

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history |
| Herausgeber: | Schweizerisches Nationalmuseum |
| Band: | 39 (1982) |
| Heft: | 3: Zur Untersuchung und Restaurierung der spätgotischen Tafelgemälde mit dem Zürcher Stadtbild |
| Artikel: | "Der Stadt Zürich Conterfey" : maltechnische Untersuchung und Restaurierung |
| Autor: | Keller, Renate / Breidenbach, Claude / Gros, Danièle |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-167883 |

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: 08.02.2026

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

«Der Stadt Zürich Conterfey»

Maltechnische Untersuchung und Restaurierung

von RENATE KELLER

unter Mitarbeit von CLAUDE BREIDENBACH, DANIÈLE GROS und GENEVIÈVE TEOH



Abb. 1 Kopf der Regula. Aus der Enthaupungstafel (Zwischenzustand: nach der Reinigung).

EINLEITUNG

«Der Stadt Zürich Conterfey», oft in den Stiftsrechnungen auch «der Patronen Gmeld» genannt, besteht heute aus fünf Tafeln. Auf zwei von ihnen ist das rechte Limmatufer mit Grossmünster und Wasserkirche dargestellt – man sieht jedoch im Streiflicht die darunter befindlichen Gestalten der Stadtpatrone. Auf den andern drei Tafeln ist das Martyrium der Heiligen zu sehen vor dem Hintergrund von Fraumünster, Peterskirche und Lindenhof. Die neue Restaurierung dieser viel diskutierten Tafeln bietet eine willkommene Gelegenheit, sie auf ihre Maltechnik und spätere Veränderungen hin zu untersuchen.

Unschätzbar war dabei die Hilfe des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, das durch die Wiederentdeckung

der Vorzeichnung unter der Malerei mit Hilfe des Infrarot-Reflektographen wertvolle Anhaltspunkte gab zur Rekonstruktion des Urzustandes der Tafeln.

Im folgenden sollen zum ersten die Arbeitsgänge bei der Herstellung der Tafeln beschrieben werden, so wie sie sich aus den maltechnischen Untersuchungen rekonstruieren lassen. Die Frage des ursprünglichen Formates, der Anzahl der Tafeln und der Deutung der angeschnittenen Figuren auf dem Teilstück mit dem Grossmünster sollen zur Sprache kommen, ebenso wie die Schablone des Golddamast-Ornamentes als neuerliche Bestätigung für die Zuschreibung der Tafeln an Hans Leu den Älteren.

Der zweite Teil der Ausführungen soll den Ablauf der zahlreichen Veränderungen und Übermalungen darstellen; den Schluss bilden Überlegungen zu den Zielen und Grundsätzen der gegenwärtig durchgeführten Restaurierung.

1. DIE ENTSTEHUNG DER TAFELN:

VERSUCH ZUR REKONSTRUKTION DES URSPRÜNGLICHEN AUSSEHENS DER FÜNF ERHALTENEN GEMÄLDE

1.1 Martyriumsszenen

Bildträger. Das ursprüngliche Format der Tafeln

Die Holztafeln wurden aus verhältnismässig schmalen, senkrecht angeordneten Fichtenbrettern zusammengeleimt. Die Breite der Bretter variiert zwischen 9,9 und 16,4 cm; sie sind stumpf verleimt, ohne Dübel. Die drei Tafeln, die das Martyrium der Stadtheiligen vor dem linken Limmatufer darstellen, waren 1,3 cm dick¹, bevor sie zwischen 1936 und 1963 parkettiert wurden.

Wie EMIL BOSSHARD anhand der Röntgenbilder bereits darlegte (Abb. Bossard 1), sind die Tafeln oben und seitlich nur unweesentlich beschnitten, dafür fehlt jeweils unten ein grosses Stück.

Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Höhe der Tafeln kann man vom Mass der Figuren ausgehen. Das Verhältnis zwischen Gesichtslänge und Gesamtlänge der Figuren² muss entweder 1:9 oder 1:10 betragen haben, es kann auch von Figur zu Figur innerhalb eines Bildes wechseln. Weil der Maler offenbar kein festgelegtes Proportionsschema hatte, sei hier zum Vergleich die Darstellung des Martyriums der Stadtheiligen in der Krypta des Grossmünsters herangezogen. Diese Wandmalerei ist ebenfalls Hans Leu d.Ä. zugeschrieben^{2a}. Sie stimmt nicht nur im Stil, sondern auch in der Komposition und in einzelnen Figuren sehr genau mit den Tafelbildern überein.

Das Verhältnis zwischen Gesichtslänge und Körperlänge, gemessen an der Hl. Regula, beträgt in den Wandbildern ungefähr 1:9. Nimmt man dieselbe Proportion für die Figur der Regula auf der Tafel mit der Räderung an, so muss, bei einer Gesichtslänge von 10,8 cm, die Figur 97,2 cm hoch gewesen sein. 16 cm davon sind auf dem Bild sichtbar, also fehlen mindestens 81 cm. Weil das erhaltene Fragment 69 cm hoch ist, kann die ursprüngliche Höhe der Tafel nicht weniger als 150 cm betragen haben; dabei hätten die Füsse der Regula direkt auf dem unteren Bildrand gestanden.

Grundierung – Vorzeichnung – Vergoldung

Auf die vorbereiteten Holztafeln wurde Leinwand geklebt, um die Malschicht, besonders die vergoldeten Partien, nämlich Goldgrund und Heiligscheine, gegen das Wachsen und Schwinden des Holzes zu isolieren. Die Leinwand reicht auf den Martyriumstafeln bis etwa in Kopfhöhe der Figuren. Die *Grundierung* der Tafeln besteht aus Kreide und Leim. Darauf liegt die *Vorzeichnung*, die in schwarzer, sehr feinkörniger Farbe ausgeführt wurde, wahrscheinlich in Lampenschwarz, und einem wässrigen Bindemittel, wohl Leim³.

Bevor der Maler seine schwarze *Vorzeichnung* mit dem Pinsel ausführte, gab er in feinen Ritzlinien die wichtigsten Konturen an. Derartige Ritzlinien (Abb. 2) sind am besten im «Wasserkirchen-Bild» erkennbar, dort, wo sich der Ellbogen

der rechten Figur erahnen lässt, etwa 5,5 cm vom rechten Bildrand entfernt. Auch die Umrisse der Dächer sind vorgezogen, was besonders am linken Bildrand sichtbar wird. Die Pinselzeichnung ist sehr frei skizziert. In der Art einer Zeichenschrift war festgelegt worden, was in der Malerei dann genauer ausgeführt werden sollte: Fenster sind als senkrechte Striche angegeben, kleine Figuren im Hintergrund nur als Strichmännchen; für die vielfach geknickten Faltenstegs der Gewänder (Abb. Bossard 13), besonders an den Ärmeln, finden sich immer wieder die gleichen schlüsselartigen Zeichen.

Für das Ornament des *Goldgrundes* wurde eine Schablone verwendet. Hält man das auf Klarsichtfolie durchgezeichnete Golddamast-Ornament der Michaelstafeln im Zürcher Kunsthaus (Abb. 9) auf die Überreste von graviertem Ornament an den Martyriumstafeln, so fallen die Fragmente mit den Golddamast-Motiven sinnvoll zusammen, so dass sich das ursprüngliche Ornament zweifelfrei rekonstruieren lässt⁴.

Anhand des rekonstruierten Golddamast-Ornamentes in der Enthauptungstafel (Abb. 10) könnte man annehmen, dass an der Oberkante 2 cm von der Tafel abgeschnitten wurden, dann hätte das Muster ganz Platz gehabt. Auf der rechts angrenzenden Räderungstafel wurde das auf der Schablone unten anschliessende Ornament verwendet, das im Gegensatz zur anderen Tafel sehr sinnvoll angeordnet ist (Abb. 11). Würde man, weil man die linke Tafel um 2 cm höher angenommen hat, die mittlere auch um 2 cm verlängern, so würde hier die Oberkante das Ornament sehr ungeschickt durchschneiden. Aus diesem Grund kann man vom Golddamastornament nicht auf das ursprüngliche Format der Tafeln schliessen. Das technologische Argument von EMIL BOSSHARD, die Webkante der Leinwand zeige an, dass der originale Rand der Tafel nicht weit vom heutigen Rand entfernt gewesen sein kann, ist überzeugender.

Es ist bemerkenswert, dass das rekonstruierte Ornament auf der Enthauptungstafel wie auf der Räderungstafel am rechten Rand mit der Mittelachse des Motivs endet. Am linken Rand dagegen durchschneidet der Rand das Ornament willkürlich. Man kann sich den Arbeitsgang zur Übertragung des Ornamentes auf den Goldgrund so vorstellen, dass die Schablone mit der linken Hand gehalten wurde, während die Rechte den Pausbeutel führte. Man sieht den rechten Rand der Schablone besser und kann die Fortsetzung des Ornamentes besser kontrollieren, wenn man von rechts nach links statt von links nach rechts arbeitet. Das aufgepauste Golddamast-Ornament wurde graviert und die glitzernd beabsichtigten Flächen gewruggelt (mit einem Zickzackmuster aufgeraut.)

Anschliessend kam ein Bolusanstrich, dann das Anschliessen des Goldes (Alkoholvergoldung) und das Polieren mit dem Achat. Erst als die Vergoldung fertig war, begann der Maler mit der Untermalung.

Untermalung

In der *Untermalung* hat der Künstler die wichtigsten Teile des Bildes, wie Wald, Wasser und Architektur, auch Inkarnat, Haare und Gewänder, grossflächig angelegt als Basis für die Modellierung der Höhen und Tiefen. Als Bindemittel wählte er Öl oder eine Öl-Harz-Mischung. Die Malerei ist sehr empfindlich auf organische Lösemittel, besonders das Grün⁵. Der Wald wurde mit einer dunkelgrünen, ziemlich lasierenden Farbe angelegt. Es handelt sich um ein Kupfergrün, wohl Kupferresinat, das durch Erhitzen von Kupferspänen im Harz hergestellt wurde. Kleine Kupferspäne sind überall im Grün zu finden (Abb. 3).

Neben das Dunkelgrün der Landschaft legte der Maler das Blau des Wassers. Es findet sich unter der reinen, hellblauen Farbe eine dünne Schicht einer grünlich-graublauen, halb lasierenden Farbe. Die verschiedenen Brauntöne des Haars liegen auf dieser dünnen Wasseruntermalung. Sie sind mehr oder weniger dunkelbraun für das helle Haar der Regula, bis schwärzlich-braun für das graue Haar des Exuperantius vorgelegt.

Die Inkarnate erweisen sich als in verschiedenen Graden von Rosa untermalt: Für die Untermalung der Hl. Regula wurde ganz helles, fast weisses Rosa verwendet, das Inkarnat der Henkersknechte fiel dagegen ziemlich dunkel-braunrosa aus.

An den Gewändern findet sich jeweils der Mittelton der Grundfarbe, ein mittleres Grün (Kupfergrün), reines Hellrot (wohl Zinnober), ein intensives Gelb (wahrscheinlich Bleistannat) und ein grünliches Blau (ein blaues Kupferpigment, wohl natürliches Azurit)⁶.

Man muss sich die Bilder nach diesem Arbeitsgang sehr farbig vorstellen, wobei das präzis ausgeführte Golddamast-Ornament in merkwürdigem Gegensatz zu den breiten skizzenhaften Pinselstrichen der Untermalung gestanden haben muss, wo – ausser im dick aufgetragenen Dunkelgrün der Landschaft und im Blau, Gelb und Rot der Gewänder – die Untermalung so dünn war, dass die streifigen Pinselstriche den weissen Grund durchschimmern liessen. Grosszügig über die vorgezeichnete Fläche hinausfahrende Pinselstriche werden von der Untermalungsfarbe der angrenzenden Fläche wohl überlagert, schimmern aber trotzdem durch, beispielsweise im Übergang vom Landschaftsgrün zum Grau der Hauswände und zum Rot der Dächer.

Ausmalung

Im Zuge der eigentlichen Durchführung der Malerei, hier «*Ausmalung*» genannt, wird das in der Untermalung Angelegte ausgeführt. Landschaft, Architekturteile und Figuren erhalten ihre endgültige Farbe und Modellierung.

