tanzliedes, indem er die tölpelhaften Bauernburlesken, die den Rittern nachzueifern suchten, zu einem seiner Hauptsujets wählte und ihr geckenhaftes Benehmen mit beissendem Spott bedachte.

Neidhart beschreibt in seinen Liedern immer wieder, wie die anmassenden Bauern höfische Damen umwerben. Er muss dabei zu seinem Leidwesen feststellen, dass sich die vornehmen Damen nicht selten von diesen Tölpeln zum Tanz verführen lassen. Zwar finden sie am Minnedienst der Edlen durchaus eine gewisse Zeit Gefallen – letzten Endes sind sie aber nur dem Werben derb zupackender Bauern zugänglich. Für deren Charakterisierung benutzt Neidhart gewisse Topoi wie die stutzerhafte Kleidung, die unbeholfenen ausgelassenen Tanzsprünge und die Schwerter, mit denen die Gecken oft auch dreinhauen. Ihre Aufgeblasenheit und ihren Mangel an Manieren findet Neidhart derart widerlich, dass ihm die Haare grau werden.

Neidharts Karikaturen erkennen wir nicht nur auf der Tanzszene im «Brunnenhof» wieder. Auch auf der Miniatur 92 (fol. 273r) in der Manessischen Liederhandschrift⁸, wo Neidhart von den Bauern bedrängt wird, sind diese durch ihre bunte, knielange Kleidung, durch die Schwerter und die unsympathischen Gesichtszüge vom edlen Erscheinungsbild Neidharts abgesetzt. Kragen und Helm finden wir ähnlich bei der fünften Figur im «Brunnenhof», deren Knollennase und wulstige Lippen keinen günstigen Eindruck auf den Betrachter machen.

Neidharts Klage über die anmassend auftretenden, bäurischen Nebenbuhler ist eine Reaktion auf damals vielfach spürbare Veränderungen in der mittelalterlichen Gesellschaft. Der Adel sah seine traditionelle Rolle als zur Herrschaft legitimer Kriegerstand zunehmend von bäuerlichen und städtischen Kommunen bedroht. Als die Malerei im «Brunnenhof» geschaffen wurde – um 1330 –, war dies besonders aktuell, drängten doch in Zürich die Zünfte auf eine Beteiligung an der



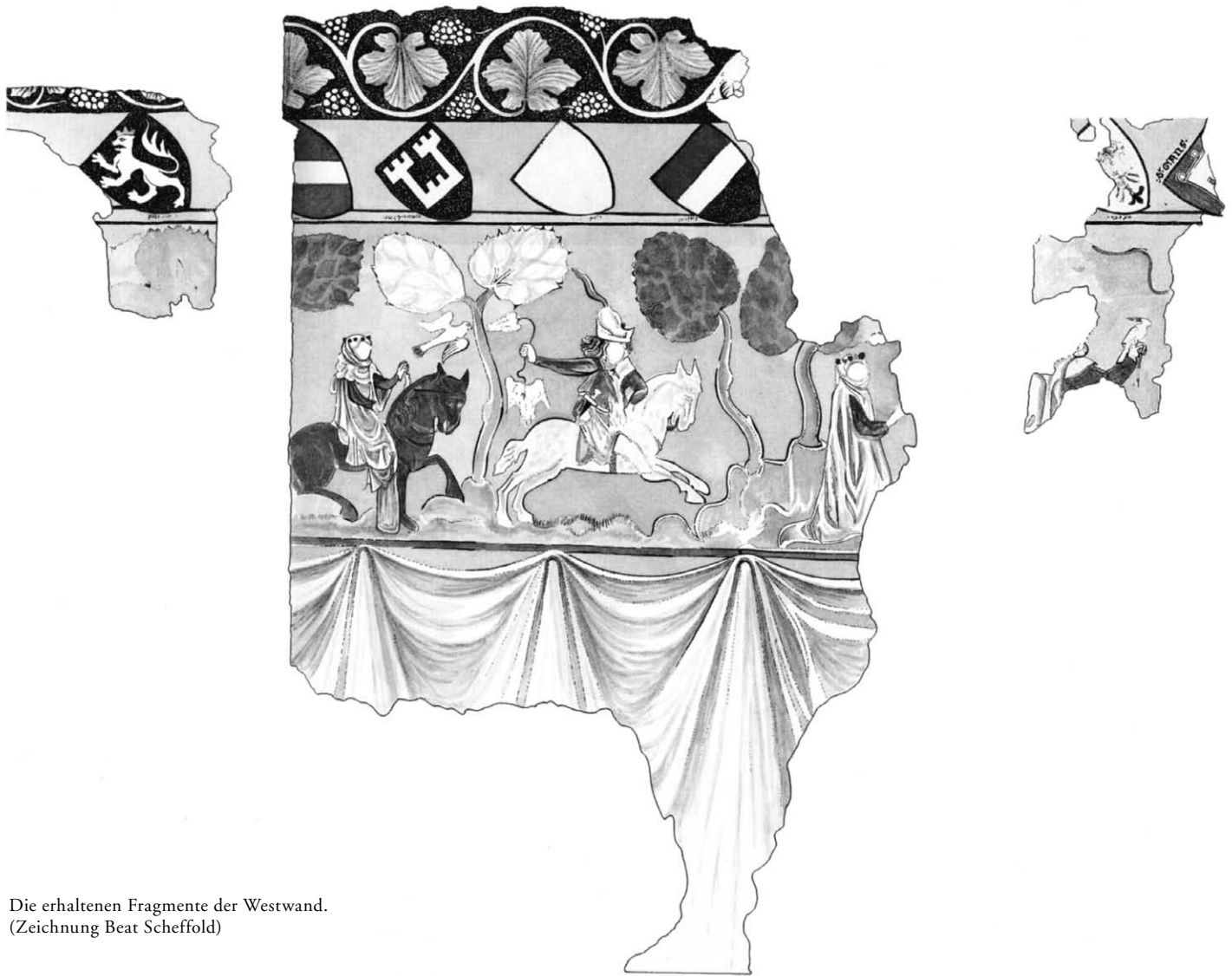
Der Edle Neidhart von Reuenthal wird von modisch gekleideten Bauern bedrängt. Manessische Liederhandschrift, Miniatur 92, fol. 273r.



Das Fragment der Malerei auf der Ostwand. (Photo BAZ)



Ausschnitt aus der Malerei auf der Westwand mit der Darstellung einer Jagdszene. (Photo BAZ)



Die erhaltenen Fragmente der Westwand.
(Zeichnung Beat Scheffold)



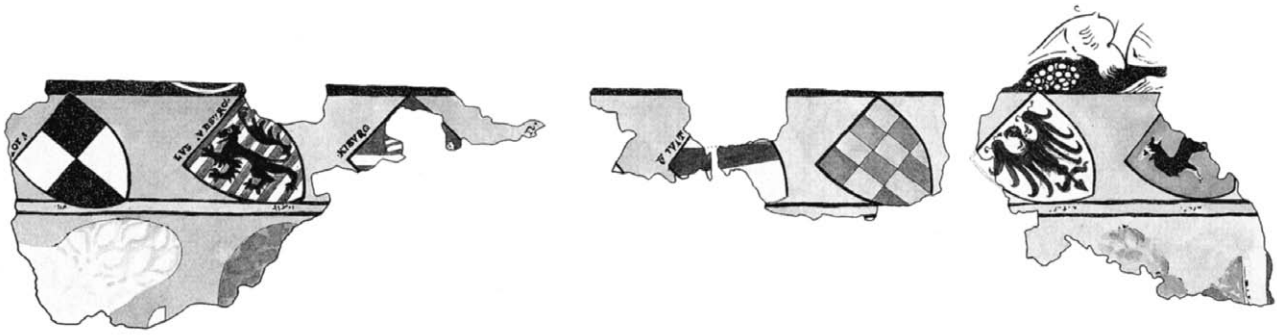
Falkenjagd des Markgrafen Heinrich von Meissen. Die Dienstleute mit je einem Federspiel. Maness. Liederhandschrift, Miniatur 7, fol. 14v.

Macht, und die Schlacht am Morgarten, in der 1315 ein Ritterheer durch Innerschweizer Bauern vernichtend geschlagen wurde, war noch nicht vergessen.

Motive aus Neidharts Dichtungen waren ein beliebtes Sujet für Wandmalereien. Eine ganz ähnliche Tanz-Szene wie im «Brunnenhof» wurde in Zürich im Haus «Zum Griesemann», Glockengasse 2, freigelegt⁹. Auch im Haus «Zum Grundstein» in Winterthur fand sich eine Darstellung aus Neidharts Liedern, der sogenannte Veilchenschwank. Denselben Thema war ein Wandbild in der Trinkstube des Hauses «Zur Zinne» in Diessenhofen gewidmet¹⁰. Ein ganzer Saal mit gemalten Sujets aus den Dichtungen Neidharts findet sich in Wien¹¹.

Westwand

Falkenjagd: In einer nur knapp mit Bodenstreifen, Hügelchen und Bäumen angedeuteten Landschaft spielt sich eine Falkenjagd ab. Links reitet eine Dame auf einem trabenden Pferd. Sie trägt einen roten Rock und darüber einen im heutigen Zustand farblosen, langen Mantel ohne Ärmel. Ein Gebände fasst das Gesicht ein, und auf dem Haar ruht ein Kränzchen. Mit der rechten Hand hält die Dame die Zügel. Die Hand des vorgestreckten linken Arms ist mit einem Falknerhandschuh geschützt. Noch liegt in den Fingern die Langschnur, an welcher die Geschühriemen des Falken befestigt waren, bevor die Dame ihn abgeworfen hatte. Der Falke fliegt in rechter Richtung davon. Vor der Dame, durch einen Baum getrennt, reitet



Fortsetzung der Wappenfolge auf der Westwand.

ein Mann in gestrecktem Galopp. Er reisst seinen rechten Arm nach hinten und schwingt ein Federspiel, d. h. eine Beutetierattrappe, mit welcher der Falke angelockt wird. Mit der anderen Hand hält er wahrscheinlich die Zügel. Auf dem dichten, wild bewegten Haar sitzt ein Hut mit breiter Krempe, rotem Kränzchen und einer gelben Feder. Das rote gegürtete Gewand mit engen Ärmeln dürfte bis zu den Knöcheln gereicht haben; der farblose Kragen gehört wohl zu einer Kapuze. Am Gurt, dessen Enden vorne verschlauft sind, trägt der Reiter einen Dolch oder ein Falknermesser. Während die Dame ähnlich wie auf der Ostwand vornehm zurückhaltend dargestellt ist, wirkt der Mann viel bewegter und dynamischer. Unterhalb des Endes der Federspielleine sind die verwischten Umrisse eines fliegenden Vogels erkennbar. Es könnte sich dabei um einen weiteren Falken handeln oder auch um einen Vogel, der vom Falken der Dame gejagt wird.

Getrennt durch zwei auf einem stilisierten Hügel stehende Bäume folgt eine weitere Bildszene. Eine Dame steht auf dem Boden und streckt die Hände vor. Da sie gleich gekleidet ist wie die Dame des vorhergehenden Bildes, handelt es sich vermutlich um dieselbe Person. Rechts von einer Fehlstelle sind Reste des Haares, des Oberkörpers und die Hand eines Mannes erhalten. Auf der Hand, die in einem Falknerhandschuh steckt, sitzt ein rötlicher Vogel, wohl ein Falke. Darunter erkennt man die Langschnur, an welcher der Vogel befestigt ist. Möglicherweise ist diese Figur mit dem Falkner des vorhergehenden Bildes identisch, trägt sie doch ebenfalls ein rotes Gewand mit einem farblosen Kragen, der hier jedoch eine grüne Borte aufweist.

Deckenfries: Anders als auf der Ostwand ist eine wellenförmig verlaufende Weinlaubranke dargestellt, die in der nordwestlichen Raumecke im Maul eines nicht mehr deutlich erkennbaren Fabelwesens geendet haben dürfte. Linien südlich des Untergabebalkens, die nicht zum Rebblatfries gehören können, weisen darauf hin, dass hier ein weiteres Fabelwesen vorhanden war.

Sockeldraperie: Der Wandbehang entspricht demjenigen der Ostwand, nur ist er auf einer wesentlich grösseren Fläche überliefert.

Die Falkenjagd als Symbol

Die Falkenjagd galt im Mittelalter als vornehmste Jagdform und war dem Adel vorbehalten. Auch Frauen nahmen daran teil. Die Jagd mit dem gezähmten Greifvogel galt als Symbol für den tatkräftigen höfischen Ritter, der sich in der Welt bewährt, eine Verkörperung der «vita activa». Der ideale Falkner entspricht nach Friedrich II. weitgehend dem idealen Menschen und dem vollkommenen Ritter. Falkenjagd habe «edelnde» Wirkung und fördere gute Eigenschaften wie geistige Wachsamkeit, Tatkraft, Disziplin etc. Deshalb besetzte Friedrich II. wichtige Ämter häufig mit bewährten Falknern.

