Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 40 (1989)

Heft: 4

Artikel: Tierdarstellungen, Auftraggeber und Bildbetrachter : Überlegungen zum ikonographischen Programm der spätgotischen Kirchendecken von Maur und Weisslingen im Kanton Zürich

Autor: Jezler, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393796

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PETER JEZLER

Tierdarstellungen, Auftraggeber und Bildbetrachter

Überlegungen zum ikonographischen Programm der spätgotischen Kirchendecken von Maur und Weisslingen im Kanton Zürich

Die beiden spätgotischen Dorfkirchen von Maur und Weisslingen liegen nur ein paar Wegstunden auseinander und besitzen geschmückte Holzdecken, die fast gleichzeitig entstanden sind. Der Vergleich ihres ikonographischen Programms führt zu einem überraschenden Einblick in den spätmittelalterlichen Umgang mit Tierszenen. Ähnliche Motive sind im einen Fall in ein dogmatisches Gesamtkonzept einbezogen, im andern Fall hingegen als Genrestück ohne theologischen Anspruch verwendet. Der Unterschied erklärt sich aus der ungleichen Auftraggeberschaft und zeigt, dass das Deutungsvermögen von Tiersymbolen auf dem Dorf ganz anders war als im städtisch-geistlichen Milieu.

I

Die Sinndeutung mittelalterlicher Tierdarstellungen zählt zu den heiklen Gebieten der Ikonographie. Oft ist kaum zu entscheiden, ob ein Wesen als Symbolträger agiert oder seinen Ursprung lediglich einer «Künstlerlaune» verdankt[1]. In der Regel können wir die Frage nur dann schlüssig beantworten, wenn eine Inschrift beigefügt oder aus dem Zusammenhang mit anderen Zeichen ein Bedeutungskomplex erkennbar ist. Wie weit die Tiersymbolik zum Allgemeingut breiter Volksschichten gezählt hat oder nur das Steckenpferd der Gelehrten gewesen ist, bleibt als weiteres Problem.

Im Gebiet der Schweiz eignen sich die mit Flachschnitzereien geschmückten Decken spätgotischer Dorfkirchen in besonderer Weise zur Erörterung der aufgeworfenen Fragen[2]. Hier ist nicht nur eine reiche Welt von Monster- und Tierdarstellungen zu entdecken, wir befinden uns auch an einer Schnittstelle, an der geistliche und dörfliche Kultur aufeinandertreffen. Unter den fünf noch am Ort erhaltenen spätgotischen Kirchendecken des Kantons Zürich[3] verdient jene von Maur wegen ihres kohärenten ikonographischen Programms besondere Aufmerksamkeit[4].

Die Dorfkirche von Maur ist ein typisches Zeugnis jenes beispiellosen Baubooms, der zwischen 1470 und 1525 allein in der Zürcher Herrschaft mehr als ein halbes Hundert Landkirchen hervorgebracht hat[5]. In der für die Gegend üblichen Weise ist der Chor mit einem Netzgewölbe, das Laienhaus mit einer flachen Holzdecke überspannt. Diese besteht aus flachgeschnitztem Rahmensystem, Mittelstück und schmucklosen Bretterfüllungen; original erhalten haben
Abb. 1 sich nur die Friese der Rahmung[6]. Über die Entstehungszeit und Urheberschaft der Decke orientiert eine Inschrift auf der zweiten Querleiste von Osten: *«bit got fir hans ining[er] von zirich, der dises werch gemacht 1511»*[7].

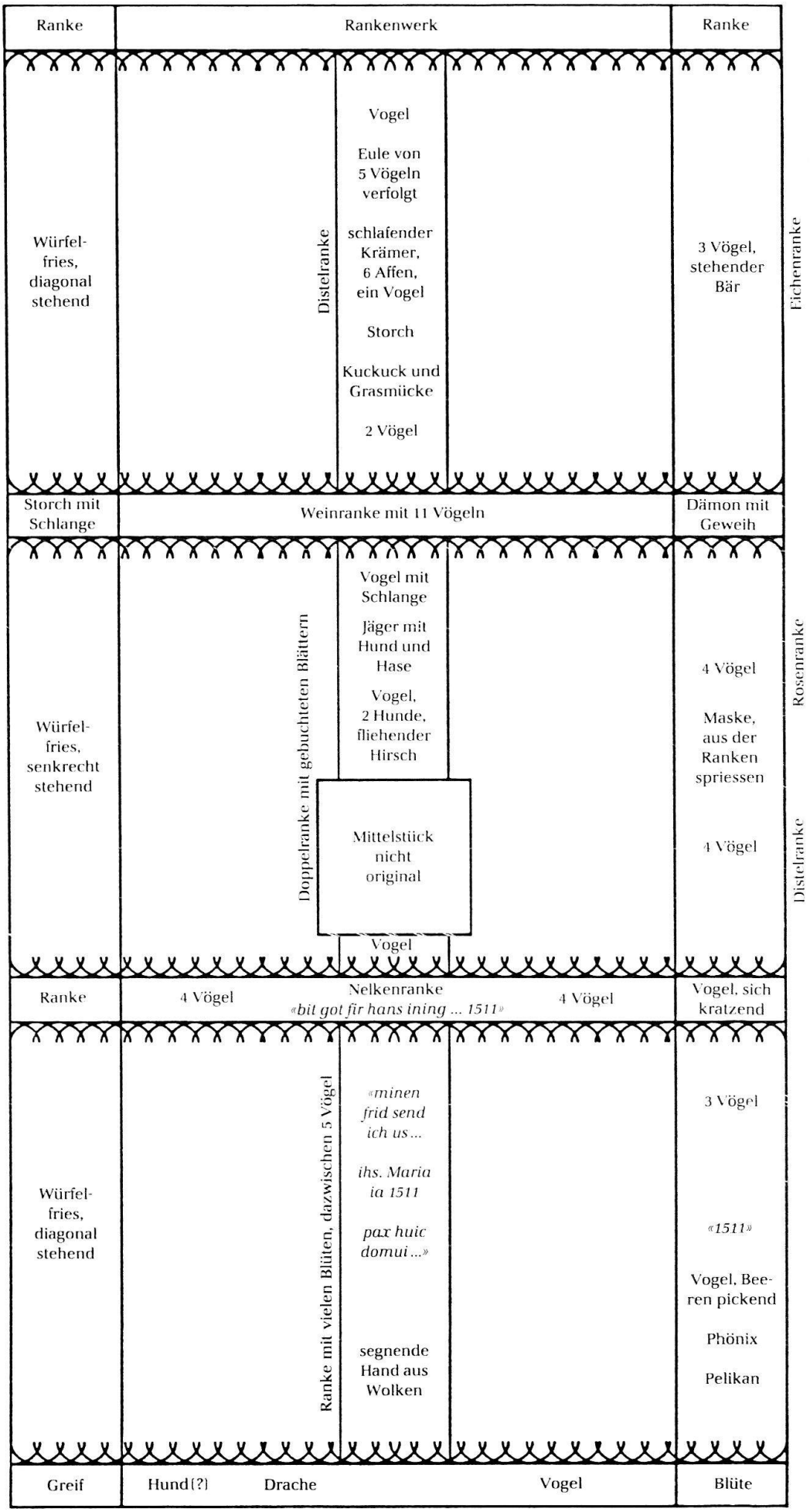
1 Dorfkirche von Maur im Kanton Zürich (erbaut 1507–1511), Innenansicht gegen den Chor.