Auf der dunklen lasierend grünen Untermalung der Landschaft werden die hellgrünen, mit Weiss oder Ocker ausgemischten Töne der Felder angebracht; die ovalen Kringel der Bäume, die den Wald bezeichnen sollen, werden gleichmässig mit dem Pinsel hingeschrieben. Der ovale, dunkelgrüne Kringel wird auf einer Seite mit einem hellgelben oder ockerfarbi-

gen Bogen und einigen Punkten aufgehellt, um den Eindruck von Licht und Schatten zu erwecken.

Die sehr dunkle Untermalung, auf der die ausgeführte Malerei als hellere Schicht liegt, ist ungewöhnlich. Üblicher wäre es, mit einem mittleren Ton zu unterlegen und diesen dann gegen Hell und Dunkel auszumalen, so wie das in den Gewändern geschehen ist.

Allerdings erzeugt der Maler mit der in dünner Schicht aufgelegten, sehr zarten Ausmalung der Wiesen und Felder über dem durchschimmernden Dunkelgrün der Untermalung eine unbestimmbare Farbigkeit, die auch in der Bildebene nicht so fest eingebunden ist, wie ein System ausgemischter deckender Farben nebeneinander, so dass sich eine gewisse farbpspektivische Raumwirkung einstellt. Die roten Dächer und grauen Mauern der Stadt scheinen räumlich vor den hellen Äckern und Wiesen zu stehen, auch wenn die Genauigkeit der Details in der Ferne dieser Wirkung ein wenig widersprechen. Das Wasser ist in einem gleichmässigen, sehr hellen, reinen Blau ausgemalt, und zwar absolut einfarbig, ohne Angabe von Wellen oder Wasserwirbeln. Lediglich die Spiegelung der Boote ist berücksichtigt.

Auf diesem einfarbigen Blau des Wassers liegt die Modellierung der Haare. Man erkennt, beispielsweise im Haar der Regula in der «Räderung», wie auf der braunen Untermalung hellere und dunklere Brauntöne aufgetragen wurden, um die Rundung des Kopfes und die Plastizität des gewellten Haars darzustellen. Anschliessend wurden die hellen und dunklen Kringel für die Locken eingezzeichnet. Die kleinen runden Löcher im Gelb der Lockenkringel, unter dem Mikroskop sichtbar, lassen vermuten, dass der Maler diese Helligkeiten mit einer Emulsion, etwa einer Eitempera, aufgetragen hat. Zur Erzielung sehr dünner Striche ist es in der Tat eine einfache Methode, mit Eitempera in noch halbfeuchte Ölfarbe hineinzuzeichnen. Dann perlt die Farbe auf dem fetten Untergrund und zieht sich zu einem schmalen Strich zusammen.

Die Modellierung des Inkarnates entstand durch ineinander vertriebene dunklere und hellere Töne auf dem Untermalungston (Abb. 1). Man erkennt die nass in nass ineinander vertriebenen Pinselstriche.

Im Strassburger Manuskrift, einem Malerhandbuch aus dem 15. Jahrhundert, ist der Vorgang genau beschrieben⁷:

«Item wil du ein schön libvar machen zu jungen lüten so nim enwenig zinobers och als vil minie [Mennige] und aller meist paris rot und müsche dar under das merteil bliwis und tp. [temperiere = mische] das alles wol under enander das die libvar weder ze rot noch ze bleich si und ist si ze rot so müsche me bliwis dar in untz das ir recht wirt daruff sol man setwen mit zinober do enwenig vergers und minie under si gemüschet und [schattiere] schetwe di antlit und hende und do das bild nakent si man sol di ougen und nasen uff strichen und die hende mit antlit brunrot do enwenig ruses under gemüschet si und sterlini in die ougen sol man mit endich [Indigo] an strichen do enwenig spangrünes under gemüschet si.

Aber ein ander libvar zu braunen lüten so nim roten gebrennten verger und ein wenig minien und dristund als vil

bliwis und tp. das wol under enander weder ze liecht noch ze satt und schetwe daruff mit brun rot do enwenig ruses si darunder getempt und die wangen sol man rüsimeren mit zinober do enwenig persil rot under gemischet si. Aber ein ander libvar zu alten lüten so nim minien und verger glich und enwenig lazur eschen und aller meist bliwis und tp. das alles wol under enander weder ze liecht noch ze satt und daruff sol man schetwen mit verger do enwenig brunrot under getempt si und als mag man die schetwunge verwandlen das ein antlit anders wirt geschetwet denn das ander das si nüt alle glich sigent gestalt mit einer schetwunge. —»

«Hie merkent alle dise vorgn varwen die man verlüchten und auch verhohen mit bliwis die gewant die antlit wo es not durftig ist.»

Die Modellierung der Gewänder beruht auf dem gleichen Prinzip. Über dem Mittelton der Untermalung werden Helligkeiten und Dunkelheiten eingesetzt und ineinander vertrieben. Bei den grünen und roten Gewändern liegt zuoberst eine Lasur in Grün beziehungsweise Dunkelrot (Krapplack).

Auch für das Malen von Gewändern, das Höhen mit Weiss und das Schattieren mit der reinen, dunkelsten Farbe, findet sich die Anleitung im Strassburger Manuskript:

«... wele varwe du wilt liechterhaben wenn si an ir selber sint darunder sol tu bliwis wol müschen so werdent die varwen liechter und uff die liechten varwen sol man mit den satten varwen schetwen und sol si mit bliwis verliechten und verhören da es sin bedarff under alle dise vorgn. varwe mag man enwenig wises wol gebrentes beines riben oder enwenig wisses galicen steines als gros ein bone umb das die varwe gern und wol troken werdent.»

Es ist erstaunlich, mit welcher Gewandtheit und Sparsamkeit der Mittel der Maler die kleinen Figuren im Hintergrund wiedergab: Zwei nebeneinander gesetzte farbige Striche, mit Schwarz ein Umriss und mit dem gleichen Pinselstrich nass in nass durch die Farbe gefahren: schon ist eine Figur entstanden.

Hier zeigt sich die gleiche Grosszügigkeit wie in der genial «hingeschriebenen» Vorzeichnung.

Schlusslasuren und Details

Deutlich abgesetzt, auf die bereits getrocknete Farbschicht, wurden zuletzt Details und Lasuren angebracht. Die Krapplack- und Kupferresinatlasuren auf den grünen, beziehungsweise roten Gewändern entstanden in diesem letzten Arbeitsgang, ebenso findet man Pupillen und Augenlieder nachgezogen. An manchen Figuren wurde der Umriss der Lippen präzisiert.

1.2. Grossmünster und Wasserkirche

Die sehr ausführliche maltechnische Beschreibung der Martyriumstafeln soll zwei Aufgaben erfüllen.

Zum ersten setzen sich beim Studium der Maltechnik des Originals alle nicht zugehörigen Farbschichten von der originalen Malerei ab.

Zum zweiten helfen sie dem Vorstellungsvermögen bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der Tafeln, auf denen die Heiligen vor dem Hintergrund von Grossmünster und Wasserkirche dargestellt sind. Malmaterial und Bildaufbau sind gleich, auch stilistisch stimmen die beiden Tafeln mit den Martyriumsszenen überein.

Es sollen im folgenden einige Besonderheiten der Grossmünstertafel und der Wasserkirchentafel erörtert werden.

Bildträger

Beide Tafeln sind, wie die drei bereits besprochenen, aus Fichtenholzbrettern von 2,3 cm Dicke stumpf zusammengeleimt. Die Wasserkirchentafel ist 103 cm breit, die Grossmünstertafel 65,5 cm; wie man an der unter der Übermalung durchschimmernden angeschnittenen Figur am linken Bildrand sehen kann, muss die Tafel ursprünglich breiter gewesen sein, vielleicht ebenso breit wie die Wasserkirchentafel.

Zur Berechnung der ursprünglichen Höhe der Bilder kann man wiederum von der Proportion der Figuren ausgehen. Sie müssen etwas grösser gewesen sein als die Figuren der Martyriumstafeln, wie das Röntgenbild zeigt.

Die Gesichtslänge der Heiligen Regula auf der Grossmünstertafel beträgt 11,5 cm, die Figur war also – bei 9 Gesichtslängen – etwa 103,5 cm hoch, weil die Heilige aber enthauptet dargestellt ist, betrug die Höhe nur $8 \times 11,5$, also 92 cm. Davon sind 44 cm auf der Tafel selbst erhalten, es fehlen demnach unten mindestens 48 cm. Nach oben muss man mindestens die Gesichtslänge zuzüglich etwas Raum für die Haare zugeben, denn die seitlich gerade noch sichtbare Figur ist gegen oben, etwa in Höhe des Kinns, beschnitten. Demnach fehlen oben auch noch etwa 15 cm. Zur Höhe des Fragmentes, 84 cm, muss man die insgesamt fehlenden 63 cm addieren und erhält 147 cm als Mindestmass der ursprünglichen Höhe der Grossmünstertafel.

Wieviel Spielraum der Maler den Figuren gegen den oberen und unteren Rand hin gelassen hat, lässt sich nicht feststellen. An den erhaltenen Werken des Zürcher Nelkenmeisters lässt sich diesbezüglich keine Regel ablesen. Dass die errechnete notwendige Mindesthöhe für die Grossmünstertafel nur 147 cm ergibt, während sie sich für die Martyriumsszenen auf 150 cm berechnet, obwohl dort die Figuren kleiner sind, ist erstaunlich, erlaubt aber keine weiteren Schlüsse, es sei denn die berechtigte Annahme, alle fünf Tafeln seien gleich hoch gewesen. PAUL GANZ vermutet, dass die linksufrigen Tafeln (Grossmünster und Wasserkirche) zusammen etwa $1,5 \times 2$ m gemessen haben müssen⁹, die rechtsufrigen Tafeln dagegen je 140×120 cm. Im Breitenmass der rechtsufrigen Tafeln irrte er sich ganz sicher, wie die Schnittkante der Leinwand im Röntgenbild zeigt.

Vorzeichnung, Goldgrund

Auf der Grossmünstertafel unterscheidet sich die Vorzeichnung ganz deutlich von der Malerei – wie EMIL BOSSHARD ausführt (Abb. Bosshard 31–33). Das Geäst der Bäume und der nach links ansteigende Hügel sowie der Blickwinkel des



Abb. 2 Wasserkirche. Ritzlinie am Ellbogen der rechten Figur, etwa 5,5 cm vom rechten Bildrand entfernt. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung.



Abb. 3 Kupferspan im Grün. Grossmünstertafel, Grün der Landschaft links, neben den Grossmünstertürmen. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung. Derartige Kupferspäne finden sich auch in den Martyriumstafeln. Dieser Span aus der Grossmünstertafel ist besonders gross.

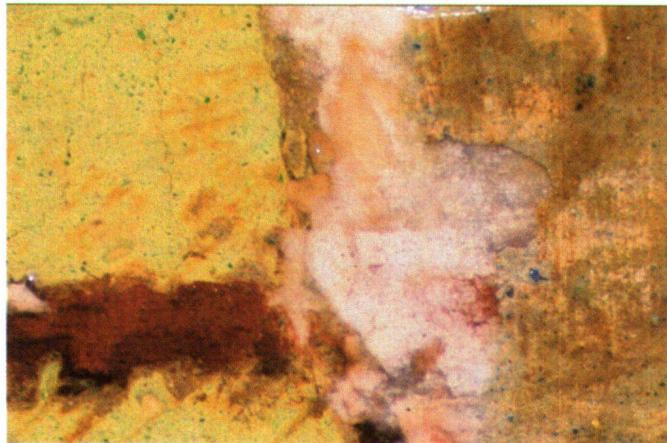


Abb. 4 Wasserkirche. Roter Rahmenstrich auf der Übermalung von 1566/76. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung.