Die Falkenjagd galt auch als Symbol für die Minne, der Falke steht dabei oft für das Herz des Geliebten. Wie der Falke gezähmt wird, so wird auch der Ritter von seiner Herrin bezwungen und an sie gefesselt. Und wie bei der Jagd die Gefahr besteht, dass der Falke seine Fesseln abstreift, sich «verstösst» und nicht mehr zurückkehrt, so kann sich der Geliebte unversehens aus der Liebesbeziehung lösen. Der Falke verkörperte daher die Freiheit, zu lieben, wen man will, und war auch Symbol für den untreuen Liebhaber. Im mittelalterlichen Erzählgut um die Falknerei tritt verschiedentlich das «Verführungsmotiv» auf: Der Falke entflieht nicht aus freien Stücken, sondern wird durch äussere Einflüsse dazu getrieben. Der «Verführer» kann ein freilebender Vogel sein, der den zahmen Falken «anhasst», d. h. belästigt, oder ein Mensch, der ihn erschreckt oder weglockt. Im Gedicht «Minnefalkner» aus der Zeit um 1350 tritt in einer Nebenszene ein Falkner «gleich gar ein schalken» auf, der edle Falken auf sein Federspiel oder ins Netz lockt und sie dann tötet oder verkauft¹². Verschiedene Hinweise auf solche falschen Falkner finden sich auch in anderen Minnegedichten¹³. Der eilig galoppierende Reiter mit dem wehenden Haar, der sein Federspiel just vor dem Falken der gemächlich dahintrabenden Dame schwingt, könnte vielleicht ein räuberischer Falkner sein. Da wir aber nur einen kleinen Teil der gesamten Bilderfolge an der Westwand kennen, muss dies Spekulation bleiben.

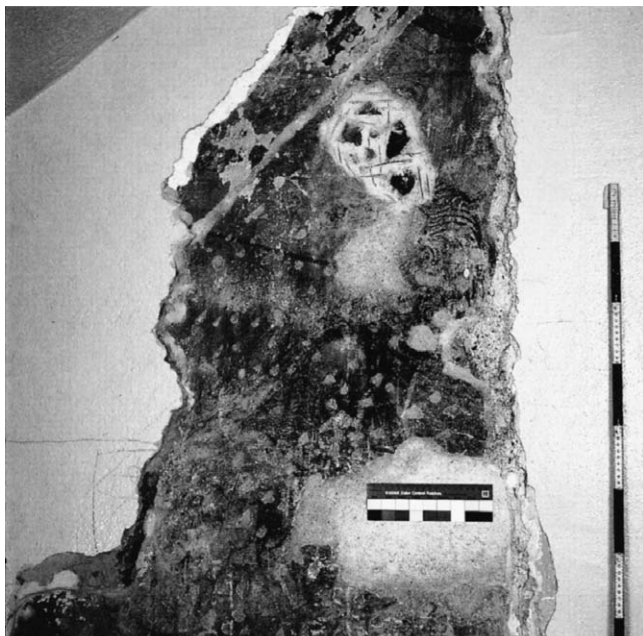
Südwand

Bogenschütze: Die Deutung des Bildes ist durch den fragmentarischen Zustand sehr erschwert. Erkennbar ist der Oberkörper eines grossen Bogenschützen, der eben im Begriff ist, einen Pfeil abzuschliessen. Er kehrt dem Betrachter den Rücken zu und wendet den Kopf nach links. Mit dem linken Arm umfasst er den fast völlig zerstörten Bogen, mit dem rechten hält er den Pfeil und spannt die Sehne. Der Schütze zielt dabei nach unten, vielleicht sitzt er auf einem Pferd, oder er richtet seine Aufmerksamkeit auf ein Lebewesen, das viel kleiner ist als er. Auffallend sind seine wilden Haare und die rötliche Haut, die sich von jener der Figuren auf den anderen Bildfeldern deutlich unterscheidet. Er trägt einen dunkelgrünen Kapuzenmantel mit kurzen Ärmeln, so dass die Unterarme frei bleiben.

Deckenfries und Sockeldraperie sind hier nicht vorhanden.

Der biblische Esau?

Die Haltung der Figur findet sich ganz ähnlich auf einer Miniatur in der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Stadtbibliothek St. Gallen. Sie zeigt Esau in dem Moment, wo er ein Böcklein schießt. Esaus Körperhaltung, insbesondere Arme, Bogen und Kapuzenmantel, stimmen verblüffend mit dem Bild im «Brunnenhof» überein. Für dessen Deutung als



Das Fragment der Malerei auf der Südwand. (Photo BAZ)

jagender Esau sprechen auch das wirre Haar und die rötliche Hautfarbe, beides ikonographische Charakteristika Esaus.

Stil, Datierung und Würdigung der Malerei

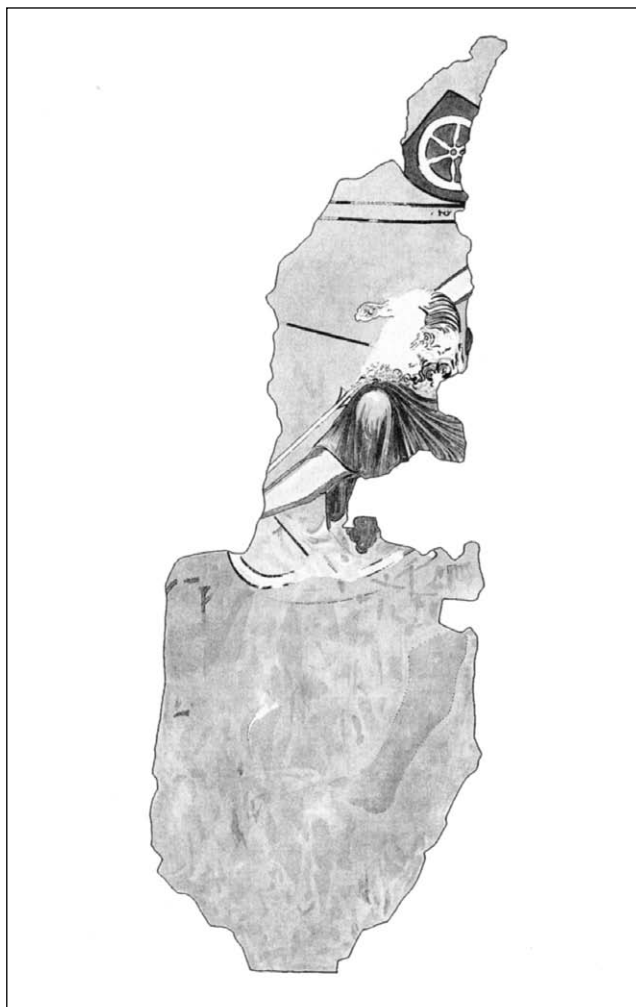
Bereits bei einer flüchtigen Betrachtung der Bilder wird deutlich, dass ihr Stil im Umfeld der Manessischen Liederhandschrift und verwandter Werke anzusiedeln ist.

Versuchen wir zunächst, den Stil der «Brunnenhof»-Male-reien kurz zu charakterisieren, obschon dieses Vorhaben durch den Verlust der obersten Farbschichten erschwert wird. Die Figuren der Bildstreifen sind vor den farblosen Hintergrund der Wand gesetzt. Der Raum, in dem sie stehen, ist nur angedeutet: an der Ostwand durch den schmalen Bodenstreifen, an der Westwand durch die Landschaft mit den kulissenhaften Hügelchen und Bäumchen. Obwohl sich die Tänzer auf der Ostwand die Hände reichen, wirken sie vereinzelt und überschneiden sich nicht; zwischen jede Figur ist eine Ranke gemalt, die zwar der Bodenlinie entwächst, aber keinen inhaltlichen Bezug zur Tanzszene aufweist. An der Westwand haben die Bäume und die Hügelchen eine ähnliche Funktion. Stereotyp wächst zwischen jeder Figur ein Baum, so dass sich der Eindruck einer Kulisse ergibt.

Die Figuren selbst zeigen eine lebhafteste Gestik und bemerkenswerte Dynamik. Der Maler versteht es, an der Ostwand



Jakob und Esau aus der Weltchronik des Rudolf von Ems. Stadtbibliothek St. Gallen, Cod. 302. fol. 21 v. (Ausschnitt)



Das Fragment auf der Südwand mit der Darstellung eines Bogenschützen. (Zeichnung Beat Scheffold)

auch ungewöhnliche Körperhaltungen der Tanzenden überzeugend darzustellen. Es gelingt ihm besonders, den Unterschied zwischen der Eleganz der Damen und dem bäurischen Auftreten der Herren herauszuarbeiten.

Gesichter und Haare sind, wie einige gut erhaltene Partien erkennen lassen, sehr sorgfältig und gekonnt gestaltet. Allerdings ist nur das Gesicht des Musikers ganz rechts mehr oder weniger vollständig überliefert. Mund und Wangen sind mit einem zarten Rot aufgemalt, während Augen und Nase schwarz konturiert sind. Die Haare werden mit dunkleren, im Lokaltönen gehaltenen Linien modelliert, so dass eine lebendige Zeichnung entsteht. Eine Umrisslinie fasst jede Figur ein und begrenzt sie dadurch klar. Auch die Faltengebung der Gewänder wird vor allem durch die schwarze Binnenzeichnung charakterisiert, die teilweise wahrscheinlich vom dunkleren Ton der Lokalfarbe begleitet wurde. Im heutigen Zustand sind die Feinheiten der Malerei weitgehend verloren, was den Eindruck einer linearen Malerei verstärkt.

In den Gewändern äussert sich eine Vorliebe für Gestaltungsreichtum. Die Kleidung der einzelnen Figuren unterscheidet sich recht stark voneinander. So trägt keine der Damen das gleiche Kleid und die gleiche Kopfbedeckung.

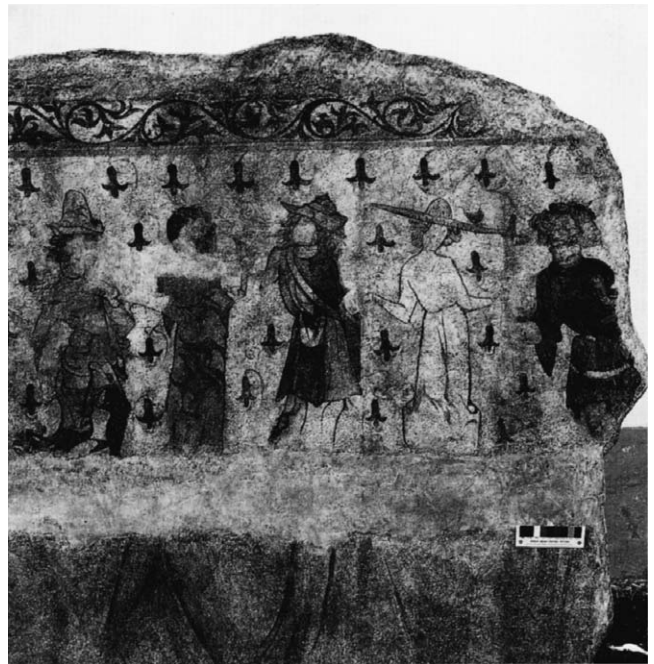
Zahlreiche der hier geschilderten Stilelemente finden sich ähnlich beim sog. zweiten Nachtragsmaler der Manessischen Liederhandschrift, teilweise kommen sie bereits beim ersten Nachtragsmaler vor. Gegenüber dem Grundstockmaler stehen die Malereien im «Brunnenhof» deutlich auf einer stilistisch fortgeschrittenen Stufe. So geben der erste und der zweite Nachtragsmaler stets den Bodenstreifen an, der Grundstock-

maler unterlässt dies oft. Der zweite Nachtragsmaler beginnt auch, die Landschaft mittels Gras, Hügelchen und Silhouettenbäumen anzudeuten, während sich der erste noch kaum für eine nähere Charakterisierung der Umgebung interessiert. Die kulissenhafte Landschaft der Falkenjagdszene mit den Hügelchen und den Bäumen als Trennung zwischen den Figuren tritt ähnlich auch auf dem Zug der Heiligen drei Könige in der Kirche Oberwinterthur auf¹⁴. Die schwarzen Konturen und die weitgehend lineare Gestaltung der Gewandfalten entspricht ebenfalls den Gepflogenheiten des ersten und zweiten Nachtragsmalers; der Grundstockmaler arbeitet stärker mit malerischen Farbabstufungen.