Zur Bordüre, die den Wänden entlang läuft, will ich mich nur kurz äussern (vgl. das Schema auf S. 368). Sie besteht auf der Südseite aus einem perspektivischen Würfelornament und an den übrigen Wänden aus Rankenschnitzerei mit eingewobenen Vögeln, Tieren und Monstren. In der nordöstlichen Ecke sind der Pelikan, der mit seinem Blut die eigenen Jungen nährt, und Phönix, der seiner Asche entsteigt, als traditionelle Auferstehungssymbole identifizierbar. Die Interpretation der Einzelteile bereitet Schwierigkeiten; aufs Ganze bezogen ist jedoch ein Programm erkennbar, das von Westen nach Osten eine Läuterung anzeigt und durch die Monstren am Rande der Deckenfläche ähnlich wie in Zillis das Böse aus dem Kirchenraum ausgrenzen will. Abb. 2

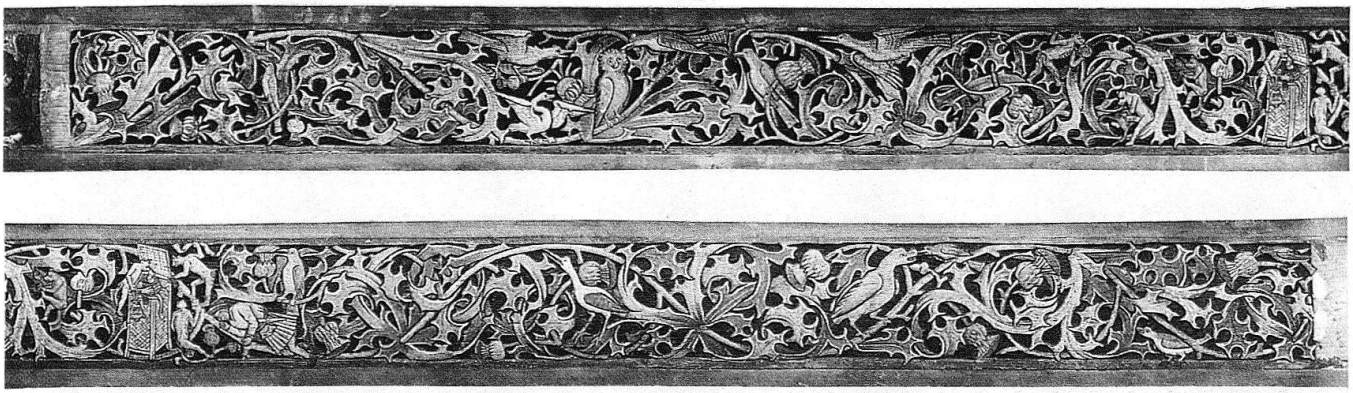
II

Mit mehr Aufmerksamkeit soll der dreiteilige Fries betrachtet werden, der in Maur die Mitte der Decke der Länge nach durchzieht: Eine wellenförmige Distelranke entrollt von der Westwand her in üppigen Verschlingungen ihr dornig gezähntes Blattwerk. Darin sind neben einzelnen Vögeln ohne szenischen Zusammenhang Tiergruppen von deutlich erzählerischem Gehalt auszumachen. In der ersten Gruppe sitzt eine Eule im Geäst, deren Reglosigkeit und weit aufgesperrte Augen die Tagblindheit des Nachtvogels deutlich machen. Fünf Vögel versuchen die Eule mit zeternden Gebärden zu vertreiben. – Weiter gegen Osten entdeckt man einen Krämer, der seinen Tragkorb, die Hutte, abgestellt hat und daneben eingeschlummert ist. Er ahnt nicht, dass sich eine Gruppe von sechs Affen plündernd über den Korb hergemacht hat. Der Deckel steht offen, im Innern liegen ein Handschuh und ein Kamm, daneben längliche Bänder, in denen man vielleicht Gürtel erkennen darf. Eben entnimmt einer der Affen dem Behältnis einen mit Initialen besetzten Beutel, wohl ein

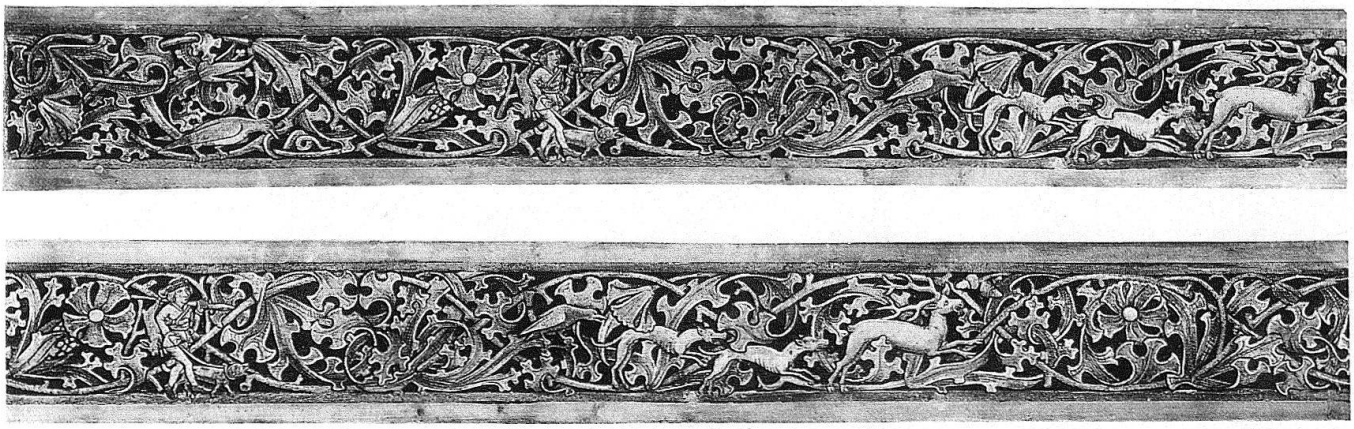
Abb. 3 Abb. 6 Abb. 8



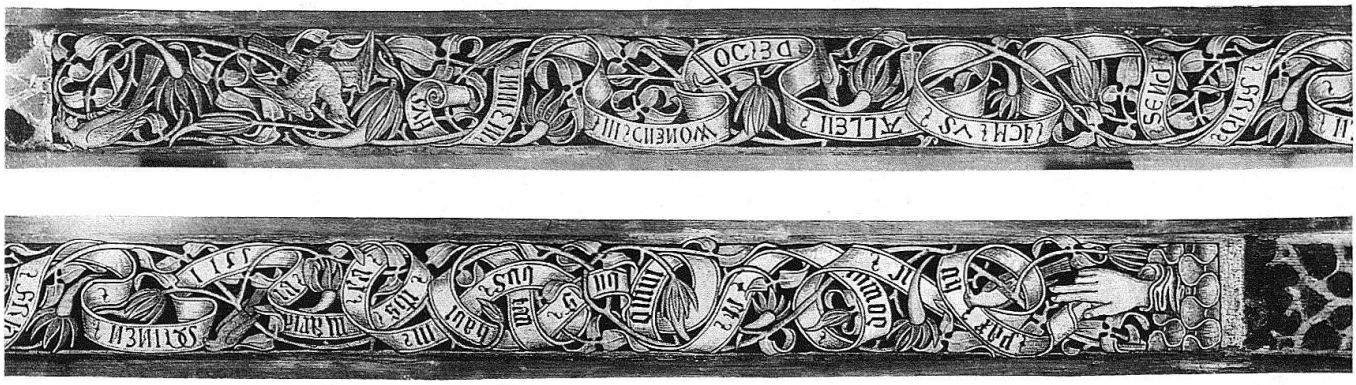
2 Maur, Schema der Holzdecke.



3 Maur, Decke von Hans Ininger (1511). Westliches Stück des Längsfrieses. In der Distelranke von links (Westen) nach rechts (Osten): ein Vogel – die verfolgte Eule – Affen plündern den Korb eines schlafenden Krämers – ein Storch – ein Kuckuck wird von einer Grasmücke gefüttert – zwei Vögel.



4 Maur, Decke von Hans Ininger (1511). Mittleres Stück des Längsfrieses. In der Doppelranke mit gebuchteten Blättern von links (Westen) nach rechts (Osten): Vogel mit Schlange – Jäger mit Hund – ein Vogel und zwei Hunde hinter fliehendem Hirsch.



