

**Regine Abegg**

**SPÄTGOTISCHE STUBEN UND FLACHSCHNITZFRIESE  
AUS DEM HOF DER FRAUMÜNSTER-ÄBTISSIN  
KATHARINA VON ZIMMERN  
IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM ZÜRICH**



**mit einem Beitrag von Rachel Kyncl:**

**ANALYSE DER SPRÜCHE IN DEN EHEMALIGEN RÄUMLICHKEITEN DER  
ÄBTISSIN KATHARINA VON ZIMMERN**

**Herausgegeben vom Verein Katharina von Zimmern, Zürich 2008**

*Abbildung Titelseite:*

Ausschnitt aus dem Flachschnitzfries mit den Wappen und der Devise der  
Äbtissin Katharina von Zimmern  
aus der unteren Stube des Äbtissinnenhofs der Fraumünsterabtei (SLM)

© 2008 Verein Katharina von Zimmern, Zürich

Alle Rechte, insbesondere der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-Rom oder ein anderes Verfahren ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# INHALTSVERZEICHNIS

**Zum Geleit – 1**

**Vorwort – 2**

**1. BAUMASSNAHMEN IM FRAUMÜNSTER UNTER KATHARINA VON ZIMMERN (1496–1524) – 4**

**1.1 Liturgische und künstlerische Ausstattung der Kirche – 4**

**1.2 Bauten im Klosterareal – 6**

**2. NEUBAU UND AUSSTATTUNG DES ÄBTISSINNEHOFES 1506–1508 – 7**

**2.1 Der Neubau des Äbtissinnenhofs – 7**

– *Der Bau* – 7

– *Ein Rundgang durch die Räumlichkeiten* – 8

– *Zur Funktion der Räume* – 11

**2.2 Vertäferungen und Decken mit Schnitzbordüren: Eine Ausstattungsform der Spätgotik – 14**

– *Vertäferte Wände und Bälkchendecken* – 14

– *Flachschnitzfriese: Verbreitung und Technik* – 16

– *Neuartig und beliebt: Flachschnitzbordüren in Stadt und Landschaft Zürich* – 17

**2.3 Die untere Stube (Raum 18) – 18**

– *Der Raum* – 18

– *Der Flachschnitzfries: Eine bunte Tier- und Pflanzenwelt, lehrreich geordnet* – 19

– *Ein theologisch durchdachtes Programm mit persönlicher Prägung* – 24

**2.4 Die obere Stube (Raum 17) – 26**

– *Der Raum* – 26

– *Der Flachschnitzfries: „alles eber denn geistliche Gedanken“* – 26

– *Liebe, Krieg, Gesellschaft und Pikanterie: Die Motive des Schnitzfrieses* – 27

– *Eine Bildwelt für die private Stube?* – 36

– *Unterhaltung auch für das Auge: Die Stilmittel* – 36

**2.5 Ein Tischmacher im Dienst der Abtei: Künstler und Auftraggeberschaft – 38**

– *Stil und Motive in der unteren Stube und an der Kirchendecke von Maur* – 38

– *Künstler und Auftraggeberin* – 39

## **2.6 Die Flachschnitzfrieze aus den Korridoren – 41**

- *Das Figurenpaar* – 41
- *Die Sinnsprüche* – 42
- *Spruchbänder als Textträger* – 43

## **3. DURCH DIE JAHRHUNDERTE BEWAHRT: DIE AUSSTATTUNG NACH DER REFORMATION – 44**

### **3.1 Der Äbtissinnenhof nach der Reformation: Amtshaus, Schule, Archiv – 44**

### **3.2 Ausbau der Ausstattung und Abbruch des Äbtissinnenhofs – 47**

### **3.3 Von den Historikern, Zeichnern und Kunsthistorikern entdeckt – 48**

- *„Das alte Zürich“ von Salomon Vögelin und die Illustrationen von Paul Julius Arter* – 48
- *Das Interesse der Antiquarischen Gesellschaft* – 49
- *Neu aufgelegt: „Das alte Zürich“ und Paul Julius Arters Illustrationen* – 52
- *Vom historischen Zeugnis zum kunsthistorischen Objekt* – 53
- *Vor dem Abbruch dokumentiert: Gustav Gull, Robert Breitinger, Johann Rudolf Rahn* – 55

### **3.4 Museal präsentiert: Der Einbau der Äbtissinnenzimmer im Landesmuseum – 57**

- *Die Vorbereitungen* – 57
- *Der Einbau* – 58
- *Die „Fraumünsterzimmer“ als Vorzeigestücke der „gotischen Abteilung“* – 58
- *„Über Flachschnitzereien in der Schweiz“: Johann Rudolf Rahns Pionierwerk* – 60
- *Die Rezeption am Museumsbau: Flachschnitzfrieze, geschnitzt und gemalt* – 61

## **Literatur- und Abkürzungsverzeichnis – 62**

## **Abbildungsnachweis – 69**

## **Die Autorin – 69**

## **Abbildungen 1–116**

**Rachel Kyncl: Analyse der Sprüche in den ehemaligen Räumlichkeiten der  
Äbtissin  
Katharina von Zimmern**

## **Zum Geleit**

Am 14. März 2004 wurde der Erinnerungsort für Katharina von Zimmern, der letzten Äbtissin Zürichs, im ehemaligen Kreuzgang zwischen Fraumünster und Stadthaus eingeweiht. Mittelpunkt des Erinnerungsortes bildet eine Blockskulptur der Künstlerin Anna-Maria Bauer. Das grosse Interesse für das Wirken von Katharina von Zimmern, das bei der Einweihung des Erinnerungsortes zutage trat, war schon beim Fundraising wirksam gewesen. So blieb nach Abschluss des Projektes „Erinnerungsort“ genug übrig, dass sich der Verein Katharina von Zimmern einem weiteren Projekt zuwenden konnte: der Erforschung der beiden gotischen Stuben, welche Katharina von Zimmern damals bauen liess und die heute Bestandteil des Schweizerischen Landesmuseums sind. Würden sich aus der Interpretation von Bild- und Wortprogramm der beiden Stuben Rückschlüsse auf die Äbtissin und deren Gedankengut ziehen lassen? Zu gern wüsste man mehr über die Frau, die 1524 „die Stadt vor Unruhe und Ungemach bewahrte und tat, was Zürich lieb und dienlich ist“.

Im Namen des Vereins Katharina von Zimmern danke ich Dr. Regine Abegg und Rachel Kyncl für die aufschlussreichen Untersuchungen, die sie geführt haben. Danke auch dem Landesmuseum, das die vorliegende Arbeit mit tatkräftigem Interesse begleitet hat und auch bereit ist, deren Resultate einem breiteren Publikum bekannt zu machen.

Jeanne Pestalozzi

Präsidentin des Vereins Katharina von Zimmern

4. Juli 2008

## Vorwort

Vor genau 500 Jahren liess die Fraumünsteräbtissin Katharina von Zimmern im Rahmen umfangreicher Umbauten im Kloster ihre Wohn- und Amtsresidenz neu errichten. Der stattliche Bau lag am äusseren Hof zur Limmat hin. 1898 wurde er mit den übrigen Klostergebäuden abgetragen. Erhalten geblieben sind Teile der Vertäferung und der Holzdecken aus zwei Zimmern und den Korridoren. Die beiden spätgotischen Stuben sind im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich integral eingebaut. Von den Flachschnitzfriesen aus den Korridoren zieren die schönsten Stücke, darunter diejenigen mit den Sinnsprüchen, ebenfalls Decken im Landesmuseum. Zahlreiche weitere Friese lagern, noch unrestauriert, im Depot des Museums. Die zwei Stuben gehörten bei Eröffnung des Nationalmuseums 1898 zu den Vorzeigestücken und gelten bis heute als „pièces de résistance“ des Museums. Dennoch setzte deren kunstwissenschaftliche Bearbeitung erst vor einigen Jahren im Rahmen der Neuausgabe der Stadtzürcher Kunstdenkmälerbände ein.<sup>1</sup> Von besonderem Interesse sind die Flachschnitzfriese mit einem vielschichtigen Bild- und Textprogramm, die in der 1999 veröffentlichten Monografie über Katharina von Zimmern in geraffter Form auch einer breiteren Leserschaft vorgestellt werden konnten.<sup>2</sup> Dass nun nochmals, gründlicher als bisher und in einem breiteren Kontext, die Spuren der letzten Fraumünsteräbtissin im Landesmuseum erforscht werden konnten, ist das Verdienst des Vereins Katharina von Zimmern. Diesem, besonders der Präsidentin Jeanne Pestalozzi und Irene Gysel, gilt mein erster und grösster Dank: für den Auftrag, die Finanzierung der kunsthistorischen Forschungen und der vorliegenden illustrierten Broschüre sowie für die vertrauensvolle und interessierte Begleitung der Arbeit. Eine glückliche Fügung war, dass sich mit Rachel Kyncl eine ebenso versierte wie begeisterte Germanistin gefunden hat, die sich der geschnitzten Sinnsprüche annahm. Die Seminararbeit, die sie darüber an der Universität Zürich verfasste, bildet den Schlussteil dieser Broschüre. Rachel Kyncl und der betreuenden Professorin Hildegard E. Keller, die auch mit fruchtbaren Anregungen die teils merkwürdige Bilderwelt zu verstehen half, sei von Herzen gedankt.