Die Kleidermode der «Brunnenhof»-Figuren ist jedoch weiter fortgeschritten als in der Manessischen Liederhandschrift. Zwar finden sich bei den ersten beiden Nachtragsmalern bereits die gestreiften Gewänder, beim zweiten Nachtragsmaler auch die Zaddeln und beim dritten der hochsitzende Gürtel der zweiten Dame von links auf der Tanzszene¹⁵. Andere Elemente sind der Manessischen Liederhandschrift aber noch fremd. Die Figuren im «Brunnenhof» sind gesamthaft gedrungener und breiter; sie wirken weniger höfisch idealisiert.

Zwei andere Malereien in Zürich weisen eine Stilverwandtschaft mit denjenigen im «Brunnenhof» auf: die Wandbilder aus dem Haus «Zum langen Keller» und dem Haus «Zum Griesemann» (beide heute im Schweizerischen Landesmuseum). Die Figuren im «Langen Keller»¹⁶ zeigen eine ähnlich freie und lebhafteste Gestik wie diejenigen im «Brunnenhof». Auch hier stehen sie aber teilweise noch vereinzelt, besonders in der sogenannten Kurfürstenszene. Die auf die Wand gestreuten Blüten in den beiden Ritterszenen bilden funktional ein Pendant zu den Ranken an der Ostwand im «Brunnenhof»; in gleicher Weise kommen sie auch auf der Malerei im «Griesemann» vor. Gewisse modische Kleidungsstücke der «Brunnenhof»-Figuren, die in der Manessischen Liederhandschrift fehlen, finden sich auf den Bildern des «Langen Kellers» wieder, z. B. der Bruststeinsatz des zweiten Mannes auf der Tanzszene im «Brunnenhof» und die Schleppärmel. Neben diesen Gemeinsamkeiten sind jedoch auch deutliche Unterschiede festzuhalten: Die grau gefassten Architekturen, welche im «Langen Keller» den Eindruck einer gewissen Raumbtiefe erzeugen, sind ein Element, das im «Brunnenhof» völlig fehlt. Die Linie dominiert stärker als im «Brunnenhof», und die Farben, unter denen Grau einen wichtigen Stellenwert einnimmt, sind gedämpfter. Besonders deutlich wird dieser Unterschied bei den Gesichtern und den Haaren, wo auf das malerisch abgestufte Gelb zugunsten der schwarzen Linie verzichtet wird. Musterungen an den Gewändern kommen nicht vor, dafür treten die Faltenlinien stärker in Erscheinung. Gesamthaft wirken die Malereien im «Langen Keller» fortschrittlicher.

Mit den Malereien im Haus «Zum Griesemann» haben die «Brunnenhof»-Bilder das Thema Tanz gemeinsam¹⁷. Die Haltung der Tanzenden entsprechen sich weitgehend, auch hier sind die Figuren breiter und gedrungener als in der Manessischen Liederhandschrift. Gewisse modische Details, die wir im «Brunnenhof» gefunden haben, kehren wieder, so der Pelzhut, das kurze Kleid der zweiten Dame auf der Tanzszene im «Brunnenhof» und auch die Schleppärmel. Die Figurenrisse sind jedoch weniger geschlossen, die Gewandsäume gezackter, und bei einigen Figuren umgibt der Stoff knitterig den Körper, so dass die rundlichen Gewandfalten ein Eigenleben zu führen beginnen. Ähnliches lässt sich auch bei den Haaren und Hüten feststellen. Gesamthaft steht die Malerei auf einem niedrigeren Niveau als diejenige im «Langen Keller» und im «Brunnenhof». Wie im «Langen Keller» spielt die Linie die absolute Hauptrolle, malerische Qualitäten sind kaum vorhanden. Auch die Farbigekeit erinnert stärker an die Malereien im «Langen Keller»



Die 1967 im Haus «Zum Griesemann», Glockengasse 2, entdeckte Wandmalerei mit der Darstellung einer Tanzszene. (Photo BAZ)

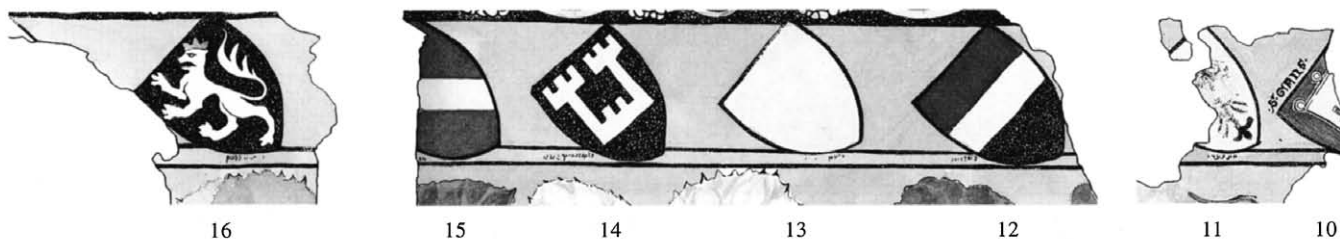
und ist mit den kräftigeren, der Manessischen Liederhandschrift eher verwandten Farben des «Brunnenhofs» nicht zu vergleichen.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich für die «Brunnenhof»-Malereien eine Datierung etwas nach dem zweiten Nachtragsmaler der Manessischen Liederhandschrift, ungefähr zur Zeit der Malereien im «Langen Keller» und im «Griesemann», vielleicht eher etwas früher. Der zweite Nachtragsmaler wird ins 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts oder um 1320 gesetzt¹⁸. Die Bilder im «Langen Keller» datierte Claparède in die 20er Jahre¹⁹, von Saurma-Jeltsch wurde eine Datierung in die 30er Jahre erwogen²⁰. Die Malereien im «Griesemann» setzte Claparède ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts, am ehesten ins zweite Jahrzehnt²¹, Max Schiendorfer schlug das 2. Viertel oder die Mitte des 14. Jahrhunderts vor²².

Einen ziemlich genauen Anhaltspunkt für die Datierung bilden die modischen Ärmelschleppen. Sie erscheinen kurz vor 1330. Petrus von Zittau spricht 1329 von am Ellbogen herumfliegenden Lappen²³. Auf einer im selben Jahr entstandenen Malerei im Dominikanerkreuzgang in Bozen sind die Ärmel noch etwas kürzer als bei den Figuren im «Brunnenhof»²⁴. Gut vergleichbar sind die Ärmel in der Johanneskapelle Bozen²⁵. Später werden sie länger als auf den drei Zürcher Beispielen «Brunnenhof», «Griesemann» und «Langer Keller»²⁶.

Weil die Mode Schnabelschuhe und kurzes Wams noch nicht kennt und auch eine «Raumbühne» fehlt, die durch die Verbreiterung des Bodenstreifens und die Hinzufügung von Landschaftsmotiven und perspektivischen Architekturelementen zu erreichen versucht wird, kommt eine Datierung nach ungefähr 1340 nicht in Frage. Von der Zürcher Weltchronik (um 1340)²⁷ und den in die Zeit um 1345 datierten Malereien im «Meyershof» in Zürich²⁸ sind die «Brunnenhof»-Bilder stilistisch noch weit entfernt.

Trotz ihres fragmentarischen Zustandes zählen die Wandmalereien im «Brunnenhof» zu den am besten erhaltenen profanen Wandbildern aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Gebiet der Deutschschweiz. Sie gehören ausserdem zu den wenigen Wandmalereien aus dieser Zeit, die in Zürich noch am ursprünglichen Ort erhalten sind. Die Wandeinteilung in



Die Wappen auf der Westwand des Saales

Deckenfries, Wappenfries, Bildzone und Sockeldraperie folgt einem besonders in der ersten Jahrhunderthälfte weit verbreiteten Schema, das auch in Zürich – nebst vielen Fehbesatz-, Quader- und Opus-sectile-Malereien – mehrfach belegt ist. Bei einfacheren Malereien oder niedrigeren Raumhöhen wurden oft der Wappen- oder der Deckenfries, manchmal auch die Bildzone weggelassen²⁹. Vierzönig wie im «Brunnenhof» ist die Wand nur im Haus «Zum langen Keller». Der aufwendigen Gestaltung entspricht die vorzügliche Qualität der Malereien im «Brunnenhof».

Die Tanzszene und die Falkenjagd, der Deckenfries, der sich ganz ähnlich auch im Haus «Zur Treu» findet³⁰, und die rund 20 bestimmbar Wappen erweitern unsere nach wie vor bescheidenen Kenntnisse der profanen Wandmalerei im städtischen Bürgerhaus des 14. Jahrhunderts beträchtlich. Dazu kommt die Bedeutung der Malereien für die Kulturgeschichte des Judentums, von der wir weiter unten noch ausführlicher sprechen.

Der Wappenfries

Die Wappen sind nach heraldisch rechts geneigt und in regelmässigen Abständen nebeneinander angeordnet. Darunter folgt ein 3,5 cm breiter farbloser Streifen, auf dem sie in hebräischer Schrift angeschrieben sind. Die Beschriftung konnte bei allen Wappen nachgewiesen werden, wo die entsprechende Stelle erhalten und freigelegt ist. Eine Gruppe von wahrscheinlich sieben Wappen an der Westwand besitzt zusätzlich parallel zum Oberrand des Wappens eine Anschrift in gotischen Majuskeln. Ungefähr 84 Wappen dürften ursprünglich auf die vier Wände des Saals verteilt gewesen sein; 25 davon wurden ganz oder teilweise freigelegt. Von diesen sind 21 eindeutig bestimmt. Bei dreien ist die Bestimmung unsicher und bei einem nicht möglich. Nur rund ein Viertel der einst vorhandenen Wappen ist also mit Sicherheit bekannt. Das grösste Stück des Wappenfrieses hat sich auf der Westwand des Saales mit insgesamt 16 Wappen erhalten. Auf der Ostwand sind 9 Wappen freigelegt, und auf der Südwand ist nur eines übriggeblieben. Ob auch die gassenseitige Nordwand einen Wappenfries aufgewiesen hat, ist nicht bekannt; wir nehmen es aber an.

Die Form der Wappenschilder variiert, wenn auch in beschränktem Mass. Gemeinsam ist ihnen der rundlich gegen die Spitze zulaufende Unterrand und der Einzug der Seite gegen den Oberrand hin. Die Grösse der Schilde schwankt in der Höhe zwischen 32 und 33 cm, in der Breite zwischen 25 und 26 cm. Das Wappen auf der Südwand ist 28 cm breit. Teilweise ragen die Wappen etwas in den Inschriftstreifen und in den Deckenfries hinein. Im Laufe der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ändert sich die Wappenform merklich³¹. Zu Beginn sind die Wappen schmal und spitz; die Seitenlinien weiten sich im oberen Drittel stark und laufen unten spitz zusammen. Diese ältere Form vertreten die Wappen des Hauses «Zum Loch» und «Zur hohen Eich» sowie diejenigen des Grundstockmalers in der Manessischen Liederhandschrift³².

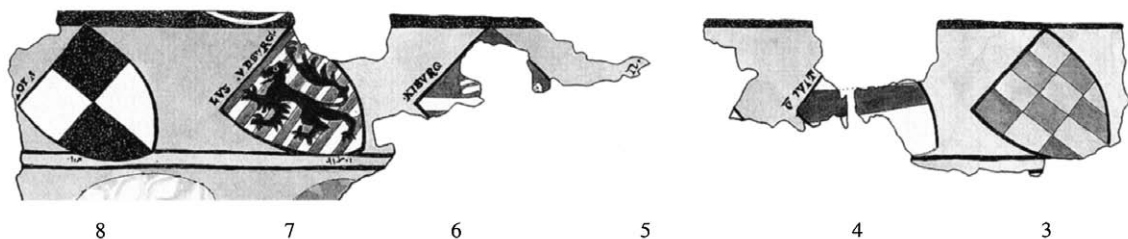
Bei den ersten beiden Nachtragsmalern ist diese Form bereits weiter entwickelt und vertritt eine zweite Stilstufe: Der Schild ist eher breiter, weniger lang und oben weniger stark eingezogen. Die Spitze erscheint stärker gerundet und bildet einen Neunziggrad-Winkel oder gar einen stumpfen Winkel. Dieser Form gehören auch die Wappen im «Brunnenhof» an. Die Seiten sind oben noch ähnlich stark zusammengezogen wie auf den Wappen des Grundstockmalers, unten ist die Spitze aber einer stärkeren Rundung gewichen, was zu einer ausgewogenen, dynamischen Umrissform führt. Die Wappen im «Brunnenhof» vertreten somit eine Stilstufe, die den Nachtragsmalern der Manessischen Liederhandschrift entspricht und auf verschiedenen anderen Wandmalereien zu finden ist³³.

Im Haus «Zum langen Keller» sind die Wappen dagegen breiter als im «Brunnenhof», und auf die Einziehung im oberen Teil wird weitgehend verzichtet. Es entsteht so eine gedrungene Form, wie sie auch im Haus «Zum grossen Propheten» (1357)³⁴ vorkommt und für die weitere Entwicklung der Wappenform bestimmend war.