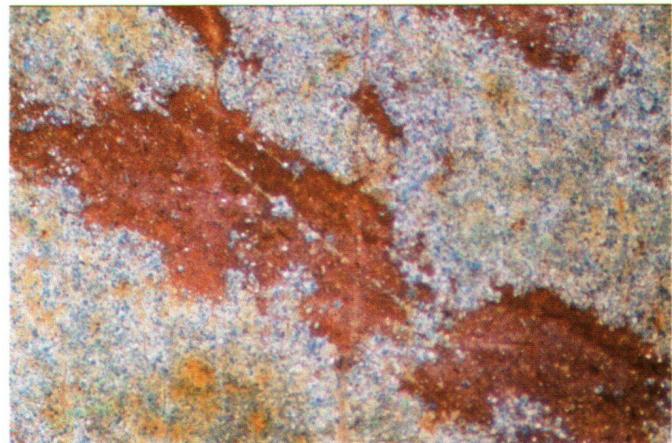


Abb. 5 Grossmünstertafel. Rosa Mantel der Regula unter der Übermalung von 1566/76. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung.



Abb. 6 Wasserkirchentafel. Roter Mantel des Felix unter der Übermalung von 1566/76. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung.



Abb. 7 Wasserkirchentafel. Grüner Mantel des Exuperantius unter der Übermalung von 1566/76. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung

Beschauers auf das Grossmünster, lassen darauf schliessen, dass mit der nur gezeichneten Baumgruppe im Vordergrund wohl der Lindenhof gemeint ist.

Das Bildelement eines Baumes oder einer Baumgruppe, die den Vordergrund gegen den Hintergrund abgrenzen und eine gewisse Tiefe schafft, kommt vor bei Hans Leu dem Jüngeren, ebenso beim Zürcher Veilchenmeister, bei Altdorfer, Dürer und später bei Jan van Scorel.

Das gezeichnete Geäst wurde mit Häusern und dem blauen Mantelbausch am linken Bildrand übermalt. Zu dem Mantelbausch, der kleinen Hand, die etwas Längliches, Weisses hält (Abb. 12) und zu der grösseren Hand unten, die einen Reichsapfel hält (Abb. Bosshard 34, 35), liess sich keine Vorzeichnung feststellen und das Geäst nimmt in keiner Weise auf die Figuren am linken Bildrand Rücksicht. Das bedeutet, dass erst während der Phase der Untermalung ein Planwechsel stattgefunden haben muss.

Am oberen Bildrand findet sich ein schmaler weisser Streifen von einem Schriftband parallel zum Rand (Abb. 12), ebenso auch am oberen Bildrand des Wasserkirchenbildes. Das Schriftband ist nicht vorgezeichnet, die Vorzeichnung des Geästes hört aber dort auf. Demnach war das Schriftband von Anfang an geplant. Das Weiss des Bandes nimmt auf das gelbe Haar der Figur mit dem blauen Mantelbausch Rücksicht. Auch hier lässt sich die angeschnittene Figur mit Sicherheit erst für die Phase der Untermalung belegen.

Das Schriftband könnte einen ähnlichen Spruch enthalten haben, wie er auf einer Darstellung der drei Stadtheiligen vor Christus, die dem Zürcher Veilchenmeister zugeschrieben ist, geschrieben steht:

«venite. benedicti. patris. mey. percibide. rengnum. 1506»
(statt: «percipite regnum»)¹¹.

Die Unterlängen einiger schwarz gemalter Buchstaben sind auf der Grossmünstertafel noch erkennbar.

Ob es ausser dem Gold der Heiligenscheine und des Reichsapfels an den Tafeln des rechten Limmatufers noch einen Goldgrund gab, ist sehr fraglich. Aus der Breite der erhaltenen Buchstabenfragmente lässt sich vermuten, dass das Band etwa 6 cm hoch gewesen sein könnte.

Untermalung

Besonders gut ist die Untermalung in der Grossmünstertafel zu sehen, in der Überschneidung des linken Turmes mit dem grossen roten Dach am linken Bildrand. In der Ausführung hat der Maler das Dach etwas zurückgenommen und die graue Farbe des Turmes darüber gelegt. Die Farbschichten sind mit der Zeit etwas durchsichtiger geworden, aber man kann doch gut sehen, wie dünn die Untermalungsschicht ist und wie skizzenhaft grosszügig sie gemalt wurde.

Ausmalung

Die Malerei der Landschaft und der Architektureile entspricht derjenigen der Martyriumstafeln. An der Wiedergabe des Wassers in der Tafel mit der Wasserkirche ist die feine farbliche Abstufung von intensivem, grünlichem Hellblau in

der Nähe zum beinahe weissen Ton in der Ferne bemerkenswert. Auch hier erkennt man das bewusst eingesetzte Mittel der Farbperspektive. Die Gewänder der Figuren lassen sich anhand von Fehlstellen und Bereibungen in der Übermalung ziemlich genau rekonstruieren (Abb. 5): Regula, auf der Grossmünstertafel, war in einen hellen, rosafarbenen Mantel gehüllt mit dunkelroten Schattierungen. Auf den Faltenstegen erkennt man die weisse Höhung auf der rosa Untermalungsschicht. Die tiefsten Schatten sind in einem dunklen Rot wiedergegeben, das im Ton an Krapplock erinnert, aber kein lasierendes Pigment ist. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Eisenoxid-Rot.

Auf der Wasserkirchentafel ist links Felix, rechts Exuperantius dargestellt, denn das Haar der rechten Figur ist grau auf schwärzlich-brauner Untermalung aufgesetzt, während das Haar der linken Figur dunkelbraun wiedergegeben ist.

Felix trägt einen roten Mantel (Abb. 6), der über einer hellroten (Zinnober) Untermalung in mit Weiss ausgemischten Tönen modelliert wurde, mit einer abschliessenden Krapplock-Lasur.

Exuperantius trägt einen grünen Mantel (Abb. 7), über dem Mittelton der Untermalung genauso modelliert wie der rote Mantel von Felix und ebenfalls abschliessend mit einer Lasur überzogen.

Die Ärmel sind an beiden Figuren in einem ockrigen Hellbraun gehalten, das sehr dünn aufgetragen (oder vielleicht auch dünn gerieben?) wurde, die Ärmelaufschläge des Exuperantius sind krappot.

Ein Rätsel geben die angeschnittenen Figuren auf der Grossmünstertafel auf (Abb. 12). Die Grösse und Position der unteren Hand, die den Reichsapfel hält, lässt vermuten, dass die zugehörige Figur den drei Heiligen Regula, Felix und Exuperantius entsprach und in einer Reihe mit ihnen angeordnet war. Die kleinere Hand, oberhalb der Kopfhöhe der übrigen Figuren, ist eine linke, die etwas Längliches, Weisses hält. Sie kann, nach ihrer Haltung zu urteilen, kaum zu der Figur mit dem blauen Mantelbausch gehört haben. Dieser Mantel, der Schulter und Ellbogen einer Figur umhüllt, steht wohl im Zusammenhang mit dem blonden Haar, das man in der linken oberen Ecke gerade noch sehen kann. Es sind deshalb auf dem abgeschnittenen linken Teil der Tafeln womöglich drei Figuren übereinander angeordnet dargestellt gewesen, von denen die untere stehende, gleich gross wie die Stadtheiligen, einen Reichsapfel hielt, die mittlere kleiner war, die oberste blondes Haar hatte und einen blauen Mantel trug. Verglichen mit der Maltechnik der übrigen Haarpartien im Bild, lässt sich das gelbe Fragment allerdings nicht eindeutig als Haar bestimmen. Dies lässt die Möglichkeit zu, dass doch nur zwei Figuren vorliegen, die als Gott Vater (kleine Hand) und Sohn (grosse Hand) gedeutet werden können.

Alle Teile dieser Randpartie gehören jedenfalls zur gleichen Malschicht und sind im gleichen Arbeitsgang mit den daneben liegenden Häusern ausgeführt worden.

Das Schriftband nimmt Rücksicht auf das ‚blonde Haar‘, ist demnach als hinter der Figur befindlich dargestellt.

Für einen Deutungsversuch der Heiligenfiguren auf den beiden Tafeln mit dem rechtslimmatischen Stadtteil bieten sich andere Darstellungen der Stadtheiligen an, auf denen sich diese einer vierten Figur zuwenden. Das Schriftband scheint mit dem Darstellungstypus verbunden zu sein. Auf der Tafel des Zürcher Veilchenmeisters, 1506 datiert, steht Christus links, die Stadtheiligen treten ihm von rechts (d.h. von Christus aus gesehen von links) entgegen. Auf dem Schriftband (wie auf der Wasserkirchen- und Grossmünstertafel) stehen die Begrüssungsworte Christi¹³.

Im Vergleich mit anderen, etwa gleichzeitigen Darstellungen der Stadtpatrone ist es sehr wahrscheinlich, dass die stehende Figur, zu der die Hand mit dem Reichsapfel gehört, Christus sein muss. Karl der Grosse ist zwar auch im Zusammenhang mit den Stadtpatronen dargestellt, dann aber thronend, mit dem Schwert auf den Knien, so wie er am Turm des Grossmünsters zu sehen ist¹⁴.

PAUL GANZ¹⁵ nimmt als selbstverständlich an, dass es sich bei dem abgeschnittenen Teil um eine einzige Figur, nämlich Christus, handelt. Die Anordnung von drei Figuren übereinander im linken Viertel der zweiteiligen Bilderfolge gibt der Komposition ein solches Übergewicht nach links, dass man sie sich nur schwer in dieser Art beabsichtigt vorstellen kann. Es wäre z.B. denkbar, dass den drei Stadtheiligen auf der rechten Seite der Christus-Gruppe auf der linken Seite weitere Heilige entsprochen haben. Auch wäre mit der Fortsetzung nach links die Stadtansicht des rechten Limmatufers vollständig. Fraglich ist, welche Heiligen den drei Stadtpatronen entsprochen haben könnten, zumal die Quellen nur von «der patronē gmeld» sprechen¹⁶.

In der Krypta des Grossmünsters ist Mauritius mit der Thebäischen Legion den drei Stadtpatronen gegenüber gestellt.

Das Problem der Rekonstruktion hängt an den vom linken Bildrand abgeschnittenen Figuren. Von ihrer Identifizierung hängt auch ab, ob die ursprüngliche Existenz einer dritten Tafel angenommen werden muss.

1.3 Vermutungen über den Zusammenhang der fünf Tafeln

Auf den ersten Blick scheint es selbstverständlich, die fünf Tafeln nebeneinander zu hängen und ein Panorama der Stadt Zürich vom Lindenhof über Fraumünster, See, Wasserkirche bis zum Grossmünster entstehen zu lassen.

Ein Unterschied zwischen den Tafeln besteht allerdings in der Dicke der Bretter. Die Tafeln der Martyriumsszenen waren nach Wartmanns Angaben (1929) vor ihrer Parkettierung 1,3 cm dick¹, die Dicke der rechtsufrigen Tafeln beträgt 2,3 cm.

Hält man ein Röntgenfoto von der Tafel mit der Wasserkirche so neben ein Röntgenfoto der Enthauptungstafel, dass die Uferlinie des Sees sich fortsetzt, dann passt die Leinwandbeklebung waagrecht einigermassen zusammen, die Abweichung zwischen diesen beiden Tafeln ist nicht grösser, als zwischen zwei der drei Martyriumstafeln.

Die Idee, die Tafeln nebeneinander zu hängen (Abb. Bosshard 42), wird besonders dadurch gestützt, dass sowohl die Uferlinie im Hintergrund als auch die Oberkante des Palisadenzaunes im See sich über beide Tafeln hinweg fortsetzen.

Vergleicht man jedoch weitere Details, so stellen sich einige Diskrepanzen zwischen der rechtsufrigen und der linksufrigen Tafel heraus, die zwischen den drei linksufrigen oder den zwei rechtsufrigen Tafeln nicht bestehen würden:

Die Farbe des Wassers stimmt nicht genau überein, der Palisadenzaun im See («die Schwirren») ragt im einen Bild etwas höher aus dem Wasser als im andern. Er steht im Wasserkirchenbild parallel zur Bildebene, während er im Fraumünsterbild in deutlichem Winkel in den Hintergrund führt. Dasselbe trifft zu – und zwar in gravierendem Mass – für die Münsterbrücke (von der Wasserkirche zum Fraumünster).