Für grosszügige Unterstützung aller Art bin ich dem Landesmuseum Zürich als „Hüterin“ der Äbtissinnengemächer und als Vertragspartner des Vereins Katharina von Zimmern sehr verpflichtet. Als Ansprechpartner hatte Matthias Senn stets ein offenes Ohr für meine Anliegen und vermittelte die Kontakte mit den zuständigen Fachleuten des Museums, die mir grosszügig und liebenswürdig ihre Zeit und ihr Wissen zur Verfügung stellten: Der Restauratorin Gaby Petrak ist es zu verdanken, dass anlässlich der Einrichtung des neuen Sammlungszentrums eine

---

<sup>1</sup> ABEGG / BARRAUD WIENER 2002.

<sup>2</sup> GYSEL / HELBLING 1999 (Beiträge von ABEGG / BARRAUD WIENER und CHRIST-VON WEDEL, CHRISTINE).

Reihe von Flachschnitzfriesen und die Haustür aus dem Äbtissinnenhof in den Depotbeständen wieder zum Vorschein gekommen sind. Es gehörte für mich zu den Höhepunkten der Arbeit, diese teils qualitativollen, bislang völlig unbeachteten und nie abgebildeten Stücke aus der Nähe studieren zu können. Ein grossartiger Glücksfall! Besonders verpflichtet bin ich auch Angelica Condrau, der Leiterin des Bildarchivs. Allen administrativen Hürden zum Trotz organisierte sie die fotografischen Neuaufnahmen in den beiden Stuben, die Otto Känel in vorbildlicher Qualität ausführte. Bei den Recherchen im Bildarchiv war Andrea Kunz sehr behilflich, beim Suchen von Plänen und zeichnerischen Aufnahmen Mylène Ruoss. Ihnen gilt mein Dank ebenso wie Helen Merz und Doris Haben von der Bibliothek und Mariella Frei für praktische Hilfe am Scanner. Des Weiteren bin ich folgenden Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet: Barbara Stadler, die im Staatsarchiv des Kantons Zürich das Archiv der Antiquarischen Gesellschaft betreut; Baugeschichtliches Archiv in Zürich: Esther Fuchs; gta-Archiv der ETH Zürich: Daniel Weiss; Stadtarchiv Zürich: Karin Beck und Nicola Behrens; Denkmalpflege des Kantons Zürich: Thomas Müller. Eine grosse Last hat mir Marie Auberson mit der Gestaltung des umfangreichen Bildteils abgenommen, wofür ihr herzlich gedankt sei. Cristina Gutbrod, die an ihrer Dissertation über Gustav Gull arbeitet, war mit manchem nützlichen Hinweis zu Archivalien im Landesmuseum behilflich.

Es bleibt zu hoffen, dass die hier niedergelegten Erkenntnisse und Gedanken zur Ausstattungskunst, Bilder- und Textwelt, mit der sich Katharina von Zimmern in ihrer Residenz umgab, aber auch zur langen Nachgeschichte ihrer Räumlichkeiten von der Reformation bis zur „Wiederauferstehung“ im Landesmuseum dem Museumspublikum baldmöglichst in geeigneter Form vermittelt werden können – sei es in Form eines gedruckten Führers oder einer Hörstation.

Regine Abegg, im April 2008

# **1. Baumassnahmen im Fraumünster unter Katharina von Zimmern (1496–1524)**

Kurz vor Katharina von Zimmerns Amtsantritt im Jahr 1496 kam der zu Beginn des 13. Jahrhunderts begonnene Neubau der Abteikirche zu einem Abschluss.<sup>3</sup> Nach zügiger Vollendung des Chors und des Querhauses um 1300 war der Bau des Langhauses nur noch schleppend und mit wenig künstlerischem Ehrgeiz vorangekommen. Erst 1429 konnten die Seitenschiffe eingewölbt werden. Auf die geplante Einwölbung des Mittelschiffs wurde schliesslich zugunsten einer provisorischen Eindeckung verzichtet (Abb. 1), die erst im frühen 18. Jahrhundert durch gotisierende Holzgewölbe ersetzt wurde. Viel hatten die Klosterfrauen in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hingegen in die Ausstattung des Chors und des Querhauses, die liturgisch bedeutendsten Raumteile ihrer Kirche, investiert. 1469/70 liessen sie unter Leitung eines Erfurter Werkmeisters zwischen Chor und Querhaus den bis heute erhaltenen Lettner errichten und kurz danach ein neues, eichenes Chorgestühl, das heute wieder im Chor aufgestellt ist. Zur spätgotischen Neuausstattung des Chors gehören auch vier Wandgemälde an der Ostwand, deren stark verblasster Zustand die feine Qualität der Malerei allerdings kaum mehr erahnen lässt. Keine Kosten scheute das Kloster, als es unter Äbtissin Anna von Hewen 1479/80 bei Orgelbauer Konrad Sittinger aus der Benediktinerabtei St. Blasien im Schwarzwald eine neue Orgel bestellte.

## **1.1 Liturgische und künstlerische Ausstattung der Kirche**

Katharina setzte die Bestrebungen ihrer Amtsvorgängerinnen fort.<sup>4</sup> 1518/19 liess sie vom Glockengiesser Füssli eine zersprungene Messglocke umgiessen.<sup>5</sup> Die neue Glocke soll nebst der Inschrift „Verberor in festis sacris sacreque diei / Semper ero fidei testis nunciaque fidelis“ („Ich werde an heiligen Festen geläutet und werde für den heiligen Tag immer eine Glaubenszeugin und treue Botin sein“) die Stifterinneninschrift getragen haben: „Restituit fractam de Zimmern me Katharina / Digna Dei gratia clarissima anachoreta / Laus Deo 1519“ („Mich, die Zerbrochene, stellte wieder her Katharina von Zimmern, eine der Gnade Gottes würdige und berühmte Einsiedlerin, zum Lobe Gottes 1519“). Materiell ist sie bis heute erhalten, denn 1874 wurde sie zusammen mit den übrigen Glocken in das bestehende Geläut umgegossen.

---

<sup>3</sup> Zur Baugeschichte siehe ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 25ff.

<sup>4</sup> Dieses Kapitel basiert auf den Ausführungen in ABEGG / BARRAUD WIENER 1999, S. 100ff.

<sup>5</sup> SAZ, III B 281 (1518). Die Messglocke wird 1467 erwähnt: SAZ, III B 202 (1467). Vgl. ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 68.

1500/01 weisen die Abteirechnungen hohe Beträge für einen Ölberg aus, eine als Andachtsbild isolierte grossplastische Darstellung des Gebets Christi im Garten Gethsemane.<sup>6</sup> Das im Bildersturm der Reformation zerstörte Bildwerk war eine von einem Zaun eingefasste monumentale, mehrfigurige Ölberggruppe, wie sie für das 15. Jahrhundert in Cathedral-, Stifts- und Pfarrkirchen zahlreich nachgewiesen sind. Als volkstümliches Andachtsbild muss der Ölberg an einer Stelle in oder ausserhalb der Abteikirche gestanden haben, die den Kirchenbesuchern zugänglich war: entweder im Langhaus oder, wie derjenige des Grossmünsters, auf dem Friedhofsareal an der Nordseite der Kirche, wo die Eingänge für das Laienvolk lagen. Mit der Bemalung des Ölbergs wurde Hans Leu der Ältere (um 1460–1507) beauftragt, der kurz zuvor für die Zwölfbotenkapelle des Grossmünsters die Altartafeln mit der Darstellung des Martyriums der Heiligen Felix, Regula und Exuperantius gemalt hatte (Abb. 3).