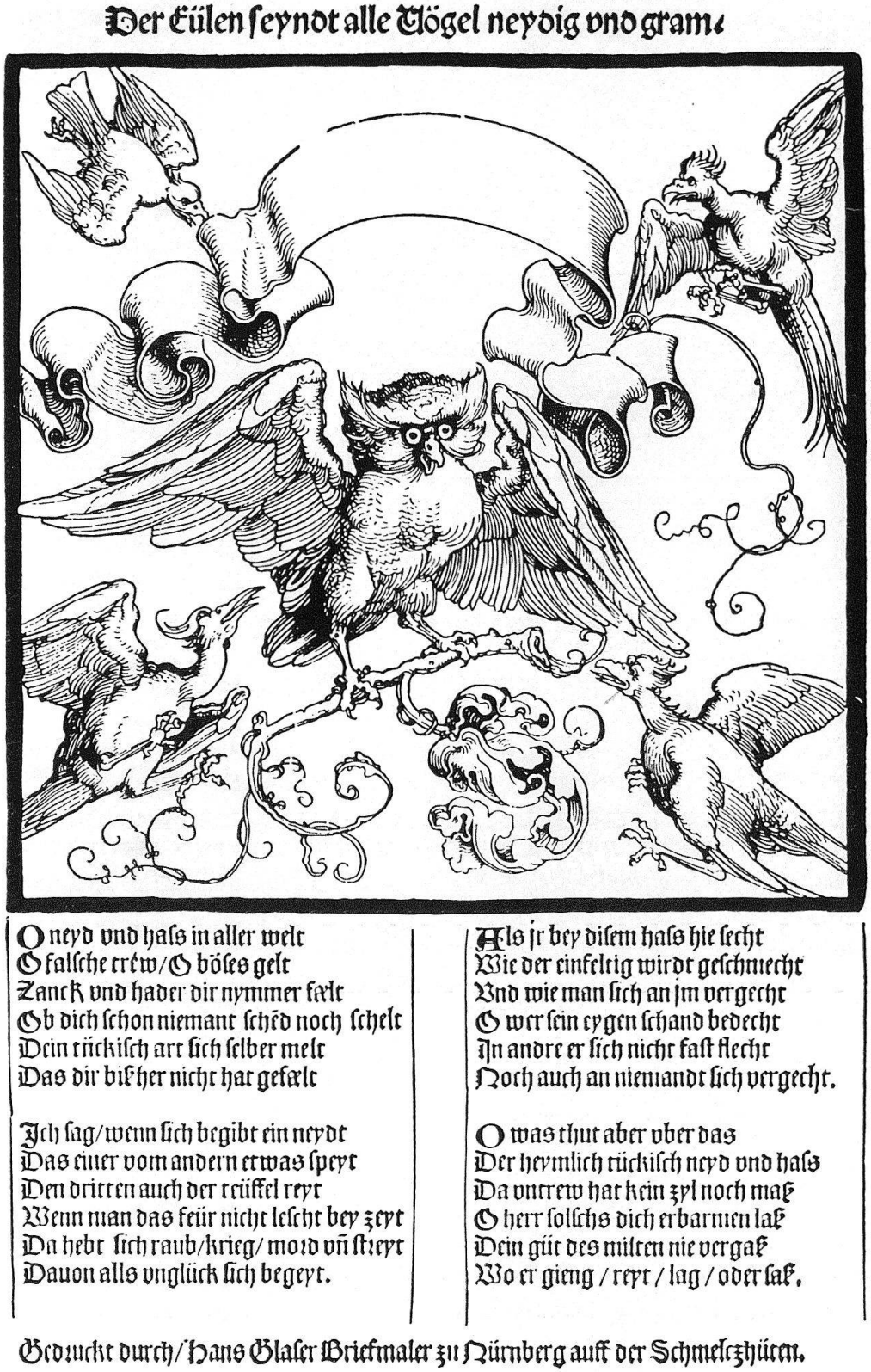
5 Maur, Decke von Hans Ininger (1511). Östliches Stück des Längsfrieses. In einer Ranke mit reicher Blütenpracht von rechts (Osten) nach links (Westen): Aus einem Wolkenkranz entrollt die segnende Hand Gottes ein Spruchband mit der Inschrift: «pax huic domui et omnibus habitan[ti]bus in ea; ih[esu]s, Maria, i[n] a[nno] 1511; MINEN FRID SEND ICH US, ALLEN D[I]E SO WONEND IN MINEM HUS».

6 Maur, Decke von Hans Ininger (1511). Vögel verfolgen die tagblinde Eule (Ausschnitt aus dem westlichen Stück des Längsfrieses).

Wetschger, der in der zeitgenössischen Mode von Damen am Gürtel getragen wurde[8]. Ein zweites Tier wirft ein Band hinter sich, ein drittes hält mit dem Rücken zum Betrachter einen Kamm in die Höhe. Auch die andern drei Affen machen sich an entwendeten Gegenständen zu schaffen. Ein runder Handspiegel und ein paar Schnabelschuhe sind identifizierbar. Worum es sich bei jenem Kleidungsstück handelt, das sich der unten sitzende Affe als Hose überzuziehen versucht, kann ich nicht entscheiden. Fasst man die eindeutigen Gegenstände zusammen, so erkennt man im Schlafenden einen Händler mit Damenaccessoirs. – In einigem Abstand folgt ein Storch, der seinen Hals reckt. Er ist von auffällig grosser Erscheinung, doch fehlen Attribute, die ihn näher charakterisieren. – Schliesslich tritt gegen das Ende des Frieses ein dicker Vogel auf, dessen Gefieder noch nicht ausgewachsen ist und der von einem zierlich kleinen Artgenossen gefüttert wird. Suter hat darin einen jungen Kuckuck erkannt[9], dem eine Grasmücke Ammendienste leistet.

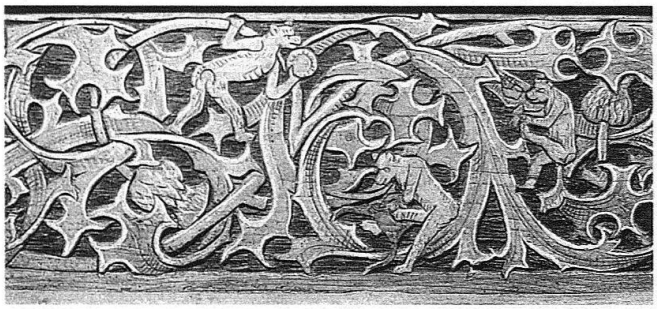
Abb. 4

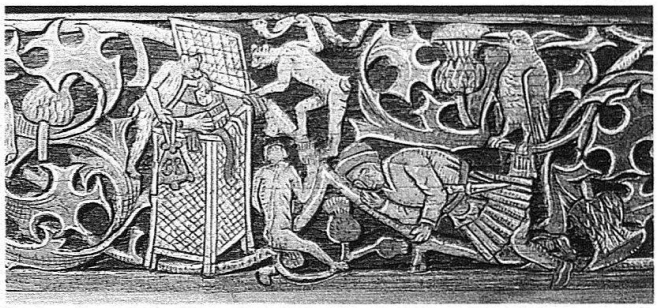
Das nächste Friesstück ist in der Gesamterscheinung ähnlich gestaltet wie das erste, doch lassen sich im Detail einige bemerkenswerte Unterschiede feststellen. Das Rankenwerk wird nun aus zwei sich überschneidenden Ästen gebildet, die gebuchteten Blätter besitzen eine lieblichere Form, an die Stelle der Distelblüten sind grosse, fünfblättrige Blumen getreten, und die eingeflochtene Jagdszene zeigt eine deutliche Bewegungsrichtung zum Chor hin. – Auf einen Vogel mit Schlange im Schnabel folgt ein Jäger, der mit seinem hechelnden Hund an der Leine in festem Schritt vorwärts geht. An seinem geschulterten Jagdspiess hängt mit zusammengebundenen Hinterläufen ein erlegter Hase, dessen Augen und Mund immer noch schreckhaft aufgerissen sind. Ein Stück weit vor dem Jäger hetzen zwei flinke Hunde einen Hirsch. Mit grossen Sprüngen setzt dieser weg, seine Zunge hängt lechzend zum Maul heraus. Vor dem Hirsch wird der Fries vom quadratischen Mittelstück unterbrochen.



7 «Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram». Holzschnitt 21×21 cm, Albrecht Dürer zugeschrieben, auf einem um 1540 von Hans Glaser in Nürnberg veröffentlichten Einblattdruck.

Das letzte Friesbrett enthält ein waldrebenartiges Gewächs mit vielen Blüten und ein reich verschlungenes Schriftband. Die Zeichnung läuft nun in der Gegenrichtung zur bisherigen Orientierung. Direkt über dem Scheitel des Chorbogens liegt ein stilisierter Wolkenkranz, aus dem heraus eine segnende göttliche Hand das Spruchband in das Kirchenschiff hinaus entrollt. Lateinisch und deutsch ist Abb. 5





8a und b Maur, Decke von Hans Ininger (1511). Affen plündern den Tragkorb eines schlafenden Krämers (Ausschnitt aus dem westlichen Stück des Längsfrieses).

darin verzeichnet: *«pax huic domui et omnibus habitan[ti]bus in ea; ih[esu]s, Maria, i[n] a[nno] 1511; MINEN FRID SEND ICH US, ALLEN D[I]E SO WONEND IN MINEM HUS»*[10].

III

Überblickt man den gesamten Fries, so offenbart sich sein programmatischer Entwurf deutlich. Die Vegetation wird von Westen her zum Chor hin edler. Bei den Tiergruppen handelt es sich um traditionelle, sinnvoll gruppierte Motive, denen allegorische Bedeutungen anhaften. Jagdszene und Friedensverheissung laufen aufeinander zu und erläutern sich gegenseitig.

