

Die Wandmalereien der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Zürcher Grossmünster : ein verlorener Freskenzyklus der Manesse-Zeit

Autor(en): **Gutscher, Daniel**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **30 (1979)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393330>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

DIE WANDMALEREIEN DER MARIENKAPELLE IM EHEMALIGEN CHORHERRENGEBÄUDE AM ZÜRCHER GROSSMÜNSTER

EIN VERLORENER FRESKENZYKLUS DER MANESSE-ZEIT

von Daniel Gutscher

Als 1850 die Stiftsgebäude am Zürcher Grossmünster der neuen Mädchenschule von *Gustav Albert Wegmann* weichen mussten, fand nur der romanische Kreuzgang Gnade¹. Er wurde – wenngleich etwas begradigt – in den Neubau übernommen. Alles andere fiel der Spitzhacke zum Opfer.

DIE DOPPELGESCHOSSIGE KAPELLE

Wie bedauerlich der Verlust schon für die sachverständigen Zeitgenossen war, geht aus dem letzten Augenzeugenbericht *Salomon Vögelins* hervor, der 1853 die Geschichte der Gebäulichkeiten aufzeichnete². Neben den üblichen Bauteilen wie Kapitelsaal, Dormitorium, Bibliothek und Kreuzgang fällt die Beschreibung einer doppelgeschossigen

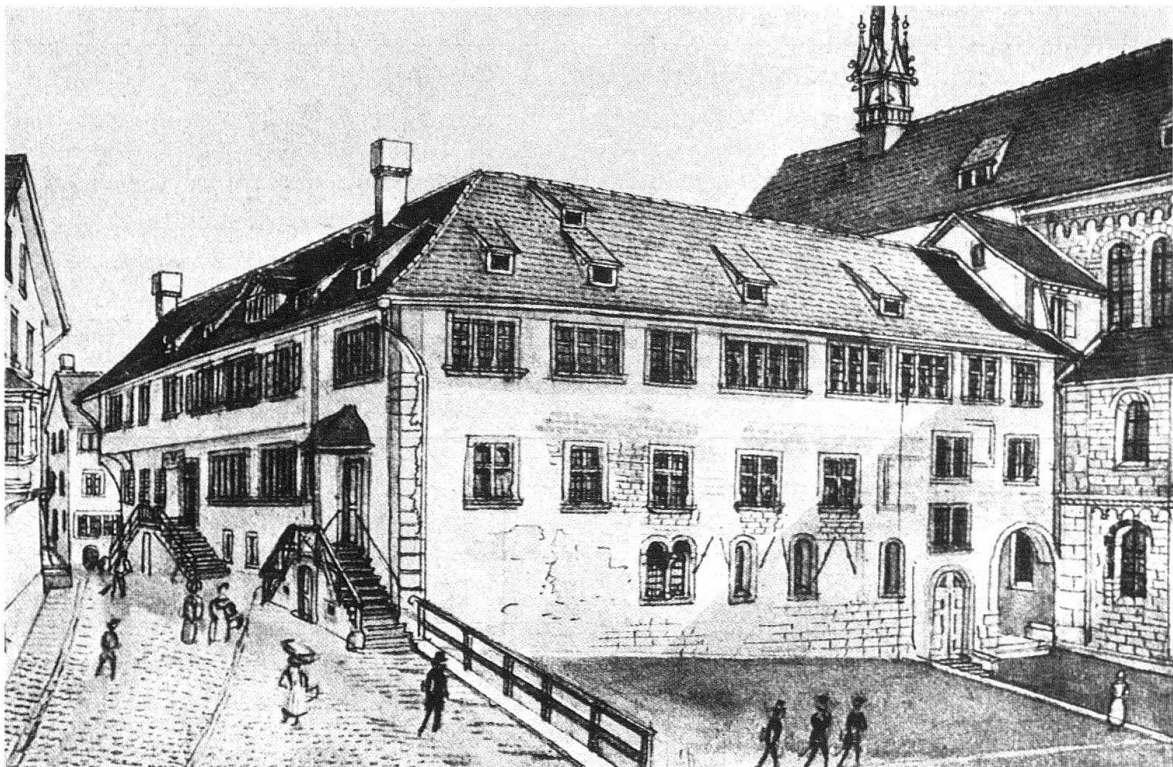


Abb. 1. Zürich, Chorherrengebäude am Grossmünster. – Ansicht von Norden vor dem Abbruch. Die Rundbogenfenster im Erdgeschoss gehören zur Marienkapelle. – Bleistiftzeichnung von Franz Schmid, 1845



Abb. 2. Marienkapelle. – Inneres aus dem Chor nach Westen. Links Treppe und Türe in den Kreuzgang. – Aquatintablatt von Paul Julius Arter, vor 1850

Marien- und Michaelskapelle auf, welche den gesamten nordwestlichen Flügel des Stiftsgevierts ausmachte (Abb. 1). Die untere, die *Marienkapelle* (Abb. 2), war eine Saalkirche mit nicht eingezogenem Chorquadrat. Sechs Scheidbogen unterteilten den $14,5 \times 6$ m messenden Raum, welche als Auflager für Quertonnen gedient haben. Die Öffnung des fünften Bogens war enger; so entstand die Wirkung eines Triumphbogens, der die beiden Chorjochs von den fünf Jochen des Schiffs trennte. Die spärliche Belichtung erfolgte durch Luziden im Schiff und Biforen im Chor und im Vorchorjoch³.

DIE WANDMALEREIEN – DAS KOSTBARSTE JUWEL?

«Ein schwerer düsterer Bau, doch mit Farben geziert», schreibt Vögelin, «da in den Gewölben Blumenwerk, an den Bogen Brustbilder von Päpsten, Bischöfen u. a. gemalt waren... Die Wände aber, namentlich die südliche gegen den Kreuzgang, waren mit Gemälden geziert, von denen eine Krönung Maria's und die Vorstellung des h. Nicolaus... besonders gut erhalten geblieben, beschädigter eine Anbetung der drei Könige, die Verkündigung Maria's und Christus im Garten vor Maria Magdalene.»⁴

Vögelin erwähnt, dass *Franz Hegi* und *Paul Julius Arter* vor der Zerstörung Aquarellkopien der Malereien sowie Zeichnungen erstellt haben⁵.