In Katharinas Amtszeit fällt auch die Neuausmalung der Marien- und Dreikönigskapelle im Erdgeschoss des romanischen Südturms.<sup>7</sup> Die vom Querhaus aus zugängliche Kapelle aus der Zeit des Turmbaus im 12. Jahrhundert spielte im liturgischen Leben der Abteikirche eine wichtige Rolle. Dies belegen auch die vielen, teilweise kostbaren Neuausmalungen seit dem 13.

Jahrhundert, die von den Restauratoren festgestellt und teilweise freigelegt werden konnten (letztmals 2006). Wenige Jahre vor der Reformation, wahrscheinlich um 1515, liess Katharina von Zimmern die Kapelle nochmals vollständig neu ausmalen. Die Malereien sind leider nur unvollständig und in sehr schlechtem Zustand erhalten. Ihre herausragende Qualität lässt sich aber an den erhaltenen Partien abschätzen. Auf der nördlichen Hälfte des Tonnengewölbes sind zwei von antikisierenden Architekturen gerahmte Bildfelder zu erkennen. Im westlichen stehen nach den Beschriftungen in schöner Kapitalis die Heiligen Blasius, Erhard und Viktor sowie ein weiterer Heiliger nebeneinander. Im Bildfeld rechts davon ist die Anbetung der Könige dargestellt (Abb. 2). Nach der fragmentarisch erhaltenen Inschrift darunter erinnert sie an die lokale Überlieferung, nach der die Reliquien der Heiligen Drei Könige bei ihrer Überführung von Mailand nach Köln vom 23. bis 26. Juli 1164 drei Tage und drei Nächte in dieser Kapelle geruht hätten. Besser als die Figuren ist die Rahmenarchitektur erhalten. Perspektivisch angelegt und in reinen Bau- und Zierformen der Hochrenaissance, ist sie von einer Modernität, die aus dieser Zeit in Zürich sonst kaum überliefert ist. Zur gleichen Ausmalung gehören die beiden perspektivisch gemalten Renaissance-Nischen beidseits des Ostfensters.

Weder die Auftraggeberschaft noch der Künstler dieser hochrangigen Malereien sind bekannt. Aufgrund der Bedeutung der Kapelle darf man davon ausgehen, dass die malerische Neuausstattung nicht ohne Mitsprache der Äbtissin erfolgte. Als Maler ist Hans Leu der Jüngere (1490–1531), Sohn des obgenannten Leu, in Erwägung gezogen worden, doch verbietet der

---

<sup>6</sup> ABECC / BARRAUD WIENER 2002, S. 73.

<sup>7</sup> ABECC / BARRAUD WIENER 2002, S. 32 und 78ff.

schlechte Erhaltungszustand sowie das noch zuwenig bekannte Oeuvre des jüngeren Leu eine endgültige Entscheidung darüber. Für ihn spricht der Zeitpunkt, zu dem die Malereien wahrscheinlich entstanden sind: Die Abteirechnungen vermerken 1515 Auslagen für Erneuerungsarbeiten in der Kapelle, unter anderem eine grundierende Schlämme, die sich sehr wohl auf die Neuausmalung beziehen könnten. Auch Leus biografische Daten liessen sich mit diesem Auftrag gut in Verbindung bringen: 1514 war er nach einer mehrjährigen Gesellenreise nach Zürich zurückgekommen und hatte hier die Werkstatt seines Vaters übernommen.<sup>8</sup> Diese Reise hatte ihm in Nürnberg unter anderem Kontakte zu Albrecht Dürer verschafft, der dem jungen Leu damals die Erfahrungen von zwei Italienreisen vermitteln konnte. Wenn die Äbtissin den jungen Maler mit der Neuausmalung der Kapelle betraute, dann wohl nicht nur, weil er in Zürich die alteingesessene Werkstatt seines Vater fortführte, der wiederholt für die Abtei gearbeitet hatte, sondern weil sie sich ein Wandgemälde im neuen Stil der Renaissance wünschte – und von Leu erwarten durfte. Die Wandmalereien in der Marienkapelle zählen stilistisch zu den fortschrittlichsten Werken im damaligen Zürich und lassen auf eine entsprechend offene künstlerische Gesinnung der Äbtissin schliessen.

## **1.2 Bauten im Klosterareal**

Für die lange Amtszeit mag Katharina von Zimmerns künstlerisches Engagement für die Ausstattung der Abteikirche gering erscheinen. Es ist jedoch mit den umfangreichen und kostspieligen Bauten zu verrechnen, die sie im Klosterareal veranlasste. Kurz nach ihrem Amtsantritt setzten Bauarbeiten ein, die mit kurzen Unterbrüchen bis 1509 andauerten. Gut vier Jahre nahm der Bau eines „neuen Hauses“ in Anspruch (1497–1501), dessen Lage und Funktion jedoch nach den Quellen nicht zu bestimmen sind.<sup>9</sup> Wiederholt verzeichnen die Rechnungen ab 1497 Zahlungen an Lux Zeiner, den ersten namentlich fassbaren Zürcher Glaser und Glasmaler. Noch kurz vor der Reformation liess die Äbtissin die Abteischule am Münsterhof aufwendig herrichten.<sup>10</sup>

Die grösste bauliche Veränderung erfolgte im Bereich des äusseren Hofes auf der Limmatseite mit dem Neubau des Äbtissinnenhofes. Von allen Bauprojekten dürfte Katharina von Zimmern dieses

---

<sup>8</sup> Die biografischen Angaben nach Charlotte Gutscher Schmid: Hans Leu der Jüngere, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Zürich 1998, Bd. 2, S. 624–625.

<sup>9</sup> SAZ, III B 228 (1497); III B 230 (1498); III B 232 (1499); III B 233 (1500); III B 236 (1501). Ohne Nachweis vermuteten VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 551, ein neues Fruchtehaus (Getreidemagazin), RAHN, JOHANN RUDOLF 1900, S. 22f. und DERS. 1902, S. 72, dagegen den durch die Reformbestimmungen der 1470er Jahre geforderten Gemeinschaftstrakt für die Klosterfrauen im Südflügel.

<sup>10</sup> SAZ, III B 276 (1521); VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 499 und 541.

am meisten am Herzen gelegen haben. Der Bau und die im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich eingebauten Ausstattungsteile sind Thema der folgenden Kapitel.

## **2. Neubau und Ausstattung des Äbtissinnenhofs 1506–1508**

### **2.1 Der Neubau des Äbtissinnenhofs**

#### *Der Bau*

Die Altartafeln mit dem Martyrium der Heiligen Felix, Regula und Exuperantius, die Hans Leu der Ältere um 1500 für die Grabkapelle der Stadtheiligen im Grossmünster malte, zeigen als Hintergrund eine naturgetreu und detailreich gemalte Ansicht der beiden Limmatufer. Auf dem Klosterareal an der Südseite der Abteikirche ist ein dreigeschossiger, winkelförmiger Bau zu erkennen (Abb. 3), der den Hof östlich des Kreuzganggevierts gegen die Limmat und das benachbarte Kratzquartier abschliesst. Es handelt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um das in den Schriftquellen des 15. Jahrhunderts wiederholt als „curia abbatie“ bezeichnete Amts- und Wohnhaus der Fraumünsteräbtissin und Stadtherrin.<sup>11</sup>

Dieses Gebäude liess Katharina von Zimmern zwischen 1506 und 1508 durch einen Neubau ersetzen (Abb. 4, 5).<sup>12</sup> Wie der Vorgängerbau erhob er sich dreigeschossig über winkelförmigem Grundriss, übertraf aber an Volumen und Höhe die übrigen Konventgebäude. Der Südtrakt, der in ganzer Breite über die Flucht des Kreuzganggevierts vorsprang, stiess mit der Nordwestecke an den Südflügel des Kreuzgangs, mit dem er im 1. Obergeschoss durch einen Durchgang verbunden war (Abb. 8b, 16). In der äusseren Erscheinung relativ schlicht, entfaltete der Neubau seine repräsentative Pracht im Innern. Die Ausstattung, von der nur ein kleiner Teil bekannt und noch weniger erhalten ist, hatte sich die Äbtissin einiges kosten lassen: Für Tischmacher-, Schmiede- und Hafnerarbeiten weisen die Abteirechnungen von 1507 hohe Beträge aus.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Nach VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 542, wird die „curia“ anlässlich wichtiger Beschlussfassungen genannt: WYSS, GEORG VON 1851–1858, Beilage Nr. 458 (Jan./Febr. 1415), Nr. 460 (17.2. 1417), Nr. 467 (4.11. 1429).