Die Geschichte von der bei Tag blinden und hilflosen Eule, die von andern Vögeln verfolgt wird, ist in der mittelalterlichen Kunst
Abb. 6 weit verbreitet[11]. Hugo von St. Viktor (1096–1141) erkennt darin den ertappten Sünder und erklärt die Gleichsetzung folgendermassen: *«Von anderen Vögeln bemerkt, wird der Uhu von deren grossem Lärm verraten, auch von ihren heftigen Angriffen geplagt. Sobald nämlich der Sünder ans Licht der Erkenntnis gelangt, wo seine Sünden offenbar werden, gereicht er den Guthandelnden zu grossem Spott»*[12]. Laut Schwarz und Plagemann ist dies auch noch im späten Mittelalter die übliche Erklärung des Motivs, doch führen sie noch andere Deutungen an[13]. Um 1500 kann namentlich die Verachtung der Eule in Sympathie umschlagen. Ein Dürer zugeschriebener Holz-
Abb. 7 schnitt zeigt den verfolgten Nachtvogel unter dem Titel *«Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram»*, und das zugehörige Gedicht klagt nicht einen ertappten Sünder, sondern den Hass und Neid der Verfolger an[14]. Auch schweizerische Flachschnitzereien zeigen diese Bedeutungsverlagerung: Am Zofinger Chorstuhl (um 1518) steht die Eule für Pilatus, der Christus nicht kreuzigen will und sagt: *«Ir Iuden nemend war u[n]d luog / ich bit uch, habend an diser straf gnuog»*, worauf die Vögel in der Rolle der Juden entgegnen: *«Pilati es ist anders nutz / wir wend inn [ihn] henken an das krutz»* (vgl. Lk 23.20 f.)[15]. Ganz auf den Alltag bezogen klagt die Eule im Gastzimmer des zürcherischen Klosters Ötenbach (1521, heute Schweizerisches Landesmuseum): *«Ich besorg ds fogel gischra [Geschrei]»*[16]. – Die Szene vom Krämer und der Affenschar ist weniger verbreitet und ihre literari-
Abb. 8 sche Vorlage unklar[17]. Als Flachschnitzerei kommt sie ebenfalls im Ötenbachzimmer vor[18]. Dass die Geschichte überregional verbreitet ist, zeigen in der Mitte des 14. Jahrhunderts die Smithfield Decre-

9 The Smithfield Decretals (Mitte 14. Jahrhundert). Affen plündern einen schlafenden Krämer. British Library, MS Royal 10 E.IV, folio 149v.

10 Sogenannter Holbeintisch von Hans Herbst, 1515. Umzeichnung des Ausschnitts mit den Affen, welche einen schlafenden Händler plündern. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich.

tals[19] und 1515 der sogenannte «Holbein-Tisch» des Baslers Hans Herbst[20]. – Ob der Storch nur als Füllsel oder als Zeichen eingefügt ist, kann ich nicht entscheiden. Als Bedeutungsträger käme auch er in vielfältiger Weise in Betracht[21]. – Der Kuckuck schliesslich bietet mit seinem apathischen Brutverhalten von Natur her genügend Anhaltspunkte, um als Lastervogel zu gelten[22]. Selbst der nicht allegorisierende Konrad von Megenberg (1309–1374) mag an ihm nichts Gutes finden:

«... Der vogel ist gar träg und unstät an ainer stat. Er legt sein air in ains andern vögelleins nest, daz haizt ain grasmuk, und nimt im [ihm] als vil air her auz, als er in im hin ein legt, daz ez an der zal iht mêr vind [gleich viele findet], denne ez haben schol und diu übrigen iht auz werf. Sô prüett daz vremd vögellein des gauches [Kuckucks] air auz mit den seinen und speiset den jungen gauch mit seinen kinden und hât der with niht, daz ez erkenne den gauch an der gröz auz seinen klainen vögellein. Wenne nu der jung gauch an dem nest sitzt mit den grasmuken, sô zuckt er mit seiner geitichait der alten grasmuken alle zeit daz ezzen vor den andern, sam Plinius spricht, und alsô wirt er gar vaizt und gar schön. Sô fräut sich sein amme, diu grasmuk, daz si ain sô schön kint brâht hât, dunket sich des edel an ir selber und versmâht iriu aigenen kint gegen dem gauch und verzert sich selber sô gar, daz si gar âkreftich wirt. Des wirt ir übel gelônet, wan sô gar der gauch erstarket und auz fleugt, sô volgt im diu amme vor liebe, sô versmâht er si und peizt si ze tôd ...»[23]

IV

Urkunden, die Aufschluss über den intendierten Sinn der Decke von Maur geben würden, sind nicht überliefert. Die verfolgte Eule kann daher ebenso den ertappten Sünder, wie Pilatus, die neidisch Verfolgte oder auch etwas anderes bedeuten. Dennoch bleibt insgesamt die negative Färbung des ersten Friesstücks unverkennbar: Die Eule und ihre Quälgeister stehen zweifellos eher für Unruhe und Störung als für Friede und Ordnung, ebenso der schlafende Krämer eher für Unachtsamkeit als für kluge Vorsicht, und auch beim Kuckuck dürften dessen Untugenden hervortreten. Ein Lasterkatalog würde gut in den Zusammenhang der beiden folgenden Friesbretter passen. Mit den Methoden mittelalterlicher Kanzelrhetorik könnte man jedenfalls unschwer die Sieben Todsünden in die Darstellungen projizieren. Der schlafende Krämer würde dann die Accedia (Trägheit) verkörpern, die von den Affen entwendeten Damenaccessoirs die Superbia (Hoffart), die Eulenquäler wie im Dürerschen Holzschnitt die Invidia (Neid) und die Ira (Zorn), der Kuckuck schliesslich, der sei-

nen Stiefgeschwistern kein Essen gönnt, die Avaritia (Geiz) und die Gula (Unmässigkeit). Es bliebe die Luxuria (Wollust), die man den Affen[24] wie dem Storch unterschieben kann[25]. – Noch einmal: Es geht nicht darum, eine Interpretation vorzutragen, die andere Möglichkeiten ausschliesst. Bei der oft grotesken Widersprüchlichkeit mittelalterlicher Tierdeutung wäre dies absurd. Es genügt zu zeigen, dass Auswahl und Anordnung der Bilder in Maur sich einer moralisierenden Ausdeutung nicht widersetzen und ein Lasterkatalog wahrscheinlich ist.

Abb. 15 Entschiedener lässt sich über die Jagdszene im mittleren Fries sprechen. Ihr liegt eine an Umfang nicht zu überblickende Bildtradition zugrunde, welche auf der vielfältigen Jagdmetaphorik der Bibel aufbauend in der Regel den Jäger mit dem Teufel gleichsetzt[26]. Der populäre Psalmvers *«wie der Hirsch nach dem Wasser der Quelle lechzt, so verlangt meine Seele zu dir Gott»* (Ps 41/42, 2) ermöglicht die Identifikation des verfolgten Tieres mit dem bei Gott Zuflucht suchenden Menschen[27]. In Maur laufen die Leserichtungen von Jagdfries und der Friedensverheissung im göttlichen Spruchband aufeinander zu. Kompositorisch wird damit eine Verbindung der beiden Stücke in dem Sinne nahegelegt, dass der fliehende Hirsch im Gotteshaus Frieden erlangen kann *(MINEN FRID SEND ICH US ALLEN D[I]E SO WONEND IN MINEM HUS)*. Dass ein fliehender Hirsch sich förmlich in ein Gotteshaus rettet, findet beispielsweise in der Abb. 11 Jagdpartie des Königs Dagobert ein Vorbild[28].

