

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 86 (2019)

Artikel: Das Votivbild für Hans Waldmann im Fraumünster zu Zürich
Autor: Eggenberger, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1045777>

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: 20.02.2025

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

Abb. 1: Das Votivbild für Hans Waldmann. Gnadenstuhl, Maria und die Heiligen Felix und Regula im Südquerhaus des Fraumünsters, Zürich. (Foto Stephan Altenburger, 2018)



Christoph Eggenberger

Das Votivbild für Hans Waldmann im Fraumünster zu Zürich

Das sogenannte Votivbild Hans Waldmanns (um 1435–1489) im Fraumünster befand sich ursprünglich in einer Nische neben dem Portal des Nordquerhauses (Abb. 1). Es wurde 1964/65 abgenommen und neben dem Eingang zur ursprünglichen Marienkapelle, der heutigen Sakristei, montiert.¹ Bei der Abnahme des Freskos ist viel an Substanz verloren gegangen, wie die Schwarz-Weiss-Aufnahme von 1912 im Baugeschichtlichen Archiv Zürich deutlich macht (Abb. 2). Doch jetzt kann man die hohe Qualität des für Zürich ausserordentlichen Bildes erstmals wieder erahnen.

Die Quellenlage ist schmal, die einzige verlässliche Quelle ist das Bild selbst. Seine Ausstrahlung lässt bis heute – im schlechten Erhaltungszustand und nicht mehr am ursprünglichen Ort – keinen Betrachter kalt. Dies war zu Beginn der Reformation nicht anders. Zwinglis Verehrung Mariens und die hohe Wertschätzung der Abtei für ihren Gönner Hans Waldmann liessen eine Zerstörung nicht zu. Die Quellen besagen nicht, wann die Nische zugemauert wurde. Vergessen gegangen ist das Bild nicht, wie die um 1525/30 entstandene Glasmalerei in Wörlitz zeigt (Abb. 6). Auch der Grabstein Waldmanns (Abb. 5) blieb erhalten.

Am ursprünglichen Ort neben dem Portal gegen den Münsterhof hin ist heute eine Kopie zu sehen; ihre schlechte malerische Qualität sticht neben der

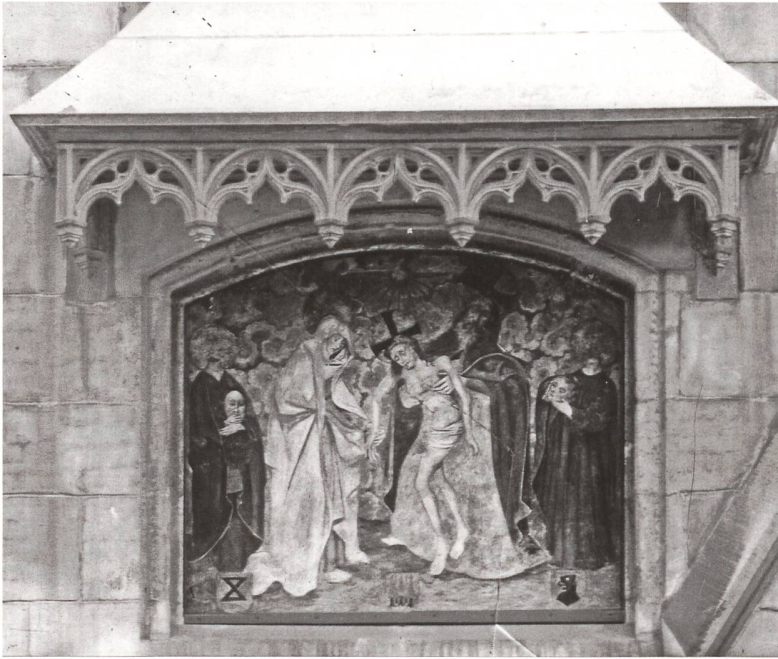


Abb. 2: Votivbild. Aufnahme von 1912. (Baugeschichtliches Archiv Zürich)

Abb. 3: Meister der Löwener Trinität, Gnadenstuhl, 1430er-Jahre. St. Petersburg, Eremitage. (Repro aus Felix Thürlemann, wie Anm. 5)