Dass das Schriftband auf der Grossmünster- und Wasserkirchentafel ohne Abschluss einfach rechts vom Rand abgeschnitten wird, ohne sich auf der angrenzenden Tafel fortzusetzen, mutet merkwürdig an.

Beim Zusammensetzen der beiden Bildserien ergibt sich ein abruper Sprung des Vordergrundes zwischen dem Wasserkirchenbild und der Enthauptungsszene.

Dazu kommt der Unterschied in der Figurengrösse: auf den Wasserkirchen- und Grossmünstertafeln sind die übermalten Heiligen zwar nicht viel, aber doch sichtbar grösser als in den Martyriumsszenen. Unterschiedlich ist auch der Standpunkt des Betrachters: In den Martyriumsszenen ist der Ort der Handlung offensichtlich – topographisch richtig – eine Stelle über dem rechten Limmatufer. Als Vordergrund und Ort des Erscheinens der enthaupteten Märtyrer wird durch das Geäst der Bäume in der Vorzeichnung (Abb. Bosshard 33) und die steilabfallende Hügellinie wohl der Lindenhof bezeichnet sein (Wasserkirchentafel links).

Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied ist auch der Typus der Darstellung: Bei den Martyriumsszenen (linksufrig) handelt es sich um eine bewegte, erzählerische Wiedergabe einer Handlung, bei den ruhig nebeneinander stehenden Märtyrern (rechtsufrig) um ein Andachtsbild.

Zusammengefasst kann man sagen, dass die Übergänge von einer Tafel zur anderen innerhalb der beiden Bildserien (also einerseits vom rechten und andererseits vom linken Limmatufer) viel besser stimmen als der Übergang zwischen dem Wasserkirchenbild und der Enthauptungsdarstellung. Es scheint mir deshalb, und auch wegen der unterschiedlichen Brettdicke, unwahrscheinlich, dass die 5 Tafeln bildmässig lückenlos zusammengehören.

PAUL GANZ¹⁸ schrieb schon 1924, dass die linksufrigen und rechtsufrigen Bilder nicht zusammengehören. Er hielt das linksufrige Bild mit den Martyriumsszenen für älter und brachte es mit den Stiftsrechnungen von 1497 in Zusammenhang: die Eintragungen von 1502 dagegen bezog er auf die rechtsufrigen Tafeln. Über die Darstellung der enthaupteten Märtyrer vor dem Hintergrund des rechten Limmatufers schrieb er: «Als Hintergrund hat der Meister, wohl mit bewusster Anlehnung an das schon früher entstandene Werk, den dort fehlen-

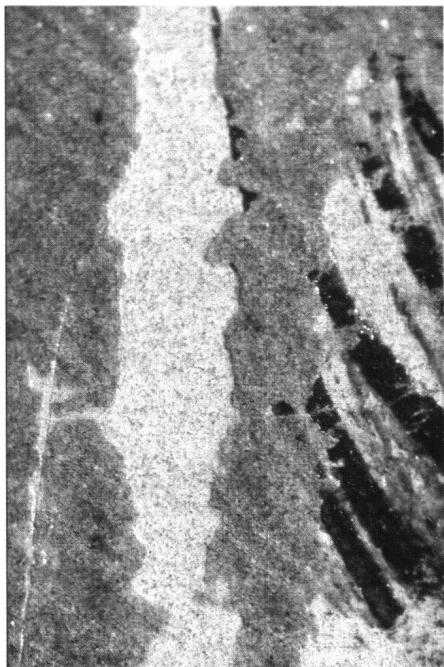


Abb. 8 Enthauptung der Stadtheiligen. Übermalung 1566/76 auf dem Blau des Wassers, linker Rand. Makrofoto bei 8facher Vergrösserung.

den Teil des Stadtprospektes gewählt, in dem sich das Wunder von der Auferstehung der Heiligen begeben hatte; rechts die Wasserkirche, die an der Stelle der Enthauptung gebaut worden war, links oben das Münster, wohin die Gemarterten wandelten und sich niederlegten.»

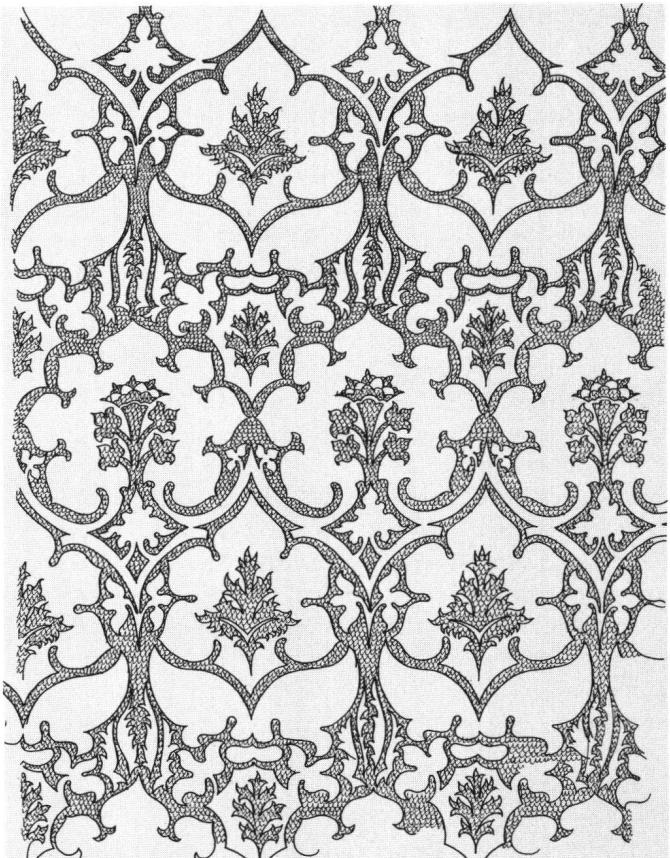


Abb. 9 Rekonstruiertes Golddamast-Ornament des Zürcher Nelkenmeisters (nach dem Michaelsaltar im Kunsthaus Zürich).

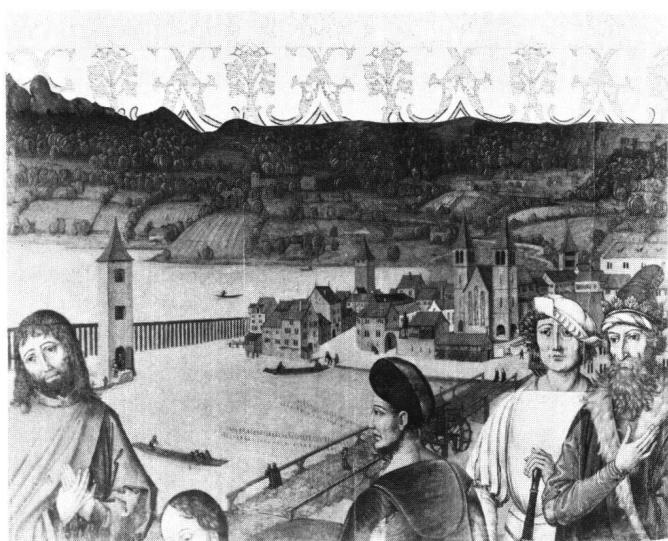


Abb. 10 Enthauptung der Märtyrer. Photomontage mit rekonstruiertem Golddamast-Ornament.



Abb. 11 Räderung der Märtyrer. Photomontage mit rekonstruiertem Golddamast-Ornament.

KONRAD ESCHER erwähnt die Tafeln im Kunstdenkmälerband^{2a} und schliesst sich, sowohl bezüglich der Datierung als auch der Trennung der beiden Bildserien, der Meinung von Paul Ganz an. Die oben ausgeführten Vergleiche der Details sprechen eher dafür, dass die beiden Bildserien nicht gleichzeitig fortlaufend in der Werkstatt des Malers hergestellt worden sind. Dafür wirken die Übereinstimmungen der Details zu dürfsig. Die beiden Teile sind jedoch immerhin so deutlich aufeinander bezogen, dass sie wohl mit- oder nebeneinander angebracht worden sein müssen. Ob sie in einer Reihe nebeneinander oder einander gegenüber an den Längswänden der Zwölfbotenkapelle aufgehängt waren, wie LUCAS WÜTHRICH vermutet¹¹, hängt von der Rekonstruktion der Masse der Zwölfbotenkapelle ab, ebenso wie von der Antwort auf die Frage, bis zu welchem Mass Diskrepanzen innerhalb einer Abfolge von Bildtafeln zu Beginn des 16. Jahrhunderts toleriert wurden.

Zudem bleibt das Problem der angeschnittenen Figuren am linken Bildrand der Grossmünstertafel bestehen, und damit hängt die Möglichkeit zusammen, dass es vielleicht noch eine dritte rechtsufrige Tafel gab. Dann wären sechs Meter fortlaufende Wandfläche notwendig gewesen, um alle Tafeln nebeneinander aufzuhängen.

1.4 Zuschreibung der fünf Tafeln an Hans Leu den Älteren

Aus stilistischen Gründen werden die fünf Tafeln mit den Stadtpatronen und der Stadt Zürich im Hintergrund dem Zürcher Nelkenmeister zugeschrieben, der seine Werke mit der roten und weissen Nelke zu signieren pflegte^{18a}. Neben den hier besprochenen Tafeln sind die vier Gemälde von einem Michaelsaltar im Zürcher Kunsthause eines der Hauptwerke des Zürcher Nelkenmeisters¹⁹.

Wie bereits erwähnt, stimmt das Golddamast-Ornament des Michaelsaltars mit den Resten des Golddamast-Ornamentes auf den Tafeln der Stadtpatrone überein.

Die gleiche Schablone kommt vor auf der Eligiustafel²⁰ und einer Tafel mit den Heiligen Barbara, Hieronymus und Agnes, beide Werke im Schweizerischen Landesmuseum Zürich^{20a}.

Wiederum die gleiche Schablone hat nun Hans Leu der Jüngere verwendet für den Goldgrund der verwölbten Tafel mit den Heiligen Onuphrius und Martin auf der Innenseite, die den Goldgrund trägt, und der Thebäischen Legion auf der Aussenseite mit einem blauen Hintergrund²¹. Die Tafel ist HL signiert. Wenn nun einerseits die Eintragungen in den Stiftsrechnungen in Bezug auf die Tafeln der Stadtpatrone den Meister Hans Leu (d.Ä.) erwähnen, die Tafeln andererseits stilkritisch dem Zürcher Nelkenmeister zugeschrieben werden können und drittens die Golddamast-Schablonen des Nelkenmeisters mit denjenigen der Tafeln der Stadtpatrone übereinstimmen, so spricht diese Übereinstimmung schon dafür, dass der Zürcher Nelkenmeister mit Hans Leu dem Älteren identisch ist. Dieser Schluss findet nun eine gewisse Bestätigung dadurch, dass Hans Leu der Jüngere dieselbe Schablone aus

der Werkstatt seines Vaters übernommen hat. In die gleiche Richtung weist auch die Nelke, die die eine der beiden Signaturen HL des Sohnes begleitet²².

