

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich

Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich

Band: 80 (2013)

Artikel: Entdeckt, verschollen, gesucht : das Wandbild der Gründungslegende

Autor: Waldispühl, Beat

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1045708>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

Entdeckt, verschollen, gesucht

Das Wandbild der Gründungslegende

Beat Waldispihl

1847 wurde an der Querhaus-Südwand des Fraumünsters eine Malerei von der Tünche befreit, unter der sie seit der Reformation verborgen gewesen war. Was hier zum Vorschein kam, erregte selbst die Aufmerksamkeit des französischen Begründers der Mittelalterarchäologie, Adolphe-Napoléon Didron: «Bald darauf kam Didron, das Bild zu besichtigen, allein auf Anordnung eines Kirchenvorstehers war dasselbe schon wieder mit Tünche bedeckt worden. Als sich Didron nach dem Grunde solchen Verfahrens erkundigte, meinte jener: «erstens sei das Bild katholisch und zweitens wüst und alt.»¹

Entdeckt hatte die Malerei Ferdinand Keller (1800–1881), der Gründer und erste Präsident der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Über den Zustand des Bilds schrieb Johann Rudolf Rahn ein halbes Jahrhundert später: Ferdinand Keller «fand es so gut erhalten, hat er mir selber erzählt, dass wenige Züge zu dem Ganzen fehlten. Dann hat es Unverstand einer abermaligen Verschollenheit überwiesen, ob durch Übertünchung allein, oder durch völlige Zerstörung, das wird aus künftiger Untersuchung erhellen.»²

Wie sich aus «künftiger Untersuchung» erhellen sollte, führte die Entdeckung des Wandbilds durch Ferdinand Keller leider tatsächlich zu seiner fast vollständigen Zerstörung. Auf der anderen Seite verdanken wir es ebenfalls Keller, dass wir uns heute dennoch ein recht präzises Bild von der Darstellung machen können, welche die Gründungslegende der Fraumünsterabtei erzählte. (Abb. 2) Regine Abegg beschreibt das Wandbild folgendermassen: Es stellte «in zwei Sequenzen die legendäre Gründung des Frauenklosters im 9. Jahrhundert und die Ausstattung mit den Reliquien der Hauptpatrone dar. Die rechte Bildhälfte schilderte die Gründungslegende der Abtei: Ein Hirsch mit leuchtendem Geweih führt die beiden Töchter König Ludwigs des Deutschen, Hildegard und Berta, von der königlichen Burg Baldern ans Limmatufer, wo das neue Kloster gegründet werden sollte. Die in der Bildmitte dargestellte Kirche ist aufgrund der ungleichen Gestalt der beiden Osttürme als Abbeviatur der Fraumünsterkirche im Zustand des 13. Jahrhunderts zu identifizieren. Die Kirche am linken Bildrand ist eine recht genaue Wiedergabe der Westansicht der Grossmünsterkirche im spätromanischen Zustand. Von dieser bewegt sich gegen das Fraumünster ein vielfiguriger Prozessionszug mit zwei Reliquienschreinen, die von sieben Bischöfen und einem König an der Spitze getragen werden. Unter den Tragbahren erlehen Krüppel und Bedürftige Segen und Genesung von den Heiligen. Ohne Zweifel ist die Translation von Felix- und Regula-Gebeinen vom Grossmünster, der Grabstätte der Heiligen, ins Fraumünster dargestellt.»³



Abb. 1: Aquarellkopie einer Wandmalerei in der Painted Chamber des Westminster Palace in London von Charles Stothard, 1819. Dargestellt ist die Krönung König Edwards des Bekenners. (Society of Antiquaries of London)

Ferdinand Keller und das Vorbild der «Society of Antiquaries of London»

1847 war es keineswegs üblich, in einer mittelalterlichen Kirche, noch dazu in einer reformierten, nach Wandmalereien aus katholischer Zeit zu suchen. Wie kam Ferdinand Keller dazu?

1827–1831 hielt sich Keller in London auf, wo er als Privatlehrer arbeitete. In seiner Freizeit verkehrte er in Kreisen, die sich mit Geschichte und Archäologie auseinandersetzten. Vermutlich kam er dabei auch in Kontakt mit der «Society of Antiquaries of London».⁴ Diese private Gesellschaft sorgte dafür, dass Archäologie und Denkmalpflege in England seit dem Ende des 18. Jahrhunderts den übrigen europäischen Ländern weit voraus war.

1818 legten Mitglieder der «Society of Antiquaries» in der «Painted Chamber» des Westminster Palace mittelalterliche Wandmalereien frei.⁵ Diese wurden von den Aquarellisten der Gesellschaft detailliert und wissenschaftlich korrekt festgehalten, indem nur die Bereiche, die tatsächlich erhalten waren, wiedergegeben wurden (Abb. 1). Während Ferdinand Kellers Aufenthalt in London waren die mittelalterlichen Wandmalereien im Westminster Palace teilweise sichtbar, wurden aber 1834 durch einen verheerenden Grossbrand zerstört. Betrachtet man Kellers späteres Vorgehen in Zürich, fällt auf, dass sich dieses an den Methoden der Engländer orientiert. Keller könnte die Malereien im Westminster Palace und vor allem auch die davon angefertigten Aquarelle gesehen haben.

Nach seiner Rückkehr aus London gründete Keller 1832 nach dem Vorbild der «Society of Antiquaries of London» die Antiquarische Gesellschaft in Zürich, die sich zunächst mit Ausgrabungen aus keltischer und römischer Zeit beschäftigte. In den 1840er-Jahren wendete sie sich mit Beiträgen über das Grossmünster und das Kloster Kappel



Abb. 2: Aquarellkopie des Wandbilds im Südquerhaus von Franz Hegi, 1847. Hegi trennte das rund 5,3 Meter breite Bild in zwei Teile: Oben die rechte Bildhälfte mit der Gründungslegende des Fraumünsters, unten die linke Bildhälfte mit der Überführung der Reliquien von Felix und Regula vom Grossmünster zum Fraumünster. Das Original besteht aus zwei Teilen. (Staatsarchiv des Kantons Zürich, W I 3 111.11, S. 91)



Abb. 3: Fotografie des südlichen Querhauses von 1900. Der abgeschlossene Raum unter der Frauenempore wurde als «Kuchi» bezeichnet. (Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, Münsterhof 2/k 1295 Fraumünster)

zunehmend auch mittelalterlichen Monumenten zu. Dies geschah aus der Einsicht, dass die Mittelalterforschung für Zürich eine dringliche Wichtigkeit erlangte. Zu Beginn des Jahrhunderts war die mittelalterliche Stadtmauer geschleift worden. Die zahlreichen Klosteranlagen, die seit der Reformation kaum Veränderungen erfahren hatten, erlitten in den 1830er-Jahren durch Umnutzungen starke Verluste. Sogar dem romanischen Kreuzgang des Grossmünsters drohte 1837 der Abbruch.⁶

Die Entdeckung der Wandmalereien im Fraumünster

Äusserer Anlass für eine vertiefte Beschäftigung mit dem Fraumünster war das 1000-Jahr-Jubiläum der Abtei im Jahr 1853. Seit 1846 arbeitete die Antiquarische Gesellschaft daher minutiös die Archive auf und untersuchte die Fraumünsterkirche.⁷