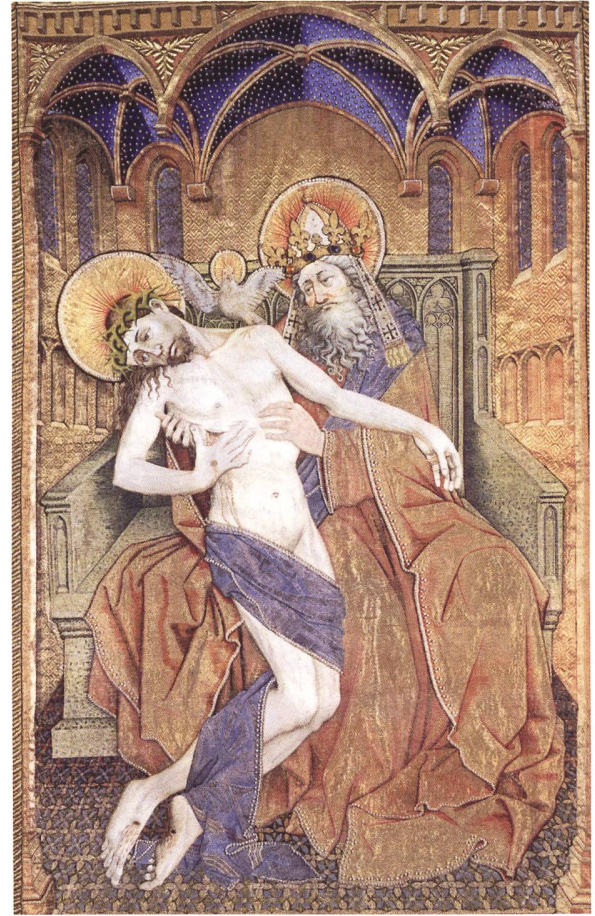
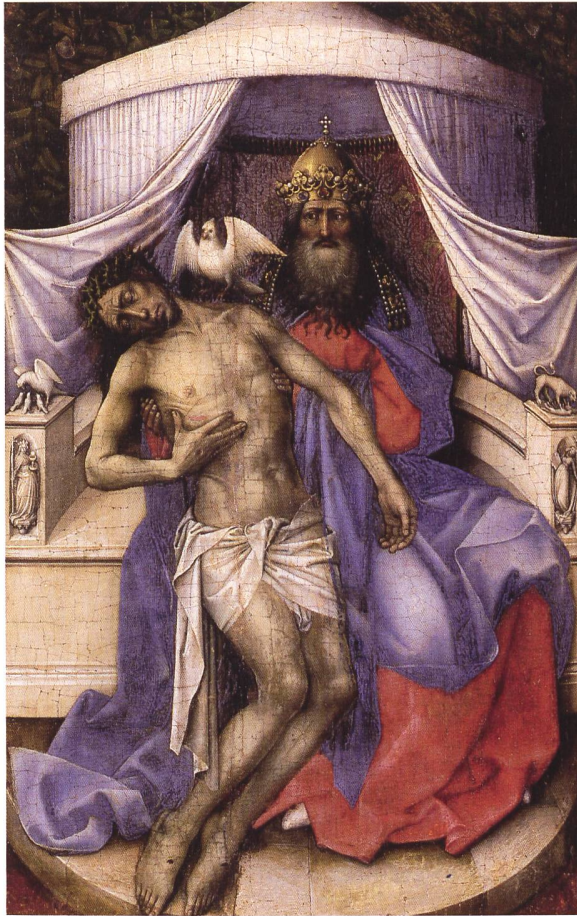
Abb. 4: Robert Campin (Entwurf), Gnadenstuhl. Altartuch im Schatz des Ordens zum Goldenen Vlies. Wien, Geistliche Schatzkammer. (Repro aus Felix Thürlemann, wie Anm. 5)

neuen Sicht auf das Original ins Auge. Doch macht sie Details sichtbar, die im stark beschädigten Original nicht mehr zu erkennen sind, insbesondere der Hintergrund mit den Wolken und den goldenen Sternen und der lange Bart des hl. Felix links; in der höchstauflösenden neuen Aufnahme lässt sich der Bart bei starker Vergrößerung noch knapp erahnen.