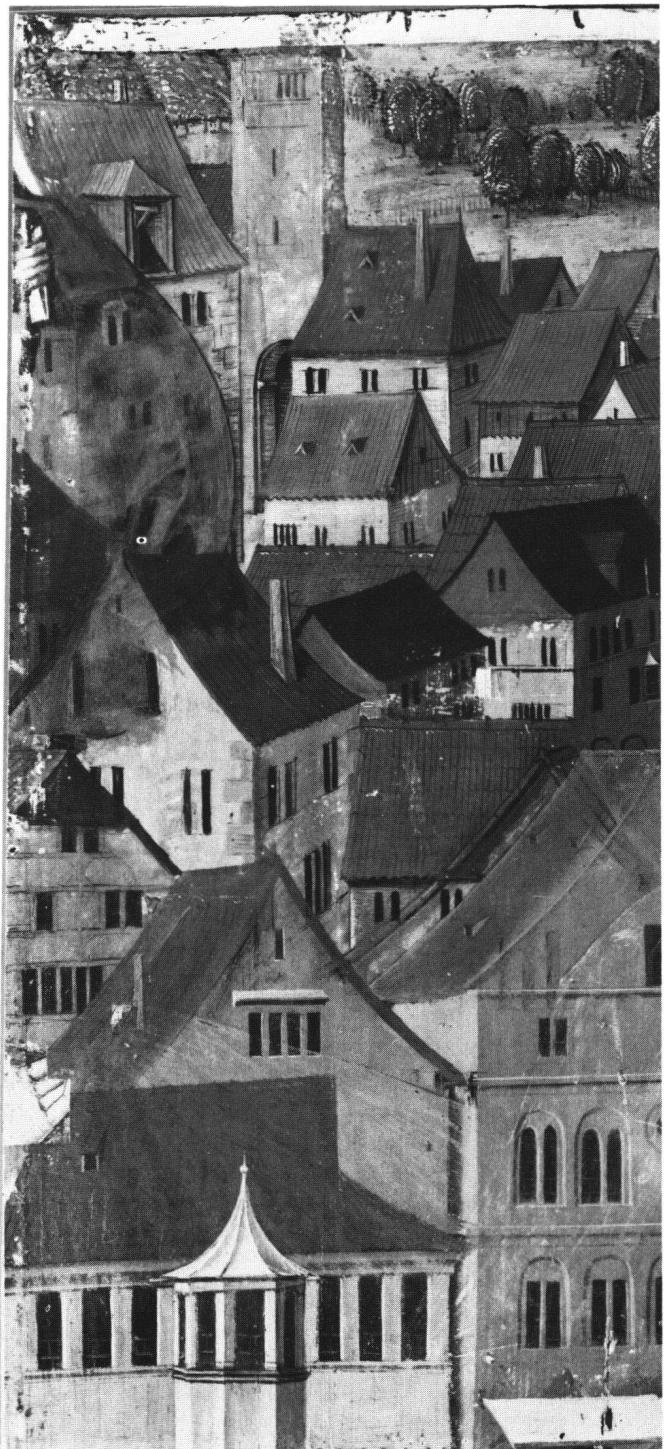


Abb. 12 Grossmünstertafel. Zwischenzustand: linker Bildrand teilweise freigelegt. Am oberen Bildrand Teil des Schriftbandes.

2.1 Bildersturm

Die langen und tiefen Kratzer in den Gesichtern der Märtyrer und – groteskerweise auch der Henkersknechte – (Abb. 13) sind im Streiflicht gut zu sehen. Beschädigt sind vor allem die Gesichter auf der Tafel, wo das Sieden in Öl dargestellt ist vor dem Hintergrund des Lindenhofes, und die Gesichter der Heiligen auf der Wasserkirchentafel. Es ist erstaunlich, dass nicht alle Bilder zerkratzt wurden, sondern nur jeweils die erste (rechte) Tafel jeder Reihe.

Der Bildersturm 1523/24 und die Entfernung der Gemälde aus den Kirchen fand durchaus nicht allgemeine Zustimmung, weder im Klerus noch im Rat der Stadt.

Nach vereinzelten Zerstörungen von sakralen Kunstwerken im Herbst 1523, die auf eine Predigt Leo Juds und eine Schrift von Ludwig Hätsler vom September 1523 zurückzuführen waren, veranlasste der Rat der Stadt Zürich zum Schutz der Kunstwerke, dass die Bilder bis auf Weiteres nicht aus den Kirchen entfernt werden sollten; nur wer Kunstwerke gestiftet hatte, sollte sie zurücknehmen können. Die Altäre der Kirchen

sollten geschlossen bleiben. Nachdem zu Pfingsten in Zollikon 1524 wieder Altäre zerstört wurden und der Tumult sich auszuweiten drohte, wurde durch eine vom Rat der Stadt einberufene Kommission der Leutpriester beschlossen, die Altäre in der ganzen Stadt abzuschaffen. Ein Ausschuss wurde gebildet aus je einem Vertreter der Konstafel und jeder Zunft, die zusammen mit dem jeweiligen Leutpriester beauftragt waren «zu verhüten, dass die götzen nit muot willentlich zerengt werden»²⁴.

Diese von MATTHIAS SENN skizzierten, einander entgegengesetzten Bestrebungen, das Abschaffen der Götzen und Erhalten von Kunstwerken erklären wohl auch die Tatsache, dass die Tafeln der Stadtpatrone nicht vollständig zerkratzt sind, denn wahrscheinlich hat jemand den Bilderstürmern rechtzeitig Einhalt gebieten können.

Nach Pfingsten 1524 wurden die Gemälde offenbar aus der Zwölfbotenkapelle entfernt.

2.2 Die Übermalung von 1566/76

Zustand II, (Abb. 14.II)

Die Datierung der Übermalung der Heiligenfiguren in die Zeit kurz nach 1566 hat Fr. Salomon Vögelin festgelegt²⁵, und Emil Bosshard fügte dazu als *Terminus ante quem* 1576 (Murers Stadtplan).

Die Tafeln wurden zunächst etwa in der Hälfte durchgeschnitten. Der obere Teil wurde in eine profane Stadtansicht umgewandelt, indem man die Heiligen übermalte. Der sakrale Goldgrund wurde mit einem breiten Eisen grob abgeschabt – man sieht die senkrechten Kratzspuren im Streiflicht – und mit einem blauen Himmel und weißen Wolken übermalt.

Das Gold der Nimben auf den rechtsufrigen Tafeln wurde abgerieben, wohl damit die Farbe besser hält, und der störende rote Bolus weggeputzt.

Es ist erstaunlich, dass die rechtsufrigen und die linksufrigen Tafeln sich in der Übermalungsfarbe unterscheiden. *Die Übermalung der Martyriumsszenen* war sehr feinkörnig (Abb. 8), was besonders an der blauen Farbe des Himmels und des Wassers sichtbar wurde. Das blaue Pigment (Azurit) unterscheidet sich mikroskopisch kaum vom Azurit der originalen Malerei, es war lediglich mehr Weiss in der ausgemischten Farbe enthalten²⁶.

Die übrigen Pigmente der Übermalung waren deutlich grobkörniger als diejenigen des Originals. Das Bindemittel konnte noch nicht identifiziert werden.

Die Übermalung war hart und ausserordentlich schwer löslich, sowohl in organischen Lösemitteln als auch in wässrigen Lösemittelgemischen. Sie lag auf einer hauchdünnen, leicht vergilbten Firnisschicht. Die Schicht von 1566/76 ist nun, nach der Restaurierung 1981/82, nur noch im Himmel und in den Bäumen des Lindenhofes erhalten.

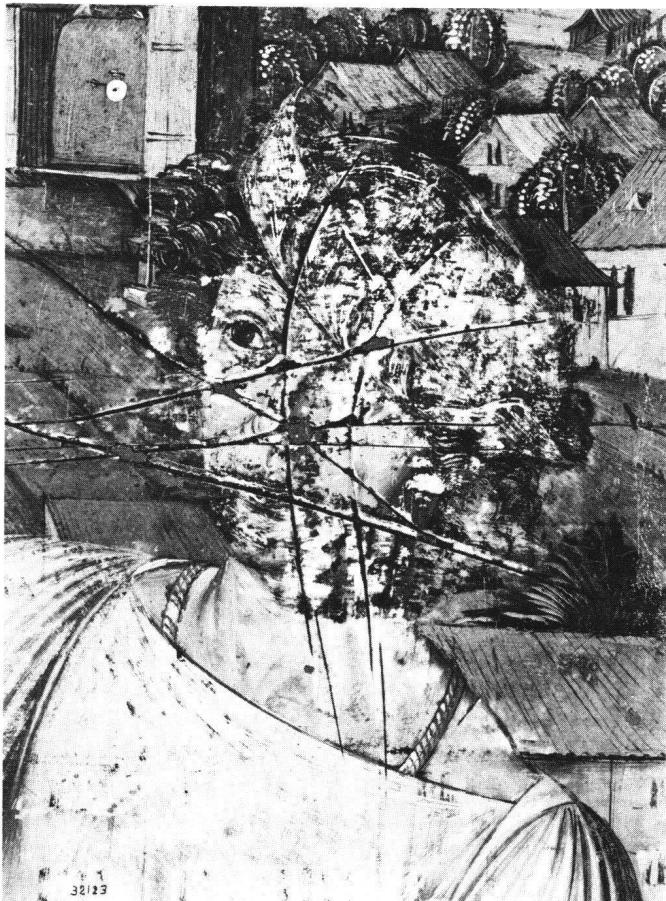
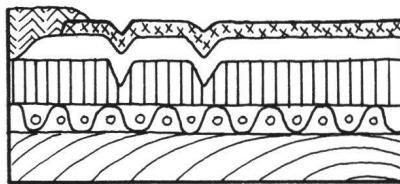


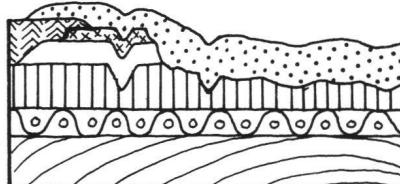
Abb. 13 Kopf des Henkers aus der Darstellung des Siedens in Öl.



Gold
Bolus (von Wald überlappt)
Grundierung mit Gravierungen
Leinwand
Holztafel

ZUSTAND I

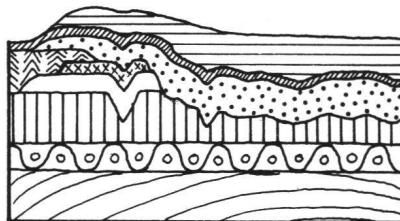
1497/1502



körniges Kupferblau 1566/76
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
Holztafel

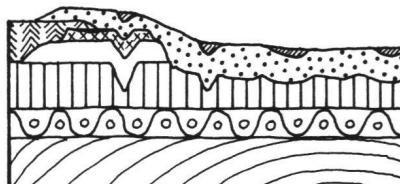
ZUSTAND II

1566/76



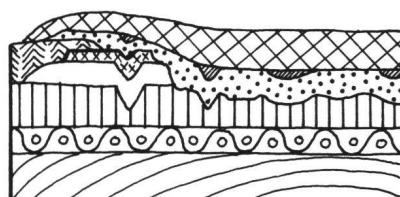
hypothetische Malschicht
braune Firnisschicht
körniges Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
Holztafel

ZUSTAND III



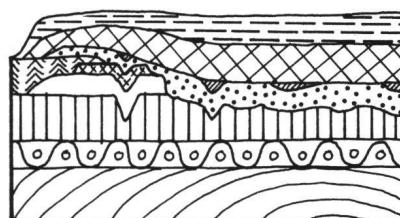
verputztes Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
Holztafel

ZUSTAND IV



dicke grünlich-blaue Übermalung
verputztes Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
Holztafel

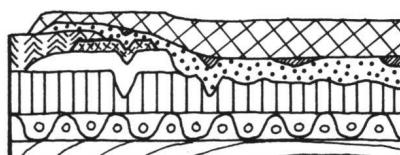
ZUSTAND V



gleichmässiger Himmelanstich vor 1936
dicke grünlich-blaue Übermalung
verputztes Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
Holztafel

ZUSTAND VI

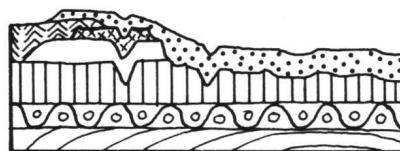
vor 1936



dicke grünlich-blaue Übermalung
verputztes Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
gedünnte Holztafel mit Parkettierung:

ZUSTAND VII
1937

ZUSTAND VIII
zwischen 1937/63



verputztes Kupferblau
Grundierung mit Resten des Golddamastgrundes
Leinwand
gedünnte Holztafel

ZUSTAND IX
nach 1982

Abb. 14 Schematische Darstellung der versch. Eingriffe anhand des Goldgrundes, beziehungsweise des Himmels der Enthauptungstafel.