Zwei der Aquarelle publizierte *Walter Hugelshofer* 1928 als Schwarzweisstafeln⁶. Obschon diese an stilistischen Details recht wenig Zuverlässiges geben, gelangt er zu einer Datierung um 1300, in die Nähe der Manessischen Liederhandschrift. Trotz der summarischen Wiedergabe auf den farbigen Kopien wagte er zu äussern, dass es sich dabei «um das kostbarste Juwel der hochgotischen Malerei Zürichs handeln» müsse, «den beglückenden Höhepunkt im ganzen Umkreis»⁷. Hatte er unrecht? Jedenfalls behandelt nach ihm keine der malereigeschichtlichen Studien auch nur mit einem Wort diese Werke. Einzig der *Kunstdenkmälerband Zürich-Stadt I* erwähnt, dass in der Kapelle Malereien des 14. Jahrhunderts vorhanden gewesen seien, jedoch ohne Quellenangabe⁸.

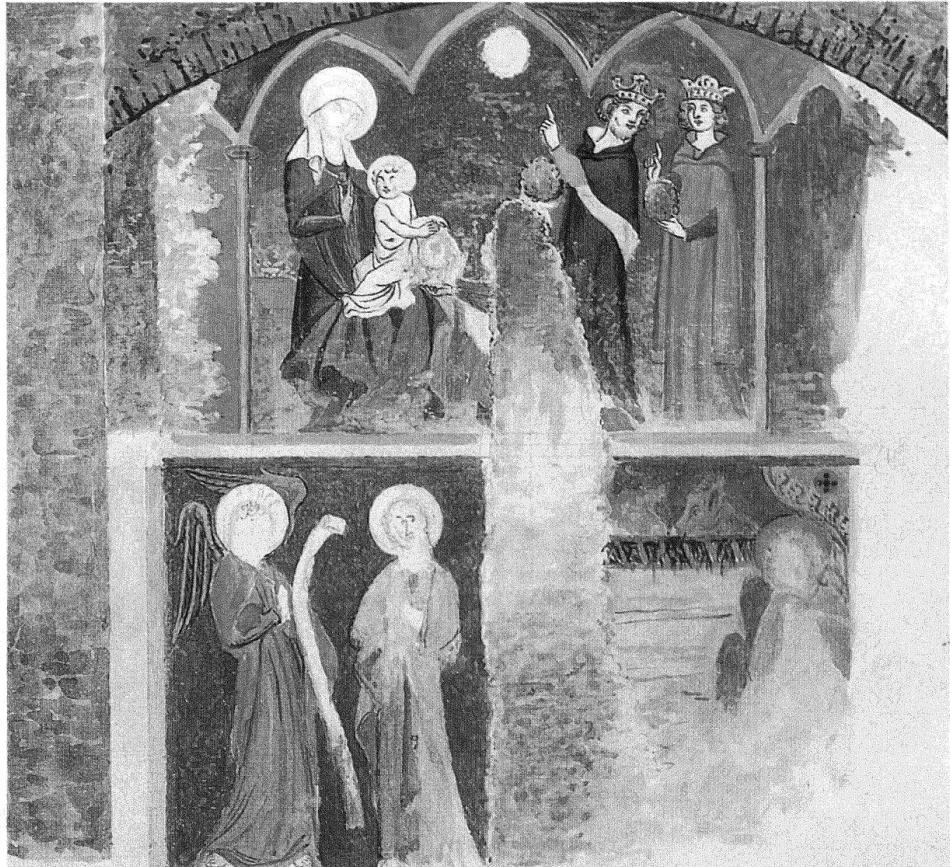
Auf unserer Suche nach den Aquarellkopien fanden wir zufällig unter den Landschaftsskizzen (!) *Franz Hegis* ein Konvolut von 15 Bleistiftskizzen nach den Malereien in der Marienkapelle, die bisher unbeachtet geblieben sind⁹. Diese Zeichnungen mit Massangaben und Farbnotizen sind offensichtlich «Feldaufnahmen» für die nachher im Atelier hergestellten Aquarelle. Ihre Detailtreue übertrifft diejenige der Aquarelle bedeutend. So sehr, dass eine ausführlichere Behandlung der Malereien nicht nur für die Zürcher Malerei der Hochgotik, sondern allgemein für diejenige des Bodenseeraumes neue Akzente zu liefern vermag.