Die Abfolge der drei Friese folgt einem argumentativen Satzbau. Zuerst werden die Laster genannt, dann die Verfolgung durch sie gezeigt und schliesslich das Haus Gottes als friedensbringende Alternative zum sündenvollen Leben genannt. In einer Predigt Johannes Taulers (1300–1361) findet man eine literarische Entsprechung, die erstaunlich gut auf die Bilderfolge passt. Ausgehend von der Johannes-Stelle «Wen dürstet, der komme zu mir und trinke» (Joh. 7.37) vergleicht der Mystiker den gejagten Hirsch mit dem Menschen, der am Anfang der Bekehrung steht:

> «Der heilige David der sprach in dem selter [Psalter]: ‹recht [wie] also den hirtz túrstet zuo dem burnen des wassers, also herre, túrstet min sele zuo dir, Got›. Also der hirtz wurt gejaget von den hunden stergliche [heftig] durch die welde und durch die berge, und von der grossen hitzen so wurt in ime erweget [erweckt] ein gros turst und ein begerunge des wassers vil me denne ander tier; rehte also der hirtz wurt gejaget von den hunden, rehte also wurt der anhebende mensche gejaget von den bekorungen [Versuchungen], also er alrerst abekert von der welte, und sunderlichen von sinen starcken grossen groben gebresten, so wurt der mensche stergliche gejaget. Das sint die súben houbetsúnden, die jagent ime noch mit grossen swinden bekorungen [leidenschaftlichen Versuchungen]...»[29]

So verstanden, erfährt das Kirchenschiff bedeutungstopographisch eine Steigerung von der Westwand zum Chorbogen hin. An entscheidender Stelle zwischen fliehendem Hirsch und göttlichem Spruchband ist das Mittelstück eingefügt, in dem wir analog zu noch erhaltenen Beispielen Herrschaftszeichen oder Stifterverweise erwarten dürfen[30]. Mit der Finanzierung des Werkes kommt somit

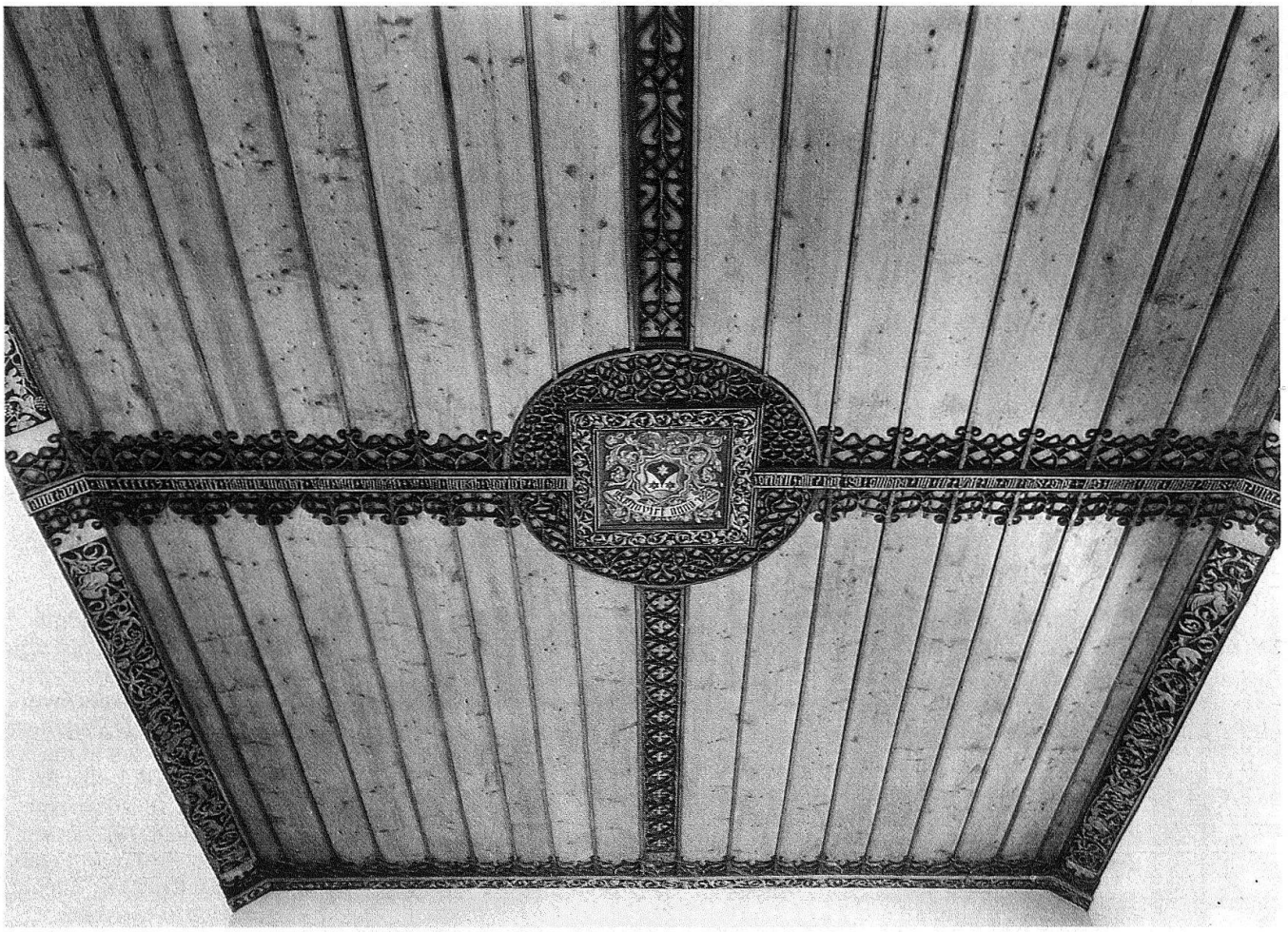
11 Initiale «O» im Missale von Saint-Denis, um 1350/1351. Bei einer Jagdpartie des merowingischen Königs Dagobert flieht ein Hirsch in die Kirche von Catulliacus, wo der hl. Dionysius begraben liegt. Jägern und Hunden wird durch wunderbare Kraft der Zugang zur Kirche verwehrt. London, Victoria and Albert Museum, Ms. 1346–1891, fol. 261.

auch der Wunsch zum Ausdruck, das eigene Herrschaftsgebiet oder die eigene Person unter den verheissenen Gottesfrieden gestellt zu haben.

V

Bilderrätsel zu entschlüsseln macht zugegebenermassen Spass. Die blosse Bedeutungserschliessung ist jedoch für das Verständnis der mittelalterlichen Kultur von geringer Relevanz, solange nicht auch die historische Situation der Entstehung und Wirkung zur Sprache kommt. Die Frage drängt sich auf, wie das raffinierte Programm von Maur in eine Dorfkirche gelangt ist und wieweit es der Geisteswelt der dort pfarrgenössigen Bauernbevölkerung entsprochen hat. Ein Vergleich mit der Dorfkirche Weisslingen, die von Maur ein paar Wegstunden entfernt steht, erweist sich als aufschlussreich. Auch hier blieb eine ähnliche Holzdecke mit Flachschnitzereien im Kirchenschiff erhalten[31]. Sie ist zwei Jahre früher entstanden als jene von Maur und zeigt weit geringeren theologischen Anspruch. Datierung und Signatur lauten: *«ano dum [domini] m cccc 9 iar [1509]; peter kalin, tismacher von ulm voinhaft zu zug; mensch gedenck an din s[t]erben alle tag, so sundest nit, fir war ich dir das sag; ih[esu]s, ma-*