Die Wappen auf der Westwand:

Die Wappen sind aus der nordwestlichen Raumecke heraus von rechts nach links nummeriert³⁵. In Klammern nicht gesicherte oder ergänzte Elemente.

1. Grafen von Toggenburg
In Gelb eine schwarze Dogge mit rotem Halsband
Hebräische Anschrift: «TOKN[BURK]»
Keine gotische Anschrift
2. Markgrafen von Brandenburg (?)
In Weiss ein roter Adler mit (gelben) Krallen
Hebräische Anschrift: «B...NDN...K»
Keine gotische Anschrift
3. Grafen von Sponheim-Starkenburg
Von Blau und Gelb in 12 Felder geschacht
Hebräische Anschrift: zerstört
Keine gotische Anschrift
4. (?) Markgrafen von Baden
In Gelb ein roter Schrägrechtsbalken
Hebräische Anschrift: Stelle zerstört
Gotische Anschrift: stark zerstört «[A?]...VIT...»
Zuweisung ungeklärt
5. Fehlt, Stelle zerstört
Hebräische Anschrift: zerstört
Gotische Anschrift: «....N.»
6. Grafen von (Neu-)Kyburg
In Rot ein von zwei gelben Löwen begleiteter gelber Schrägrechtsbalken
Hebräische Anschrift: Stelle zerstört
Gotische Anschrift: «KIBURG»
7. Grafen von Luxemburg
In Weiss sieben waagrechte blaue Streifen überdeckt von einem aufgerichteten roten Löwen
Hebräische Anschrift: «LUZUN ...» oder «LUZNB ...»
Gotische Anschrift: «LUS[Z]VNBVRG.»



8. Grafen von Zollern (Hohenzollern)
Von Schwarz und Weiss geviert
Hebräische Anschrift: «ZOL ...»
Gotische Anschrift: «ZOL...R...»
9. Fehlt, Stelle zerstört
10. Grafen von Werdenberg-Sargans
In Rot eine weisse Kirchenfahne mit drei Lappen und drei Ringen
Hebräische Anschrift: Stelle zerstört
Gotische Anschrift: «S·GANS·»
11. Grafen von Homberg
In Gelb (zwei schwebende, schwarze Adler mit roten Krallen)
Hebräische Anschrift: «HONBER[K]»
Gotische Anschrift: ? Stelle teilweise zerstört
- Fehlstelle – (wahrscheinlich Unterzug der Decke)
12. Freiherren von Bechburg
Zweimal waagrecht geteilt von Rot, Weiss und Schwarz
Hebräische Anschrift: «BEKBURK»
Keine gotische Anschrift
13. (?) Freiherren von Hohenklingen
In Gelb (nicht erhalten: ein blauer Eichenstamm mit Blättern)
Hebräische Anschrift: «KLINGN» ?
Keine gotische Anschrift
14. Herren von Blankenburg
In Schwarz eine weisse doppeltürmige Burg
Hebräische Anschrift: «BLANKNBURK STEI[N]»
Keine gotische Anschrift
15. Freiherren von Aarburg
In Rot ein weisser Schrägrechtsbalken.
Hebräische Anschrift: «ARBU[RK]»
Keine gotische Anschrift
16. Freiherren von Altenklingen
In schwarzem (gelb geschindeltem) Feld ein aufgerichteter weisser Löwe mit gelber Krone
Hebräische Anschrift: «[AL]T... KLINGIN»
Keine gotische Anschrift
17. (?)
Nur die obere Ecke erhalten, respektive freigelegt.

Bis zur Raumecke links folgten wohl noch vier weitere Wappen.

Wappen auf der Südwand:

Nur ein Wappen ist freigelegt. Falls der Fries regelmässig weiterzog, wäre es das fünfte Wappen, von der südwestlichen Raumecke aus gezählt (Distanz 2,15 m).

1. Erzbischof und Kurfürst von Mainz
In Rot ein weisses Rad mit sechs Speichen
Hebräische Anschrift: «[MAGEN]ZA»
Keine gotische Anschrift

Wappen auf der Ostwand:

Die Wappen sind aus der Raumecke heraus von rechts nach links nummeriert. Auf der Ostwand gibt es keine gotische Anschrift der Wappen.

1. Grafen von Fürstenberg
Innerhalb eines weiss/blauen Wolkenschildrandes in (Gelb) ein roter Adler
Hebräische Anschrift: vorhanden, aber grossteils verdeckt
2. Grafen von Tierstein (-Homberg)
In (Gelb) auf grünem schwebendem Vierberg stehende rote Hirschkuh
Hebräische Anschrift: «... STIN»
3. Grafen von Nidau
In Rot ein (gelber) Pfahl belegt mit drei schwarzen Sparren
Hebräische Anschrift: «NIDOWE»
4. Grafen von Froburg
In Gelb ein (von Blau und Weiss gefeilter) Adler mit roten Fängen
Hebräische Anschrift: «FROBURK»
5. Grafen von Helfenstein
In Rot auf schwebendem Dreieck ein weisser Elefant
Hebräische Anschrift: «HLFNSTIN»
6. (?) Grafen von Flandern
In (Gelb) ein aufgerichteter schwarzer Löwe, überdeckt von rotem Schrägrechtsfaden (Bastardfaden)
Hebräische Anschrift: «...LA .. N» ?
7. Grafen von Werdenberg – Heiligenberg
In Weiss ein schrägrechter schwarzer Zickzackbalken
Hebräische Anschrift: «... ILIGB ...»
8. Grafen von Schelklingen
Von Rot und Weiss fünfmal schrägrechts geteilt
Hebräische Anschrift: vorhanden, aber grossteils verdeckt
9. Grafen von Nellenburg
(Nicht erhalten: In Gelb drei blaue Hirschgeweihe)
Hebräische Anschrift: «NELNBURK»

Die Wappen im Überblick und Versuch einer Interpretation

Heraldische Malerei war in Zürich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausserordentlich beliebt. In dieser frühen Zeit der Wappenmalerei sind die Wappen fast immer in grösseren Sammlungen abgebildet – ein symbolischer Verweis auf den Adel als soziale Gruppe, die sich nach mittelalterlicher Dreistände-Ordnung Kriegerum und Herrschaft zugesprochen hatte. Mit den Wappen drückte der Auftraggeber seine Beziehung zu diesen vornehmen, höfischen Geschlechtern aus.

Warum welche Wappen abgebildet wurden, lässt sich heute vielfach nicht mehr feststellen. Es kann sich um eine Verwandtschaftsgruppe, einen Herrschaftsverband, eine Art «Gästebuch» des Auftraggebers oder um eine politische Parteiung gehandelt haben. Mit den Wappen im «Brunnenhof» könnte die jüdische Familie das hohe gesellschaftliche Niveau ihrer Geschäftsbeziehungen zum Ausdruck gebracht haben.



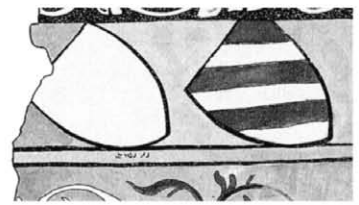
2

Westwand



1

Südwand



9

8

Ostwand

Vermutlich standen sie oder ihre Verwandten in anderen Städten zu vielen dieser Geschlechter in konkreten Geschäftsbeziehungen. Angesichts des modischen Charakters, den die Wappenmalerei im damaligen Zürich besass, erstaunt es nicht weiter, wenn sie auch von dieser vornehmen jüdischen Familie für sich in Anspruch genommen wurde³⁶.

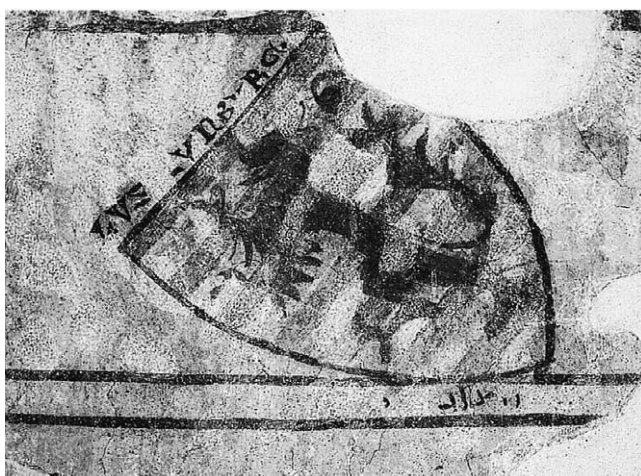
Wie eingangs erwähnt, ist nur etwa ein Viertel der Wappen bekannt, und entsprechend vorsichtig müssen allgemeine Aussagen zu diesen Wappen erfolgen. Es ist vor allem der Hochadel Südwestdeutschlands vertreten, zu dem die heutige Deutschschweiz damals noch uneingeschränkt gehört hat. Mit Luxemburg, Flandern, Sponheim, Mainz und Brandenburg sind aber auch entferntere Geschlechter aufgeführt.

Auf der Ostwand sind es neun Grafengeschlechter, auf der Westwand eine Gruppe von wahrscheinlich ebenfalls neun Grafenfamilien und – getrennt davon – fünf Freiherrengeschlechtern. Die Südseite zeigt nur noch ein Wappen, dasjenige des Erzbischofs von Mainz. Auf der Westwand tragen bei der Gruppe der gräflichen Wappen beidseits von jenem der Grafen von Luxemburg je drei Wappen eine sorgfältige gotische Anschrift zusätzlich zum hebräischen Text. Warum man diese Wappen so hervorgehoben hat, ist nicht klar. Es scheint sich aber doch um jene zu handeln, die den Auftraggebern am wichtigsten waren – aus Gründen, die noch zu diskutieren sind. Auffällig ist, dass der niedere Dienstadel fehlt, aus dem sich auch der Stadtadel rekrutierte. Vielleicht befanden sich dessen Wappen an Orten, die heute zerstört sind. Diese Vermutung drängt sich deshalb auf, weil die erhaltenen Wappen ständisch geordnet zu sein scheinen, wie dies zum Beispiel auch im Haus «Zum langen Keller» und im Haus «Zum Loch» der Fall ist. Dagegen scheint die geographische Zuordnung keine Rolle gespielt zu haben. Dazu sind aber weitere Untersuchungen nötig, denn die Geschlechternamen sagen ja nur beschränkt etwas über den tatsächlichen geographischen

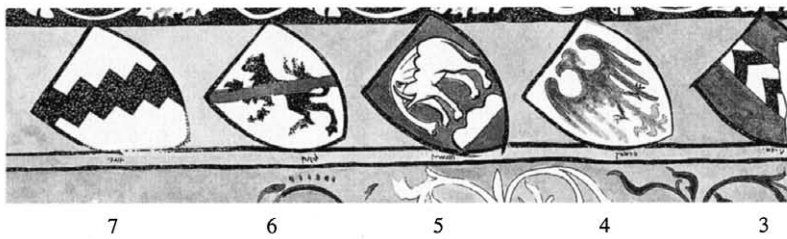
Schwerpunkt eines Geschlechtes aus, der sich in dieser Zeit durch Erwerb oder Verlust von Herrschaftsrechten und einer komplexen verwandtschaftlichen Verflechtung dieser Familien relativ stark und schnell verschieben konnte³⁷. So wurden die Herren von Nidau, deren Wappen im Saal vertreten ist, im 14. Jahrhundert auch zur Hauptlinie der Grafen von Neuenburg. 1307 kauften sie zudem die Herrschaft Froburg (Wappen ebenfalls vertreten), und Rudolf III. von Nidau hatte von Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg als Dank für seine Dienste auf dem Italienfeldzug Heinrichs Burg und Zoll von Rheinfelden erhalten. Oder Kraft III. von Toggenburg (Wappen im Saal vorhanden) war Domherr von Konstanz und seit 1327 mit Zürich im Burgrecht. Der Name der Grafen von Kyburg (Wappen im Saal) ging nach deren Aussterben 1264 durch Heirat der Erbtöchter an das Haus Habsburg-Laufenburg, welches ebenfalls durch Heirat in den Besitz der Herrschaft Rapperswil gelangte. Diese Familie von Rapperswil (nun eigentlich Habsburg-Laufenburg) stand bei den Juden Minne, Gumprecht und Moyse, den Auftraggebern der Wandbilder, 1329 mit einem grossen Betrag in der Schuld³⁸. Jener Zweig des Geschlechtes, der sich «Kiburg» nannte, war seit dem frühen 14. Jahrhundert hauptsächlich auf Besitzungen im Raum Burgdorf-Thun aktiv. Diese (Neu-)Kyburger waren verwandt mit den Herren von Nidau und Werdenberg-Heiligenberg, sie verwalteten auch die Herrschaft Tierstein (alles Wappen, die im Saal vorhanden sind). Zu diesen dynastisch-herrschaftsgeschichtlichen Aspekten kommen noch andere, ebenfalls sehr bedeutende. Alle diese Geschlechter standen in einer komplexen politischen Landschaft, die unter anderem geprägt war durch die Rivalität der bedeutendsten Geschlechter des Reiches, den Habsburg-Österreich, den Wittelsbach (Ludwig der Bayer) und den Luxemburg. Auf regionaler Ebene waren neben diesen Adligen schon lange auch die Städte zu einer wichtigen politischen Kraft geworden, und in unserem Raum begann sich das Bündnis der Innerschweizer Orte zu formieren. Alle diese Faktoren gehen einher mit einer gesamthaft schlechten Quellenlage. Trotzdem lassen sich einige weitere interessante Beobachtungen machen:

Das wichtigste Wappen, das im Saal gefunden wurde, ist dasjenige der Grafen von Luxemburg. Die Grafen von Luxemburg gehörten in dieser Zeit zu den einflussreichsten Geschlechtern des deutschen Reiches. Das Wappen im Saal ist durch die gotische Anschrift und durch die Verwendung der wertvollsten Farben ausgezeichnet. Während für das Rot der anderen Wappen vor allem billigere Blei-Mennige verwendet wurde, besteht das Rot des Luxemburger Löwen fast nur aus wertvollem Zinnober. Das Wappen liegt in der Mitte einer Gruppe, die durch die kalligraphisch sorgfältige gotische Anschrift hervorgehoben ist. Diese Gruppe befindet sich an der fensternahen Zone der Westwand. Man kann sich gut vorstellen, dass hier, nahe dem Fenster, bei festlichen Anlässen der Tisch mit den wichtigsten Gästen stand³⁹.