DAS IKONOGRAPHISCHE PROGRAMM

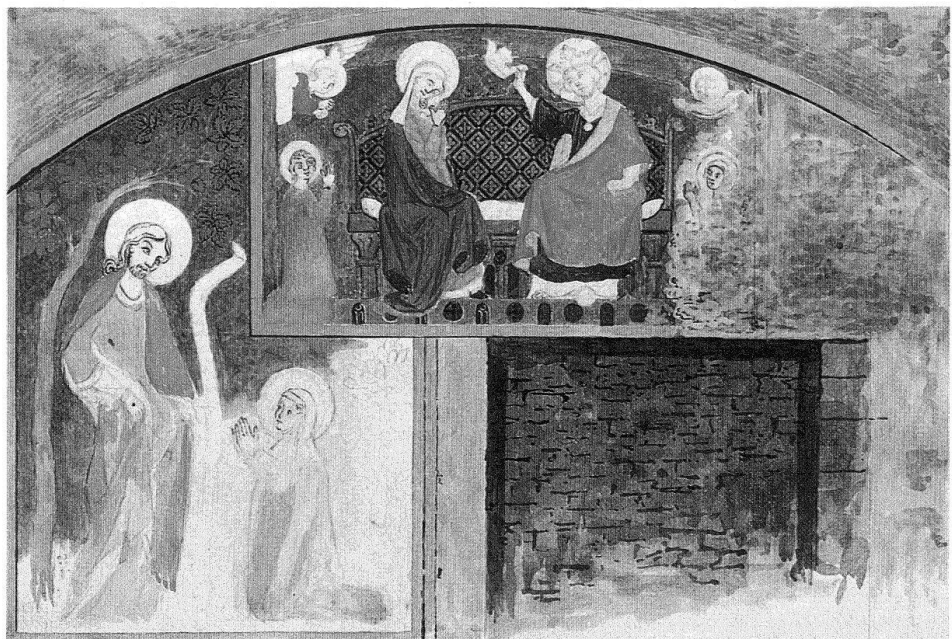
Hegis Skizzen stammen alle von Malereien der Südwand oder der Gewölbe und Bogenleibungen. Die Szenen einzelnen Jochen zuzuordnen, ist nur in einem Falle möglich, da Arters Gesamtansicht des Inneren nach Westen fast keine Wandflächen zeigt. Das Wenige, das bei ihm sichtbar ist, lässt vermuten, bei den Skizzen handle es sich um die Malereien in den beiden Chorjochen. Sicher auszuschliessen sind West-, Nord- und Ostwand. Hier befanden sich 1850 Öffnungen (Türen, Fenster), die in den Skizzen erscheinen müssten.

Zuordnen lassen sich die Malereien im Vorchorjoch, da Hegi den dort vorhandenen Zugang aus dem Kreuzgang vermasst (vgl. Farbtafel II): östlich neben der Türe die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena (*Noli me tangere*) und über dem Sturz eine Marienkrönung. Die Szenen der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi in einem unteren und der Anbetung der Könige in einem oberen Register (Farbtafel I) sind auf Grund der im Aquarell links als geschnitten erscheinenden Mauer am ehesten der Südwand des östlichen Chorjochs zuzuordnen.

Für die Lokalisierung der Wunderszene des hl. Nikolaus von Myra (Titelbild) fehlen jegliche Anhaltspunkte. Sicher ist nur der Standort an der Südwand, möglich das westliche der beiden Chorjochs. Arters Aquatintablatt zeigt im Schiff beidseits in einem unteren Register Einzelgestalten von Heiligen unter Arkadenbogen. Ihnen ist die vorzügliche Skizze der beiden Hl. Märtyrerinnen entnommen (Abb. 11). Die Abbildung 14 zeigt die Ausmalung der Leibung des Chorbogens mit Propheten, Heiligen und Ornamenten¹⁰.



Tafel I. Zürich, Marienkapelle im ehem. Chorherrengebäude am Grossmünster. – Süd-
wand des Altarhauses. Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige. – Aquarell-
kopie Franz Hegis



Tafel II. Zürich, Marienkapelle im ehem. Chorherrengebäude am Grossmünster. Süd-
wand des Vorchorjochs. Nolimetangere und Marienkrönung. – Aquarellkopie Franz Hegis



Abb.4. Schweizerischer Privatbesitz. – Initiale M(issus est Gabriel) aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320

Schweizer Privatbesitz (gegen 1320, Abb. 4)¹⁴ kennen: vor einem teppichartig durchlaufenden Bildgrund stehen die Gestalten auf dem unteren Bildrand; ausser dem Schriftband (*Ave gracia plena*) erscheint höchstens noch ein Buch in der Hand Marias, sonst wird auf jegliches Beiwerk verzichtet.

Äusserst fragmentarisch scheint die *Geburt Christi* erhalten gewesen zu sein. Sie ist nur im Aquarell überliefert (Farbtafel I), so dass hier nur der Bildtyp einer Erwähnung bedarf. Er folgt mit etwa symmetrischer Komposition – rechts Joseph, links Maria vor der Krippenwand mit Ochs und Esel in deren Mitte – dem Schema, welches den entsprechenden Szenen des Reichenauer Markusschreins¹⁵ oder noch der Oberwinterthurer Fresken (um 1330–1340)¹⁶ zugrunde liegt.

Bedeutend bezüglich Bildaufbau, Staffage und stilistischen Details ist die in drei Skizzen überlieferte *Anbetung der drei Könige* (Abb. 5, 6). Die Darstellung belegt die gesamte Jochbreite und erreicht im Gewölbescheitel eine Höhe von etwa 1 m, wird aber durch Säulen mit daraufliegenden Dreipassbogen in zwei schmale seitliche, grün- und rotgrundige sowie ein breites, blaugrundiges Mittelfeld aufgeteilt, das etwa 190 cm misst. In den Zwickeln der mittleren Arkade sitzen runde Masswerköffnungen. Die goldenen Bogen mit rot-grün wechselnden Zwickelfüllungen ruhen auf schlanken goldenen Säulchen mit schlichtem blauem Wulst als Kapitell. Das Mittelfeld dient als «Bild-



Abb. 5. Marienkapelle. – Anbetung der Könige, linke Hälfte. – Bleistiftskizze Franz Hegis



Abb. 6. Marienkapelle. – Anbetung der Könige, rechte Hälfte. – Bleistiftskizze Franz Hegis

raum» der Anbetung. Durch den stark zerdehnten Dreipassbogen erhält die Komposition eine nochmalige Dreiteilung: Maria thront unter dem linken, der vorderste König kniet unter Stern und dem mittleren, die beiden hinteren Könige schliesslich stehen unter dem rechten Spitzbogen. Auf den Stern deutend, wendet sich der mittlere in gespannter Biegung zum wartenden dritten König.