Im Sommer 1847 kratzte Ferdinand Keller an den Wänden der Fraumünsterkirche, um unter jüngeren Kalktünchen nach Malereien zu suchen. Dabei beschränkte er sich vermutlich auf Bereiche, die vom Langhaus her nicht ohne Weiteres einsehbar waren. Einerseits

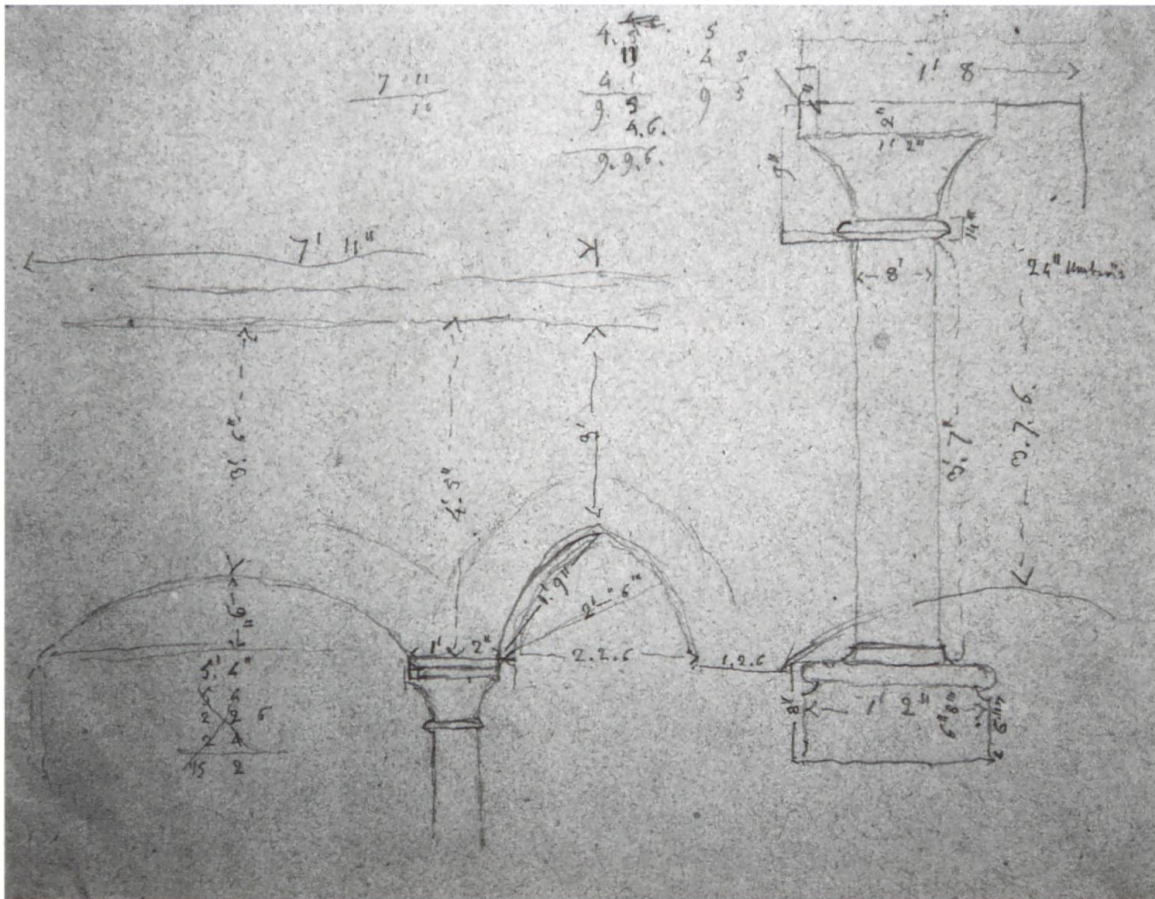


Abb. 4: Vermessungsskizze der Wandnische und der Gründungslegende. (Grafische Sammlung des Kunsthhauses Zürich, O 16, S. 105)

war dies der Chor, der mit der Reformation seinen Zweck verloren hatte und durch eine Bretterwand vom Querhaus abgetrennt war.⁸ Der untere Chorraum war 1835 durch den Einbau einer grossen Sängereмпore, welche anschliessend an den Lettner die ganze Fläche einnahm, vollends abgeschlossen worden.⁹

Ähnlich abgeschlossen war andererseits das Südquerhaus durch die Frauenempore, was der Name «Kuchi» deutlich macht (Abb. 3).

An beiden Orten, den Chorwänden und der Südwand des Querhauses, wurde Keller fündig. Im Chor entdeckte er die heute noch sichtbaren Wandmalereifragmente: im Norden Reste von Heiligenlegenden und im Osten Darstellungen der Stadtheiligen Felix und Regula, der Zehntausend Ritter sowie dekorative Bilder mit Engeln, die Wandbehänge hielten und ursprünglich wohl als Hintergrund für plastische Ausstattungen dienten. Zu den Chormalereien schreibt Rahn 30 Jahre später von «einzelnen Resten», die «noch in schadhaftem Zustande zu schauen» seien.¹⁰ Ganz anders war dies beim Bild, das Keller an der südlichen Querhauswand nach über 300 Jahren wieder ans Licht holte. Hier, so Rahn, hätten «zur Wiederherstellung nur wenige Züge genügt».¹¹



Abb. 5–7:
Oben: Bleistiftskizze der Bildzone links des Spitzbogens mit dem König und den drei Bischöfen als Reliquienträgern, dem darüberfliegenden Engel und den knienden Bedürftigen.

Mitte: Bleistiftskizze der Bildzone rechts des Spitzbogens mit dem Fraumünster, den beiden Stifterfiguren und dem Hirsch.

Unten: Rechter Teil der Gründungslegende mit Hildegard und Berta und der väterlichen Burg. (Grafische Sammlung des Kunsthause Zürich, O 16, S. 92 und 93)



Abb. 8 und 9:
 Oben links: König und
 Bischof tragen den
 Reliquenschrein, dar-
 unter kniende Gestalten.
 (Detail aus Abb. 5).
 Oben rechts: Die
 knienden Stifterfiguren.
 (Detail aus Abb. 6).