Abb. 12



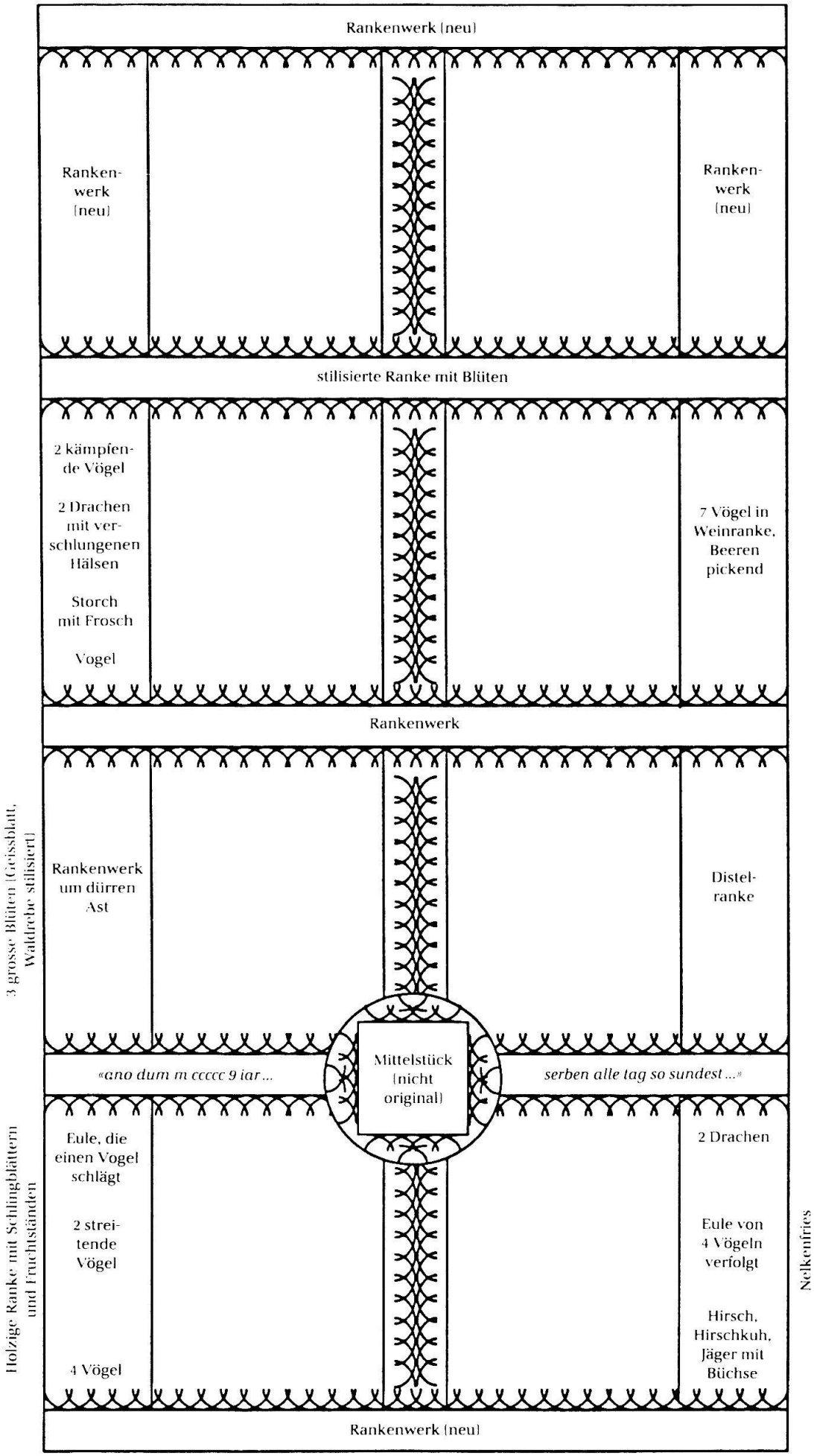
12 Weisslingen, Decke von Peter Kälin, 1509. Überblicksansicht gegen den Chor.

ria, rine magt, gros lob und eret». Einige der Friesstücke hat man 1882 ergänzt. Möglicherweise ist auch die ursprüngliche Anordnung gestört, denn was man andernorts an programmatischer Disposition erkennen kann, fehlt in Weisslingen völlig. Ich überlasse es dem Leser, sich Gedanken über einen möglichen Gesamtzusammenhang zu machen (vgl. das Schema auf S. 377) und gehe nur auf eines der Friesbretter ein.

Abb. 13

Es handelt sich um ein Stück, das ebenfalls die von Vögeln verfolgte Eule und eine Jagdszene zeigt. Beides ist zusammen mit zwei Drachen in eine Nelkenranke eingeflochten. Die intendierte Leserichtung ist weniger klar als in Maur. Der Zweig wächst von links nach rechts, die Komposition der Szenen läuft in der Gegenrichtung. Man wird die Bildlektüre am ehesten beim Jäger beginnen, der mit dem Rücken zum rechten Bildrand steht und seine Büchse richtungweisend im Anschlag hält. Vor ihm weidet ein Hirschpaar, die Kuh ahnungslos mit gesenktem Hals, der Stier mit soeben zurückgewandtem Kopf. – Ein wenig vor dem Wild vollzieht sich die Eulenverfolgung. Zwei der Vögel halten die Flügel geöffnet, doch nur wer mit dem Motiv vertraut ist, wird ihr Verhalten als Gezeter deuten wollen. Zu gross ist ihre Distanz zum Opfer und zu wenig aggressiv ihr Vordringen, als dass der Streit offensichtlich wäre. – Vor dem linken Friesende tummeln sich die beiden Drachen; auf sie will ich nicht weiter eingehen.

Abb. 14



13 Weisslingen, Schema der Holzdecke.

14 Weisslingen, Decke von Peter Kälin, 1509. Östliches Friesstück an der nördlichen Langhauswand. In einer Ranke von rechts (Westen) nach links (Osten): Jagdszene. Ein Jäger zielt mit seiner Büchse auf ein Hirschpaar – die verfolgte Eule – zwei Vögel.

Abb. 14

Man kann den drei Gruppen natürlich insgesamt eine negative Bedeutung unterlegen und in ihnen ein Mittel zur Ausgrenzung der negativen Kräfte aus dem Kirchenraum erkennen. Doch ein argumentierender Aufbau wie in Maur liegt nicht vor; die Kombination der drei Motive erschliesst keinen ersichtlichen Zusammenhang. Auch in den Einzelheiten erscheint manches unmotiviert. Der Hirsch streckt seine Zunge aus dem Maul, ohne dass damit das gleichnishafte Dürsten nach Wasser angezeigt würde wie bei seinem Artgenossen in Maur. Anzeichen zur Flucht gibt es nicht. Vielmehr erwartet man, dass der Schütze den Hirsch im nächsten Moment abschiessen wird, womit die Geschichte mitten im Fries ihr Ende fände.

VI

Das Gefälle im ikonographischen Anspruchsniveau ist die sensible Widerspiegelung der Patronatsverhältnisse und der Entstehungsumstände der beiden Kirchen. In Weisslingen kam der Kirchenbau nur mühsam voran[32]. Kurz vor 1500 müssen die Kirchgenossen den Entschluss zum Neubau gefasst haben[33]. Anders als üblich trug hier der Patronatsherr nicht die volle Baulast am Chor, sondern war lediglich dazu verpflichtet, das Dach von Chor und Turm zu decken. Für Friedrich von Hinwil, der damals die Kollatur innehatte, war selbst dies zuviel. Er versuchte sich vor der Pflicht zu drücken, worauf er von den Kirchgenossen im Jahre 1500 in Zürich verklagt wurde; sieben Jahre später hat er das Patronat veräussert. Dass die Kirchgenossen von Weisslingen, die offenbar die Hauptbaulast trugen, mit schmalem Budget planen mussten, zeigt sich am noch stehenden Gebäude. Nicht eine zeitgemässe Lösung mit elegantem, netzgewölbtem Polygonalchor und eigenständigem Chorflankenturm kam zur Ausführung, sondern lediglich ein Chorturm, dessen Sanktuarium nicht einmal über Gewölberippen verfügt. Das Sakramentshäuschen zählt formal zu den bescheidensten im Kanton. Zur Finanzierung eines Retabels sah man sich veranlasst, 1504 auf einen Lotteriegewinn am grossen Zürcher Freischiessen zu spekulieren; der Glückshafenrodel notiert zwei Einsätze auf *«den nüw altar zu Wissling»* und auf *«unser Frow zu Wisslig uf dem nüwen altar»*. Nicht vor 1507 stifteten Rat und Bürgermeister von Zürich das obligate Glasgemälde in den Chor, und erst 1509 wurde im Schiff die Decke eingezogen. Die Errichtung des bescheidenen Baus nahm somit mindestens neun Jahre in Anspruch!

Die Bauzeit der ungleich stattlicheren Kirche von Maur betrug lediglich vier Jahre: Die Baulast war günstiger verteilt![34] Dem Pfarrer oblag der Chor, der Gemeinde der Turm und der Patronatsherrin, der Zürcher Fraumünsterabtei, das Schiff. Auch diese Lösung weicht von der üblichen Baupflicht des Patrons am Chor ab. Sie erklärt indessen, wie das ikonographisch hohe Niveau des Laienhauses zustandegekommen ist. Die Fraumünsterabtei verfügte über einen stattlichen Klerus (vor der Reformation werden nicht weniger als 18 Chorherren und Kapläne sowie 7 Chorfrauen verzeichnet)[35]. Hier herrschte offenbar ein Milieu, dem ein theologisch anspruchsvolles Bildprogramm ein Bedürfnis war. Man hatte den Willen, das ganze Kirchenschiff in das Konzept einzubeziehen und die ausführenden Künstler darauf zu verpflichten. Schon am Westportal erscheinen zwei Eidechsen, die sich im Stabwerk des Gewändes verfangen haben, zweifellos dämonische Wesen mit Türhüterfunktion. Die zwölf Fenster wurden an verschiedene Stifter vergeben, aber mit einem zusammenhängenden Apostelzyklus mit Credo-Versen besetzt, was für zürcherische Landkirchen völlig ungewöhnlich ist. Normalerweise besteht kein programmatischer Zusammenhang unter den Bildscheiben. Vielmehr lassen die Stifter darstellen, was sich auf ihre eigene Person bezieht: Wappen, Namenspatrone, Heilige, zu denen eine persönliche Affektion besteht[36]. Ohne dass wir Kenntnis von den einstigen Wandgemälden und Altarretabel hätten, lautete das Bildprogramm für das Kirchenschiff von Maur demnach: Türhüter am Eingang – Credo in den Fenstern – Lasterkatalog, Abkehr von den Sünden und Friedensverheissung an der Decke. Die dogmatische Konzeption verweist die im Schiff anwesende Bauerngemeinde auf ihre Stellung in der Welt: sie soll sich von den Sünden kehren und im rechten Glauben an Gott in der Kirche Zuflucht suchen. Gleichzeitig wird der Rang des Laienraums durch die teils schalkhafte Bilderwelt gegenüber der Sakralität im Chor herabgemindert. Hier finden sich nämlich keine Drolerien mehr! Stattdessen können wir analog zu den erhaltenen Gewölbemalereien von Elgg oder Dürnten annehmen, dass hier einst ein Heiligenbaum oder ein Paradiesgarten dem Sanktuarium die weihevolle Erhebung verschaffen sollte[37].