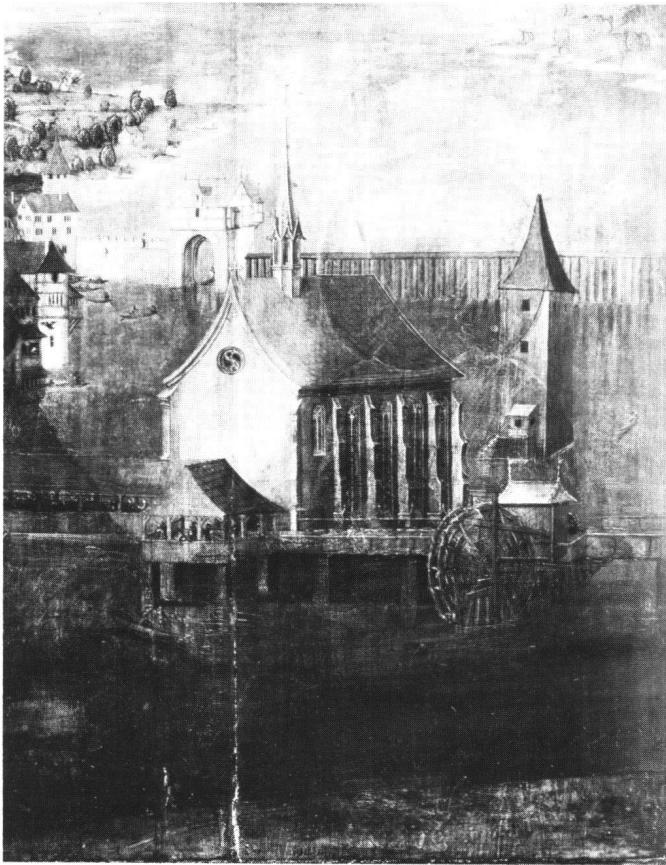


Abb. 15 Grossmünster und Wasserkirche. Dunkle Übermalung des Wassers, vor 1936.

Die Übermalung der rechtsufrigen Wasserkirchen- und Grossmünstertafel ist noch beinahe vollständig erhalten. Sie wird gekennzeichnet durch eine mittelgraue Grundfarbe (Abb. 6 links), die grobe blaue Splitter enthält und runde, durchsichtige Körnchen, vielleicht Glas oder Galizenstein (Zinkvitriol). In diesem Fall wäre das Bindemittel Öl, denn Glas (Bleiglas) und Galizenstein wurden als Trockenmittel für Ölfarben verwendet. Das Bindemittel ist vergilbt, so dass sich die Übermalung, die ursprünglich wohl recht genau dem Original angepasst war, heute leicht graugelb davon unterscheidet. Sie ist zudem äusserst hart, sozusagen unlöslich, und haftet so gut an der Originalfarbe, dass sich Freilegungsversuche an diesen Tafeln viel schwieriger gestalten würden als an den Martyriumsgemälden.

Das Format der Grossmünster- und der Wasserkirchentafel (Abb. 16) war schon 1566/76 dasselbe wie heute, bis auf ein oder zwei Millimeter am Rand. Es finden sich nämlich Spuren vom Rot des Rahmens, die sich seitlich, oben und unten in die noch halb weiche Farbe eingedrückt haben (Abb. 4). Dieser rote Streifen findet sich auch am linken Rand der Grossmünstertafel. Wahrscheinlich hat man den linken Bildteil abgesägt, weil die Figuren Christi und der anderen, an dieser Stelle wohl vorhandenen Heiligen die ganze Höhe der Tafel gefüllt haben und man demzufolge fast das ganze Bild hätte übermalen müssen.

Der rote Rahmenstrich in der feuchten Farbe beweist nun, dass das Bild vor der Übermalung auf sein heutiges Format beschnitten wurde und zumindest als Teil der profanen Stadtansicht nie genauso breit war wie die Wasserkirchentafel. Alle

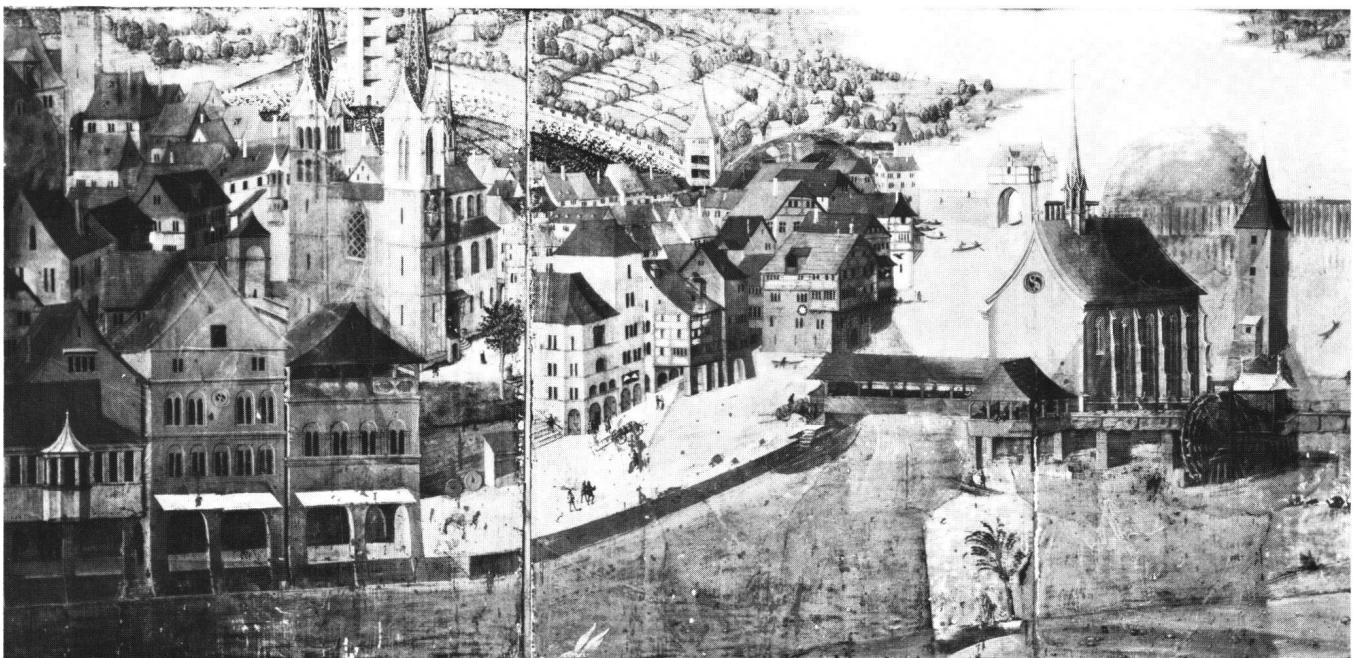


Abb. 16 Grossmünster und Wasserkirche. Übermalung von 1566/76, freigelegt während der Restaurierung 1936. Zwischenzustands-Aufnahme während der Restaurierung 1936/37.

fünf Tafeln müssen später noch einmal, wenn auch nur um Millimeter, an den Rändern abgehobelt worden sein, denn die Übermalungsfarbe hängt nirgends an der Bildkante über, obwohl der Pinselstrich überall bis über die Kante hinaus fortzusetzen ist. Ein kleiner Farbüberhang lässt sich dabei nicht vermeiden und Spuren davon müssten an den Seitenkanten der Tafeln zu sehen sein.

In dieser Form, als profanes Stadtbild in einem roten Rahmen, wurde das ganze Panorama vermutlich in der Wirtschaft «Zum Rössli» eingebaut²⁷.

2.3 Restaurierungen nach 1566/76

Zustand III (Abb. 14.III)

Es muss dann, wie man aus Resten von ziemlich dickem, braunem Firnis auf den Martyriumstafeln sieht, eine lange Zeit vergangen sein, bevor eine neue Farbschicht auf den Himmel aufgetragen wurde. In dieser Zeit ist der Rahmen ebenfalls neu gestrichen worden, und zwar leuchtend rot. Die Striche von Rahmenfarbe liegen genau auf den roten Rahmenstrichen von 1566/76, also war das Bild für die Restaurierung wohl nicht ausgerahmt worden. Die Himmelfarbe ist nicht erhalten. Sie lässt sich lediglich aus der Tatsache erschliessen, dass nur der Himmel, nicht das ganze Bild, stark verputzt und zerkratzt ist, und das muss bei dem Versuch passiert sein, die neue Übermalung des Himmels wieder wegzunehmen.

Zustand IV (Abb. 14.IV)

Gereinigt und dabei ziemlich zerkratzt muss dieser Himmel eine Zeitlang bestanden haben, denn es findet sich eine bräunliche Schmutz- und Firnisschicht auf den Kratzspuren des vorigen Zustandes. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Himmel noch einmal frisch übermalt.

Zustand V (Abb. 14.V)

Diese Übermalung des Himmels (Abb. 19.1, 20.1, 21.1) hat sich bis 1981 erhalten, sie wurde im Zuge der gegenwärtigen Restaurierung 1981/82 entfernt. Der Himmel, wie er 1981 aussah, war grünlich/graublau, pastos gemalt, mit breiten Pinselstrichen. Ein paar weisse und dunkelgraue Pinselstriche stellten Wolken vor. Das Pigment erschien ziemlich grob gerie-

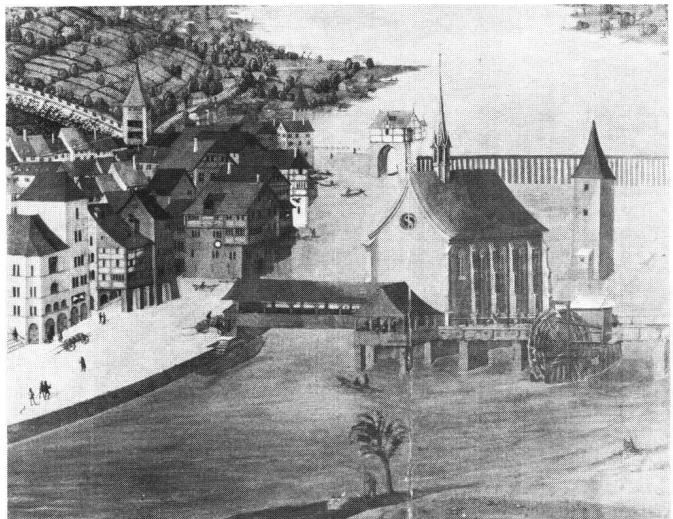


Abb. 17 Grossmünster und Wasserkirche. Übermalung des Wassers von Alfred Baur 1936/38.

ben, die Farbe enthielt Preussisch-Blau, so dass man annehmen kann, dass diese Farbe in die Zeit nach 1721, der Einführung von Preussisch-Blau, und vor die Mitte des 19. Jahrhunderts, des Aufkommens von maschinengerebten Pigmenten, zu datieren ist. Auch das Wasser scheint in dieser Phase übermalt worden zu sein, es war ziemlich dunkel (Abb. 15), wie aus Zwischenzustandsaufnahmen während der Reinigung von 1936 zu schliessen ist. Spuren von sehr dunklem, verbräuntem Blau fanden sich noch über der Übermalung von 1566/76 in der Grossmünstertafel.

Zustand VI, vor 1936 (Abb. 14.VI)

Nur noch aus den Aufnahmen des Zustandes vor der Restaurierung von 1936 (Abb. 18) lässt sich ein einfacher, weisslich heller Himmel rekonstruieren, ebenso wie eine helle, deckende Übermalung des Wassers in den linksufrigen Tafeln (Fraumünster, St. Peter, Lindenhof). Von Grossmünster- und Wasserkirchentafel sind keine derartigen Aufnahmen erhalten, so dass es nicht ganz sicher ist, ob das dunkle Wasser nie ein drittes Mal übermalt war, oder ob es sich bei der erhaltenen Aufnahme um ein Zwischenzustandsfoto wie bei den linksufrigen Tafeln handelt. Die helle Übermalung des Wassers verän-

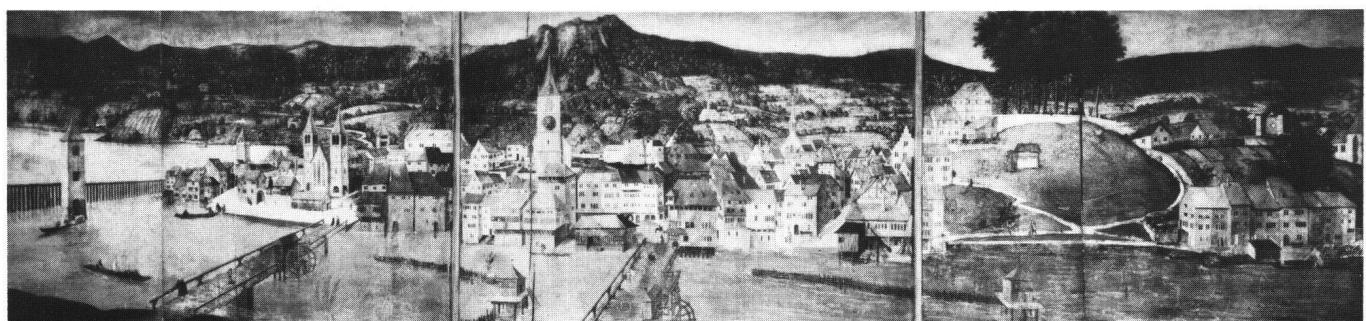


Abb. 18 Linkes Limmatufer vor der Restaurierung 1936.