Drei Luxemburger könnten mit dem Wappen im Saal gemeint sein:



Wappen der Grafen von Luxemburg. Über dem Schild die Beschriftung in gotischen Majuskeln, unten im Band die Anschrift in hebräischen Buchstaben. (Photo BAZ)



Wappen auf der Ostwand des Saales

Heinrich VII. von Luxemburg (1278–1313) unternahm als deutscher König einen berühmt gewordenen Romzug, um sich dort zum Kaiser krönen zu lassen. Dieser Romzug ist durch Dante in der Göttlichen Komödie beschrieben (Paradies 30. Gesang)⁴⁰. Auf dem Romzug zeichneten sich unter anderen Graf Wernher von Homberg, Graf Rudolf III. von Nidau und die Grafen Johann und Heinrich von Sponheim-Starkenburg besonders aus. Die Burggrafen von Nürnberg (Zollern) wie auch Markgraf Waldemar von Brandenburg müssen auch noch später zur Luxemburgerpartei gezählt werden. Heinrich von Flandern (ein entfernter Verwandter der Luxemburger) war Heerführer auf dem Romzug Heinrichs, und der damalige Erzbischof von Mainz Peter von Aspel, ein Luxemburger Ministeriale, amtierte als Reichsverweser während der Abwesenheit Heinrichs VII. und war Vormund des Königssohns Johann bis zu dessen Volljährigkeit. Von all den aufgezählten Geschlechtern befindet sich das Wappen im Saal. Wurde mit den Wappen eine Erinnerung an diesen berühmten Romzug festgehalten? Allerdings hat sich die allgemeine politische Situation um 1330 schon derart gewandelt, dass dies nicht sehr wahrscheinlich ist.

Balduin von Luxemburg (1285–1354), Kurfürst und Erzbischof von Trier, amtierte als Provisor in den Bistümern Mainz, Worms und Speyer. Er war der Bruder Heinrichs VII. und einer der bedeutendsten Staatsmänner im damaligen Deutschen Reich. Balduin setzte Juden an tonangebende Stellen in Politik und Verwaltung, und diese Hofjuden unterhielten weiträumige Beziehungen, um den Kreditbedarf decken zu können. Belegt sind Kontakte nach Strassburg. Umgekehrt kennt man auffällig viele Namen von Zürcher Juden aus Frankfurt am Main. In den 40er Jahren könnte sich Gumprecht ben Menachem in Frankfurt aufgehalten haben. Vielleicht bestanden Kontakte zwischen den Trierer Hofjuden und den Zürchern Minne, Gumprecht und Moyses; nachweisen lässt sich das aber nicht⁴¹.

Johann der Blinde (1296–1346), Sohn Heinrichs VII., wurde 1310 durch Heirat König von Böhmen. Er befand sich in den Jahren 1330/33 auf einem Feldzug in Norditalien. Könnten die Zürcher Juden von der Brunnengasse an der Finanzierung dieses Unternehmens beteiligt gewesen sein? Jene regionalen Geschlechter beidseits des Luxemburger-Wappens kämen dann als Bindeglieder zwischen Zürich und dem königlichen Heerlager in Frage. Der Zug selber führte von Innsbruck her über den Brenner und berührte unter anderem Bergamo und Pavia. Mailand gehörte zu den Städten, die den Luxemburger unterstützten⁴².

Ein anderes aufschlussreiches Wappen ist dasjenige der Herren von Blankenburg: Hier ist die ursprüngliche hebräische Anschrift «(Blanken)stein» durch eine andere Hand in das richtige «Blankenburg» korrigiert worden. Die Herren von Blankenburg waren ein illegitimer Zweig der Herren von Weissenburg, der nur von 1316 bis 1359 erwähnt ist. Dass er den Zürchern kaum bekannt war, zeigt die erwähnte Korrektur der Anschrift, aber auch der Umstand, dass das Wappen weder auf anderen Wandmalereien in Zürich und der Ostschweiz

noch in der Zürcher Wappenrolle vorkommt. Ritter Anton von Blankenburg allerdings, von 1325 bis 1352 erwähnt, war Rat in der Stadt Bern und unter anderem Vogt von Laupen. In diesem Fall sind wohl Geschäftsbeziehungen dafür verantwortlich, dass dieses Wappen hier vertreten ist. Ihre nahen Verwandten, die Herren von Weissenburg, versuchten in den 20er und 30er Jahren des 14. Jahrhunderts, grosse finanzielle Probleme durch Anleihen bei (unter anderem jüdischen?) Kreditgebern aufzufangen. Aus den daraus resultierenden Verwicklungen entspann sich in den Jahren um 1330 ein folgenreicher Krieg zwischen der Stadt Bern und den Oberländer Herrengeschlechtern, der das Oberland und die Weissenburger in die Abhängigkeit von der Stadt Bern führte⁴³.

Die hebräische Beschriftung der Wappen

Die hebräische Schrift unter den Wappen nennt die Namen der dargestellten Geschlechter in mittelalterlichem Deutsch – «Nidowe» für «Nidau». Diese Anschrift scheint bei allen Wappen vorhanden gewesen zu sein. Anders die gotische Beschriftung, die nur bei einigen Wappen, gruppiert um jenes der Luxemburger, auftaucht. Die gotischen Buchstaben sind sorgfältig kalligraphisch ausgeführt und damit eigentlicher Bestandteil der Malerei. Die hebräische Schrift dagegen sieht wie eine flüchtige Notiz aus. Tatsächlich ist das Hebräische hier im allgemeinen eine Kursivschrift des alltäglichen Gebrauchs. Nur beim Wappen auf der Südwand und für die erste Schrift beim Wappen der Blankenburger ist eine Quadratschrift verwendet worden. Zudem lassen sich mindestens drei verschiedene Handschriften ausmachen, die an der hebräischen Anschrift beteiligt waren.

Waren wirklich Juden die Auftraggeber?

Von ihrer unauffälligen Erscheinung her könnte die hebräische Schrift gut erst nachträglich beigelegt worden sein. Es wäre denkbar, dass die Juden das Haus mitsamt dem ausge-



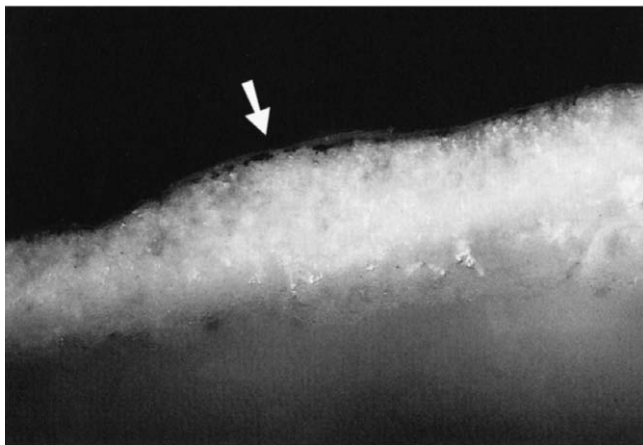
Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg bestätigt nach der Kaiserkrönung in Rom den römischen Juden ihre Rechte. Bilderchronik des Balduin von Trier, fol. 24a (um 1340/50).



Das Wappen der Grafen von Helfenstein beschriftet mit hebräischen Buchstaben einer Kursivschrift des Alltags in mittelalterlichem Deutsch. (Photo BAZ)

malten Festsaal von einem christlichen Eigentümer erworben haben. Wie oben dargestellt, lässt die kunstgeschichtliche Analyse der Malerei auf eine Entstehungszeit in den Jahren um 1330 schliessen. Damit rücken die jüdischen Hausbesitzer als Auftraggeber der Malerei in den Bereich hoher Wahrscheinlichkeit. Trotzdem lässt die relativ grosse Ungenauigkeit einer solchen Datierung die Möglichkeit immer noch zu, dass die hebräische Schrift erst nachträglich auf eine «christliche» Malerei gekommen ist.

Eine chemisch-physikalische Untersuchung der Malerei, vorgenommen durch die Chemikerin Anita Reichlin, sollte diesbezüglich Klarheit schaffen. Unter dem Mikroskop zeigte sich folgendes deutlich: Die hebräische Schrift entstand gleichzeitig mit der Vorzeichnung der Wappenschilde und der beiden waagrechten Begrenzungen des Inscriptbandes zu einem Zeitpunkt, als der Wandverputz noch feucht war und die Farbe mit ihm al fresco eine enge chemische Verbindung einging⁴⁴. Auch gewisse Lokalfarben, z. B. das Gelb der Bäume auf der Falknerszene, sind in Freskotechnik auf den noch feuchten Verputz aufgetragen worden. Andere Farben, so die Ausmalung der Wappen und die schwarzen Konturen, liegen über einer Sinterschicht auf dem bereits abgetrockneten Verputz. Einige der verwendeten Farbpigmente wie Azurit, Zinnober und Mennige sind nicht freskotauglich und konnten nur al secco aufgetragen werden. Die Malerei ist also in einer Mischtechnik ausgeführt. Durch ihren stratigraphischen Aufbau ist bewiesen, dass die hebräische Schrift zum ursprüng-



Mikroskopischer Schnitt durch die obersten Schichten von Verputz und Malerei. Die schwarzen Farbpigmente sind von einer dünnen, hellen Sinterschicht (Pfeil) überzogen. (Photo Anita Reichlin)

lichen Bestand gehört. Die Schrift sollte den Ort der zu malenden Wappen fixieren, sie war also eine Art «Platzmarke», wie das Liselotte Stamm – allerdings für Handschriften – beschrieben hat⁴⁵.