Abb. 10 und 11
 Mitte: Zusamme-
 gefügte Bleistiftzeichnung
 der Gründungslegende.
 Unten: Zusamme-
 gefügte Bleistiftzeichnung
 der Reliquienüberfüh-
 rung. (Grafische Samm-
 lung des Kunsthauses
 Zürich, O 16, S. 96)



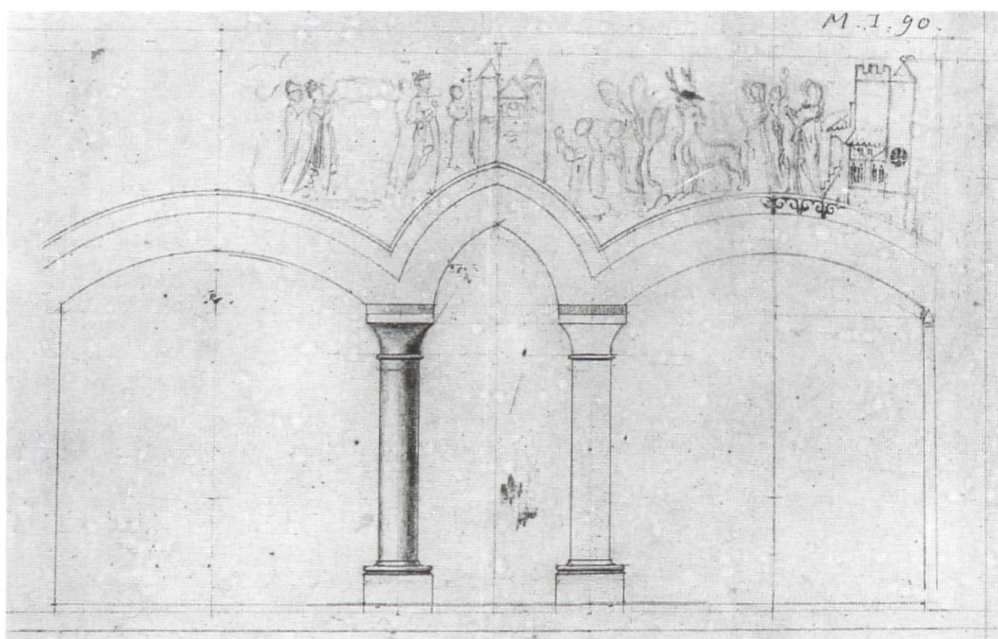


Abb. 12: Bleistift- und Federzeichnung der Wandnische mit angedeuteter Wandmalerei. Auch hier fehlt die linke Seite der Reliquienüberführung. (Staatsarchiv des Kantons Zürich, WI 3 111.11, S. 90)

Dokumentation der Gründungslegende durch Franz Hegi

Um die freigelegten Malereien zeichnerisch und malerisch dokumentieren zu lassen, holte sich Ferdinand Keller die unbestrittene Kapazität auf diesem Gebiet, den Zürcher Kupferstecher Franz Hegi (1774–1850). Seit dem Erscheinen des ersten Hefts der «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich» 1837 konnte Hegi immer wieder Aquatintablätter, Radierungen oder Lithografien als Illustrationen liefern. Dabei waren seine geschickte Wiedergabefähigkeit, sein Verständnis für mittelalterliche Architektur sowie seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Kostümkunde gefragt.

Anhand der erhaltenen Skizzen¹² kann die Vorgehensweise Hegis lückenlos nachvollzogen werden. Diese lässt sich exemplarisch an der Art verdeutlichen, wie er die Gründungslegende dokumentierte. Auf die gleiche Weise hielt Hegi die Malereien an den Chorwänden fest.

In einem ersten Schritt erfasste er die Position und die Proportionen des Bilds, indem er die Wandnische mit ihren Bögen und Säulen vermass und skizzierte (Abb. 4).

Im zweiten Schritt teilte er die Bildfläche in vier Bereiche auf, die er einzeln mit Bleistift skizzierte (Abb. 5–9). In die Skizzen fügte er Massangaben zu den Figuren und Objekten sowie den Abständen dazwischen ein. Zudem notierte er die Farbigkeit der Gewänder und der Bauten: zum Beispiel «gelblich» für den oberen Teil der Fraumünsterkirche in der Bildmitte und «grau» für deren Sockel, «grün» für den Mantel des dritten Bischofs von rechts, «bläul.» für das Untergewand des Königs und «lila» für dessen Mantelumschlag. Nicht jede Farbfläche ist beschriftet. Möglicherweise verliess sich Hegi dabei auf seine

Erinnerung. Hegi gibt in den Skizzen keine deutlichen Gesichter, sondern höchstens Andeutungen davon wieder.

Im dritten Schritt fügte Hegi die Teilskizzen zu den beiden Bildhälften zusammen (Abb. 10, 11). Es entstanden Bleistiftzeichnungen mit sicherem Strich, der nicht mehr die Form sucht wie bei den vorangegangenen Skizzen. Man kann daher annehmen, dass Hegi die Bleistiftzeichnungen nicht mehr vor Ort, sondern aufgrund der Skizzen in seinem Atelier ausführte. Einzelheiten wie die Gesichter entstehen erst hier. Erstmals erscheinen auch die Ansätze eines ornamentalen Rahmens, für den Hegi zwei Varianten angibt. Der Rahmen scheint nicht mehr deutlich lesbar gewesen zu sein.

Es fällt auf, dass für die linke Hälfte der Reliquienüberführung mit der zweiten Gruppe der Bischöfe keine Skizzen bestehen. Genauso wenig stellt sie Hegi auf seiner zusammengesetzten Bleistiftzeichnung dar (Abb. 11). Er gibt mit schwachem Strich nur ganz wenige Konturlinien an.

Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass dieser Bereich des Bilds beim Freilegen entweder verlorengegangen war oder schon vorher nicht mehr existiert hatte. Jedenfalls scheint Hegi davon kaum mehr Reste gesehen zu haben.

Zum Abschluss fertigte Hegi eine Federzeichnung der Wandnische sowie farbige Aquarelle der beiden Bildhälften an, die er der Antiquarischen Gesellschaft abliefern liess (Abb. 2 und 12).

Hegis «künstlerische Freiheiten»

Beim Aquarell hielt sich Hegi nicht konsequent an die eigenen Vorgaben bezüglich der Farbigkeit, sondern nahm sich gewisse künstlerische Freiheiten. Beispielsweise kolorierte er den Umschlag des Königsmantels grün, obwohl er ihn mit «lila» bezeichnet hatte.

Stärker ins Gewicht fällt die Rekonstruktion des vermutlich fehlenden linken Teils der Reliquienüberführung. Dazu kopierte Hegi grösstenteils die vordere Gruppe der Reliquienträger. Dahinter fügte er eine grössere Menschenmenge ein, welche der Prozession folgt. Hegi nutzte hier die Gelegenheit, sein Können in der Darstellung mittelalterlicher Kostüme auszuspielen. Tatsächlich wirkt dieser Bereich im Vergleich mit dem restlichen Bild etwas überfüllt.

Vor allem aber ist Hegis Wiedergabe des Grossmünsters am linken Bildrand interessant. In seiner Monografie über das Grossmünster spricht Daniel Gutscher Hegis Aquarellkopie Quellencharakter zu und bezeichnet sie als älteste bekannte Ansicht der Kirche.¹³ Sie entspricht ziemlich genau Gutschers Erkenntnissen aus den baugeschichtlichen Forschungen.

Nach der Auswertung der Skizzen muss jedoch der Quellencharakter von Hegis Aquarell stark angezweifelt werden. Wie konnte Hegi wissen, wie das Grossmünster um 1300 aussah? Zweifellos kamen ihm die Nachforschungen der Antiquarischen Gesellschaft zugute, deren Ergebnisse in ihren «Mitteilungen» von 1840 und 1841 publiziert wurden. Hegi fertigte dazu die Visualisierungen an (Abb. 13). Doch schon früher hatte er sich intensiv mit der Baugeschichte des Grossmünsters beschäftigt, wie eine Grafik von 1814 beweist (Abb. 14). Ferdinand Keller fertigte ebenfalls ein Aquarell von Teilen der Gründungslegende an. Auch auf diesem fehlt der linke Teil der Reliquienüberführung (Abb. 15).