<sup>12</sup> SAZ, III B 241 (1506); III B 242 (1507) (Rechnungsbücher der Abtei). Die Jahreszahlen 1507 und 1508 finden sich in den Schnitzereien der Raumvertäferungen. Zu Bau und Ausstattung vgl. auch ABEGG / BARRAUD WIENER 1999, S. 108–114, und ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 100–107.

<sup>13</sup> SAZ, III B 242 (1507).

### *Ein Rundgang durch die Räumlichkeiten*

Die ursprüngliche räumliche Organisation lässt sich aufgrund historischer Pläne zum Teil rekonstruieren. Die ältesten überlieferten Planaufnahmen der drei Geschosse stammen von 1798 (Abb. 6, 7).<sup>14</sup> Die letzten liess der Architekt und damalige Stadtbaumeister Gustav Gull vor dem Abbruch 1898 zeichnen (Abb. 8) – Aufnahmepläne, die aber stellenweise rekonstruierenden Charakter haben.<sup>15</sup> Sie wurden in der Monografie zur Fraumünsterabtei publiziert, welche die Antiquarische Gesellschaft in Zürich 1900–1914 als Band 25 ihrer „Mitteilungen“ herausgab.<sup>16</sup> Hier ist auch die einzige ausführliche Beschreibung der Innenräume des Äbtissinnenhofs zu lesen, eine Art letzter „Spurensicherung“, verfasst vom Schweizer Kunsthistoriker Johann Rudolf Rahn mit der ihm eigenen Sorgfalt und Genauigkeit.<sup>17</sup> Mit Hilfe der Pläne und den Ausführungen Rahns wollen wir uns auf einen Rundgang durch den Hof der Äbtissin begeben.

#### *– Erdgeschoss*

Das Gebäude verfügte über zwei Eingänge. Der eine lag an der Hofseite (Abb. 9, 10), der andere an der nördlichen Schmalseite des Ostrakts, wo eine Passage vom Limmatufer in den äusseren Hof führte. Letzteren beschreibt Salomon Vögelin 1829 als „eine grosse Thüre“, die damals aber bereits vermauert war.<sup>18</sup> Sie führte einst direkt in einen der beiden Säle im Erdgeschoss. Das hofseitige Portal mit einer schlichten Rahmung aus spätgotischem Stabwerk blieb samt dem Türblatt bis zum Abbruch erhalten (Abb. 12–13). Das Türblatt ist jüngst bei der Neuordnung der Magazinbestände des Schweizerischen Landesmuseums wieder zum Vorschein gekommen (Abb. 14):<sup>19</sup> Die Aussenseite schmückt eine umlaufende Flachschnitzbordüre und eine geschmiedete Schlosseinfassung mit einfachen Verzierungen, die Innenseite schmiedeiserne Beschläge. Durch

---

<sup>14</sup> „Particularplan der Fraumünster-Amts-Gebäude“, 3 Blätter (Erdgeschoss, 1. und 2. Obergeschoss), datiert 1798 (BAZ, K 8, 8a, 8b).

<sup>15</sup> Die spätgotische Fensterreihe mit der Fenstersäule in der oberen Stube beispielsweise war zum Zeitpunkt der Bauaufnahme bereits ausgebaut. Die Unterscheidung zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Bausubstanz ist an vielen Stellen zweifelhaft.

<sup>16</sup> MAGZ, Bd. 25, Hefte 1–4, 1900–1914. Im Folgenden nach den einzelnen Autoren zitiert: Josef Zemp, Johann Rudolf Rahn, Heinrich Zeller-Wermüller. Vgl. den Brief von Johann Rudolf Rahn an Stadtbaumeister Gustav Gull vom 18. Oktober 1899 mit der Bitte, ihm für diese Publikation die Bauaufnahmen zur Verfügung zu stellen (gta-Archiv, 22-9.22/1.11). Ich danke Daniel Weiss vom gta für diesen schönen Fund. Die Druckvorlagen der Pläne (Erdgeschoss und 1. Obergeschoss) für die MAGZ befinden sich im Archiv der Antiquarischen Gesellschaft: StAZH, WI 3, 410.66 und WI 3, 400.7/II.

<sup>17</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902.

<sup>18</sup> VÖGELIN, SALOMON 1829, S. 282, Anm. 298.

<sup>19</sup> SLM, LM 18252.

diese Tür betrat man eine geräumige Halle, von der man über eine steinerne Treppe entlang der Eingangswand ins 1. Obergeschoss gelangte. Die Halle lag in ganzer Gebäudetiefe zwischen zwei Sälen (Abb. 8a).<sup>20</sup> Bis zur Einrichtung von Büros für die Stadtpolizei 1874 waren im nördlichen Saal Teile einer Holzdecke mit Flachschnitzereien erhalten geblieben, auf welcher die Jahreszahl 1507 oder 1509 und der Name des Künstlers zu lesen waren.<sup>21</sup>

#### – *Erstes Obergeschoss*

Die Treppe mündete im 1. Obergeschoss in einen ungefähr 2–2,5 m breiten Gang, der winkelförmig der Hofseite entlang führte und die Kammern und Stuben auf der Aussenseite erschloss (Abb. 8b, 16, 17). Er war mit dem Korridor im Ostflügel des Kreuzgangs verbunden, so dass die Äbtissin über diesen Weg direkt zur Nonnenempore im Südquerhaus der Kirche gelangen konnte. Den Korridor überspannte eine Holzdecke mit Flachschnitzfriesen.<sup>22</sup> In der Supraporte über der Tür, die gleich am oberen Ende der Treppe in die untere Stube der Äbtissin führte, prangte farbig das Familienwappen der Äbtissin, das Allianzwapen ihrer Eltern, des Freiherrn Werner von Zimmern und der Margaretha von Öttingen (Abb. 27).

Das dieser Stube benachbarte Zimmer im Ostrakt war nach Rahn „seit Langem kahl“.<sup>23</sup> In einer Fotografie während des Abbruchs sind an der Verbindungswand zur unteren Stube Spuren einer einst angeschlagenen Vertäferung zu erkennen (Abb. 15). Am Nordende dieses Trakts lag ein Raum, der im Grundriss von 1798 unterteilt ist in ein „Besuchszimmer“ mit Ofen und eine kleinere „Mägdekammer“ (Abb. 6). Beim Abbruch 1898 wurden hier unter einer Gipsdecke mehrere Flachschnitzfriese der spätgotischen Holzdecke „mit wohlerhaltener Polychromie“ gefunden. Sie waren „mit Laubwerk und Vögeln geschmückt“, und einer der Friese trug auf einer Bandrolle die Jahreszahl 1507.<sup>24</sup> Rahn vermerkt in seiner Beschreibung, dass sich diese Friese „zur Zeit im Verwahr bei Herrn Professor Gull“, dem Stadtbaumeister, befänden.<sup>25</sup> Ob die Einteilung der übrigen Geschossfläche in kleine Kammern der ursprünglichen Disposition entspricht, ist nicht eindeutig zu klären. Nach Rahns Einschätzung stammten die aus glatten

---

<sup>20</sup> SAZ, II B 242 (1507): „allerley zum bu“ nennt einen wohl mit Tonfliesen belegten Saal. Erst in nachreformatorischer Zeit wurden die Säle unterteilt.