Zur Besitzer- und Baugeschichte des Hauses

Die jüdischen Besitzer

Die frühesten Nachrichten über die Bewohner des Hauses Brunngasse 8 stammen aus einer Urkunde vom 23. Mai 1332⁴⁶. Damals einigten sich die Juden Moysse (Moses) und Gumprecht, Söhne der Jüdin Frau Minne, mit ihrem Nachbarn Johann Meis über einen Zaun, den die Juden zwischen ihrem Haus und dem Garten der Meis aufgerichtet hatten. Die Lokalisierung der Personen und ihrer Häuser ist nicht ganz einfach und führte in der Vergangenheit zuweilen auch zu Widersprüchen, weshalb auf dieses Problem hier etwas genauer eingegangen werden muss⁴⁷. Die adelige Familie Meis ist bis 1401 als Besitzerin der Liegenschaft Brunngasse 12 «Zum Gernberg» nachgewiesen. Beim «Gernberg» handelt es sich um das Eckhaus Brunngasse/Froschaugasse, das gegen die Brunngasse an das Haus Brunngasse 8 mit den Wandmalereien stösst. Von der Froschaugasse her schliessen noch heute nur niedrige Anbauten an den «Gernberg» an. Der Garten, von dem in der Urkunde die Rede ist, kann sich nur hier befunden haben. 1345 verkaufen Moses und seine Frau Halde ihr Haus an den Schwager Fidel⁴⁸. In der Übertragungsurkunde ist erwähnt, dass es auf der einen Seite an das Haus der Meisen stosse, auf der anderen an das Haus der Kinder des Juden Jakob von Klingnau. Beim Haus des Jakob von Klingnau muss es sich um das Haus Brunngasse 6 gehandelt haben, das also ebenfalls in jüdischem Besitz war. Nach den Verfolgungen von 1349 sind die beiden jüdischen Häuser an die Johanniter-Komturei Leuggern übergegangen und blieben bis zur Reformation in einer Hand vereint. Zuletzt gehörten sie dem Söldnerführer Renward Göldli, der damals als Gegner der Reformation die Stadt verlassen musste. Ab 1536 erscheinen die beiden Häuser wieder in unterschiedlichem Besitz. Bei den baugeschichtlichen Untersuchungen wurden an zwei Stellen Türen gefunden, die sekundär in die Trennmauer zwischen den beiden Häusern gebrochen und später wieder zugemauert worden waren. Einer der Durchgänge führte in der Nähe der Südwestecke durch die Westwand des Saales mit den jüdischen Wandmalereien, welche dafür an dieser Stelle aufgegeben wurden. Es zeigte sich deutlich, wie der Türdurchbruch den Verputz mit der Bemalung zerstörte und ein jüngerer Verputz der Türleibung an ihn anschloss. Aus diesen sich ergänzenden schriftlichen und baugeschichtlichen Informationen kann also klar gefolgert werden, dass es sich bei der Liegenschaft Brunngasse 8 um das Haus der Juden Moses und Gumprecht und ihrer Mutter Frau Minne gehandelt hat. Das wird zudem durch den hohen Anspruch gestützt, den die Malereien aufweisen und das eindruckliche Niveau der Geschäfte, die von dieser jüdischen Familie nachgewiesen sind und von denen noch zu reden ist.

Ein erstes Mal erscheint die Frau Minne 1324 in den schriftlichen Quellen, als sie und ihre Tochter beraubt worden waren und der Rat von Zürich eine Untersuchung darüber anstellte⁴⁹. Fünf Jahre später, am 31. Januar 1329, treten Frau Minne und ihre Söhne Moses und Gumprecht zusammen mit dem Juden Susman als Kreditgeber für den Grafen Johann von Habsburg-Laufenburg auf, den Erben der Grafschaft Rapperswil. Diesem Grafen hatten sie laut Urkunde insgesamt 950 Mark Silber geliehen. Der Anteil von Minne, Moses und Gumprecht belief sich auf 850 Mark, Susman hatte die restlichen 100 Mark beigesteuert. 950 Mark Silber entsprachen 4750 Pfund Pfennige und stellten eine sehr grosse Summe dar. Zum Vergleich: Nur wenige Jahre früher hatte die damalige Gräfin

Elisabeth von Rapperswil, die Mutter des Johann von Habsburg-Laufenburg, die Herrschaft Greifensee für 600 Mark Silber verkauft, was nur gerade zwei Drittel des genannten Betrages ausmacht. Das Haus Brunnngasse 8 wechselte 1345 für 80 Mark Silber die Hand – für ein Haus eine beachtliche Summe. 1350 musste Bürgermeister Rudolf Brun für die ehemalige Synagoge der jüdischen Gemeinde nur rund 10,5 Mark Silber aufwenden. Dieses Haus Froschaugasse 4 war schon damals stattlich, wie die noch erhaltene mittelalterliche Bausubstanz vermuten lässt. Es dürfte aus der Hinterlassenschaft der 1349 umgebrachten Juden stammen, vielleicht war der Kaufpreis deshalb relativ gering. Für die den Grafen von Rapperswil geliehene Summe hätte man also zwischen 10 und 80 stattliche Häuser in der Stadt Zürich oder die Rechte über eine beachtliche Adels Herrschaft erwerben können. Sowohl das soziale Niveau des Geschäftspartners dieser jüdischen Familie wie auch die Summe, die hier im Spiel war, zeigen, dass es sich um eine sehr bedeutende Familie gehandelt haben muss, die wohl zu den reichsten der Stadt gehörte. Die an der Urkunde von 1329 hängenden Siegel des Moses und des Gumprecht zeigen drei mit der Spitze zueinander gekehrte Judenhüte in einem Wappenschild. Die Umschrift ist je hälftig lateinisch und hebräisch. Sie lautet «S' (Sigillum) Mose», respektive «S'Gumprecht» und in hebräischer Schrift «Moshe ben Menachem» und «Mordechai ben Menachem». Gumprecht führte also den hebräischen Namen «Mordechai», und war nach dem Wortlaut dieser Umschrift der «Sohn des Menachem». Frau Minne war demnach Witwe, und ihr Ehemann hatte Menachem geheissen.

Rabbi Moses und der «Zürcher Semak»

Es ist wahrscheinlich, dass sich Moses ben Menachem und seine Mutter Minne nach dem Verkauf des Hauses Brunnngasse 8 das Haus Froschaugasse 4 erworben haben, in dem die Synagoge der kleinen jüdischen Gemeinde eingerichtet war. 1347 ist denn auch ein «Schulmeister» (Rabbiner) Moses in den Schriftquellen erwähnt⁵⁰. Auf ihn wird der «Zürcher Semak» zurückgeführt, ein Kommentarband zu einem jüdischen Gesetzeswerk, der als Abschrift weite Verbreitung gefunden hat. Rabbi Moses war also ein bedeutender rabbinischer Gelehrter. «Semak» ist die Abkürzung für «Sefer Mizwot Katan» und stellt ein Gesetzeskompendium des Rabbi Isaak ben Josef von Corbeil dar, das Rabbi Moses von Zürich mit vielen Anmerkungen und umfangreichen Auszügen aus verschiedenen rabbinischen Werken versehen hat. Diese wichtigen drei Bände werden heute noch bei gewissen Fragen der Gesetzesinterpretation konsultiert. Das Original ist verloren, die älteste erhaltene Abschrift datiert vom 23. November 1343. Die bisher letzte Ausgabe wurde 1981 in Jerusalem neu gedruckt.

Zur älteren Baugeschichte des Hauses

Auf die Baugeschichte des Hauses Brunnngasse 8 und seiner Umgebung soll hier nur knapp und soweit eingegangen werden, als sie für die spätmittelalterlichen Wandmalereien eine Bedeutung hat. Der Hausname «Brunnenhof» stammt aus dem 18. Jahrhundert. Als ältester Name ist «St. Johannser hus» (Haus der Johanniter) überliefert. Im 16. Jahrhundert heisst das Haus Brunnngasse 8 in den Quellen «Grosses Weisses Kreuz», das Nachbarhaus Brunnngasse 6 «Kleines weisses Kreuz». Einen Hausnamen aus der jüdischen Zeit kennen wir nicht.

Wie die meisten Gebäude in der Altstadt, so ist auch die heutige Liegenschaft Brunnngasse 8 ein Konglomerat von unterschiedlich alten Bauteilen, das durch ein kontinuierliches Weiterbauen, durch Hinzufügen, Abbrechen und Umbauen im Laufe von über 700 Jahren entstanden ist.

Die älteste bekannte Bausubstanz auf diesem Grundstück ist ein von der Gasse zurückgesetzter turmartiger Steinbau A mit bossierten Eckquadern, der vermutlich aus dem 13. Jahr-



Burg und Städtchen Rapperswil. Den Grafen von Rapperswil hatten Minne und ihre Söhne Moses und Mordechai ben Menachem Geld zur Verfügung gestellt. (Photo Lorenz Hollenstein)

hundert stammt. Dieser Steinbau ist noch heute im Inneren der Liegenschaft deutlich zu erkennen. Er weist eine Grundfläche von 8 x 9,5 m auf und ist bis auf eine Höhe von 8 m erhalten. Seine heutige Stockwerkeinteilung ist im 17. Jahrhundert als Folge einer Unterkellerung stark geändert worden. Ursprünglich dürfte der Steinbau keinen Keller besessen haben. Die Deckenkonstruktion dieses Kellers wird heute durch eine eichene Stud mit romanischem Würfelkapitell gestützt. Sowohl ihr verlängerter Schaft, wie auch die Lage und Beschaffenheit des Sattelholzes machen deutlich, dass sie dort sekundär verbaut worden ist. Vielleicht stand sie ursprünglich im Erdgeschoss des Steinbaus. Die Jahrringdatierung ergab als Datum 1260. Da lediglich zwei Splintringe am Holz festzustellen waren, gewöhnlich aber mit 8 bis 20 gerechnet werden muss, ist das Fälldatum zwischen 1266 und 1278 n. Chr. anzusetzen. Dieser Zeitraum könnte ein Hinweis auf das Baudatum des Steinbaus A sein. Auf der Ostseite dieses Gebäudes ist der Überrest einer Rundbogentür erhalten, die vor der Unterkellerung des Hauses das Erdgeschoss erschlossen haben muss⁵¹. Der Zugang zu den Obergeschossen dürfte über eine Aussentreppe und jenen Hocheingang auf der Nordseite erfolgt sein, der bei der Beschreibung des Saales bereits erwähnt wurde. Die Schwelle der Türe lag 3,4 m über dem Erdgeschossniveau, was auch als Anhaltspunkt für die ursprüngliche Stockwerkhöhe des Erdgeschosses im Steinhaus A dienen kann. Sie wird wohl nur wenig geringer gewesen sein. In der Westwand im ersten Obergeschoss ist eine Nische



Siegel mit der Umschrift «S. Gumprecht» und in Hebräisch «Mordechai ben Menachem» von der Urkunde vom 31. Januar 1329. Im Schild drei Judenhüte. (Photo Schweizerisches Landesmuseum)

erhalten, die vielleicht zu einem heute zugemauerten Fenster gehörte. Leider konnte sie nicht weiter untersucht werden. In der Südfassade fanden sich im 2. Obergeschoss Spuren eines weiteren Fensters oder einer Türe aus der Bauzeit des Steinbaus. Die Türen, Fenster und die Lage der Mauerkrone belegen, dass das Gebäude A mindestens drei Stockwerke aufwies. Offen ist, ob über dem steinernen Teil noch ein hölzernes Geschoss aufgesetzt war.

Ebenfalls zur ältesten Bausubstanz in diesem Gebiet gehört Gebäude B, das Haus Brunngasse 12 «Zum Gernberg» in der Ecke Froschgasse-/Brunngasse. Der «Gernberg» ist ein weiterer Steinbau mit massiven Eckverbänden und ebenfalls mindestens drei Stockwerken, und auch er stammt wohl aus dem 13. Jahrhundert.

Spätestens um 1330 wird an die bereits bestehenden Baukörper A und B ein bis an die Brunngasse ausgreifender Baukörper C angefügt. Auch diese Erweiterung besass, wie das Mauerwerk und seine Eckverbände im Nordwesten des Baukörpers zeigen, von Anfang an drei Stockwerke. Die Nordfassade des Steinbaus A und die Westfassade des Steinbaus B wurden nun von diesem Bau C mitbenützt, so unter anderem auch vom grossen Saal mit den Malereien, der das gesamte erste Obergeschoss dieses Baukörpers C einnahm. Ob an der Stelle der Steinhäuser A–C bereits Vorgängerbauten existierten, ist nicht bekannt. Wir fragten uns auch, ob der Hausteil C zusammen mit dem Saal und seinen Malereien entstand oder ob er etwas älter ist. Mit der Methode der Jahrringdatierung wurde versucht, dieses Baudatum genauer zu fassen, was aber nicht gelang⁵². Dass die Malerei auf den noch feuchten Verputz aufgetragen werden konnte, spricht eher für



Grundrissentwicklung der Häuser Brunngasse 6–12. (Plan BAZ)

- A Ältester bekannter Steinbau auf dem Areal Brunngasse 8 (13. Jh.).
- B Steingebäude auf dem Areal Brunngasse 12 (13. Jh.).
- C Erweiterung von Gebäude A, in welchem der Festsaal eingerichtet wurde (frühes 14. Jh.).
- D Mauer, um die mit Urkunde vom 23. Mai 1332 ein Streit geschlichtet wurde.
- E Steinbau auf dem Areal Brunngasse 6, jünger als Gebäude A (13./14. Jh.).
- F Hinterhofgebäude Brunngasse 10 (16./17. Jh.).

einen einzigen Bauvorgang. Diese Bautätigkeit zog wohl auch die erwähnte Urkunde vom 23. Mai 1332 nach sich, die eine Einigung zwischen den jüdischen Bewohnern des Hauses und ihren Nachbarn im Gebäude B vermerkt.

Der Hocheingang in der nun verbauten Nordfassade des Steinbaus A könnte den älteren Hausteil mit dem Saal verbunden haben. Vielleicht blieb damals auch die bisherige Treppe zum ehemaligen Hocheingang erhalten, über die man direkt vom Erdgeschoss in den Saal gelangt wäre.