Kellers Aquarell stimmt in der Form- und Farbgebung bis ins Detail mit demjenigen Hegis überein. Die beiden Darstellungen unterscheiden sich nur in der Wiedergabe der Gesichter. Zudem gibt Keller am unteren Rand der Gründungslegende eine Variation des Rahmens, wie sie auch Hegi in einer Vorzeichnung darstellt (Abb. 10): neben dem Lilienmotiv erscheint ein laufender Hund.

Die starke Übereinstimmung der zwei Werke könnte für die Authentizität der Wiedergabe sprechen – falls Hegi und Keller unabhängig voneinander arbeiteten. Die Ähnlichkeit der Darstellung sogar in den zwei Variationen des Rahmens spricht allerdings eher dafür, dass Keller Hegis Vorzeichnungen oder sogar dessen Aquarell als Vorlage verwendete.

Aquarelle und Federzeichnungen wurden in den «Zeichnungsbüchern» der Antiquarischen Gesellschaft aufbewahrt. Dabei handelte es sich in der Frühzeit wahrscheinlich um Mappen, in denen die Zeichnungen lose gesammelt wurden. Um diese besser zu sichern, dürfte man sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dazu entschlossen zu haben, sie in gebundene Bücher einzukleben. Die Sammlungen dürften nur dem auserwählten Kreis der Mitglieder der Antiquarischen Gesellschaft, Universitätsdozenten, Museumskonservatoren oder spezialisierten Zeichnern zur Ansicht verfügbar gewesen sein. Die Öffentlichkeit hatte keinen Zugang dazu.¹⁴

Die Skizzen und Vorzeichnungen blieben in Franz Hegis Besitz. Nach seinem Tod 1850 gingen sie in den Besitz der Künstlergesellschaft Zürich über, deren Mitglied Hegi zu Lebzeiten war. Sie dürften 1854 durch den ersten Sammlungskonservator Johann Jakob Hess (1801–1873) in einen sogenannten Sammelband eingeklebt worden sein. In den Sammelbänden wurden die Kunstschnitte der verstorbenen Gesellschaftsmitglieder aufbewahrt. Sie bildeten zusammen mit den Malerbüchern den Sammlungsbestand des späteren Kunsthauses, der schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Öffentlichkeit einsehbar war.¹⁵

Die Gründungslegende verschwindet wieder

Durch die Frauenempore nicht ausreichend vor Blicken geschützt, scheint das freigelegte Wandbild bei den Kirchgängern oder zumindest bei der Kirchenpflege Anstoss erregt zu haben. Es wurde, wie eingangs beschrieben, «wieder mit Tünche bedeckt», da man es als «erstens [...] katholisch und zweitens wüst und alt» empfand.¹⁶

Die Antiquarische Gesellschaft schaffte es offenbar nicht, in der Fraumünstergemeinde Verständnis für die freigelegten Malereien zu wecken. Für die Gesellschaft war es mit der zeichnerischen Dokumentation getan, die Bilder scheinen danach ihrem Schicksal überlassen worden zu sein. Nichts deutet auf ein Konzept zum weiteren Umgang mit den Malereien hin. Für die reformierte Kirchgemeinde war es noch zu früh, unverkrampft mit der katholischen Vergangenheit ihrer Kirche umgehen zu können – die Freilegung fand 1847 vor dem Hintergrund des Sonderbundskriegs statt.

Ferdinand Keller und Franz Hegi muss zugute gehalten werden, dass sie die Wandmalereien auf eine für ihre Zeit vorbildliche Weise dokumentierten. Dabei sind allerdings Hegis Vorskizzen dokumentarisch genauer als die farbigen Aquarelle.¹⁷

Die Ergänzungen der Aquarelle sind grösstenteils keine Fantasieprodukte. Die Wiedergabe des Grossmünsters im Zustand des frühen 14. Jahrhunderts auf dem Aquarell

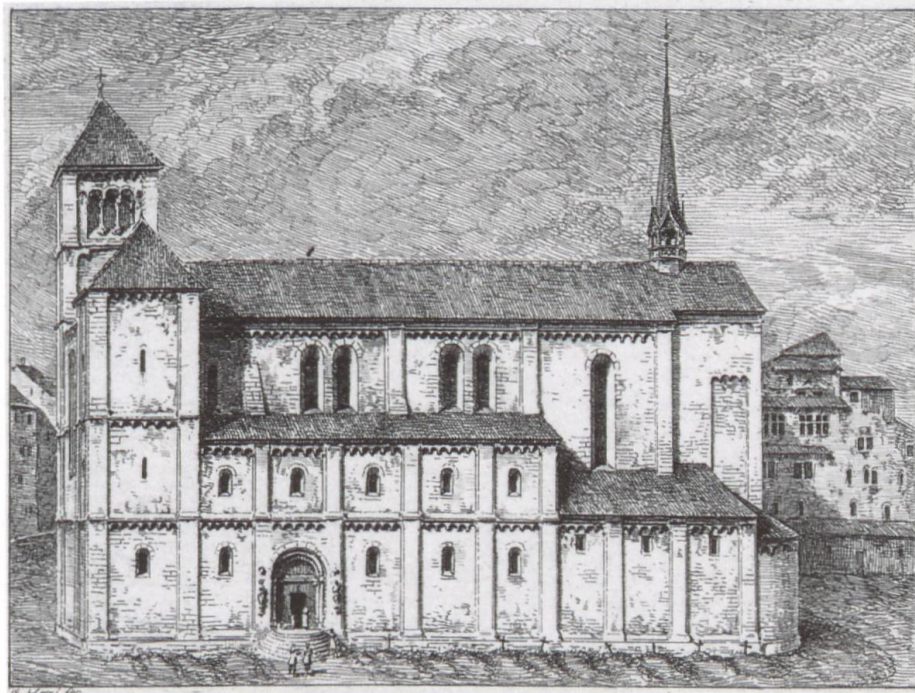
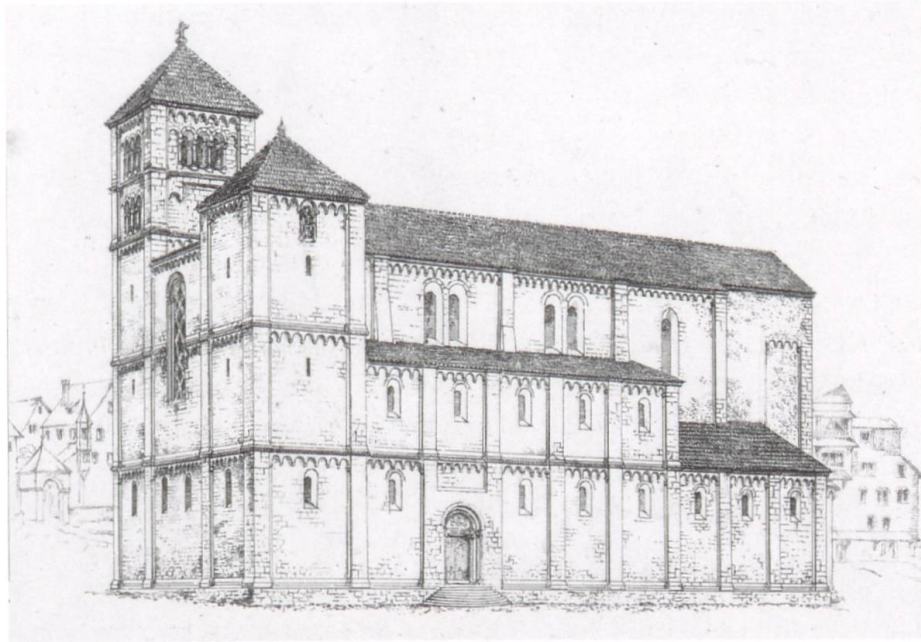