Maria sitzt auf einem schlichten Thron. Sie trägt einen violetten Radmantel mit grünem Futter, der mit einer runden Schliesse über der Brust zusammengehalten wird, und ein engärmeliges Untergewand von hellblauer Farbe. Ihre Rechte hat sie gegen die Gewandschliesse gehoben, während die Linke den nur mit Lendentuch bekleideten Knaben hält, der in ihrem Schoss sitzt. Ihr schleierbedecktes Haupt neigt sie ihm zu, der den mütterlichen Blick erwidert, gleichzeitig aber seine Hände nach dem Geschenk ausstreckt, das der vorderste König ihm darbietet. Ausser den Ansätzen des grünen Unter- und roten Obergewandes ist von dieser Figur nichts mehr sichtbar. Hegi zeichnet eine grosse dunkle Partie: offenbar war hier der Verputz ausgebrochen. Senkrecht unter dem mittleren Bogenscheitel ist der achtzackige Stern zu sehen.

Vorzüglich erhalten waren jedoch die modisch gekleideten stehenden Könige unter dem dritten Bogen. Der vordere, jüngere mit Bart trägt einen weissgefütterten grünen Kapuzenmantel¹⁷, goldgelbes Untergewand und auf dem Haupt eine Lilienzackenkronen. Kurzes Haar wellt sich in einer gewaltigen Hufeisenlocke, die Hegi nochmals rechts als Detail gibt, um das rechte Ohr, während es auf der abgewandten Seite in Buckellocken fällt. Der hinterste König trägt über einem engärmeligen grünen Untergewand das modischste Kleidungsstück: einen vorn geknöpften bodenlangen, roten

Kapuzenmantel mit geschlitzten, röhrenförmigen Ärmeln, die erst noch mit Pelzmanschetten besetzt sind. Dieser Mantel erscheint in Zürich erstmals beim Grundstockmaler der Manessischen Liederhandschrift¹⁸ und später auch im Haus «Zum Langen Keller»¹⁹.

Ikonographisch ist unsere Anbetung mit denjenigen aus der ehemaligen Dominikanerkirche Konstanz (um 1320)²⁰, auf dem Reichenauer Markusschrein²¹ und in Königsfelden (um 1325–1330)²² in engstem Zusammenhang zu sehen.

Eine ausgewogene Komposition – trotz merkwürdigem Bildformat – zeigt das *Noli me tangere* (Abb. 7). Christus, der in sanftem Schwung der vor ihm Knienden zugewandt ist, trägt über einer Albe mit bordürengesäumten, geknöpften Ärmeln eine weitärmelige blaue Tunika mit goldenen Bordüren auch am runden Halsausschnitt und einen roten Radmantel. Diesen zieht er mit der Rechten hoch, so dass ein reicher Faltenwurf entsteht und seine Füße sowie die rechte Brust sichtbar werden. Brust wie rechte Hand tragen die Wundmale, von denen strahlenförmig Blutsträhnen ausgehen. Die Linke hält ein nur wenig geschwungenes Schriftband, auf dem letzte Reste einer Aufschrift *NOLI ME TANGERE* sichtbar sind. Ein Kreuznimbus umgibt das bärtige Haupt, dessen reiche Locken sanft auf die Schultern fallen. Wie bei den übrigen Figuren ist auch hier der Kopf im Dreiviertelprofil gezeigt und sind die Augen unter hochgezogenen Brauen weit geöffnet. Die rechts kniende Maria Magdalena hat Haupt und Hände im Gebet zu Christus erhoben. Sie trägt ein engärmeliges blaues Gewand unter einem weiten Mantel. Ein Schleier verhüllt das nur noch in einer Schläfenlocke vorbauschende Haar. Im Un-



Abb. 7. Marienkapelle. – *Noli me tangere*. – Bleistiftskizze Franz Hegis



Abb. 8. Marienkapelle. – Marienkrönung, linke Hälfte. – Bleistiftskizze Franz Hegis

terschied zum Schleier Marias ist der ihre in klösterlicher Art mit einem Stirnband befestigt. Die Lokalisierung der Szene in den Garten erfolgt durch ein Gebüsch, das hinter Maria Magdalena angedeutet ist; deutlicher durch den Weinstock, dessen Stamm sich vor dem sattblauen Grund der Bewegung Christi folgend sanft hinter und über ihm aufrankt, fast den letzten Fleck ausfüllend. Auch hier brauchen die ikonographischen Verwandtschaften nicht weit gesucht zu werden. Entsprechende Darstellungen finden sich am Reliquienschrein der hl. Johannes und Paulus auf der Reichenau (A. 14. Jh.)²³ und in Königsfelden²⁴.

Das stichbogiig abgeschlossene Bildfeld der *Krönung Mariae* (90 × 180 cm) ist in vier Zeichnungen Hegis überliefert (Abb. 8). Maria und Christus sitzen einander zugewandt auf dem mit kostbaren Bordüren verzierten Kissen einer doppelten Thronbank. Diese steht auf einem mit Rundbogen und Kreisen verzierten blaugrauen Sockel, der durchs ganze Bildfeld läuft. Die schmälere Bank weist eine ausladende Lehne auf, deren segmentbogiger Abschluss mit Krabben besetzt ist. Diagonale Bänder des grünen Innenfeldes umschliessen wie Schwarzlotauftrag der Glasmalerei Vierpässe in der Rautenmitte. Von der Christusfigur sah Hegi offenbar nur noch wenige Spuren, doch genügen sie für eine ikonographische Beschreibung²⁵. Christus trägt einen roten Radmantel mit hellem Futter, blaue Tunika und Albe, unter welcher die blossen Füße sichtbar sind. Das Haupt hat er Marien zugewandt, bereit, ihr mit seiner Rechten die Krone aufzusetzen. Diese ist als Lilienzackenkrone deutlich zwischen seinem und dem Haupt Mariens sichtbar. Die Linke Christi ist verschwunden. Besser erhalten war die Gestalt