Gottvater hält seinen vom Kreuz abgenommenen Sohn in den Armen, beide, der Vater und Christus, sind mit einem Kreuznimbus ausgezeichnet. Gottvater trägt zu dieser Zeit oft eine Tiara, wird also dem Papst angeglichen, eindrucklich zu sehen am Genter Altar der Brüder Jan und Hubert van Eyck von 1432. Darüber ist die Taube des Heiligen Geistes zu erkennen, auch sie mit einem Nimbus. Die geläufigen Darstellungen des «Gnadenstuhls» platzieren die Taube stets zwischen Vater und Sohn oder dann, wie bei Albrecht Dürer, über die in der Mittelachse übereinander angeordneten Figuren des Vaters und des Sohnes.² Der Maler in Zürich setzte sie auch in die Mittelachse des Bildes, aber genau über dem Kopf Christi. Und überhaupt, es ist kein reiner Gnadenstuhl; die Patronin des Fraumünsters, Maria, durfte ebenso wenig fehlen wie die Zürcher Heiligen Felix und Regula. Die beiden Märtyrer flankieren statisch das Bild und geben den dominierenden farbigen Doppelklang von Grün und Rot an; ihre goldenen Nimben umrahmen die Stelle über dem

Hals, wo vor der Enthauptung die Köpfe sassen; diese tragen sie in ihren Händen.

Die Hauptgruppe mit Gottvater – auch er rot und grün gekleidet –, mit Christus und der Taube des Heiligen Geistes ist leicht aus der Bildmitte nach rechts verschoben. So bilden die Taube, das dornen gekrönte Haupt Christi, das grüne Innenfutter vom Mantel Gottes sowie unten das Waldmann'sche Wappen mit den grünen Bäumen die bedeutungsschwere Mittelachse. Die Taube sendet zehn goldene Strahlen aus, nicht sieben, wie mit Blick auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes zu erwarten wäre. Der rote Streifen von der Aussenseite des Mantels von Gottvater zieht gleichsam die Mittellinie der Komposition, um den blauen Hintergrund freizugeben für die Hände Christi und Mariae. Maria umfasst das rechte Handgelenk ihres Sohnes in der reinsten Form der «compassio», des Mitleidens der Mutter; sie ist Maria der Sieben Schmerzen, die «Mater dolorosa». Die gebeugte Haltung Mariae und der tote Körper Jesu bilden die Klammer um die Gebärde der zärtlichen Vereinigung von Mutter und Sohn. Rechts bildet der Blick Gottvaters zum Betrachter einen Schwerpunkt des Bildes als Zeichen der Überwindung des Todes und der Auferstehung Christi, während links die Demut und das Leiden Mariae einen Kontrapunkt setzt, ganz im Sinne der «devotio moderna».



Die Lesbarkeit des Bildes im heutigen Zustand wird dadurch erschwert, dass das weisse Grabtuch Christi stark beschädigt, und die rote Farbe des Mantels von Maria über dem blauen Untergewand fast ganz verschwunden ist. Der ursprüngliche Farbrhythmus grün – rot/blau – rot/grün/weiss – rot ist nicht mehr zu erkennen.

Der Gnadenstuhl – aber nicht nur

Den Kontrast von Tod, Auferstehung und von Leid und Demut widerspiegelt die schwungvolle Komposition mit den unterschiedlich gebogenen Figuren. So überspielte der Maler den Charakter der Collage des Bildes aus den drei Elementen Gnadenstuhl, Maria und den Zürcher Heiligen. Das zentrale Motiv ist der Gnadenstuhl als Verbildlichung des «canon missae», des Hochgebets der Messliturgie.³ Alles in diesem Bild erscheint in engem Bezug zur Liturgie und den Hochfesten des Kirchenjahres.