<sup>21</sup> VÖGELIN, SALOMON 1829, S. 283, Anm. 298: Jahreszahl 1509; VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 543, geben die Jahreszahl 1507 an, haben sie aber vielleicht nicht mehr vor Ort gesehen. Der Name des Tischmachers wird leider nicht genannt.

<sup>22</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 76–77 und 79.

<sup>23</sup> EBD., S. 79.

<sup>24</sup> EBD.; Umzeichnung des Friesstücks mit der Jahreszahl: S. 84.

<sup>25</sup> EBD., Anm. 30. Ob sie später in die Bestände des Landesmuseums aufgenommen wurden, ist nicht bekannt. Das Inventar des SLM verzeichnet kein Friesstück mit Jahreszahl 1507.

Brettern und Leisten gefügten Zwischenwände der vier Kammern im Südtrakt aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.<sup>26</sup>

– *Zweites Obergeschoss*

Das 2. Obergeschoss, in das die Treppe (hier aus Holz) an gleicher Stelle weiterführte, entsprach in der Anordnung von Korridor und Wohnräumen der unteren Etage (Abb. 7, 8c, 97).

Mittelalterliche Ausstattung war vor dem Abbruch lediglich im Korridor des Osttrakts und in der oberen Äbtissinnenstube erhalten – dem nach unserer Kenntnis schmuckreichsten Raum des ganzen Gebäudes. Ähnlich der Tür in die untere Wohnstube besass auch diese Stubentür auf der Gangseite eine schöne geschnitzte Rahmung aus spätgotischem Stabwerk und eine Supraporte mit zwei gegenständigen, wohl ursprünglich mit den Wappen der Äbtissin bemalten Schilden, die zusammen mit der Raumausstattung im Landesmuseum eingebaut sind (Abb. 50). Bei Georg von Wyss finden wir in den 1850er Jahren die wenig präzise Bemerkung, dass das benachbarte Zimmer, d.h. das im Grundriss von 1798 als „Kammer“ mit einer abgetrennten „Alkove“ bezeichnete Zimmer (Abb. 7), „ähnlich verziert“ gewesen sei wie die Prunkstube;<sup>27</sup> Rahn berichtet nichts darüber. An diesen Raum schloss südlich eine schmalere Kammer an, von der eine Holzstiege ins Dachgeschoss führte.

In der Südostecke dieses Geschosses lag ein grosser Raum mit denselben Massen wie die Äbtissinnenstube darunter. Im Grundriss von 1798 ist er als „Saal“ bezeichnet (Abb. 7). Auf dem gleichen Plan sind im Südflügel drei Stuben unterschiedlicher Grösse mit Öfen eingezeichnet. Auch hier ist nicht eindeutig zu erkennen, ob die Disposition der ursprünglichen entspricht. Die flachen Holzdecken in beiden Teilen des winkelförmigen Korridors waren wie diejenigen im unteren Geschoss mit flachgeschnitzten Rahmenfriesen verziert. Die fotografische Aufnahme des Korridors im Osttrakt (Abb. 17) zeigt noch deren Anordnung: Die Schnitzbordüren waren schon vor 1890 ausgebaut und durch die auf der Fotografie sichtbaren glatten Holzleisten ersetzt worden. Sie heben sich von den weiss übertünchten, mit leichten (teilweise durch Latten ersetzten) Längsleisten gegliederten Deckenbrettern ab, die zweifelsohne noch diejenigen von 1506–1508 sind.<sup>28</sup> Diese Flachschnitzbordüren sind teils im Korridor des Landesmuseums eingebaut (Raum 19), teils im Magazin eingelagert. Unter ihnen befinden sich die Friesen mit den Sinnsprüchen und das einzige Friesstück mit einer figürlichen Darstellung (sog. Begine und Begarde). Wir bedauern mit Rahn, dass die Anordnung der Schnitzfriesen vor dem Ausbau nicht aufgezeichnet wurde.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> EBD., S. 79.

<sup>27</sup> WYSS, GEORG VON 1851–1858, S. VIII.

<sup>28</sup> Vgl. die Beschreibung von RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 82.

<sup>29</sup> EBD.

### *Zur Funktion der Räume*

Die Schriftquellen geben keine Aufschlüsse über die Nutzungen der verschiedenen Räume im Äbtissinnenhof. Die in Urkunden und in den Abteirechnungen erwähnten Räumlichkeiten sind meist nicht eindeutig zu verorten, vor allem, weil wir nicht ausschliessen können, dass die Äbtissin auch weiterhin Zimmer im Kreuzgangsgeviert belegte. Geht man davon aus, dass die Raum- und Infrastruktur des Gebäudes – das heisst die Herdstellen, die Ofen- und Kaminstandorte und damit auch die Lage der beheizbaren Zimmer – nach der Reformation nicht wesentlich verändert wurde, können die Aufnahmepläne von 1798 mit ihren Beschriftungen wenigstens einen Eindruck der ursprünglichen Disposition geben (Abb. 6, 7). Die beiden beheizbaren Räume im 1. und 2. Obergeschoss, die im Landesmuseum eingebaut sind, werden in diesen Plänen noch immer als „Wohnstuben“ bezeichnet. Aufgrund ihrer privilegierten Ecklage und ihrer künstlerischen Ausstattung dürften sie die Prunkstuben des Äbtissinnenhofs gewesen und aus diesem Grunde nach der Reformation entsprechend respektvoll weitergenutzt worden sein. Eine „obere Stube“, wohl diejenige im 2. Obergeschoss, wird in den Abteirechnungen 1507 erwähnt.<sup>30</sup> Im selben Jahr wird ein „Saal“ und 1510 „der obere Saal“ erwähnt.<sup>31</sup> Der noch im Grundriss von 1798 eingezeichnete „Saal“ im 2. Obergeschoss über der unteren Äbtissinnenstube könnte durchaus mit dem spätmittelalterlichen Saal identisch sein.

### *– Residenzen weltlicher und geistlicher Würdenträger im Spätmittelalter*

Zu Raumfunktionen in Residenzen geistlicher und weltlicher Würdenträger ist allgemein noch wenig bekannt.<sup>32</sup> Selbst im relativ gut dokumentierten „Hof van Savoyen“ in Mechelen, der Residenz der Margarete von Österreich im frühen 16. Jahrhundert, ist eine Rekonstruktion der Bestimmung einzelner Räume nur in Ansätzen möglich.<sup>33</sup> Sie dienten teilweise auch mehreren und unterschiedlichen Aufgaben. Der Speisesaal beispielsweise wurde auch als Empfangsraum für Höflinge und Ehrengäste benutzt, und das Schlafzimmer der Regentin war gleichzeitig ihr Rückzugsort, ihre Gebetsstätte mit privatem Altar und Betstuhl und ihr Schreibzimmer, und hier bewahrte sie die wertvollsten Stücke ihrer hochkarätigen Kunstsammlung auf.<sup>34</sup>

Auch für geistliche Residenzen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit sind die Zusammenhänge zwischen dem Raumprogramm, der Funktion der einzelnen Räume und ihrer

---

<sup>30</sup> VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 542.

<sup>31</sup> EBD.

<sup>32</sup> So HOPPE, STEPHAN 2000, der den Forschungsstand für den neuzeitlichen Schlossbau in Deutschland referiert.

<sup>33</sup> EICHBERGER, DAGMAR 2002, S. 57ff.

<sup>34</sup> EBD., S. 99.