Aus der Zeit nach den Judenverfolgungen von 1349 stammen die bereits erwähnten Durchbrüche in der Brandmauer zum Nachbarhaus Brunngasse 6. Sie gehören in die Zeit, als sich die beiden Häuser im Besitz der Johanniter von Leuggern, respektive dem Söldnerführer Göldlin befanden. Wie lange der Saal bestand und wie lange die Malerei sichtbar blieb, wissen wir nicht. Die erste Übermalung, die mehr ist als eine einfache Ausbesserung, sind zwei Fragmente einer Dekorationsmalerei mit stilisierten schwarzen Rankenbündeln und einem Bollenfries auf weissem Grund. Während das eine Fragment auf der Ostwand eine recht hohe Qualität aufweist, präsentiert sich das zweite auf der Westwand deutlich einfacher, «primitiver». Der unterschiedliche Stil der beiden Fragmente macht deutlich, dass der Saal bei ihrer Entstehung bereits unterteilt gewesen sein muss. Die Datierung dieser Dekormalerei ist nicht einfach, da es sich um ein langlebiges Motiv handelt. Es tritt in Zürich gehäuft in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, in den Jahrzehnten vor und nach der Reformation also⁵³. Möglicherweise wurde der Dekor hier nach einer Handänderung kurz nach der Reformation ausgeführt. Durch die religiösen Umwälzungen wurde der langjährige Besitzer des Hauses, Söldnerführer Rennward Göldlin, aus der Stadt vertrieben. Neue Eigentümer waren seit 1536 der reiche Kaufmann Hans Schärer und seine Nachkommen. In die Zeit von Hans Schärer lässt sich auch die Fenstersäule im nordwestlichen Teil des ehemaligen Saales datieren. Wohl in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts dürfte es also zu jenen Umbauten am Haus gekommen sein, bei denen unter anderem auch der grosse mittelalterliche Saal aufgegeben und unterteilt worden ist.

Zur kulturgeschichtlichen Einordnung der Malereien

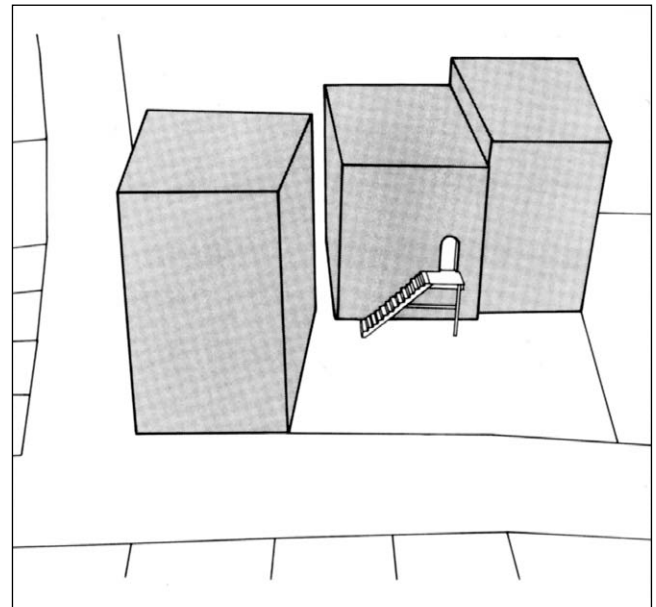
Wie eingangs erwähnt, wurden hier im «Brunnenhof» die ersten konkreten Einblicke in den Wohnbereich mittelalterlicher Juden überhaupt möglich. Zahlreiche Bildquellen liefert die jüdische Buchmalerei, die zum Teil in hervorragender Qualität im 13. und 14. Jahrhundert gerade in unserem (süd-)deutschen Raum entstanden ist. Auf den Miniaturen dieser meistens zum religiösen Gebrauch im Privathaus bestimmten Werke sind vielfach auch Innenansichten von Räumen abgebildet, denen aber, bedingt durch ihren stilisierten Charakter, nur ein eingeschränkter Aussagewert zukommt. Die Handschriften belegen jedoch eindrücklich, dass es im mittelalterlichen Judentum eine ausgesprochen bilderfreundliche Strömung gab. In ihrer Detailtreue – gerade auch bei der Abbildung von Menschen – stand sie in nichts hinter der Kunst der christlichen Umwelt zurück⁵⁴. Während die Buchmalerei aber hauptsächlich Szenen aus der Thora oder dem jüdischen Alltag zum Thema hat, überraschen die Malereien des «Brunnenhofes» durch ihren ausgeprägten Bezug zur «christlichen» Umwelt. Wären da nicht die originalen hebräischen Anschriften, man hätte Mühe, die Wandbilder Juden zuzuschreiben.

Nun gibt es aber aus dem Umfeld dieser Wandmalereien ein anderes bemerkenswertes Zeugnis, das in der gleichen Zeit ebenfalls in Zürich entstanden ist: die Miniatur des jüdischen Minnesängers Süsskind von Trimberg in der Manessischen

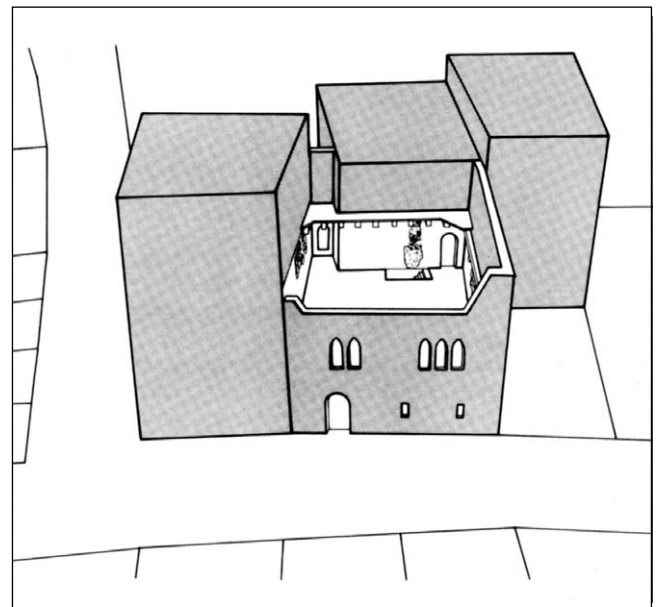
Liederhandschrift (Miniatur 117; fol. 355r.). Sowohl in der Kleidung, wie in der vornehmen Haltung unterscheidet sich dieser Süsskind kaum vom Bischof(?), vor den er auf dem Bild tritt. Ungeachtet der Diskussion, ob es sich überhaupt um einen Juden handelt, ist allein schon die Tatsache, dass ein solches Bild in diese höfische Liedersammlung aufgenommen wurde, bemerkenswert. Es weist in die gleiche Richtung wie die Wandmalereien: Zumindest ein Teil der jüdischen Oberschicht hat an der allgemeinen Kultur der damaligen Zeit partizipiert und sie mitgeprägt. Dazu gibt es weitere aufschlussreiche Beispiele. So hat Edith Wenzel, die sich mit Person und Stellung Süsskinds von Trimberg befasst hat⁵⁵, eine ganze Anzahl jüdischer Beiträge zur zeitgenössischen mittelalterlichen Literatur gesammelt. Sie erwähnt unter anderem einen französischen Juden, der in den Jahren 1331–1336 in Strassburg Ritterromane aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte. Etwa um 1300 ist der «Dukus Horant» entstanden, ein in mittelhochdeutscher Sprache verfasstes, aber in hebräischen Buchstaben geschriebenes Brautwerbungsepos, das in enger Beziehung zum mittelhochdeutschen «Kudrun-Epos» zu sehen ist. Das eindrücklichste Beispiel einer Verbindung jüdischer und christlicher Traditionen sind aber die Texte des Immanuel ben Salomon aus Rom, der von 1261–1328 erwähnt ist und einige Verbreitung erlangte. Der in Italien unter dem Namen «Manoello Giudeo» bekannte Dichter verknüpfte jüdische Motive aus dem spanisch-arabischen Raum mit Elementen aus der zeitgenössischen italienischen Literatur. Diese Beispiele belegen, dass der Fund der Wandbilder im «Brunnenhof» kein Einzelfall ist. Wie schon die verstreut zwischen christlichen Häusern gelegenen Wohnsitze der Juden im mittelalterlichen Stadtgefüge zeigen, darf man sie sich nicht als ghettoisiert lebende Randgruppe vorstellen. Zumindest ein Teil ihrer Führungsschicht hat sich sehr erfolgreich auch mit der allgemeinen zeitgenössischen Kultur auseinandergesetzt. Ebenso falsch wäre es nun aber, die kulturelle Eigenheit und die problematische Stellung der kleinen jüdischen Minderheit in der damaligen Gesellschaft herunterzuspielen. Dagegen sprechen nur schon die zahlreichen grausamen Verfolgungen, von denen die Gemeinden regelmässig heimgesucht wurden. Die Wandmalereien im «Brunnenhof» beleuchten einen zentralen Aspekt jüdischer Existenz in der Diaspora – die Frage nämlich, wie weit man sich auf die Kultur der Mehrheit einlassen darf, in der man lebt, ohne die eigene Identität dadurch zu gefährden. Diese Diskussion war sicher lebhaft, und es ist nicht anzunehmen, dass sich eine einheitliche, verbindliche Haltung herausgebildet hat. Aus dem Jahr 1385 ist eine schriftliche Mahnung des Rates an die Zürcher Juden erhalten, nur eine Synagoge zu besuchen und sich nicht aufzuspalten: «Es süllent ouch all Juden in ünser stat in ein schuol zuo einander gan, do si der burgermeister und der rat hin heisset gan und süllent sich fürbas nicht teilen noch sünderen»⁵⁶. Was damals zu dieser Mahnung geführt hat, ist im einzelnen nicht bekannt. Sie zeigt aber deutlich, dass es innerhalb dieser kleinen Bevölkerungsgruppe stark divergierende Strömungen gab.

Bauentwicklung in bezug auf den Festsaal. (Zeichnungen Beat Schefold)

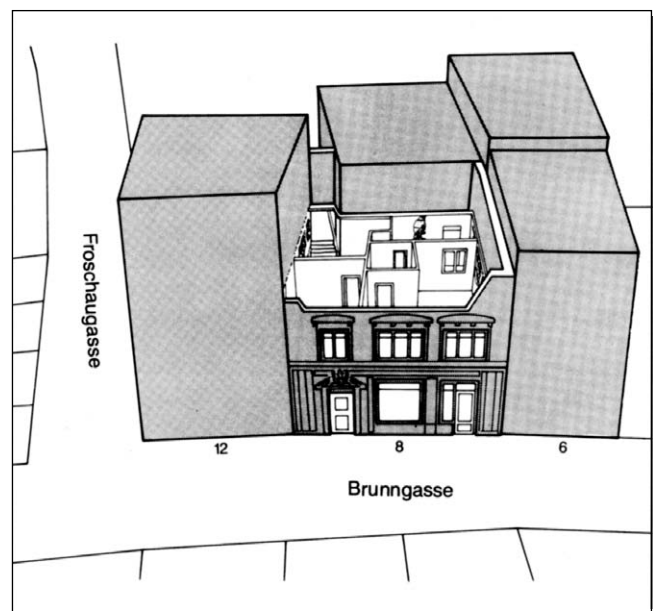
- Angenommener Zustand um 1300.
- Dreistöckige Erweiterung mit Festsaal im I. Obergeschoss, um 1330.
- Unterteilung des Festsaals, Fassade mit neuen Fenstern, 16. Jh. Zierelemente über Fenstern und Eingang, 19. Jh.