Mariens (Abb. 8). Sie sitzt mit geneigtem Haupt zur Rechten Christi und hat ihre Handflächen zum Gebet aufeinander gelegt. Unter einem weiten violetten Mantel trägt sie ein hellblaues Kleid (roc) ²⁶ mit eng anliegenden, geknöpften Ärmeln. Saum, Ärmel und runder Halsausschnitt sind mit Bordüren besetzt. Die Brust schmückt eine rautenförmige Brosche. Der Mantel fällt in ruhigen Schüsselfalten und ist über den Knien gerafft, so dass die Ellbogen sowie ein Spitzschuh sichtbar werden. Das Haupt – im Dreiviertelprofil – ist von einem Schleier bedeckt, der kaum eine der feinen Haarlocken freilässt; die starke Kopfneigung unterstreicht der nach oben versetzte grosse Nimbus. Die Augen sind weit geöffnet, die Brauen hochgezogen. Unter der durch Hegis Massangabe verundeutlichten Nase sitzt ein Mund mit ausgeprägter Oberlippe. Die Kinnlinie ist über dem langen Hals sanft gerundet. Neben dem Thron knien zwei nimbierte Gestalten. Wie Maria haben sie die Hände zum Gebet zusammengelegt und blicken zu den Thronenden auf. In den verbleibenden Zwickeln erscheinen links und rechts oben vor dem blauen Grund Engel aus Wolken; der linke mit einem Palmzweig, der rechte mit ausgestreckten Armen.

Über das ikonographische Schema der zweifigurigen Marienkrönung und dessen Herkunft ist an dieser Stelle im Zusammenhang mit der Churwaldener Marienkrönung bereits berichtet worden ²⁷. Das Churwaldener Schema steht denn auch dem Zürcher sehr nahe. Allerdings ist dort der Krönungsakt bereits vollzogen, während er auf unserem Bild gleich vollzogen wird. Die Ausprägung dieses Typus steht unter französischem Einfluss, nimmt wohl mit der Marienkrönung am Südquerhausportal des Strassburger Münsters (um 1230) ihren Anfang ²⁸ und ist im 14. Jahrhundert im alemannischen Raum in der bildenden Kunst und der mystischen Literatur verbreitet ²⁹.

Das letzte der hier zu besprechenden Bilder zeigt die populärste Legende des hl. Nikolaus: die *Legende der drei Jungfrauen*, welche von Nikolaus von Myra vor Unzucht bewahrt werden, indem er ihnen für ihre Heiratsausstattung nachts drei goldene Kugeln in ihr Zimmer wirft ³⁰. – Das Zürcher Bild belegt fast volle Jochbreite (etwa 190 cm) bei 1 m Höhe (Abb. 9).

Die beiden linken Drittel werden von der Masswerkarchitektur eines steigenden Dreipassbogens vom rechten Drittel abgesondert, welches durch ein pseudoperspektivisch in den Raum gestelltes Architekturstück und einen Baum den Aussenraum für den hl. Nikolaus bildet. Dieser steht in bischöflicher Tracht mit Albe, blauer Dalmatik, roter Glockenkasel und Pallium gekleidet vor dem Fenster. Er reicht sein Geschenk durch dasselbe während seine Linke einen langen Bischofsstab mit aus der Achse gebogener Krümme führt.

Auch in diesem Bildfeld kommt keine Verschmelzung der Figuren zustande. Sie reihen sich vielmehr am unteren Bildrand auf: ganz links der wie Figuren der Manesischen Handschrift ³¹ thronende arme Vater in blaugefüttertem rotem Mantel und Hut ³², sich auf einen Stab stützend; in der Mitte die drei modisch eleganten Töchter. Die linken beiden – sich im Gespräch zugewandt – mit violettem und rotem Gewand über grünem bzw. lilafarbigem engärmligem Rock; die dritte Jungfrau übernimmt aus der Hand des Heiligen ihre Gabe, trägt das modischste Kostüm: über einem roten Rock ein ärmelloses grünes Obergewand (kursî, surcot) ³³, das sich eng um Schultern und



Brust schmiegt, sich dann erweitert, so dass es wie das weite Obergewand mit der Linken über der Hüfte gerafft wird. Zum Zeichen ihres unverheirateten Standes tragen die Jungfrauen wohl Kränze im Haar. Dieses fällt in kleinen Buckellocken ornamental konturierend weit über die Schultern hinab.

Ikongraphisch sind die Vorstufen zu der Jungfrauenszene in der Glasmalerei der französischen Kathedralen zu suchen³⁴. Die Legende erscheint ferner in den Glasmalereien des 13. Jahrhunderts am Freiburger Münster³⁵.

DIE STILISTISCHE EINORDNUNG

Vorwegzunehmen ist, dass einer stilkritischen Analyse von Skizzen des 19. Jahrhunderts nach Malereien des frühen 14. Jahrhunderts a priori eine Gefahr zugrunde liegt: Wie weit dringt die Sprache des Kopisten durch? Dass wir im Falle von Hegis Skizzen weiter interpretieren müssen, zeigte schon der ikonographische Beschrieb der Darstellungen, der uns deutlich in die Landschaft des Hochrheins und die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts führte. Von Königsfelden über den Zürcher Manesse-Kreis bis nach Konstanz und zum Waltensburger Meister spannte sich der Bogen.

◊ Abb. 9. Marienkapelle. –
Jungfrauenlegende des hl. Nikolaus von Myra. –
Bleistiftskizze Franz Hegis



Abb. 10. Zürcher Manesse-Liederhandschrift. –
Dietmar von Ast
(Detail fol. 64r, Arbeit des Grundstockmalers)

Vor allem die Szenen der Anbetung der drei Könige, der Jungfrauenlegende und der beiden weiblichen Heiligen unter der Masswerkarchitektur drängen zu einer präziseren Einordnung, die sich in drei Richtungen weiterführen lässt: Architekturrahmung, Figurenstil und Mode. Den eingeschlagenen Weg nun aber bis zum Ende abzuschreiten, würde den Rahmen dieses Aufsatzes bei weitem sprengen. Wir versuchen, uns auf das Setzen einiger weniger Akzente zu beschränken³⁶.