Bildprogramme noch kaum erforscht.<sup>35</sup> Dies ist einerseits ein Erhaltungsproblem, denn Abtsresidenzen des Mittelalters und der Renaissance sind im schweizerischen und süddeutschen Raum bis auf wenige Ausnahmen abgebrochen worden oder barocken Neubauten gewichen. Andererseits ist zu vermuten, dass die mittelalterlichen Prälaturgebäude in unserem Gebiet in der Regel keine glanzvollen Residenzen, sondern eher bescheidenere Haushaltungen waren.<sup>36</sup> Im Folgenden seien einige Abtsresidenzen des Spätmittelalters angeführt, von denen wir Kenntnis haben. Im Zisterzienserkloster St. Urban (LU) richtete der Abt im Spätmittelalter in den Räumen im Westflügel des Klosters eine „abbacia“ („Abtei“) ein. Nach der 1519 von Abt Sebastian Seemann niedergeschriebenen Klosterchronik umfasste sie im Jahr 1513 nur einen Saal, die Stube und das Schlafgemach des Abts, war aber mit farbigen Fliesenböden, mit von durchbrochenem Zierwerk geschmücktem Wandtäfer und Wandmalereien mit antiken Historien kostbar ausgestattet.<sup>37</sup> Im Dachgeschoss befand sich über der Schlafkammer des Abts die Räucherkammer, neben der „Abtei“ Gästezimmer. Im Zisterzienserkloster Kappel bei Zürich war die Abtswohnung vor der Reformation im obersten Geschoss des ehemaligen Infirmatoriums und Priorats, dem späteren Amtshaus südöstlich des Kreuzganggevierts, eingerichtet. Nach der Beschreibung der Klosteranlage, die Heinrich Bullinger als Kappeler Schulmeister 1526 verfasste, bestand sie aus Stube, Schlafgemach und Studierzimmer des Abts, einer Kammer (vermutlich Gästekammer), einer getäfelten Gaststube mit gewölbter Holzdecke, an die sich ein „wahrlich königlicher Saal“ anschloss, sowie diversen „Kammern für Fremde“.<sup>38</sup> Beiden Beispielen gemeinsam ist, dass die Abtswohnung im Obergeschoss lag und als Kernanlage Stube, Schlafkammer und einen Saal umfasste – eine Disposition, die wir auch in Katharina von Zimmerns Äbtissinnenhof finden. Gästekammern waren im Abtshaus selbst oder ihm benachbart angeordnet. Die Ausgedehnthheit der Räumlichkeiten und der hohe Standard der künstlerischen Ausstattung in der Prälatur des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein (siehe unten) dürften eher die Ausnahme gewesen sein. In Schweizer Frauenklöstern des Mittelalters

---

<sup>35</sup> Umso wertvoller sind die diesbezüglichen Forschungsansätze zu den Prälaturen von St. Georgen in Stein am Rhein und die St. Galler Abtsresidenzen von SENNHAUSER, RAPHAEL 2000.

<sup>36</sup> Vgl. die Untersuchungen von FOUQUET / DIRLMEIER 1995 zu den einfachen, fast ärmlichen Haushaltverhältnissen des Basler Bischofs Johannes von Venningen. Die Ausstattung des Bischofspalastes wird hier jedoch nicht berücksichtigt.

<sup>37</sup> GOLL, JÜRIG 1994, S. 124–125. Als Bauherr kommt am ehesten Abt Niklaus Hollenstein (1441–1480) in Frage.

<sup>38</sup> SENNHAUSER, HANS RUDOLF 1990, Bd. 2, S. 109ff., mit einem schematischen Grundrissplan (Abb. 46).

scheint es kaum selbstständige Wohn- und Amtsgebäude für die Äbtissin gegeben zu haben.<sup>39</sup> Umso höher ist der bauliche und repräsentative Anspruch von Katharina von Zimmerns „Hof“ zu veranschlagen, der allerdings als Residenz der Kloostervorsteherin *und* Stadtherrin unter den Frauenklöstern einen Sonderfall darstellt.

– *Zum Vergleich: Die Prälatur Davids von Winkelsheim in St. Georgen in Stein am Rhein*

Um der Funktion der Räume im Zürcher Äbtissinnenhof auf die Spur zu kommen, lohnt sich ein Blick auf die erwähnte Prälatur Abt Davids von Winkelsheim (im Amt 1499–1526) in Stein am Rhein (Abb. 18): Das Kloster St. Georgen hatte sich nach heftigen Streitigkeiten mit der Stadt Stein am Rhein 1478 unter den Schutz Zürichs begeben, das seither als Kastvogt auftrat.<sup>40</sup> Die Prälatur, die zu den wenigen Abtsresidenzen in unserem Gebiet mit praktisch vollständig erhaltener Innenausstattung gehört, entstand gleichzeitig wie der Neubau des Äbtissinnenhofs. Beide Residenzen verfügten über vergleichsweise ausgedehnte Räumlichkeiten.

Im Jahrzehnt zwischen 1506 und 1516 erweiterte David von Winkelsheim die von seinem Amtsvorgänger Jodokus Krum (im Amt 1460–1490) südöstlich des Klausurtrakts am Rheinufer errichtete Prälatur. Der Jodokus-Bau aus den 1480er Jahren hatte über eine vertäfelte Stube im Erdgeschoss und zwei kleinere, schlichte Stuben im Obergeschoss verfügt (Abb. 19: Nr. 22, Abb. 20: Nr. 16, 17). Ob der Abt die drei Räume nur zu Wohnzwecken oder auch als Amtsräume genutzt hatte, ist nicht bekannt. Unter David von Winkelsheim erfolgte der Ausbau zu einer stattlichen Abtsresidenz in der Verlängerung des Kreuzgangostflügels, die nun auch die Abtskapelle im Erdgeschoss baulich einschloss. Auf der Rhein- und auf der Hofseite war die neue Prälatur mit Erkern ausgestattet. Zu den Jodokus-Stuben kamen eine reich ausgestattete Stube im Erdgeschoss und ein prachtvoller Festsaal im Obergeschoss dazu (Abb. 19: Nr. 20, Abb. 20: Nr. 18, Abb. 21, 22). Während diesen beiden Räumen aufgrund ihrer Bildprogramme und Herrschaftszeichen eine öffentlich-repräsentative Funktion als Amts-, Empfangs-,

---

<sup>39</sup> SENNHAUSER, HANS RUDOLF 1990, Bd. 1, S. 40, für die Zisterzienserinnenklöster: „Wenn sich die Äbtissin absonderte und im Westflügel eine eigene Wohnung bezog, so hängt das wohl auch damit zusammen, dass etwa gleichzeitig mit der Auflösung des gemeinsamen Schlaflaales und der Einrichtung von Zellen für die Nonnen die Konversenräume im Westen des Klosters [Westflügel] frei geworden waren [d.h. im 14., spätestens 15. Jh., Anm. der Verf].“

<sup>40</sup> HELVETIA SACRA, Bd. III/1, S. 1548. Zu Bau und Ausstattung des Klosters siehe BECKER / FREHNER 1998 und FRAUENFELDER, REINHARD 1958, S. 43–180.

möglicherweise Gerichts- oder eben Festraum zuzuschreiben ist,<sup>41</sup> dürften die drei kleineren Zimmer im Obergeschoss zwischen Festsaal und Mönchsdomitorium eher privaten Charakter gehabt haben (Abb. 20: Nr. 12–14). In der Stube neben dem Festsaal und der nördlich anschliessenden (Schlaf-?)Kammer soll Abt David nach der Aufhebung des Klosters 1525 noch kurze Zeit als Gefangener Zürichs gelebt haben, bevor er nach Radolfzell floh.

Das Fehlen vergleichbarer Herrschaftszeichen in den beiden Stuben im Zürcher Äbtissinnenhof (über die Ausstattung weiterer Gemächer ist ja so gut wie nichts bekannt) macht Funktionszuweisungen schwierig. In Analogie zur Prälatur Abt Davids dürfen wir allenfalls vermuten, dass die untere, zunächst bei der Treppe liegende und damit besser zugängliche Stube als Empfangs- und Amtsraum genutzt wurde. In diese Richtung deutet auch das geschnitzte Bildprogramm. Dagegen lässt die eher unkonventionelle Wahl und Zusammenstellung der Bildmotive in der oberen Stube auf eine private Nutzung schliessen. Wie in Stein am Rhein lag auch im Äbtissinnenhof der „Saal“, über dessen Ausstattung leider nichts bekannt ist, im Obergeschoss.