a



b



c

- 1 Von Roland Böhmer stammen wesentliche Teile von Beschreibung, Interpretation und kunstgeschichtlicher Einordnung der Malerei. Wie immer haben aber zahlreiche weitere Personen mit wichtigen Impulsen zur vorliegenden Arbeit beigetragen. Zu nennen sind insbesondere die Bauforscher Jürg Hanser und Anita Engelhard, der Denkmalpfleger Urs Baur, die Restauratorinnen Barbara Könz und Ludmilla Labin von der Firma IGA Interessengemeinschaft Archäologie, die Judaistin Marianne Wallach-Faller sowie die Chemikerin Anita Reichlin.
- 2 Zum materiellen Status der Familie vergleiche unten. Falls der in den Quellen nachgewiesene «Rabbi Moses» tatsächlich zu dieser Familie gehörte (vgl. ebenfalls unten), wäre auch von einer kulturell-religiösen Führungsrolle in der Gemeinde auszugehen. Die Grösse der jüdischen Gemeinde kann nur geschätzt werden. Es wird ein Höchststand in den Jahren 1390 bis 1405 angenommen. Damals sollen in Zürich zwischen 12 und 15 Familien oder 72 bis 90 Personen gelebt haben. Burmeister, Karl Heinz. «medinat bodase» Bd. 2. Zur Geschichte der Juden am Bodensee 1350–1448. Konstanz 1996. S. 83. Die viel schlechtere Quellsituation vor den Verfolgungen von 1349 verbietet es, genauere Angaben zu machen.
- 3 Dazu Germania Judaica Band 11,2. Bearbeitet von Zvi Avneri. Tübingen 1968. S. 945 ff.
- 4 Germania Judaica Band 11,2, Vorwort, mit einer Chronik der Verfolgungen in der Zeit vor 1349. Im Jahr 1332, also ungefähr zum Zeitpunkt, zu dem die Wandmalereien entstanden, wurden in Überlingen am Bodensee 300–400 Juden ermordet. Burmeister, Karl Heinz. «medinat bodase» Bd. I. Zur Geschichte der Juden am Bodensee 1200–1349. Konstanz 1994. S. 125ff.
- 5 Vergleiche unten das Kapitel zur Baugeschichte und S.121 ff.
- 6 Vom Betrachter aus gesehen sind die Schilde nach links geneigt; da der Heraldiker aber vom Träger des Schildes ausgeht, spricht er von nach rechts geneigten Wappen.
- 7 Der Abbau von Bindemittel im Mauermörtel hatte grössere Teile des bemalten Verputzes hinter einem Täfer des 19. Jahrhunderts möglicherweise erst vor kurzem in der Folge von baubedingten Erschütterungen abstürzen lassen. Da sich das Täfer dadurch etwas verschoben hatte, wurde die Bauleitung auf die prekäre Situation aufmerksam und entschied sich zu einer Reparatur. Die Demontage des Täfers liess wahrscheinlich weitere Partien der Wand abstürzen. Die Bauarchäologie erfuhr erst später von diesen Vorgängen. Die dann eingeleiteten Untersuchungen an den Resten des Verputzes an der Wand führten zur Entdeckung der Malereien.
- 8 Beispielsweise in: Walther, Ingo F. Sämtliche Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift. Aachen 1981.
- 9 Claparède-Crola, Melanie von. Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee. Diss. Basel 1969. München 1973. S. 35f., 91 f. Brinker, Claudia und Flüeler-Kreis, Dione. «edele vrouwen – schoene man». Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. Ausstellungskatalog des Schweizerischen Landesmuseums. Zürich 1991. S. 253.
- 10 Durrer, Robert und Wegeli, Rudolf. Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts. (Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen). In: MAGZ LXIII, 1899, S.270–284. Hier: S.273–276, Tf. II (Diessenhofen) und VI (Winterthur).
- 11 Wien, Tuchlauben 19. Lanc, Elga. Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. I). Wien 1983. S. 32–40, Abb.61–69.
- 12 Reiser, Irmgard. Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Diss. Würzburg 1963. S. 187. – Hermes-Körber, Antonia Gertruda. Zwei Künste, beflügelt von einem Ideal. Eine Untersuchung des Falkenmotivs in der Lyrik, Epik und Minneallegorie des 12.–14. Jahrhunderts. Diss. Amsterdam 1995. S. 127. – Schmeller, Johann Andreas. Hadamar's von Laber Jagd und drei andere Minnengedichte seiner Zeit und Weise. Des Minners Klage. Der Minnenden Zwiß und Versöhnung. Der Minne-Falkner. Stuttgart 1850.
- 13 Reiser, Falkenmotive, S. 187, Anm. 136.
- 14 Dejung, Emanuel und Zürcher, Richard. Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Bd. VI: Die Stadt Winterthur. Basel 1952. Abb. 237.
- 15 Vgl. die Miniaturen 123, 126 und 19 der Manessischen Liederhandschrift (Anm. 8).
- 16 Wüthrich, Lucas. Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich. Bem 1980. S. 51–73, Abb. 66–100.
- 17 Brinker/Flüeler, edele vrouwen, Abb. S. 253.
- 18 Claparède, Wandmalerei, S. 47 bzw. Brinker/Flüeler, edele vrouwen – schoene man, S. 243.
- 19 Claparède, Wandmalerei, S. 93.
- 20 Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung. Heidelberg 1988. S. 328.
- 21 Claparède, Wandmalerei, S. 91.
- 22 Brinker/Flüeler, edele vrouwen – schoene man, S. 253.
- 23 Liebreich, Aenne. Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 65–104. Hier: S. 73.
- 24 Rasmò, Nicolò. Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol. In: Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften 325, 1977, S. 261–274. Hier: Abb. 146.
- 25 Rasmò, Mode, Abb. 147 und 148. Nach Rasmò um 1330–1335.
- 26 Beispiele: Malerei in der Johanneskapelle in Brixen (1350–55. Rasmò, Mode, S. 269 und Abb. 149). Wandbild mit dem Drachenkampf Georgs an der Pfarrkirche Bever (Mitte des 14. Jh. Raimann, Alfons. Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin. Disentis 1985, S. 190 f. mit Abb.).
- 27 Escher, Konrad. Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich. In: MAGZ XXXI, 1933.
- 28 Wüthrich, Wandgemälde, S. 100–106.
- 29 Gliederung mit Wappenfries, Bildzone und Sockeldraperie: Diessenhofen, Haus «Zur Zinne». Deckenfries, Bildzone und Sockeldraperie: Zürich, Haus «Zum Griesemann» und Konstanz, «Rineggsche Kurie». Wappenfries und Sockeldraperie: Zürich, Haus «Zum grossen Propheten». Deckenfries und Draperie: Zürich, Haus «Zur Treu».
- 30 Guex, François. Das Haus zur Treu in Zürich. In: Nobile Turegum multarum copia rerum. Zürich 1982. S. 39–75. Hier: S. 46 f. und Abb.5.
- 31 Claparède, Wandmalerei, S. 46.
- 32 Schneider, Jürg E. und Hanser, Jürg. Wandmalereien im Alten Zürich. Zürich und Egg 1986. Abb. 5, 11.
- 33 Am übereinstimmendsten findet sich diese Form in der «Alten Stadtkanzlei» in Zürich. Schneider/Hanser, Wandmalereien, Abb. 21.
- 34 Gutscher-Schmid, Charlotte. Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. In: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich. Zürich 1982. S. 86 und Abb. 9, 10.
- 35 Für die korrekte Blasonierung der Wappen ist dem Heraldiker der Zürcher Fünfte Fritz Brunner zu danken.
- 36 Zur Wappenmalerei vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume, S. 83–86.
- 37 Zum Folgenden vgl. HBLS, passim.
- 38 Vgl. unten, das Kapitel zur jüdischen Familie.
- 39 Ein Vorschlag von Prof. Dr. H. R. Sennhauser.
- 40 Zu diesem Romzug vgl. Heyen, Franz-Josef. Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg (1308–1313). Boppard 1965.
- 41 Haverkamp, Alfred. Erzbischof Balduin und die Juden. In: Balduin von Luxemburg. Erzbischof von Trier – Kurfürst des Reiches. 1285–1354. Mötsch Johannes / Heyen Franz-Josef (Hg.). Mainz 1985. S. 437–483. Guggenheim-Grünberg, Florence. Judenschicksale und «Judenschul» im mittelalterlichen Zürich. Zürich 1967. S. 8.
- 42 Margue Michel, Schroeder Jean. Un itinéraire européen. Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et roi de Bohême. Bruxelles 1996. S. 87–109.
- 43 Amiet, J. J. Die französischen und lombardischen Geldwucherer des Mittelalters, namentlich in der Schweiz. Zürich 1877. S.58–64.
- 44 Als erste Massnahme teilte der Maler die Wände durch rote, mit der Schlagschnur gezogene Linien in sechs übereinanderliegende Zonen ein. Diese entsprechen dem ausgeführten Deckenfries, Wappenfries, Inschriftstreifen, der Bildzone und der Draperie. Analog zum Streifen unter den Wappen war ein solches Band auch unter dem Deckenfries vorgesehen, doch wurde es nach dem Anlegen der Vorzeichnung weggelassen. Damit konnte der Wappenfries 3,5 cm höher ausgeführt werden, als ursprünglich geplant.



Süsskind der Jude von Trimberg (rechts mit Judenhut) tritt vornehm gekleidet vor einen Bischof. Manessische Liederhandschrift, Miniatur 117, fol. 355r.

1273 n. Chr. Bei der Entnahme konnte keine Spur von Splintholz entdeckt werden, was bedeutet, dass im Minimum 10, wahrscheinlich aber sehr viel mehr Jahre dazu kommen. Das Datum 1273 ist hier also nur ein sehr allgemeiner terminus post, ein Fälldatum in den Jahren nach 1300 sei, laut dem Dendrolabor, vom Bild des Holzes her gut möglich. Es konnte allerdings nicht ermittelt werden, ob sich dieses Holz noch an der originalen Stelle befindet, da die Wand am entsprechenden Ort stark gestört ist. In einem Raum über dem Saal wurde bei den baugeschichtlichen Untersuchungen ein Mörtelboden angetroffen. Die Fugen der Bodenbretter unter dem Gussmörtel waren mit einer grossen Anzahl Schindeln zugedeckt worden, die sich für Messungen gut zu eignen schienen. Das Resultat ergab jedoch eine Vielzahl von Daten, von 1303 (ohne Splint) bis 1649 (mit Waldkante, das heisst, dass das Holz für diese Schindel in diesem Jahr geschlagen worden ist). Offenbar wurde auch hier die Decke verschiedentlich erneuert. Die Messungen können damit keine Informationen zur Datierung des Saales liefern.

- 53 Vgl. dazu Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume, S. 112 f.
- 54 Zum Bildverbot vgl. u. a.: Magall, Miriam. Kleine Geschichte der jüdischen Kunst. Köln 1984. S. 43 ff. bes. S. 79–137.
- 55 Dazu: Wenzel, Edith: Süsskind von Trimberg, ein deutsch-jüdischer Autor im europäischen Kontext. In: Kugler, Hartmut: Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Kontext. Berlin und New York: Walter de Gruyter Verlag 1995, S. 143–160.
- 56 Zürcher Stadtbücher I, S. 270, Nr. 74a.

Nachtrag zu den Wappen: Im Nachtragsband der Zürcher Urkundenbücher ist eine Urkunde aufgeführt (UBZ 13, Nr. 3041a vom 1. Mai 1310), welche den Luxemburger König Heinrich VII. 1310 mit interessantem Gefolge an einem Hoftag in Zürich zeigt.

- 45 Stamm, Liselotte. Die Rüdiger Schopf – Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise. Diss. Aarau, Frankfurt, Salzburg 1981. Vgl. auch die Faksimile-Ausgaben der Manessischen Liederhandschrift, bes. die Miniaturen des Grundstocks. Auch dort finden sich am äussersten Blattrand in einer kleinen Schrift solche «Platzmarken».
- 46 UBZ 11, 4459. Zum Folgenden auch die Besitzergeschichte dieser Häuser im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich.
- 47 Vögelin Altes Zürich 1,415, sieht fälschlicherweise das Nachbarhaus Brunnengasse 12, «Zum Gernsberg» als das Haus der Juden, ihm folgt auch das Urkundenbuch Nr. 4459, Anm. 2, sowie Guggenheim, Judenschicksale, S. 7. Die systematische Auflistung der Bewohner durch Corrodi-Sulzer und Guyer zeigt aber klar, dass sich der «Gernsberg» bis ins Jahr 1401 in der Hand der Familie Meiss befunden hat. Die Besitzergeschichte des «Gernsberg» lässt sich auch danach gut verfolgen, so dass man sich hier auf sicherem Grund befindet.
- 48 23. März 1345, Anzeiger f. Schweizer Geschichte 1879, S. 215 f.
- 49 Zürcher Stadtbücher I, Nr. 94, 1. Mai–11. Sept. 1324. Die im folgenden genannten Urkunden: 31. Jan. 1329; UBZ 11, Nr. 4196. Zu Greifensee: 7. Jan. 1300; UBZ 7, Nr. 2534. Zum Kauf durch Rudolf Brun: 12. Nov. 1350; Urkundenregeste des Staatsarchivs des Kantons Zürich 1336–1369, Zürich 1987, Nr. 850.
- 50 Guggenheim, Judenschicksale, S. 7 ff., S. 22 f. Aus dem Urkundentext von 1347 geht nicht mit absoluter Deutlichkeit hervor, ob es die Synagoge oder ein benachbartes Haus war.
- 51 Heute steigt das Erdgeschossniveau im Innern des Gebäudes gegen den Hof hin an. In Kanalisationsgräben in diesem Hof konnte beobachtet werden, dass dieser Hof beträchtlich aufgeschüttet wurde, vielleicht mit dem Material der diversen Unterkellerungen?
- 52 Eine Messung wurde beim einen der beiden parallelen Unterzugsbalken im Saal vorgenommen. Sie ergab ein Enddatum von