Die *Architektur* hat bei unseren Zürcher Malereien rahmende Funktion. Eine Raumbildung kommt auch im Bild der Jungfrauenlegende nicht zustande. Formal beruft sich unser Meister auf Vorbilder, wie sie über den St. Galler Rudolf von Ems³⁷ aus der Pariser Miniaturenmalerei etwa eines Maître Honoré³⁸ in unsere Gegenden kommen. So beispielsweise zum Grundstockmaler der Manessischen Liederhandschrift³⁹. Von diesem scheint unser Meister die schlichten Wulstkapitellchen unter den Dreipassbogen übernommen zu haben; die Übermauerung mit Quadern, Fialen und Masswerköffnungen entspricht der Stilstufe des ersten Nachtragsmalers der Manessehandschrift (Abb. 13). Die gleichartigen Architekturrahmen in Konstanz und Frauenfeld-Oberkirch scheinen weiterentwickelter, manierierter, steiler in den Proportionen. – Die füllenden Ranken (*Noli me tangere*) finden ihre Parallelen beim Grundstockmaler der Manesse-Handschrift.



11



12

Der *Figurenstil* kommt über eine gewisse blockhafte Vereinzelung, wie sie dem Grundstockmaler eigen ist, nicht hinaus (Abb. 10). Mit dem Vergleich von Gesicht-, Haartracht- und Augendarstellung gelangen wir an die Grenzen der Interpretation von Hegis Blättern, doch scheint eine enge Verwandtschaft zu Figuren wie der hl. Katharina auf den Glasgemälden von Heiligkreuztal (nach 1312, Abb. 12) oder der Illustrationen des ersten Nachtragsmalers der Manessehandschrift nicht von der Hand zu weisen.

Schliesslich weisen beide Mäntel der stehenden Könige als *modische* Kleidungsstücke direkt auf den Grundstockmaler.

DATIERUNG

Eine zeitliche Fixierung auf Grund der schriftlichen Quellen ist nur andeutungsweise zu geben. 1282 wurde die Marienkapelle durch Konrad von Mure mit einer Pfrund dotiert⁴⁰, 1313 die darüber liegende Michaelskapelle⁴¹. Damals wären Arbeiten auch in der Marienkapelle durchaus möglich. Den letztmöglichen Termin liefert die Errichtung eines Johannesaltars in der Marienkapelle: 1335⁴².

Unsere Malereien stehen bezüglich Architekturrahmen den ersten Nachtragsmalern nahe, während die durchaus «lebenstüchtigen» Frauenfiguren, Gesichter und Haartrachten sowie die Mode starke Züge des Grundstockmalers der Manessischen Liederhandschrift tragen. Schliesslich finden sich Verwandtschaften mit den nach 1312 entstandenen Glasfenstern von Heiligkreuztal.

Gestützt auf all diese Kriterien setzen wir die Malereien um 1320 an.

Abb. 11. Marienkapelle. – Zwei heilige
Märtyrerinnen unter Masswerkarchitektur. –
Bleistiftskizze Franz Hegis

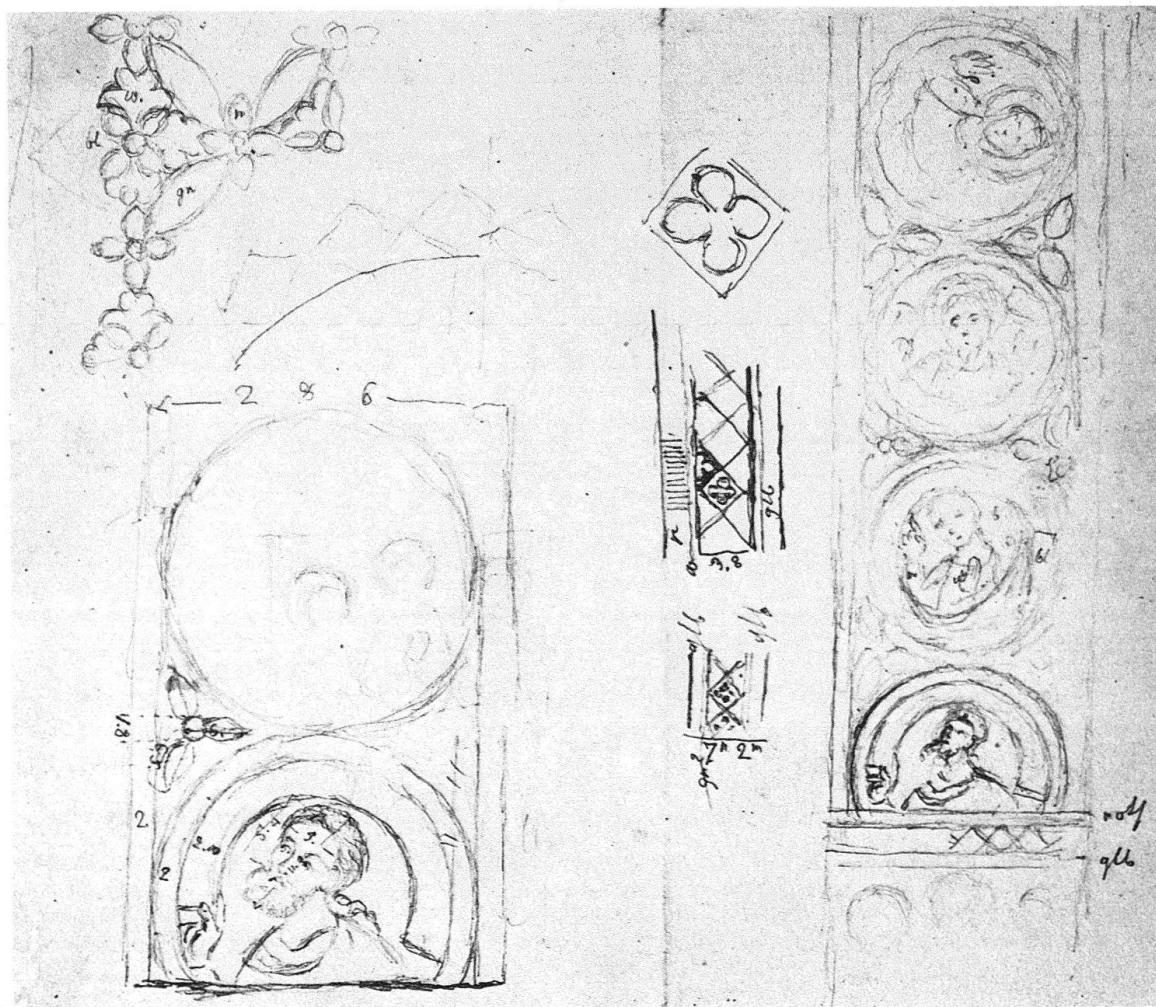
Abb. 12. Heiligkreuztal. – Ostfenster der Klosterkirche.
Heilige Katharina, Ausschnitt, nach 1312