Abb. 13: Darstellung des mittelalterlichen Grossmünsters von Franz Hegi. Aquatinta von 1840. (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, Apz 618: 6)

Abb. 14: Radierung Hegis von 1814. Rekonstruktion des Zustands des Grossmünsters um 1450. (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, Apz 619: 34_2)

der Gründungslegende war durch Bauforschungen unterlegt. Die Ergänzung der Szene setzt das Wissen voraus, dass es sich dabei um die Translation der Felix- und der Regula-Reliquien vom Gross- zum Fraumünster handelt. Auch dies muss das Resultat von eingehenden Betrachtungen gewesen sein.

Im Fall der Ergänzungen unterscheidet sich die Vorgehensweise Franz Hegis von jener der Aquarellisten der Londoner «Society of Antiquaries», die streng wissenschaftlich nur die erhaltenen Reste dokumentierten (Abb. 1).

Es lässt sich nur grob eingrenzen, wann die Gründungslegende wieder überstrichen wurde. Spätestens 1853, als zur 1000-Jahr-Feier des Fraumünsters die Kirche innen neu gestrichen wurde, muss die Malerei unter einem Leimfarbenanstrich verschwunden sein.

Der Umbau 1911/12 und die erneute Suche nach der Gründungslegende

Die nächste Phase des Umgangs mit mittelalterlicher Wandmalerei im Fraumünster läutete wiederum ein Mitglied der Antiquarischen Gesellschaft ein: Johann Rudolf Rahn (1841–1912), der «Vater der schweizerischen Kunstgeschichte».

Seit der Renovation des Grossmünsters 1897, während der man die Sandsteinoberflächen von allen Tünchen befreite und die «mittelalterliche Steinsichtigkeit» wiederherstellte, wünschte man sich in der Fraumünstergemeinde einen ähnlichen Eingriff. Rahn wurde um ein Gutachten gebeten, in dem er 1898 ebenfalls zur Entfernung sämtlicher Anstrichschichten auf den Hausteinoberflächen riet. Nur kurz wird auf die von Ferdinand Keller freigelegten Wandmalereien eingegangen. Zur übertünchten Gründungslegende schreibt er, diese solle aufgedeckt und unter beweglichen Panneaux konserviert werden – ein Vorschlag, wie er auch in der Kirche von Oberwinterthur zur Anwendung gekommen war. Die Freilegung sei «ein Tribut an die Wissenschaft, denn nicht nur seiner ikonographischen und kunstgeschichtlichen Stellung wegen, sondern auch als Denkmal zürcherischer Geschichte verdient diese merkwürdige Translations-Darstellung geachtet zu werden».¹⁸

In den «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft» von 1900 äusserte Rahn die Befürchtung, die Gründungslegende sei nicht nur übertüncht, sondern vielleicht sogar zerstört worden.¹⁹ Das Konzept einer beweglichen Abdeckung für die Wandmalereien zeigt, dass er eine offene Präsentation der Bilder auch 50 Jahre nach deren erstmaliger Freilegung noch immer nicht für zumutbar hielt.

Weiterhin wenig beachtet blieben die Malereien an den Chorwänden. 1900–1901 wurde unter der Sängerempore ein Unterweisungszimmer in Gestalt einer gotischen Stube eingebaut. Der Raum war rundherum durch einen Korridor von den Aussenwänden des Chors abgetrennt. Von diesem Umgang aus liessen sich die Malereireste an den Chorwänden nur noch in starker Verkürzung betrachten.²⁰

Mit der Ausarbeitung von Plänen für die gewünschten Umbauarbeiten wurde der ETH-Professor Gustav Gull (1858–1942), ehemaliger Stadtbaumeister und Architekt vieler grosser Zürcher Bauten der Jahrhundertwende, beauftragt. Erst 1911–1912 gelangte das Projekt zur Ausführung.

Das Konzept der Materialsichtigkeit der Natursteinoberflächen und die damit verbundene Entfernung aller Anstriche, die sich über die Jahrhunderte angesammelt hatten, führte unweigerlich zur Entdeckung weiterer Wandmalereien. Auch die Putzflächen wurden mit



Abb. 15: Ferdinand Kellers Umsetzung der Gründungslegende als Aquarell. (Staatsarchiv des Kantons Zürich, WI 3 111.11, S. 90)

Spachteln minutiös abgekratzt, wodurch im Chorgewölbe die vier frühgotischen Evangelistenmedaillons und eine Sternendekoration zum Vorschein kamen. Die Verschiebung des Lettners förderte am nordöstlichen Vierungspfeiler eine spätgotische Rankenmalerei und die zugehörige Darstellung des heiligen Onophrius zutage.

Bei der Gründungslegende bestätigten sich Rahns Befürchtungen. Sein Schüler Josef Zemp musste nach der Renovation vermelden, dass davon «nur wenige Farbenspuren» zum Vorschein gekommen seien, und er erklärte das Bild für «endgültig verloren».²¹

Die Bildfläche wurde 1911–1912 nochmals vollständig bis auf die zerstörte Malschicht freigelegt.²² Möglicherweise war sie nur mit einem Leimfarbenanstrich von 1853 bedeckt gewesen. Dieser liess sich einfach mit Wasser abwaschen, was der bereits reduzierten Seccomalerei sicherlich nicht zuträglich war.

Dennoch dürfte das Wandgemälde schon vor dem Überstreichen Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend zerstört worden sein. Möglicherweise geschah dies aus ideologischen Gründen. Wahrscheinlicher ist aber, dass das Bild anstrichtechnischen Überlegungen zum Opfer fiel. Der ausführende Maler wollte einen gleichmässigen und stabilen Grund schaffen, damit sein Anstrich die bunte Fläche sauber deckte. Vielleicht wusch er das Bild mit Wasser und einer Bürste ab oder reduzierte es mit einem Spachtel.