15 Maur, Decke von Hans Ininger, 1511. Ein verfolgter Hirsch flieht vor zwei Hunden (Ausschnitt aus dem mittleren Stück des Längsfrieses).

Der Tischmacher Ininger, der in Maur die Flachschnitzereien verfertigt hat, erscheint wiederholt in den Rechnungen des Zürcher Grossmünsters und der Fraumünsterabtei[38]. Der nahe Kontakt zwischen der städtisch geistlichen Auftraggeberschaft und dem ausführenden Handwerker wird für Maur die Umsetzung des Bildkonzeptes garantiert haben. Wie man dagegen in Weisslingen mit dem Tischmacher Peter Kälin verhandelt hat, können wir nur vermuten. Beim erwiesenen Desinteresse des Kollators muss die Aufgabe vielleicht unter Mithilfe des Pfarrers von den Pflegern der Kirchenfabrik wahrgenommen worden sein, d.h. von Leuten aus der Gemeinde. Dass die Eulenverfolgung schwer lesbar ist, mag man noch dem Unvermögen des Künstlers anlasten, bei der Hirschjagd zeigt sich hingegen klar das Fehlen einer theologischen Konzeption. Der Auftrag wird auf *«eine Decke mit allerlei Vögeln, Tieren und Monstren, so, wie man sie im Laienhaus von Dorfkirchen macht»*, gelautet haben, ohne dass die Möglichkeit zur differenzierten Zeichensprache wahrgenommen worden wäre.

Abb. 14, 15

Diese theologische Anspruchslosigkeit macht die Deckenbilder von Weisslingen historisch nicht weniger interessant als das geistvolle Programm von Maur. Wenn unsere bisherige Interpretation zutrifft, so gewinnen wir durch die Unterschiede der beiden Werke einen differenzierteren Einblick in die zeitgenössische Betrachtungsweise von Tierdarstellungen. Die reichhaltige Symbolik, die im Kirchenschiff von Maur durch die besondere Regelung der Baupflicht möglich war, entsprach in Weisslingen offensichtlich nicht dem Allgemeingut der Volkskultur. Worin das theologisch gebildete Milieu der Fraumünsterabtei ein Gleichnis für den sich zur Bekehrung wendenden Menschen erkannte, sahen die gemeinen Landbewohner von Weisslingen nichts als eine Hirschjagd, und möglicherweise machte es ihnen mehr Spass, wenn der Jäger traf, als wenn sich das Wild allegorisch davonmachte.

Résumé

Les deux églises villageoises de Maur et de Weisslingen, remontant à l'époque gothique tardif, se trouvent à quelques heures de marche seulement l'une de l'autre et possèdent des plafonds en bois ornés, qui ont été réalisés presque en même temps. La comparaison de leur programme iconographique permet un aperçu surprenant de la

conception des scènes d'animaux à la fin du moyen âge. Dans le premier cas des motifs analogues s'inscrivent dans une conception d'ensemble d'ordre dogmatique, alors que dans l'autre ils sont utilisés comme des morceaux de peinture de genre sans portée théologique. Cette différence de traitement, qui s'explique par le fait que ces deux œuvres ne viennent pas du même commanditaire, montre que la signification des symboles d'animaux divergeait tout à fait entre un village et un milieu urbain marqué par une culture religieuse.

Riassunto

Le due chiese tardogotiche di Maur e Weisslingen si trovano a poca distanza l'una dall'altra e posseggono soffitti lignei figurati quasi coevi. La comparazione dei programmi iconografici ci permette inaspettatamente di acquisire una visione sulle raffigurazioni di animali del tardo medioevo. Motivi analoghi fanno parte in un caso di un complesso illustrativo di carattere dogmatico; nell'altro caso, per contro, essi vengono utilizzati quali elementi meramente decorativi, non introdotti cioè in un contesto teologico. Queste differenze si spiegano attraverso i committenti e mostrano che la facoltà d'interpretazione dei simboli animali in un villaggio era ben diversa da quella dell'ambiente spirituale cittadino.

Anmerkungen

[1] Zu den beiden Möglichkeiten vgl. etwa HAMANN-MACLEAN. Künstlerlaunen im Mittelalter. (Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt. Hrsg. von MÖBIUS, FRIEDRICH und SCHUBERT, ERNST. Weimar 1987, S. 385–452) und SCHMIDTKE, DIETRICH. Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500). 2 Bde. Diss. Berlin 1968. Beispielhaft zeigt Michel die Problematik: MICHEL, PAUL. Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzganges. Wiesbaden 1979.

[2] Die kunstwissenschaftliche Entdeckung der Flachschnitzereien fällt Rahn zu, der umfangreiches Material 1898 in zwei Publikationen vorgestellt hat: RAHN, JOHANN RUDOLF. Über Flachschnitzereien in der Schweiz. (Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898, S. 170–206, 2 Tafeln); DERS. Verzeichnis der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 8, 1898, S. 92–94 und 127–129). Zum Motiv des Katzenstriegelzeihens vgl. den Ausstellungskatalog: Alltag zur Sempacherzeit. Innerschweizer Lebensformen Sachkultur im Spätmittelalter. Luzern 1986, S. 127, Nr. 152. Über Bilderdecken im Allgemeinen orientiert der Sammelband von SCHIESSL, ULRICH (Hrsg.). Bemalte Holzdecken und Täfelungen. Bern 1987.

[3] RAHN, Flachschnitzereien (wie Anm. 2) weist im Kanton Zürich folgende Beispiele aus Landkirchen nach: *Am Ort erhalten:* 1. Weisslingen (1509), 2. Maur (1511), 3. Dürnten (1521), 4. Mettmenstetten (1521), 5. Mönchaltorf (1522); *Fragmente im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich:* 6. Hausen am Albis (1494), 7. Egg (1495), 8. Hedingen (1513), 9. Knonau (1519), 10. Lindau (1519), 11. Dorf (1522), 12. Maschwanden; *in die Burgkapelle der Kyburg übertragen:* 13. Erlenbach (1495); *quellenmässig bezeugt:* 14. Meilen (1494), 15. Küsnacht (1502), 16. Kilchberg (1512), 17. Stallikon (1515), 18. Hettlingen (um 1522), 19. Otelfingen, 20. Stallikon, 21. Truttikon, 22. Turbenthal.

[4] Zur Decke von Maur vgl. RAHN, Flachschnitzereien (wie Anm. 2), S. 184, 197, 199 und Tafel II; KUHN, G. Hans Ininger von Landshut. Ein zürcherischer Kunsthandwerker des 15./16. Jahrhunderts. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N.F. 35, 1933, S. 77); SUTER, WERNER. Die Kirchendecke von Maur von 1511. (Renovation der Kirche Maur 1968–1972. Maur 1972, S. 26–30); Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, III: Die Bezirke Pfäffikon und Uster, von GUBLER, HANS MARTIN. Basel 1978, S. 632–634; JEZLER, PETER. Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines «Baubooms» am Ende des Mittelalters. Wetzikon 1988, S. 98–106.

[5] Zum Phänomen vgl. JEZLER (wie Anm. 4).

[6] Das originale Mittelstück war schon im 17. Jahrhundert nicht mehr vorhanden, die ungeschmückten Bretterfüllungen ersetzte man 1933 (SUTER (wie Anm. 4), S. 28 und 29).