## **2.2 Vertäferungen und Decken mit Schnitzbordüren: Eine Ausstattungsform der Spätgotik**

### *Vertäferte Wände und Bälkchendecken*

Holzvertäferungen hatten eine praktische und eine ästhetische Funktion: Sie dienten der Isolation und waren gleichzeitig Teil des Raumschmucks. Im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit sind sie in Zunft- und Ratstuben, in gehobenen Bürgerhäusern und in Amts- und Wohnräumen geistlicher und weltlicher Würdenträger überliefert. Die beiden Stuben im Äbtissinnenhof entsprechen einer häufigen Disposition solcher Räume:<sup>42</sup> Sie lagen in einer Ecke des Gebäudes, so dass der Raum von zwei Seiten belichtet wurde. Sie waren durch zwei Türen erschlossen, von denen eine in einen weiteren Wohnraum, die andere in den Korridor an der Westseite führte. Der Ofen stand in beiden Zimmern an der Korridorseite und wurde von einem Nebenraum aus beheizt, so dass das vertäfelte Zimmer „rauchfrei“ blieb.

---

<sup>41</sup> SENNHAUSER, RAPHAEL 2000 vermutet mit überzeugenden Argumenten, dass der untere Saal aufgrund der hier angebrachten Herrschaftszeichen als Gerichtssaal diente (S. 90–91) und der Festsaal im oberen Geschoss ein „exklusiv der Herrschaftsinszenierung des Abtes vorbehaltenen Zeremonialraum, ein repräsentativer Audienz- und Festsaal“ (S. 92) war.

<sup>42</sup> ZIEGLER, SABINE 1995, S. 15.

Im 15. Jahrhundert hatte sich die Konstruktionsweise der Holzwände für Stuben vom selbsttragenden Prinzip des Ständerbohlenbaus zur reinen Wandverkleidung durchgesetzt:<sup>43</sup> Schwelle und Kranzbalken werden durch eingezapfte stehende, meist profilierte Bälkchen (sogenannte Docken) verbunden und die Zwischenräume mit breiten Holztafeln verkleidet. Den oberen Abschluss der Wände bildet häufig – und oft als einziges Schmuckelement – ein ornamentaler Fries. Gleichzeitig trat die Bälkchen- oder Riemchendecke – zunächst gewölbt, später flach – an die Stelle der schwereren Bohlenbalkendecke. Ein frühes Beispiel ist die kleine Rathausstube in Schaffhausen aus dem frühen 15. Jahrhundert, ein besonders reich ausgestaltetes der 1507 datierte Ratssaal im Zuger Rathaus.<sup>44</sup> Die Zierabschlüsse der Wandtäfelung bilden hier geschnitzte gotische Blendbogenfolgen mit Masswerkverzierungen. Diese Zierform ist, nebst bemalten Flachschnitzfriesen wie in unseren beiden Stuben, die häufigste. In der aufwendigeren Form sind die Masswerkornamente durchbrochen gearbeitet und farbig unterlegt oder untermalt. In der 1511 vertäfelten Wohnstube Abt Davids von Winkelsheim in Stein am Rhein ist ein durchbrochen gearbeiteter geschnitzter Rankenfries farbig untermalt (Abb. 23).

Als Beispiel in einem herrschaftlichen Profanbau in der Zürcher Herrschaft sei die vertäfelte Wohnstube mit gewölbter Bälkchendecke und ornamentalem Schnitzfries erwähnt, die vermutlich Hugo von Landenberg, der spätere Bischof von Konstanz, um 1491 im 1. Obergeschoss des Bergfrieds seines Familiensitzes Schloss Hegi einrichten liess.<sup>45</sup>

Eines der eindrucklichsten und praktisch vollständig erhaltenen Ensembles spätgotischer Zimmerausstattungen in unserem Gebiet findet sich in der schon mehrfach erwähnten Abtsresidenz des Benediktinerklosters St. Georgen in Stein am Rhein (siehe oben). Aus zwei Ausbautetappen unter den Äbten Jodokus Krum (im Amt 1460–1490) und David von Winkelsheim (im Amt 1499–1525) ist uns eine eigentliche „Musterkollektion“ von Raumzierden dieser Zeit erhalten (Abb. 21–23). David von Winkelsheim, ein Zeitgenosse der Äbtissin, hat für die Ausstattung seiner Wohn- und Amtsräume keine Kosten und keinen künstlerischen Aufwand gescheut. In den gemalten und in verschiedenen Techniken geschnitzten Bild- und Heraldikprogrammen trägt der Abt seine Rechtstitel und Herrschaftsrechte selbstbewusst vor. In den prächtigen Wandgemälden des Festsals mit Themen der Religion, Historie und Zeitgeschichte (Abb. 22) weist er sich ausserdem als humanistisch gebildet und weltgewandt aus. Er setzt mit diesem Gesamtkunstwerk kostenmässig, künstlerisch und bildprogrammatisch den Massstab hoch an. Im Vergleich dazu nehmen sich die Stubenausstattungen Katharinas von Zimmern geradezu bescheiden aus. Dafür zeichnen sie sich durch ein höheres Mass an

---

<sup>43</sup> EBD., S. 28 und 72ff.; RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien), S. 173ff.

<sup>44</sup> Rathausstube Schaffhausen: FRAUENFELDER, REINHARD 1951, Abb. 295. Zuger Rathaussaal: Kunstführer durch die Schweiz, begründet von Hans Jenny, 5. Auflage, Bd. 1, Bern 1971, Abb. 233.

<sup>45</sup> NIEDERHÄUSER / ROHNER 2002, Abb. 25, S. 27.

Erfindungsgabe und Witz aus, was der Motivik in der Prälatur von St. Georgen, die eng dem Kanon damaliger Herrschaftsikonografie folgt, abgeht.

*Flachschnitzfriese: Verbreitung und Technik*

Flachschnitzfriese ersetzen ab der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig die Masswerkabschlüsse von Vertäferungen, fanden aber auch, anstelle von profilierten Bälkchen, Verwendung für die Rahmung und Gliederung flacher Bretterdecken. Entdeckt und erstmals kunsthistorisch gewürdigt wurde dieses spätmittelalterliche Kunsthandwerk, das vor allem auch in der Schweiz verbreitet war, von Johann Rudolf Rahn. Mit seinem Aufsatz über die spätgotischen Zimmer der Fraumünsterabtei in der Bewerbungsschrift Zürichs für den Standort des zukünftigen Schweizerischen Landesmuseums 1890 machte er erstmals und an prominenter Stelle auf diese Kunstgattung aufmerksam.<sup>46</sup> Die damals bekannten Werke in der Schweiz stellte er 1898 in seinem umfangreichen Beitrag in der Festschrift zur Eröffnung des Landesmuseums in einem beschreibenden Inventar zusammen und publizierte im gleichen Jahr eine Zusammenstellung der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien.<sup>47</sup> Es ist die grundlegende Arbeit zu diesem Thema geblieben, das danach kaum mehr auf kunsthistorisches Interesse gestossen ist, wenn man von einzelnen Forschungsbeiträgen, vor allem zu ikonografischen Aspekten, absieht.<sup>48</sup> In der Technik einfacher und in der Herstellung billiger, war die Flachschnitzerei Ersatz für aufwendigeren Schmuck. In der Schweiz fand als Material in der Regel weiches Holz (Tanne, Fichte) Verwendung. Die Fläche zwischen den Motiven wurde nur grob gehöhlt und dann schwarz bemalt. Vom schwarzen Grund heben sich die meist in Lasur hellbunt bemalten Motive in flachem Relief ab. Die originale Bemalung ist jedoch meist nicht erhalten, im Kanton Zürich einzig an der Kirchendecke von Dürnten sowie an einigen im Schweizerischen Landesmuseum magazinierten Friesen aus den Korridoren des Äbtissinnenhofs, die nie restauriert worden sind (Abb. 93–95).

Die Technik der Flachschnitzerei war in der Spätgotik im deutschsprachigen Raum verbreitet, vor allem in der Schweiz und im Tirol. In der Schweiz sind Räume mit solchen Zierden am dichtesten im Gebiet der heutigen Kantone Zürich, Bern und Graubünden überliefert. Die Flachschnitzerei fand nur über die kurze Zeit vom letzten Drittel des 15. bis ins 1. Viertel des 16. Jahrhunderts Anwendung.

---

<sup>46</sup> SCHWEIZERISCHES LANDES-MUSEUM 1890.

<sup>47</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien); RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Inschriften).

<sup>48</sup> JEZLER, PETER 1989; ABEGG / BARRAUD WIENER 1999, S. 108–114; ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 102–107 (Zimmer im Äbtissinnenhof des Fraumünsters). Zu den Flachschnitzereien im Kanton Zürich siehe STREBEL, RAHEL 2002.