Abb. 13. Zürcher Manesse-Liederhandschrift. – Bruder
Eberhart von Sax (fol. 48^v, Arbeit des Nachtragsmalers I)

Abb. 14. Marienkapelle. –
Medaillons in der südlichen Triumphbogenleibung
und Ornamente. – Bleistiftskizze Franz Hegis



13



14

Die Wandmalereien der Marienkapelle lassen auf einen Meister schliessen, der dem Kreis der Illustratoren der Manessischen Liederhandschrift nahesteht. Damit rückt Zürich mit einem Juwel hochgotischer sakraler Wandmalerei näher an die Position von Konstanz, welches bisher – im Gegensatz zum ritterlich-höfischen Zürich – den Mittelpunkt kirchlicher Mystik bildete.

Mit dem «Meister der Zürcher Marienkapelle»⁴³ erhält einerseits die These einer eigenständigen Zürcher Malerschule neuen Auftrieb⁴⁴, anderseits die Manesse-Handschrift – seit 1933 mit der Entdeckung der Fresken im Haus «Zum Langen Keller» nach Zürich lokalisiert – einen weiteren «Aufhänger». Dass dieser am Grossmünster zu suchen ist, braucht nicht zu verwundern, laufen doch gerade in jener Zeit hier die Fäden verfeinerter weltlicher und kirchlicher Kultur zusammen. Der mit dem Auftrag zur Liederhandschrift oft in Verbindung gebrachte Rüdiger II Manesse vertrat den Ritterstand im Zürcherischen Rate, während sein ebenfalls an der Sammlung beteiligter Sohn Johannes als Chorherr des öfters sogar als stellvertretender Probst am Grossmünster handelte⁴⁵.

Auf Grund unseres wiedergewonnenen Zyklus wird die kunstgeschichtliche Forschung zum 14. Jahrhundert vermehrt die Frage nach einer künstlerischen Ausstrahlung mit Zürich als Zentrum aufwerfen müssen⁴⁶.

Für die Finanzierung der Farbtafeln dankt auch der Autor der OBP-Holding AG.

Anmerkungen

¹ Dies insbesondere wegen der Intervention des bedeutenden Zürcher Gelehrten Salomon Vögelin. – SALOMON VÖGELIN, *Schreiben an das Comité der Chorherren-Baute*. Als MS für Freunde, Zürich 1850.

² SALOMON VÖGELIN, *Geschichte der ehemaligen Chorherrengebäude beim Grossmünster*, Neujahrsbl. d. Stadtbibl. Zürich 1853.

³ Baulich ist die Kapelle älter als der um 1200 angesetzte Kreuzgang. Darüber sowie über den äusserst seltenen Wölbungstyp mit Quertonnen, der von karolingischer Zeit (Aachen, obere Umgänge der Pfalzkapelle) bis ins 11. Jh. (Tournus, St. Philibert) reicht, wird in meiner Dissertation über das Grossmünster in Zürich ausführlich die Rede sein. – Vgl. dazu: ULRICH RUOFF, «Die archäologischen Untersuchungen im Grossmünsterkreuzgang», in *Zürcher Denkmalflege*, 3. Bericht 1962/63, S. 133 f.

⁴ VÖGELIN 1853, S. 3. – Die Fresken wurden offensichtlich weder übertüncht noch je restauriert, da die Kapelle nach der Reformation zum Keller wurde.

⁵ VÖGELIN 1853, S. 3, Anm. 5.

⁶ WALTER HUGELSHOFER, «Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik», in *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellsch. Zürich* 30 (1928).

⁷ HUGELSHOFER 1928, S. 11.

⁸ KONRAD ESCHER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Stadt I, Basel 1939, S. 153 f.

⁹ 15 Bleistiftskizzen: Kunsthau Zürich, Graph. Kabinett, O 16, fol. 93 f, 97 ff. – Vgl.: HEINRICH APPENZELLER, *Der Kupferstecher Franz Hegi von Zürich*, Zürich 1906, S. 10. – 3 Aquarelle: Schweiz. Landesmuseum, Zürich: Zeichenbücher der Antiquar. Gesellsch. Zürich, III, p. 104–106.

¹⁰ Die dokumentierten Ornamente sind derart vielfältig, dass sie einer eingehenderen Studie bedürfen. Hier mag ein Hinweis genügen.

¹¹ Auf dem Aquarell weggelassen.