Die Nachuntersuchung von 2006

Im Vorfeld der Sanierungsmassnahmen in der Fraumünsterkirche 2006 keimte die Hoffnung auf, die Gründungslegende habe sich unter den jüngsten Anstrichen vielleicht doch besser erhalten, als Josef Zemp überliefert hatte. Die Restauratoren Heinz Schwarz und Gertrud Fehringer führten daher 2004 im Rahmen einer Voruntersuchung erste Sondierungen durch. In ihrem Bericht hielten sie fest, es seien «auf bauzeitlichem Verputz unter diversen Schichten sehr kleine Farbspuren zu befunden, die äusserst fragil sind. [...] [Es] darf angenommen werden, dass von diesem Zyklus lediglich noch sehr geschwächte, eher partiell erhaltene Farbreste übrig geblieben sind. Nebst den reduzierten Schichten sind auch zahlreiche Störungen im Putz zu beobachten.»²³

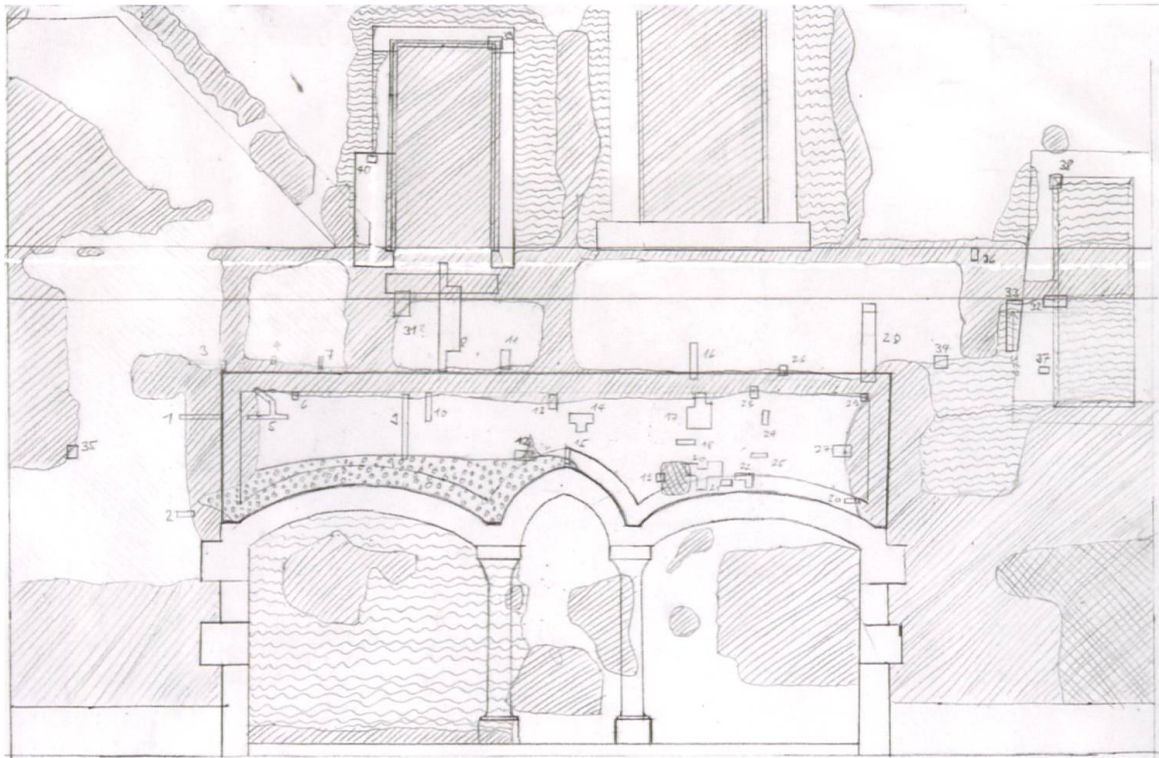


Abb. 16: Putzkartierung an der Südwand des Querhauses. Alle strukturiert dargestellten Bereiche stehen für Putzergänzungen verschiedener Phasen, unstrukturiert ist der originale Putz von um 1300. Die eingezeichneten Felder über der dreiteiligen Nische, wo sich das Wandbild der Gründungslegende befand, sind Sondierungsfelder. Die vermauerten Durchgänge über der Nische führten vom angrenzenden Abteigebäude, das 1898 abgebrochen wurde, auf die ehemalige Nonnenempore. Der ursprüngliche Zugang am rechten Rand der Wand wurde neu entdeckt. (Beat Waldispühl)

Schwarz und Fehringer schlugen vor, die Malfläche des verlorenen Bilds freizulegen und die rudimentären Befunde als Andeutung des ehemaligen Standorts zu zeigen. «Zur Veranschaulichung wäre eine Umrahmung, in der Art wie sie Franz Hegi in der Tuschzeichnung angedeutet hat, [...] zu diskutieren. Weitere moderne Umsetzungen, auch Projektionen, wären denkbar, quasi als Tradierung der Idee, freie Wandflächen auszuschnücken.»²⁴

Zusätzliche Sondierungen sollten die genaue Position des Bilds, den Erhaltungszustand des originalen Bildträgers sowie den Zerstörungsgrad der Malschicht bestimmen.²⁵ Anhand von Franz Hegis recht massstabgetreuer Zeichnung der Wandnische (Abb. 12) konnte die ungefähre Lage des Bilds auf die Wand aufgezeichnet werden. Innerhalb und am Rand dieses Bereichs wurde nach Überresten der Malerei sondiert sowie der Anteil an erhaltenem originale Putz kartiert (Abb. 16).

Der Befund von 1911/12, wonach die Wandmalerei zerstört sei, wurde durch die neuerlichen Sondierungen grundsätzlich bestätigt. 40–50 Prozent des originalen Putzes in der Bildfläche sind nicht erhalten, glücklicherweise befinden sich die erneuerten Bereiche vor allem in den Randzonen der Malerei. Nur kleine Bereiche des Bilds dürften nach einer Freilegung noch lesbar sein, und auch diese würden dazu einer weitgehenden Retusche bedürfen. Eine Freilegung der Malereiesterie liess sich nicht rechtfertigen.

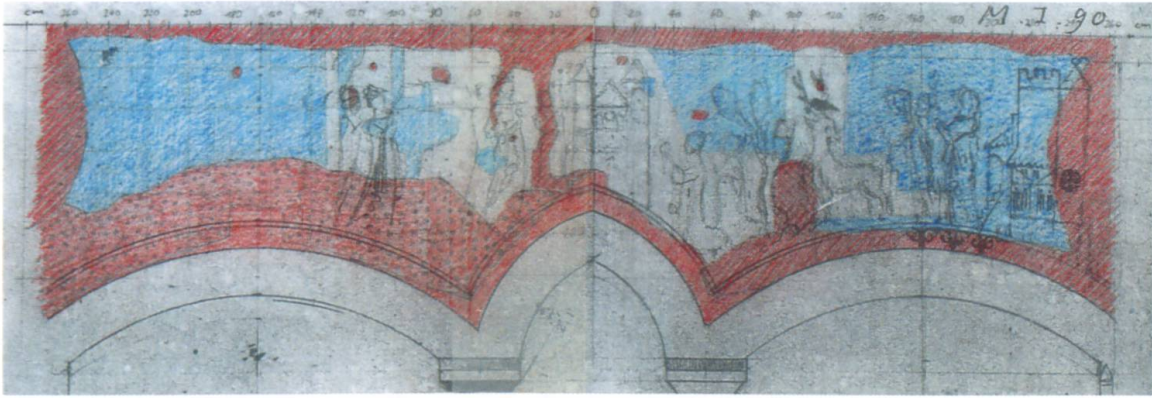


Abb. 17: Kartierung der zerstörten Gründungslegende. Rot eingefärbt sind Zonen mit fehlendem originalem Bildträger, blau eingefärbt sind die nicht freigelegten Bereiche. Die Kartierung wurde auf der Basis von Franz Hegis Zeichnung (Abb. 12) erstellt. (Beat Waldispühl)

Die Sanierungsarbeiten von 2006 umfassten unter anderem die Entfernung eines 1979 auf die verputzten Wand- und Gewölbeflächen aufgetragenen Dispersionsanstrichs. Dieser wurde auch auf der Fläche des zerstörten Wandbilds abgenommen, wodurch sich im Bereich über dem mittleren Spitzbogen und links davon die unteren Schichten aus der Phase von 1911–1912 lösten.