Regine Abegg vermerkte treffend den Zusammenhang des Gnadenstuhlmotivs mit dem Meister von Flémalle und seinem Bild in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 3).⁴ Das Bild ist in den 1430er-Jahren wohl in Löwen entstanden. Erstaunlich, eine solche Bildparallele in Zürich zu finden; sie gibt die Richtung vor, in welchen Zusammenhang das Bild zu stellen ist. Seit der Monographie zu Robert Campin von Felix Thürlemann spricht man vielleicht besser nicht mehr vom Meister von Flémalle, sondern von Robert Campin (um 1375–1444) beziehungsweise hier von einem seiner Schüler, dem Meister der Löwener Trinität.⁵ Bis in Details ist das flämische mit dem Zürcher Bild identisch, ausser dass die Figuren auf einem majestätischen Thron mit Baldachin inszeniert werden. Der Thron zeigt ikonographische Zutaten, die für das Frauenmünsterbild weiterführend sind. Maria tritt im St. Petersburger Bild nicht direkt auf; die Figur in der Grisaillemalerei zur Nachahmung einer Steinskulptur an der linken Thronlehne ist die Ecclesia,



Abb. 5: Grabplatte für Hans Waldmann. Nordquerhaus des Fraumünsters, Zürich. (Baugeschichtliches Archiv Zürich)

Abb. 6: Gnadenstuhl, Glasmalereifragment. Gotisches Haus zu Wörlitz. (Kulturstiftung Dessau-Wörlitz)

die Personifikation der Kirche also, erkennbar an Kelch und Kreuzstab; sie steht für Maria, die Gottesmutter, und ihr gegenüber die Synagoge mit dem zerbrochenen Stab, die Personifikation des zerstörten Tempels von Jerusalem und der Auflösung des Alten Bundes. Die beiden anderen Symbole verweisen auf die Göttlichkeit des Sohnes Gottes und auf die Eucharistie; links trinken die Pelikanjungen das Blut, das der grosse Pelikan aus der Brust tropfen lässt, und rechts haucht der Löwe den drei totgeborenen Jungen Leben ein.

Näher zum Zürcher Bild, ja erstaunlich nahe kommt aber ein Meisterwerk, das Robert Campin um 1435 selbst entworfen hatte; das Altartuch aus dem Schatz des Ordens zum Goldenen Vlies, heute in der Geistlichen Schatzkammer in der Wiener Hofburg (Abb. 4).⁶ Der Schatz und damit auch das Altartuch mit dem Gnadenstuhl war damals nur für den Orden bestimmt und für Aussenstehende nicht sichtbar. Campin hatte dazu Entwürfe gezeichnet, die vielleicht in Umlauf gekommen sind; wir wissen es nicht. Es geht nicht darum, dieses

Werk als das direkte Vorbild für das Zürcher Bild zu bezeichnen, doch der Bildtypus ist der gleiche. Zwar finden wir wieder den Thron, aber das blaue Gewölbe des Baldachins mit den goldenen Sternen entspricht dem Hintergrund des Zürcher Bildes, wo die Sterne noch schwach zu erkennen sind. Wie schon im St. Petersburger Bild sind die Beine Jesu nach rechts gebogen, im Fraumünster spiegelbildlich nach links. Ohne dies überbetonen zu wollen, könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass der Maler die Vorlage durchpauste. Weitere Unterschiede liegen neben dem Thron in der Lilienkrone, auch die Zurschaustellung der Seitenwunde durch Christus fehlt in Zürich, während der Haltegriff Gottvaters gleich dargestellt ist. Die Taube strahlt in Wien mehr als zehn Strahlen aus; genau zu sehen ist es nicht, es könnten 17 sein; die Zahl umfasst Gesetz und Gnade, die zehn Gebote und die sieben Gaben des Heiligen Geistes.

Bei der Erweiterung des Gnadenstuhls zum Votivbild im Fraumünster stellt sich die Frage, wie Maria zum feststehenden Typus der Dreifaltigkeit



kommt. Bereits um 1250 findet sich der Gnadenstuhl zwischen Maria und Johannes auf einem Tafelbild im Bode Museum, Berlin. In den 1430er-Jahren sind die Flémaller Tafeln im Städel, Frankfurt zu nennen oder Masaccios Fresko von 1425/28 in Santa Maria Novella, Florenz.⁷ Nirgends sehen wir aber die intime Art, wie Maria im Zürcher Bild um ihren Sohn trauert und ihn sanft an der Hand berührt.