Abb. 19.1 Sieden der Märtyrer in Öl vor dem Hintergrund des Lindenhofes. Nach der Freilegung von 1936.



Abb. 19.2 Sieden der Märtyrer in Öl vor dem Hintergrund des Lindenhofes. Während der Restaurierung 1981/82. Himmel 1566/76, der Rest der Tafel original. Retouche in Eitempera.

dert und verdeckt Details, wie den kleinen Baum in der Tafel mit dem Fraumünster. Ebenso sind im Himmel die Umrisse der Bäume auf dem Lindenhof verändert.

Zustand VII, nach 1937 (Abb. 14.VII/VIII)

1936 bis 1937 wurden die Tafeln von Restaurator Alfred Baur (1886–1982) für die Firma Chr. Schmidt restauriert (Abb. 19.1, 20.1, 21.1). In der Rechnung heisst es: «sorgfältiges entfernen der späteren Malschicht auf beiden Flügeln, retouchieren der defekten alten Malereien und konservieren und fournieren derselben». Die Firma stellte 319 Arbeitsstunden für den ganzen Auftrag in Rechnung. Im Endeffekt wurden nicht alle fünf, sondern nur die Tafeln mit den Martyriums-

szenen freigelegt. Auf der Grossmünster- und Wasserkirchen-tafel blieb die Übermalung von 1566/76 erhalten, nur die dunkle Übermalung des Wassers (Zustand V) wurde entfernt (Abb. 15, 16). Dabei stiess der Restaurator auf die Farbunterschiede zwischen dem Original und der vergilbten Übermalung von 1566/76. So entschloss er sich, die gesamte Wasserfläche auf der Wasserkirchen- wie auf der Grossmünstertafel wiederum zu übermalen (Abb. 17). Restaurator Baur blaues Wasser ist inzwischen wiederum vergrün und der Firnis vergilbt, was nun, nach nur 46 Jahren, erneut Anlass zu einer Restaurierung der Wasserpartie gegeben hat.

Die linksufrigen Tafeln sind beim Freilegen durch Baur (1936/37) stark berieben worden, teilweise kommt der Krei-

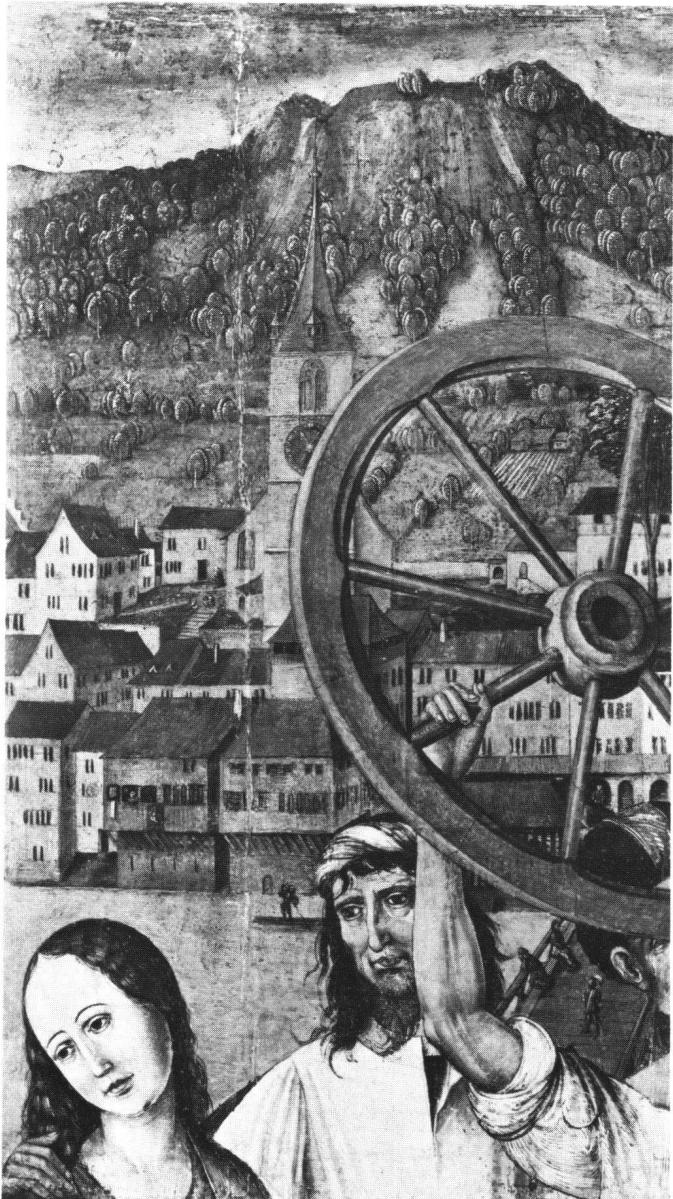


Abb. 20.1 Räderung vor dem Hintergrund von St. Peter. Nach der Freilegung 1936.



Abb. 20.2 Räderung vor dem Hintergrund von St. Peter. Während der Restaurierung 1981/82. Himmel 1566/76, der Rest original.

degrund zum Vorschein, stellenweise fehlen die obersten Farbschichten. Während die Figuren und die Landschaft auf die originale Malerei freigelegt wurden, entfernte er im Himmel nur die oberste weissliche Schicht und legte so die grünlich graublaue Schicht von Zustand IV frei (Abb. 19.1, 20.1, 21.1). Da die Übermalung von 1566/76 sehr hart und die Originalfarbe sehr empfindlich ist, wundert man sich nicht, dass die Figuren, bei der Geschwindigkeit, mit der Baur offenbar gearbeitet hatte, ziemlich litten. Zum Teil sitzt andererseits noch Übermalungsfarbe in den Vertiefungen des Pinselstriches, wie etwa in den Haarlocken oder den Gewandfalten. Auch um die Figuren herum wurde nicht konsequent freigelegt, so dass man halb übermalte Häuser und Bäume findet. Neben Fehlstellen und

Übermalungsresten tragen noch die vergilbten Ölretouchen dazu bei, den Betrachter um den künstlerischen Genuss zu bringen.

Zustand VIII, zwischen 1937 und 1963 (Abb. 14.VII/VIII)

In der Zeit zwischen 1937 und 1963 wurden die Tafeln der Martyriumsszenen auf 3–5 mm gedünnt und parkettiert. Seitdem hat sich bereits eine leichte wellige, «Waschbrett»-Verformung der Holztafeln eingestellt. Ursache ist die unterschiedliche Reaktion des Holzes auf Schwankungen der relativen Luftfeuchtigkeit in rückseitig freiliegenden und von Parkettleisten bedeckten Zonen. Während dieser Restaurierung wurden nur unwesentliche Retouchen angebracht.



Abb. 21.1 Enthauptung vor dem Hintergrund des Fraumünsters. Nach der Freilegung 1936.



Abb. 21.2 Enthauptung vor dem Hintergrund des Fraumünsters. Nach der Restaurierung 1981/82. Himmel 1566/76, der Rest original.

2.4 Die gegenwärtige Restaurierung 1981/82

Zustand IX (Abb. 14.IX)

Die Mischung von vergilbten Retouchen und beriebenen Farbschichten durch Baur (1936/37) sowie Übermalungsresten von 1566/76, die die Oberfläche der Martyriumsszenen verunzierte (Abb. 19.1, 20.1, 21.1), machte eine neuerliche Restaurierung notwendig. Nachdem klar wurde, dass der Goldgrund verloren ist, wurde beschlossen, den Himmel von 1566/76 freizulegen und beizubehalten. In allen anderen Teilen der Gemälde wurde die Originalmalerei von Hans Leu vollständig freigelegt und von allen späteren Zutaten befreit²⁸ (Abb. 19.2, 20.2, 21.2).

In Anbetracht der perfekten, sehr fein ausgeführten Maltechnik von Hans Leu dem Älteren wurden in die Fehlstellen Totalretouchen eingesetzt, diese jedoch auf die wirklich störenden Fehlstellen beschränkt.

2.5 Kriterien und Zielsetzung der Restaurierung der rechtsufrigen Tafeln

Die Restaurierung der Grossmünster- und Wasserkirchentafeln stellt ein anderes Problem, weil dort die Übermalung von 1566/76 noch erhalten ist (Abb. 16). Die architektonischen Details der Häuser, mit denen der Maler damals die

Stadtansicht ergänzt hatte, sind für die Architekturgeschichte der Stadt Zürich so wesentlich, dass man bisher von einer Freilegung der Heiligenfiguren abgesehen hat. Zudem gehört die Übermalung ganz entscheidend zur Geschichte dieser Tafeln selbst und stellt überdies ein wichtiges Zeugnis zürcherischer Reformationsgeschichte dar. Die Aspekte der historischen Bedeutung der Übermalung stehen der Würdigung der künstlerischen Bedeutung des Originals entgegen. Die Ent-

scheidung wird durch ein technisches Argument noch beeinflusst: Die Übermalung von 1566/76 ist so hart und die darunterliegende Originalfarbe so empfindlich, dass eine Freilegung der Malerei von Hans Leu mit den gegenwärtig zur Verfügung stehenden Freilegungsmethoden nicht ohne Risiko für das Kunstwerk, d.h. die Heiligenfiguren, ausgeführt werden könnte. Sie hat sich daher auf die Entfernung aller Zutaten, die nach 1566/76 angebracht wurden, zu beschränken.