Die unbeabsichtigte Freilegung erlaubte es nun, grössere Flächen des Bildbereichs neu zu beurteilen. Unter anderem konnten die genaue Position, die Bildhöhe und die Übereinstimmung mit dem Hegi-Aquarell in den offenen Bereichen ermittelt werden. Weiter fand in der Folge eine genauere Kartierung der Bildzone statt (Abb. 17).

Der Vergleich mit Franz Hegis Aquarell

Die zum Vorschein getretenen, sehr stark reduzierten Reste der Malerei liessen formal und proportional eine weitgehende Übereinstimmung mit den Skizzen Hegis erkennen. Erhalten haben sich jedoch hauptsächlich nur Spuren.

Im Bereich der linken Bildhälfte waren im Vergleich mit Hegis Skizzen und Aquarell die folgenden Details nachzuvollziehen: die roten Vorzeichnungslinien des vorderen Reliquienschreins, Vorzeichnungslinien der vier Figuren, die den Schrein tragen, rote Farbreste im unteren Teil des Gewands des vordersten Schreinträgers, schwärzliche Hintergrundfarbe unterhalb des Schreins, Vorzeichnungslinien der Köpfe und Hände der kleinen, unterhalb des Schreins knienden Figuren (Abb. 18–19).

Zunächst etwas irritierend wirkte der schwarze Hintergrund auf der linken Bildhälfte, den Hegi in einem intensiven Blau wiedergibt. Mit der Lupe betrachtet, fanden sich auf der schwarzen Schicht tatsächlich blaue Pigmente. Viel deutlicher war der zweischichtige Aufbau auf der rechten Bildhälfte zu beobachten. Bei der schwarzen (oder grauen) Unterlegung von Blaupartien handelt es sich um ein im Mittelalter verbreitetes Verfahren,



Abb. 18: Vorzeichnungslinien von Köpfen und Händen der knienden Gestalten unter dem Reliquienschrein. Der reduzierte Hintergrund erscheint schwarz. (Beat Waldispühl)

Abb. 19: Der ausgearbeitete Ausschnitt bei Hegi. (Wie Abb. 2, Staatsarchiv des Kantons Zürich, WI 3 111.11, S. 91)

das zur gleichen Zeit zum Beispiel auch von Giotto angewandt wurde. Diese sogenannte Veneda-Technik diente dazu, teures Blaupigment zu sparen.

In der Fläche des vorderen Schreins fanden sich kleinste Fragmente von Gelb. Das Tuch, mit dem die Reliquienschreine bedeckt sind, dürfte daher original gelb, was Gold meint, gewesen sein, und nicht weiss, wie es Hegi wiedergibt.

In der Bildmitte waren die Reste der Fraumünsterkirche im Zustand des 13. Jahrhunderts zu identifizieren. Auszumachen waren das rote Dreieck des mittleren Giebels und die beiden roten Turmhelme (Abb. 20, 21). Im Bereich unterhalb des Giebels fanden sich gelbe Farbspuren, im Sockelbereich viele senk- und waagrechte rote Vorzeichnungsstriche, die auf das von Hegi gemalte Quaderwerk hindeuten. Rote Farbspuren in der Sockelzone unterhalb des rechten Turms lassen vermuten, dass auch der kleine Glöckner auf dem Aquarell keine Erfindung Hegis ist.

In einigen Sondierungsfeldern wurden Spuren des Hirsches entdeckt, worauf die Sondierung mit dem Freilegehämmerchen in diesem Bereich ausgeweitet wurde. Der Hirsch hat ein intensiv gelbes Fell, das Geweih ist leuchtend rot. Die Körperhaltung entspricht Hegis Skizzen (Abb. 22, 23).

Anhand der gefundenen Spuren lässt sich sagen, dass das Hegi-Aquarell ein formal sehr präzises Abbild der Wandmalerei zu sein scheint. Nur bei der Ausarbeitung der Gewänder mit ihrem miniaturartig feinen Faltenwurf und den Schattierungen hielt sich Hegi wohl nicht an das Original.

Ein circa 1 Zentimeter tiefes Loch im Bereich des Hirschgeweihs störte den Maler in keiner Weise, malte er doch unbekümmert in die Vertiefung hinein. Das Bild wurde offenbar nicht als Fresko in den frischen Putz gemalt, sondern a secco zu einem späteren Zeitpunkt, als der Putz bereits schadhaft geworden war.

Beim Bindemittel der Wandmalerei könnte es sich um Kalkfarbe mit einem proteini-schen Anteil handeln.²⁶ Dies wäre zum Beispiel bei einer Kalkkaseinfarbe der Fall. Als

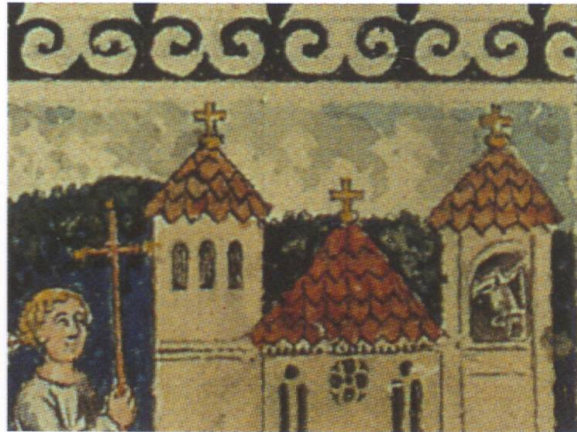


Abb. 20: Ausschnitt aus dem Bereich des Giebels und der Türme, wo das Rot der Ziegel sowie die gelbe Flächenfarbe teilweise erhalten ist. Am linken Bildrand die Vorzeichnungslinien des Kreuzes, das der Reliquienüberführung vorangetragen wird. (Beat Waldispühl)

Abb. 21: Unklar ist, ob die Masswerkfenster und die Rose auf der Ostfassade Hegis Fantasie entsprungen sind. (Wie Abb. 1, Staatsarchiv des Kantons Zürich, WI 3 111.11, S. 91)

Abb. 22: Der gelbe Hirsch ist in seiner Haltung anhand der Malereireste gut nachvollziehbar. (Beat Waldispühl)

Abb. 23: Hegi hat den Hirsch sehr genau kopiert. Von den Strichen, die das Fell des Tieres verdeutlichen sollen, ist im Original nichts erhalten. (Wie Abb. 1, Staatsarchiv des Kantons Zürich, WI 3 111.11, S. 91)



Abb. 24: Nach der Abgerüstung liess sich der rund 5,30 Meter breite Bildbereich als Ganzes betrachten. Aus der Distanz sind die erhaltenen Einzelheiten der Malerei nicht zu deuten.
(Beat Waldispühl)

Pigmente wurden roter Ocker im Geweih des Hirsches, gelber Ocker für dessen Fell, Pflanzenschwarz als Untermalung für den Hintergrund und Azurit als darauffolgendes Blaupigment festgestellt.