Pietà – Mater dolorosa

In der Pietà wird dies seit dem frühen 14. Jahrhundert zu einem wichtigen Bildthema. Michelangelos unvollendet gebliebene Pietà Rondanini (1553–1564) im Castello Sforzesco in Mailand lässt sich am ehesten zum Vergleich beziehen.⁸

Es spricht einiges dafür, dass der Gnadenstuhl in der Gestaltung auf dem Altartuch des Schatzes des Ordens zum Goldenen Vlies für das Zürcher Votivbild ausschlaggebend war. Hans Waldmann und König Maximilian, der nachmalige Kaiser Maximilian I.,

hatten sich möglicherweise in Flandern kennengelernt. Maximilian war seit 1478 der Souverän des Ordens, bevor er 1486 König wurde. 1487 sicherte er Hans Waldmann für seine Dienste eine jährliche Pension von 4000 Gulden zu; dies geschah ausgerechnet am Tag der Kreuzerhöhung, am 14. September 1487.⁹ Am Tag darauf feiert die Kirche das Fest der «Mater dolorosa», die im Votivbild eine wichtige Rolle spielt. Zum Fest entstand wohl im 13. Jahrhundert die Sequenz «Stabat mater dolorosa».

Ein Eintrag im Jahrzeitbuch des Fraumünsters besagt, dass Waldmann am 15. August 1478, also am Tag von Mariae Himmelfahrt, dem wichtigsten Tag der Hauptpatronin des Fraumünsters, einen grösseren Betrag gestiftet hatte.¹⁰ Man brachte bisher das Votivbild ganz selbstverständlich mit dieser Stiftung in Zusammenhang und datierte es ebenfalls auf 1478. Dies ist jedoch nicht belegt; Peter Niederhäuser verdanke ich den Hinweis, dass ebenso gut die Nachfahren das Bild hätten stiften können. Am ehesten kommt Gerold Edlibach, Waldmanns Stiefsohn, infrage. Die Wappen am unteren Bild-

rand könnten darauf eine Antwort geben. Regine Abegg ordnet das Wappen links seiner Mutter zu: Katharina Schweiger von Zug; rechts vermutet sie das Wappen von Anna Landolt, der Witwe des Ulrich Edlibach und Frau von Hans Waldmann, was aber nicht gesichert ist.

Gerold Edlibach (1454–1530) war Einsiedler Amtmann und verwaltete den Klosterbesitz in Zürich. Der Sturz seines Schwiegervaters zwang ihn zum Rücktritt aus dem Kleinen Rat; erst 1493–1499 und 1512–1524 gehörte er wieder dem Rat an. 1514–1527 war er Spitalpfleger des Heilig-Geist-Spitals am heutigen Zähringerplatz. Edlibach war ein Gegner der Reformation.¹¹ Die kurzen Angaben zu seiner Person lassen ihn als Auftraggeber des Motivbildes als wahrscheinlich erscheinen. Die Erträge der Stiftung Waldmanns waren für den Kult an dessen Grab und als Armenspende vorgesehen. Beides diente über den Tod hinaus dem Prestige und dem Seelenheil von Waldmann, wie es die Grablegung im Fraumünster belegt (Abb. 5). Die Verbindung Edlibachs zum Heilig-Geist-Spital führt zu einer als Fragment im Gotischen Haus in Wörlitz erhaltenen Glasmalerei des Gnadenstuhls eines anonymen Künstlers in Zürich um 1525/30 (Abb. 6).¹² Die Ähnlichkeit mit dem Motivbild ist erstaunlich, man möchte annehmen, dass das Bild auch nach der Reformation noch eine Weile sichtbar blieb. Die Protestanten waren sich

kaum bewusst, wie eng das Bild dem katholischen Kirchenkalender und der Messliturgie – «canon missae», Kreuzerhöhung, «Mater dolorosa», Mariae Himmelfahrt – verpflichtet war.