- ¹² HANS-JÖRGEN HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst*, Berlin 1974, Werkkatalog 61, S. 162 ff, Abb. 366–385.
- ¹³ ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes I*, Konstanz 1961, S. 151–157 u. Abb. 124–127. – Bezüglich Flügelstellung, Kleidung, Gestik und nur wenig ausschwingendem Schriftband steht der Frauenfelder Verkündigungengel dem zürcherischen am nächsten.
- ¹⁴ ELLEN J. BEER, «Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes», in *Ztschr. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte* 33 (1976), S. 250–267.
- ¹⁵ HEUSER 1974.
- ¹⁶ RICHARD ZÜRCHER, *Kirche Oberwinterthur*, Schweizerische Kunstführer, Nachdruck 1970, mit neuerer Literatur.
- ¹⁷ Das Kostüm mit denselben weitoffenen Ärmeln tragen in der Manessischen Liederhandschrift Heinrich von der mure (fol. 75^v) und der Helfer auf dem Blatt von Sachsendorf (fol. 158^r).
- ¹⁸ Ulrich von Gutenberg (fol. 73^r).
- ¹⁹ KONRAD ESCHER, «Die Wandgemälde aus dem Haus ‚Zum Langen Keller‘ in Zürich», *ASA* 1933, Heft 3 f.
- ²⁰ KNOEPFLI 1961, Abb. 134.
- ²¹ HEUSER 1974, WK 61.
- ²² EMIL MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau III*, Königsfelden, Basel 1954, S. 114 f.
- ²³ KNOEPFLI 1961, S. 364. – INGEBORG SCHROTH, *Die Schatzkammer des Reichenauer Münsters*, Konstanz 1962, Abb. 19.
- ²⁴ MAURER 1954, S. 122 f.
- ²⁵ Viel ausführlicher, aber eben erfindend, ist hier die Aquarellkopie (vgl. Farbtafel II): ein weiterer Hinweis darauf, dass die Aquarelle nicht mehr sind als Farbschema-Dokumentation.
- ²⁶ Zum Kostümgeschichtlichen: vgl. RENATE KROOS, «Die Miniaturen», in WILH. HOFFMANN (Hrsg.), *Die Weingartner Liederhandschrift*, Stuttgart 1969, S. 132–172. AENNE LIEBREICH, «Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jhs.», in *Jb. f. Kunstwissenschaft* 1928.
- ²⁷ HANS RUTISHAUSER, «Die Marienkrönung des Waltensburger Meisters in Churwalden», in *Unsere Kunstdenkmäler* 24 (1973) 2, S. 119–125.
- ²⁸ H. W. VAN OS, «Krönung Mariens», in *LCI II* (Freiburg 1970), S. 671–676 sowie I, Abb. 419.
- ²⁹ Das Schema ist auch der profanen Kunst vertraut als thronendes Herrscher- oder Liebespaar. In unserem Zusammenhang interessant sind die häufigen Darstellungen in der Manessischen Liederhandschrift.
- ³⁰ LEANDER PETZOLDT, «Nikolaus von Myra», in *LCI VIII* (Freiburg 1976), S. 45–58.
- ³¹ Charakteristisch u.a. der Sockel mit Masswerköffnungen, der in der Manesse-Handschrift oft wiederkehrt (fol. 8^r, 20^r, 29^r, 205^r, 344^v, 415^v).
- ³² Der Hut – auf einer Detailskizze Hegis noch deutlicher – ganz in manessischer Art wie fol. 205^r (Fig. links) oder 110^r.
- ³³ KROOS 1969, S. 133.
- ³⁴ Tours, Bourges und Chartres. S. Anm. 30.
- ³⁵ I. KRUMMER-SCHROTH, *Die Glasmalereien aus dem Freiburger Münster*, Freiburg 1967, S. 102 ff, Tf. 13 f.
- ³⁶ Eine ausführliche Analyse sämtlicher Skizzen ist im Entstehen. Für wichtige Hinweise danke ich Alfons Raimann, Frauenfeld.
- ³⁷ *Weltchronik des Rudolf v. Ems*, Vadiana St. Gallen, cod. 302 (um 1300).
- ³⁸ Beispielsweise: *La somme le Roy*, Brit. Mus. London, fol. 91^v (E. 13. Jh.).
- ³⁹ Den heutigen Forschungsstand resumiert knapp und übersichtlich: MELANIE VON CALAPREDE-CROLA, *Profane Wandmalerei des 14. Jhs. zwischen Zürich und Bodensee*, Diss. Basel, München 1973.
- ⁴⁰ UBZ V, 1813 und 1844.
- ⁴¹ UBZ IX, 3215: ...ut divinus cultus in nostra ecclesia augeatur, altare capelli sancti Michahelis ... dotaverunt ... UBZ IX, 3219: ...magister Marquardus Gnürser, dotator ... altaris...
- ⁴² UBZ IX, 4669: ...prebendarius novi altaris ... constructi et dotati per quondam Johannem de Opfikon...
- ⁴³ Wir entschlossen uns zu diesem Notnamen, um die ohnehin im Bodenseeraum schwierige Trennung einzelner Hände nicht durch eine Zuschreibung zu fixieren. Vgl. BEER 1976, S. 260.
- ⁴⁴ VON CALAPREDE 1973, S. 5, 28, 32, schliesst auf eine «eigenständige Zürcher Malerschule», «die zugleich Miniaturen und Wandmaler beschäftigt hat». Wenn PAUL CLEMEN (*Die gotische Malerei der Rheinlande*, Düsseldorf 1930, S. 32) sich bezüglich der mitunter gar nicht miniaturhaften Durchführung einzelner Blätter der Manesse-Handschrift dahin äussert, «dass hier kein Fein- und Kleinmaler, sondern ein Monumentalkünstler die Leitung hat», so hat man vor den Malereien der Marienkapelle eher den umgekehrten Eindruck: die Figuren sind kaum grösser als 80 cm. Die These von der Wechselwirkung VON CALAPREDES scheint sich auch diesbezüglich zu bestätigen.
- ⁴⁵ ALBERT BRUCKNER (Hrsg.), *Helvetia sacra*, II 2, Bern (1977), S. 577.
- ⁴⁶ Die Verlagerung des Schwergewichts von Konstanz nach Zürich ist von ALFRED STANGE («Zur oberrhein. Malerei um 1300», in *Münchner Jb. d. bild. Kunst* N. F. IX [1932] S. 45) mit dem Interdikt zusammengebracht worden, das 1326 über Konstanz verhängt und erst 1349 wieder aufgehoben wurde. – Vgl. auch: ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik I* (1934), S. 55 f, sowie VON CALAPREDE 1973, S. 29.