[7] Ininger stammte aus Landshut und wurde 1484 «gratis von sins Handtwerchs wegen» in das Zürcher Bürgerrecht aufgenommen. Die Identifikation des Künstlers gelang Kuhn (wie Anm. 4).

[8] Zum Wetschger vgl.: PFAFF, CARL. Umwelt und Lebensformen. (Die Schweizerische Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling, 1513, Kommentarband zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der Zentralbibliothek Luzern, hrsg. von ALFRED A. SCHMID, Luzern 1981, S. 603–678), S. 669.

[9] SUTER (wie Anm. 4), S. 30.

[10] Die Herkunft des Wortlauts liess sich nicht bestimmen; biblisch ist er jedenfalls nicht.

[11] Zur Eule vgl. SCHWARZ, HEINRICH und PLAGEMANN, VOLKER. Eule. (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 6. 1973, Sp. 267–322).

[12] «Ab aliis avibus visus, magnis earum clamoribus proditur, magnis etiam incursionibus vexatur. Si enim peccator ad lucem cognitionis, ubi peccata sua cognoscantur, veniat, magnam bene agentibus derisionem praestat» (De bestiis et aliis rebus I, 44. (Migne, J. P. Patrologiae latinae tomus 177, Sp. 45), zit. in: SCHWARZ und PLAGEMANN (wie Anm. 11), Sp. 277.

[13] SCHWARZ und PLAGEMANN (wie Anm. 11), Sp. 302, 305 und 311 f.

[14] STRAUSS, WALTER. The Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer. New York 1980, S. 514 f.

[15] Dazu: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, I: Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen, von MICHAEL STETTLER. Basel 1948, S. 358.

[16] RAHN, Flachschnitzereien (Anm. 2), S. 188.

[17] Mir ist der Nachweis jedenfalls nicht gelungen. Die Geschichte vom *«Kaufmann, der Barettlein einkaufte»* aus dem Novellino trifft den Sachverhalt nicht (vgl. SEELBACH, ULRICH [Hrsg.]). «Die erzehlungen aus den mittlern zeiten», Die erste deutsche Übersetzung des «Novellino» aus den Kreisen der Fruchtbringenden Gesellschaft und der Tugentlichen Gesellschaft, Mit einem reprographischen Abdruck der italienischen Vorlage. Stuttgart 1985. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 311), 96. Mehrlein, S. 229.) – Folgende der einschlägigen Handbücher führen auch nicht weiter: DICKE, GERD und GRUBMÜLLER, KLAUS. Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 60); SCHENDA, RUDOLF und SUSANNE. Affe. (Enzyklopädie des Märchens, 1, 1977, Sp. 137–146); THOMPSON, STITH (Hrsg.). Motiv-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. 6 Bde. Indiana 1955–1958.

[18] RAHN, Flachschnitzereien (wie Anm. 2), S. 187.

[19] British Library, MS Royal 10 E.IV, folio 149v; dazu: FREEMAN SANDLER, LUCY. Gothic Manuscripts 1285–1385, 2 Bde. Oxford 1986. (ALEXANDER, J. J. G. (Ed.), A survey of Manuscripts illuminated in the British Isles 5). Bd. 2, Kat. Nr. 101. Zum Motiv: KLINGENDER, FRANCIS. Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages. London 1971, S. 417.

[20] Hier steht die Illustration bei der auf dem Tisch verzeichneten Klage des Niemand, der alles verbrochen haben soll, ohne sich rechtfertigen zu können: *«Ich [bin der] nieman. All Ding m[uss] ich verbrochen han / des t[rur]en ich Das ich [nit kan] verantwurten mich»*. Vgl. dazu: WÜTHRICH, LUCAS HEINRICH. Der «Holbeintisch», Ein signiertes Werk von Hans Herbst. (Neue Zürcher Zeitung, 24. Juli 1966, Blatt 4); DERS. Hans Herbst, ein Basler Maler der Frührenaissance. (Akten des XXII. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Budapest 1969. 1972, S. 771–778. [mit Literatur]).

[21] Vgl. Deutsches Wörterbuch von JACOB und WILHELM GRIMM. Bd. 10, Leipzig 1957 (Nachdruck München 1984, Bd. 19), Sp. 366–375.

[22] GRIMM (wie Anm. 21), Bd. 5, Leipzig 1873 (Nachdruck Bd. 11, Sp. 2524 f.). Zur negativen Bedeutung von Vögeln vgl. SCHMIDTKE, DIETRICH. Lastervögelserien. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Tiersymbolik. (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 127, 1975, S. 241–264).

[23] PFEIFFER, FRANZ (Hrsg.). Das Buch von der Natur von Konrad von Megenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Stuttgart 1861, S. 178.

[24] Der Affe gilt als lüstern und geil; Albertus Magnus sieht in seiner platten Nase die Wollust verkörpert; dies und weiteres Material bei SCHENDA (wie Anm. 17), Sp. 139.

[25] Dem Storch wird neben tugendhaftem Verhalten auch nachgesagt, er bade, um seinen Ehebruch zu verbergen. GRIMM (wie Anm. 21), 10 (Neudruck 19), Sp. 372.

[26] Vgl. dazu MICHEL (wie Anm. 2), S. 153–158.

[27] SCHMIDTKE (wie Anm. 1), S. 308.

[28] Missale von St. Denis, London Victoria and Albert Museum, MS 1346–1892, fol. 261; dazu: AVRIL, FRANÇOIS. Manuscript Painting at the Court of France, The Fourteenth Century, Plate 22, S. 83.

[29] VETTER, FERDINAND (Hrsg.). Die Predigten Taulers. Berlin 1910. S. 51.

[30] Original erhalten sind die Mittelstücke von Mettmenstetten und Dürnten sowie jenes aus der Kapelle im Kappelerhof in Zürich; durch Zeichnung überliefert ist das Mittelstück von Truttikon (abgebildet bei RAHN, Flachschnitzereien (wie Anm. 2], Taf. I). In Mettmenstetten treten zwar zwei weitere Mittelstücke mit Heiligenfiguren hinzu. Dennoch geht

man nicht fehl, für Maur eine heraldische Darstellung anzunehmen; denn dort, wo nur ein Mittelstück auftritt, finden wir stets die Herrschaftsverweise.

[31] BLIGGENSTORFER, B. Die alte Kirchendecke zu Weisslingen. (Antiqua 1, 1883. S. 12–20); RAHN, Flachschnitzereien (wie Anm. 2), S. 197; RAHN, Inschriften (wie Anm. 2), S. 128; GUBLER (wie Anm. 4), S. 213 f.

[32] Die folgenden Angaben zur Baugeschichte nach GUBLER (wie Anm. 4), S. 206 f.

[33] Die Entschlussfindung selbst ist nicht überliefert. Sie ergibt sich aber in Analogie zu anderen dokumentierten Fällen (vgl. JEZLER (wie Anm. 4)) und aus dem folgenden Streit um die Baulast.

[34] Die folgenden Angaben zur Baugeschichte nach GUBLER (wie Anm. 4), S. 626 f.

[35] Vgl. «Da beschachend vil grosser endrungen». Gerold Edlibachs Aufzeichnungen über die Zürcher Reformation 1520–1526. Hrsg. von JEZLER, PETER. (ALTENDORF, HANS-DIETRICH und JEZLER, PETER [Hrsg.]. Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation. Zürich 1984), S. 72.

[36] Dass auch in Maur zwei der Stifter zusätzlich einen persönlichen Heiligen unter den Credovers geschoben haben, ist wohl als Planungspanne zu erklären. Das Fraumünster wird die Auftragsvergabe der einzelnen Scheiben an die Stifter delegiert haben, von denen sich nicht alle an das vorgegebene Konzept hielten. Vgl. dazu: GUBLER (wie Anm. 4), S. 635–638.

[37] Vgl. JEZLER (wie Anm. 4), S. 111–118.

[38] KUHN (wie Anm. 4) und GUBLER (wie Anm. 4), S. 633, Anm. 64.

Abbildungsnachweis

1–6, 8, 12, 15: Kunstdenkmäler-Inventarisation des Kantons Zürich. – 7: aus Strauss, Walter. The Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer. New York 1980, S. 515. – 9: British Library, London. – 10: aus Vögelin, Salomon. Der Holbein-Tisch auf der Stadtbibliothek in Zürich. Wien 1878. – 11: Victoria and Albert Museum, London. – 2, 13 und 14: Peter Jezler, Hermatswil.

Adresse des Autors

Peter Jezler, lic. phil., Kunsthistoriker, 8330 Hermatswil