Zum Schluss sei die Frage erlaubt, ob die Ikonographie nicht nur das Martyrium von Felix und Regula thematisiert, sondern auch die Enthauptung Hans Waldmanns? So wie die Märtyrer zu Heiligen wurden, so überwindet Waldmann den Tod in den liturgischen Feiern im Fraumünster zu seinem Gedenken. All dies liessen die Auftraggeber – sei es nun Hans Waldmann 1487 oder Gerold Edlibach nach der Hinrichtung seines Stiefvaters am 6. April 1489 – im Motivbild zu einem Ganzen verschmelzen. Dazu musste ein Maler von höchstem Niveau berufen werden, einer auch, der in seiner Werkstatt über die notwendigen Vorlagen und Musterbücher verfügte. Auch wenn man annehmen möchte, dass eine gute Vorlage aus Flandern vorlag, sehe ich keinen Zürcher Künstler dieser Zeit, der ein qualitativ so hochstehendes, sich auf europäischem Niveau bewegendes Bild hätte malen können – ein Novum in der Stadt Zürich. Die Anlehnung des von Hans Waldmann oder seinen Erben beauftragten Künstlers für das zentrale Motiv des Gnadenstuhls an die bedeutende Vorlage macht die Einmaligkeit des Motivbildes in Zürich aus, qualitativ wie ikonographisch und nicht zuletzt durch seine besondere Stellung im Stadtbild am Fraumünster.

Anmerkungen

- 1 Abegg, Regine und Barraud Wiener, Christine: Die Stadt Zürich II. I. Altstadt links der Limmat. Sakralbauten (Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Neue Ausgabe Bd. II. I), Bern 2002, S. 77 f.
- 2 Braunfels, Wolfgang: Der Gnadenstuhl, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Dreifaltigkeit, Rom, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, Sp. 535–537, und Stolz, Susanne und Plotzek, Joachim M.: Dreifaltigkeit, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, Zürich, München 1985, Sp. 1375 f.
- 3 «Te igitur, clementissime Pater, per Iesum Christum, Filium tuum, Dominum nostrum, supplices rogamus, ac petimus, uti accepta habeas et benedicas hæc dona, hæc munera, hæc sancta sacrificia illibata, in primis, quæ tibi offerimus pro Ecclesia tua sancta catholica.» – «Dich, gütiger Vater, bitten wir durch deinen Sohn, unseren Herrn Jesus Christus: Nimm diese heiligen, makellosen Opfergaben an und segne sie. Wir bringen sie dir vor allem für deine heilige katholische Kirche.» Braunfels, Wolfgang: Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, S. XXXV–XLVIII.
- 4 Abegg/Barraud Wiener (wie Anm. 1), S. 78.
- 5 Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München 2002, S. 323 f.
- 6 Thürlemann (wie Anm. 5), S. 155–172, Abb. 162. Die Haltung des rechten Armes Christi im Zürcher Votivbild ist zu vergleichen mit der Kreuzabnahme im Prado, Madrid, von Robert Campin (viele sagen von Roger van der Weyden), vgl. Thürlemann, S. 109–117, Abb. 103.
- 7 Thürlemann (wie Anm. 5), S. 282 f.; Masaccio: <http://prometheus.unikoeln.de/pandora/en/search?v%5B%5D=Masaccio%2C+Gnadenstuhle-commit=Search>, 20. 8. 2018.
- 8 http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/halle_kg96cfc7fcf5d2d6ab18211d9b2daf6af3447d2df6, 21. 8. 2018.
- 9 Zur Rolle Waldmanns bei der Weiterleitung der Pensionen von König Maximilian siehe Vonrufs, Ulrich: Die politische Führungsgruppe Zürichs zur Zeit von Hans Waldmann (1450–1489). Struktur, politische Networks und die sozialen Beziehungstypen Verwandtschaft, Freundschaft und Patron-Klient-Beziehung (Geist und Werk der Zeiten 94), Bern 2002, S. 179 und passim. Peter Niederhäuser danke ich herzlich für die wertvollen Hinweise.
- 10 Das Original ist verloren, Kopie: Zentralbibliothek Zürich, Ms. T 135. Abegg/Barraud (wie Anm. 1), S. 63, Anm. 155.
- 11 Vgl. Jezler, Peter: «Da beschachend vil grosser endrungen». Gerold Edlibachs Aufzeichnungen über die Zürcher Reformation 1520–1526, in: Hans-Dietrich Altendorf und Peter Jezler (Hg.): Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation, Zürich 1984, S. 41–74.
- 12 Frau Mylène Ruoss sei herzlich gedankt, vgl. Ruoss, Mylène und Giesicke, Barbara: Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz, Berlin 2012, S. 291–295, Abb. 37, Fig. 140–143.