ABBILDUNGEN

Alle Abbildungen: Schweizerisches Landesmuseum Zürich

ANMERKUNGEN

- ¹ W. WARTMANN, *Der Zürcher Nelkenmeister*, (Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich), Zürich 1929, S. 16.
- ^{2a} ERWIN PANOFSKY, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik, Berlin 1964, S. 169–204. Neben dem von der Byzantinischen Kunst über das italienische Trecento bis auf Cennino Cennini überlieferten 9-Gesichtslängen-Schema, auf welches sich auch Gauricus, Ghiberti und Filarete stützen, gibt es das aus der Antike stammende 10-Gesichtslängen-Schema, das von Vitruv beschrieben und von Alberti übernommen wurde. Dürer hat ein ganzes System von verschiedenen Menschentypen entwickelt, die nach ganzzahligen Vielfachen von Kopflängen konstruiert sind.
- ² Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Zürich Bd. IV (Stadt 1. Teil), Basel 1939, S. 144, Anm. 3.
- ³ Das Bindemittel der Vorzeichnung ist in organischen Lösemitteln unlöslich, mit Wasser dagegen werden die schwarzen Pinselstriche beschädigt.
- ⁴ Auf diese Übereinstimmung hat bereits JOSEF ZEMP 1929 hingewiesen (siehe Anm. 1, S. 37).
- ⁵ Dieser Umstand hat sich besonders 1936, bei der Freilegung der Tafeln von späteren Übermalungen, ausgewirkt. Auf spätere Restaurierungsmassnahmen soll weiter unten eingegangen werden.
- ⁶ Die Pigmentanalysen wurden vom Chemisch-physikalischen Labor des Landesmuseums durchgeführt. Ganz besonders danke ich ANETTE MEIER für ihre Hilfe.
- ⁷ *Das Strassburger Manuscript. Handbuch für Maler des Mittelalters*. Englische Übersetzung aus dem Mittelhochdeutschen von VIOLA und ROSAMUND BORRADAILE, München o.J. (nach 1961), S. 54, 56, 58.
- ⁸ Sammlungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1968, Nr. 62–63. Der «Hölleinsturz» misst 169,5×116,5 cm, das «Jüngste Gericht» 165,5×114 cm. – 112:168 verhält sich wie 2:3.
- ⁹ PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich, 1924, S. 110–111.
- ¹¹ Zürcher Veilchenmeister. Wohl Mittelteil eines Flügelaltars 1506. Maria Magdalena und Johannes der Täufer in einer Landschaft. LUCAS WÜTHRICH, *Spätgotische Tafelmalerei*, (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum Heft 23), Bern 1969, S. 14, Nr. 6, Abb. 6.
- ¹² Rückseite der Altartafel aus Anmerkung 11.
- ¹³ Siehe Anm. 11.
- ¹⁴ CECIL RAMER, *Felix, Regula und Exuperantius*, in: MAGZ Bd. 47, Zürich 1973. Die Darstellung Karls des Grossen findet sich auf einem Scheibenriss in Karlsruhe, um 1490; Ramer: Taf. XV. Abb. 199.
- ¹⁵ PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924, S. 110–111.
- ¹⁶ KONRAD ESCHER, in: ASA 30, 1928, S. 251f. Einträge in den Baurechnungen des Grossmünsterstifts von 1502: «Meystern Löwen hab ich geben VIII^tryisch gulden für XX lb. h. patronen
- ¹⁷ gmelds halb imm gehörig», und: «Patronen gmelds halb meystern löwen XIX rynisch gulden I lb. V B. Ist alß bezalt.»
- ¹⁸ W. WARTMANN, (wie Anm. 1), S. 16.
- ¹⁹ PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924, S. 110–111.
- ^{20a} P. MAURICE MOULLET, *Les maîtres à l'oeillet*, Bâle 1943, p. 14.
- ²⁰ Siehe Anm. 8 und 18a (p. 73ss.)
- ²¹ LUCAS WÜTHRICH, (wie Anm. 11), S. 13, Abb. 5. Erster Zürcher Nelkenmeister: Mittelteil eines Flügelaltars oder Innenseite eines Flügels, um 1495. Szene aus der Legende des heiligen Eligius, Patron der Schmiede. Vermutlich von einem Flügelretabel aus der Augustinerkirche in Zürich. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 837.
- ^{20a} Die Heiligen Barbara, Hieronymus und Agnes. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Dep. 840. – W. WARTMANN (wie Anm. 1), S. 9f.; M. MOULLET (wie Anm. 18a), p. 72.
- ²¹ Hans Leu d.J.: zwei gewölbte Tafeln, vermutlich aus Zug, um 1513, signiert HL. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, AG 31+32. – M. MOULLET (wie Anm. 18a) Fig. 103–106, p. 89.
- ²² Tafel 1 (AG 32): *Innenseite* (mit Goldgrund): Onuphrius und Martin. *Aussenseite* mit Astwerk und blauem Himmel: Mauritius und die Thebäische Legion.
- ²³ Tafel 2 (AG 31): *Innenseite* mit Astwerk und blauem Himmel: Marter der 10 000 Ritter. – *Aussenseite* nur mit blauem Himmel als Hintergrund (ohne Astwerk): Margarethe und Nikolaus von Bari.
- ²⁴ Die beiden Tafeln kann man sich nur folgendermassen erklären: Sie bildeten zwei Flügel eines Wandelaltars, und zwar beide von der gleichen Seite (nach der Haltung der Heiligen wohl von der linken [vom Betrachter aus gesehen]). Tafel 1 war der innere Flügel, Tafel 2 der äussere. Die Festtagsseite zeigte Goldgrund. In geschlossenem Zustand waren die 10 000 Märtyrer und die Thebäische Legion zu sehen, vor blauem Hintergrund unter einem gemaltem Astwerk-Gesprenge. Diesen beiden Darstellungen müssen zwei weitere auf der anderen Seite des Altars entsprochen haben. Ganz geschlossen waren die Heiligen Margarethe und Nikolaus von Bari vor dem Hintergrund eines Wolkenhimmels zu sehen.
- ²⁵ Die auffallende Wölbung der Tafeln muss auf dem Schnitt der Bretter beruhen und scheint durch die heutige Rahmung forciert.
- ²² ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Band 3, Frauenfeld 1956, S. 87.
- ²³ So lautet die ausserordentlich treffende Überschrift zum Kapitel über das Schicksal der Werke des Nelkenmeisters im Ausstellungskatalog von W. WARTMANN, Zürich 1929, S. 24 (vgl. Anm. 1).
- ²⁴ Eine kurze Zusammenfassung der Ereignisse gibt MATTHIAS SENN, *Bilder und Götzen: die Zürcher Reformatoren zur Bilderfrage*, in: Zürcher Kunst nach der Reformation, Hans Asper und seine Zeit, Zürich, (Helmhaus) 1981, S. 33–38.
- ²⁵ SALOMON VÖGELIN, *Das alte Zürich*, Zürich 1878, S. 217. – Vgl.

auch «Zürcher Kunst nach der Reformation» (wie Anm. 24), S. 9, Anm. 3.

²⁶ Auskunft von ANETTE MEIER, Chemisch-physikalisches Labor des Schweizerischen Landesmuseums.

²⁷ F.O. PESTALOZZI, *Zürich. Bilder aus fünf Jahrhunderten*, Zürich 1925, S. 2ff.

²⁸ Die Reinigung der Gemälde von vergilbten Retouchen und Resten der Übermalung von 1566/76, die unter dem Mikroskop mechanisch entfernt werden mussten, sowie die Freilegung des Himmels von 1566/76 nahm für jede Tafel vier Monate in Anspruch.

ZUSAMMENFASSUNG

Der maltechnische Aufbau der fünf Holztafelgemälde mit dem ältesten topographisch exakten Zürcher Stadtbild (im Schweizerischen Landesmuseum Zürich) wird aufgrund der Protokolle der neuen Restaurierung von 1981/82 beschrieben. Es zeigte sich, dass die beiden Tafeln der Grossmünsterseite in mehrerer Hinsicht anders geartet sind als jene der Lindenhofseite mit den Marterszenen der Zürcher Stadtheiligen. Kleine Freilegungen am linken Rand der Grossmünsterseite brachten zwei verschiedene grosse Hände zum Vorschein, die versuchsweise Christus und Gott Vater zugeordnet werden. Am oberen Rand der Tafeln der Grossmünsterseite lief ein weisses Spruchband. Der panoramische Zusammenhang aller fünf Tafeln wird besonders wegen

maltechnischen Überlegungen in Abrede gestellt. Das Damastmuster der abgeschabten Goldgründe findet sich auch auf andern Tafelgemälden des Zürcher Nelkenmeisters, der mit Hans Leu d.Ä. bzw. seiner Werkstatt gleichgesetzt wird. Eine Mal- und Übermalungsgeschichte in 9 Etappen führt zur Erkenntnis, dass die zweite mit der Übermalung der Heiligenfiguren, ausgeführt kurz nach 1566, die erhaltenswürdige sei. Sie wurde 1936 auf den drei Tafeln der Lindenhofseite über den Heiligenfiguren entfernt. Hingewiesen wird auf die Schwierigkeit, die originale Malerei mit jener von 1566 in Einklang zu bringen, da die Farben (besonders das Blau des Wassers) sich im Laufe der Zeit verschieden verfärbten.

RÉSUMÉ

La construction picturale des cinq panneaux de bois comportant la plus ancienne représentation topographique exacte de la ville de Zurich (coll. du Musée National Suisse à Zurich) est décrite sur la base des rapports technologiques à l'occasion des nouveaux travaux de restauration effectués en 1981/82. On a découvert que les deux panneaux du côté du «Grossmünster» diffèrent à certains égards de ceux du côté du «Lindenhof» présentant les scènes du martyre des patrons de Zurich. De petits décapements faits au bord gauche du panneau du «Grossmünster» ont fait apparaître deux mains de différente grandeur qu'on attribua provisoirement au Christ et à Dieu le Père. Sur les panneaux du côté du «Grossmünster» en haut de la bordure on a fait la découverte d'une banderole blanche portant des fragments de lettres. Des réfle-

xions, d'ordre technique surtout, mettent en doute une suite panoramique qui s'étendrait sur les cinq panneaux. On trouve le dessin damassé des fonds d'or usés sur d'autres panneaux du «Maître zurichois à l'œillet» que l'on identifie à Hans Leu l'Ancien ou que l'on assimile à son atelier. Une analyse chronologique des neuf étapes du travail pictural nous fait admettre que les repeints exécutés peu après 1566 pour couvrir les saints étaient les plus importants à conserver. Le surpeint de 1566 est seulement conservé sur les deux panneaux du côté du «Grossmünster»; sur les trois panneaux du côté du «Lindenhof» cette couche fut enlevée en 1936. Le problème qui se pose est d'allier la peinture originale à celle de 1566: les couleurs, surtout celle du bleu de l'eau, s'étaient altérées différemment au cours des siècles.

RIASSUNTO

La struttura tecnica della pittura delle cinque tavole con la più vecchia raffigurazione topografica esatta della città di Zurigo (nel Museo Nazionale Svizzero Zurigo) è descritta in base ai protocolli del nuovo restauro del 1981/82. Risultò che le due tavole del lato della collegiata del «Grossmünster» erano in vari riguardi diverse che quelle del lato del «Lindenhof» con le scene del martirio dei santi patroni della città di Zurigo. Piccoli distaccamenti del colore all'orlo sinistra della tavola con il «Grossmünster» fecero apparire due mani di grandezza diversa che furono in via di prova aggiudicate a Cristo ed Iddio Padre. Sopra le tavole del lato del «Grossmünster» c'era una striscia bianca con scritta. La coerenza panoramica di tutte le cinque tavole è contestata-

ta particolarmente per causa di considerazioni della tecnica pittorica. Il disegno damascato degli sfondi d'oro logorati si trova anche su altre tavole del Maestro del garofano di Zurigo, il quale viene equiparato con Hans Leu il Vecchio, rispettivamente alla sua bottega. Una storia della pittura e dei ricopimenti con altre pitture in 9 tappe porta alla conclusione che il secondo strato di pittura che aveva ricoperto le figure dei santi, applicato poco dopo il 1566, era quello da conservare. Nel 1936 questo secondo strato fu tolto sopra le figure dei santi sulle tre tavole del lato del «Lindenhof». Si accenna la difficoltà di collegare la pittura originale con quella del 1566, poiché i colori (specialmente il blu dell'acqua) si scolorirono svariataamente coll'andar del tempo.

SUMMARY

The paint-layer structure of the five panel-paintings which depict the oldest topographically exact view of the city of Zurich (in the Swiss National Museum, Zurich) is discussed, following the latest restoration of 1981/82. It showed that the two panels of the river side of the "Grossmünster" were in various respects different from those of the river side of the "Lindenhof" depicting the martyrdom of the patron saints of Zurich. In uncovering small areas on the left edge of the panel with the "Grossmünster" two different-sized hands appeared, which were tentatively assigned to Christ and God the Father. On the top edge of the panels depicting the river side of the Grossmünster a painted white strip with fragments of letters was discovered. The panoramic coherence of all the five panels is contested, mainly for technical reasons. The damask ornament of the scraped-off gold background can

also be found on other panel paintings of the "Master with the Carnation of Zurich", who is identified with Hans Leu the Elder or his workshop. A study of the sequence of painting and overpainting in nine stages lead to the conclusion that the second layer with the overpainted figures of the saints, carried out shortly after 1566, was the one to be preserved; however, this paint-layer, covering the figures of the saints, had already been removed in 1936, but only on the three panels of the "Lindenhof"-river side. On the two panels of the "Grossmünster"-river side there remains the problem of relating the darkened overpaint on the figures of the saints to the surrounding original, because the paint, particularly the blue of the water, discoloured differentially in the course of time.