Wo das Blau im Hintergrund in Grün übergeht, wurde der Azurit mit gelbem Ocker gemischt.²⁷

Die grosszügige Verwendung von Blau im Hintergrund zeigt den ausserordentlichen materiellen Wert des Bilds im Mittelalter. Als Blaupigmente standen um 1300 nur der teure Azurit und der kaum erschwingliche Lapis Lazuli zur Verfügung. Die Wahl eines blauen Hintergrunds kann daher auch als öffentliche Demonstration von Reichtum und Macht gedeutet werden.

Aufgrund der äusserst spärlichen Reste der Malerei wurde auf eine vollständige Freilegung der Malschicht verzichtet (Abb. 24). Die gefundenen Reste liessen bei den Restauratoren, der Bauleitung, der kantonalen Denkmalpflege und der Baukommission den Wunsch aufkommen, das Wandbild auf andere Weise an seiner ursprünglichen Stelle zu präsentieren. Dazu erstellte man von Franz Hegis Aquarell ein Mittelformat-Dia, das digitalisiert, vergrössert und auf Fotopapier belichtet in ursprünglicher Grösse und Position aufgehängt wurde.

Die Wahl dieser Variante ermöglichte es, das originale Wandbild hinter der Kopie in seinem partiell freigelegten Zustand zu belassen. Es wird wohl nicht das letzte Mal sein, dass die schwer beschädigte Malerei die Neugier von Forschern zu wecken vermag.

Anmerkungen

- 1 Rahn, Johann Rudolf: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz: von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876, S. 617. Der vorliegende Text ist ein Auszug aus meiner Semesterarbeit «Die Wandmalereien des Zürcher Fraumünsters – Ihre Freilegungs- und Restaurierungsgeschichte», Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, 2007.
- 2 Rahn, Johann Rudolf und Zeller-Werdmüller, Heinrich: Das Fraumünster in Zürich, I. Aus der Geschichte des Stiftes (MAGZ, Bd. XXV, Heft 1), Zürich 1900, S. 4.
- 3 Abegg, Regine: Äbtissinnen zwischen formellem Anspruch und realer Macht – Neubau und Ausstattung der Zürcher Fraumünsterkirche im 13. Jahrhundert, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 52 (2001), S. 6–15.
- 4 Largiadèr, Anton: Hundert Jahre Antiquarische Gesellschaft in Zürich 1832–1932, Zürich 1932, S. 6–19.
- 5 Binski, Paul: The Painted Chamber at Westminster, London 1986, S. 4.
- 6 Abegg, Regine: Wider den Verlust der «anschaulichen Erinnerungen» – Abbildungen zwischen Evokation und Rekonstruktion. Das mittelalterliche Zürich in der Druckgrafik des 19. Jahrhunderts, in: Visualisierung und Imagination – Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne, Göttingen 2006, S. 512–545, hier 513 f.
- 7 Zweiter Bericht über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich vom 1. Juli 1845 bis 1. Juli 1846, Zürich 1846, S. 7. Veröffentlicht wurden die Erkenntnisse bei Wyss, Georg von: Geschichte der Abtei Zürich (MAGZ, Bd. VIII), Zürich 1851–1858.
- 8 Antiquarische Gesellschaft in Zürich, Jahresbericht (wie Anm. 7).
- 9 Vögelin, Salomon: Das alte Zürich, Eine Wanderung durch Zürich im Jahr 1504, Zürich 1878, S. 518.
- 10 Rahn, Geschichte (wie Anm. 1), S. 667.
- 11 Ebd., S. 617.
- 12 Grafische Sammlung des Kunsthhauses Zürich, O 16.
- 13 Gutscher, Daniel: Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie, Bern 1983, S. 26.
- 14 Freundliche Auskunft zu den Zeichnungsbüchern von Dr. Barbara Stadler, Staatsarchiv des Kantons Zürich, Mail vom 10. Januar 2007.
- 15 Freundliche Auskunft von Bernhard von Waldkirch, Konservator der Grafischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich, 22. November 2006.
- 16 Rahn, Geschichte (wie Anm. 1), S. 617.
- 17 Den gleichen Schluss zog Daniel Gutscher bereits bei seiner Untersuchung der Skizzen und Aquarelle Hegis von den Malereien in der 1850 zerstörten Marienkapelle beim Grossmünster. Gutscher, Daniel: Die Wandmalereien der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Zürcher Grossmünster. Ein verlorener Freskenzyklus der Manesse-Zeit, in: Unsere Kunstdenkmäler 30 (1979), S. 164–179.
- 18 Rahn, J. R.: Gutachten über den Befund und die künftige Behandlung des Fraumünsters in Zürich, August 1898 (Teil eines an die Mitglieder der Fraumünstergemeinde gerichteten Berichts zum Traktandum «Einführung der obligatorischen Kirchensteuer an Stelle der bisherigen freiwilligen Steuer», Kirchgemeindeversammlung vom 29. Oktober 1898), S. 13–29, hier 25, einsehbar z. B. in Stadtarchiv Zürich, V.L. 85.
- 19 Rahn, Fraumünster (wie Anm. 2), S. 4.
- 20 Steinmann, Rudolf: Das Fraumünster in Zürich, Zürich 1913, S. 134, 142.
- 21 Zemp, Josef: Das Fraumünster in Zürich, IV. Baugeschichte des Fraumünsters (MAGZ, Bd. XXV, Heft 4), Zürich 1914, S. 162.
- 22 Gemäss der Untersuchung von 2006.
- 23 Schwarz, Heinz und Fehring, Gertrud: Fraumünster Zürich – Restauratorische Untersuchung der Oberflächen im Innern, Kriens 2004, S. 21 (unpubliziert).
- 24 Schwarz/Fehring: Fraumünster (wie Anm. 23), S. 12.
- 25 Ausgeführt 2006 vom Verfasser im Rahmen eines Praktikums bei der Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz und Gertrud Fehring, Restauratoren SKR, Kriens und Bätterkinden.
- 26 Eine Malschichtprobe wurde mittels Fourier Transform Infrared Spectrometry (FTIR) am Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern analysiert. Die Auswertung erfolgte durch Dipl. Rest. Stefan Zumbühl.
- 27 Die Pigmentanalyse erfolgte mittels Polarisationsmikroskopie am Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern. Die Proben wurden durch Dr. Stefan Wulfert ausgewertet.