*Neuartig und beliebt: Flachschnitzbördüren in Stadt und Landschaft Zürich*

Im Kanton Zürich sind gegen vierzig Raumausstattungen mit Flachschnitzereien an Decken oder Wänden belegt, gut die Hälfte in Kirchen und Kapellen; die übrigen verteilen sich etwa hälftig auf Profan- und Konventgebäude.<sup>49</sup> Acht dieser Interieurs sind am Ort erhalten, wobei die Holzdecken in den spätgotischen Landkirchen von Dürnten, Maur, Mettmenstetten, Mönchaltorf und Weisslingen den grössten Bestand bilden. Die beiden frühesten bekannten Beispiele mit Flachschnitzfriesen zwischen Wandtäfer und Decke sind das „Helfenstein-Zimmer“ aus der Fraumünsterabtei von 1489 (eingebaut im SLM, Raum 16; Abb. 29) und die nicht erhaltene Stube im „Fronfastenhaus“, einem Zürcher Privathaus am Limmatquai (um 1440–1472).<sup>50</sup> Im Zuge des „Kirchenbau-Booms“ auf der Zürcher Landschaft wurden Flachschnitzfriese ab den 1490er Jahren zu einem beliebten Deckenschmuck.<sup>51</sup> Bekannt sind insgesamt vierzehn Kirchendecken, die innerhalb von gut fünfundzwanzig Jahren entstanden sind. In den mehreren Metern langen Schnitzbördüren tritt uns eine bunte Tier-, Dämonen- und Pflanzenwelt entgegen (Abb. 24, 49). Mit diesen Schnitzfriesen, die in einem kleinen Gebiet, innerhalb einer kurzen Zeitspanne und teils in wechselseitiger Abhängigkeit entstanden, bildete sich ein eigenes Bildrepertoire heraus. Dieses lieferte die Motive, die manchenorts zu einem heilsgeschichtlich-didaktischen, auf den Kirchenraum bezogenen und an die Kirchgemeinde gerichteten Programm zusammengefügt wurden, an andern Orten zu einer bunt zusammengewürfelten Bilderwelt mit eher unterhaltendem Charakter.

In erstaunlich vielen Fällen kennen wir die Künstler, die sich als Tischmacher bezeichneten und ihre Werke stolz signierten (Abb. 25).<sup>52</sup> Zu den frühesten bekannten gehört der aus Landshut stammende Hans Ininger, mit einiger Sicherheit der Schnitzer zumindest der unteren Stube im Äbtissinnenhof (1507) und auch sonst im Auftrag von Katharina von Zimmern in der Abtei tätig. Er erhielt 1484 das Zürcher Bürgerrecht, nachdem er sich als Tischmacher bereits einen Namen gemacht hatte.<sup>53</sup> 1511 schuf er die Schnitzdecke in der Kirche Maur. In den 1490er Jahren wirkte Bläsi Wercher aus Basel und schuf die Kirchendecken in Hausen am Albis (1494), Egg (1495), Erlenbach (1497) und im selben Jahr Deckenfriese im Kloster Kappel. Hans Küng ist für die Kirchendecke in Meilen (1494) bezeugt und schuf viele Jahre später die prächtigen Wand- und Deckenfriese im Saal des Zunfthauses zur Schmiden in Zürich (1520). Der aus Ulm

---

<sup>49</sup> Vgl. STREBEL, RAHEL 2002, Katalog.

<sup>50</sup> ABEGG / BARRAUD WIENER / GRUNDER / STÄHELIN 2007, S. 169.

<sup>51</sup> Vgl. JEZLER, PETER 1988, hier besonders S. 98–106. Vgl. auch STREBEL, RAHEL 2002.

<sup>52</sup> Die folgende Zusammenstellung nach dem Katalog von STREBEL, RAHEL 2002, mit den Nachweisen zur Erhaltung. Für die Kirchendecken siehe die Liste in: JEZLER, PETER 1988, S. 98.

<sup>53</sup> Vgl. Anm. 113.

stammende und von Zug nach Zürich gekommene Peter Kälin wurde mit den Kirchendecken in Bäretswil (1505) und Weisslingen (1509) betraut. Hans Winkler signierte als Tischmacher die Kirchendecken in Kilchberg (1512), Hedingen (1513), Stallikon (1515) und Knonau (1519), Jakob Winkler diejenigen in Mettmenstetten (1521). Das erste bekannte Werk von Ulrich Schmid ist die Kirchendecke in Lindau von 1519 (eingebaut im SLM, Raum 19), danach folgten die Decken der Pfarrkirchen von Dürnten (1521), Mönchaltorf (1522) und vielleicht Dorf (1522).

### **2.3 Die untere Stube (Raum 18)**

#### *Der Raum*

Der grosse, nahezu quadratische Raum (8,21 x 7,71 m, H: 2,87 m) lag im 1. Obergeschoss des Äbtissinnenhofs, in der Südostecke (Abb. 26, 28). Beim Einbau im Landesmuseum wurde die Anordnung der Türen und Fenster genau übernommen (Ausrichtung um 90° im Gegenuhrzeigersinn gedreht). Die ursprüngliche Ostwand (hier Nord) öffnet sich in ganzer Breite mit drei Fenstern, an die sich um die Ecke an der Südwand ein weiteres anschliesst. Der ursprünglichen Situation entsprechend betritt man den Raum vom Korridor durch eine Tür mit Eichenholzrahmung, deren ungefähr 90 cm hohe und 100 cm breite Supraporte gangseitig in feiner Ritzarbeit das von einer prächtigen Helmzier bekrönte, ursprünglich farbig bemalte Allianzwappen von Katharinas Eltern, des Freiherrn Werner von Zimmern und der Margaretha von Öttingen zeigt (Abb. 27). Das originale Türblatt war schon lange vor dem Ausbau des Zimmers nicht mehr vorhanden. Eine zweite Tür in der Nordwand, anstelle der heutigen Verbindung zur oberen Äbtissinnenstube (Raum 17), führte in einen Nebenraum. Sie ist vollständig erhalten, jedoch an anderer Stelle, im «Helfenstein-Zimmer» (Raum 16), eingebaut (Abb. 29). Sie besitzt ein reich geschnitztes eichenes Türgericht mit sich vielfach durchdringendem feingliedrigem Stabwerk. Das Türblatt ist von einer Bordüre mit Rankenschnitzereien eingefasst, die oben ein von Vögeln bedrängtes Käuzchen erkennen lassen, ein Motiv, dem wir im Wandfries wieder begegnen. Von einer erfahrenen Kunstschlosserhand zeugt das fein verzierte, durchbrochen und getrieben gearbeitete Beschlägwerk am Türblatt. Der Raum wird von einer Holzdecke überspannt, die in der (ursprünglichen) Ost-West-Richtung durch Bälkchen gegliedert ist. Die Balkenköpfe sind mit mannigfaltigem Mass- und Astwerk beschnitzt (Abb. 30, 100); in der Mitte sitzen Rundmedaillons, deren Schnitzereien aus der Zeit

des Einbaus stammen.<sup>54</sup> Nach einem Brand während der Einbauarbeiten 1897 mussten sechs Balkenköpfe durch Kopien ersetzt werden.<sup>55</sup>

Die Wandvertäfelung aus glatten, durch profilierte Leisten miteinander verbundenen Tannenholzbrettern ist in der Art der Originalvertäfelung erneuert. Zwischen Täfer und Decke verläuft ein farbig gefasster Flachschnitzfries, ebenfalls aus Tannenholz. Er wird von Blatt- und Blütenranken durchwachsen, in die eine Vielzahl figürlicher Motive eingestreut ist.

#### *Der Flachschnitzfries: Eine bunte Tier- und Pflanzenwelt, lehrreich geordnet*

Beim Einbau wurden die Friese der beiden Fensterseiten und der heutigen Wand gegen die andere Äbtissinnenstube intakt versetzt. Den Fries an der Wand zum Korridor, der schon beim Ausbau des Täfers im Äbtissinnenhof nicht mehr vorhanden war, gestaltete Restaurator Joseph Regl neu im Stil der spätgotischen Originalfriese (Abb. 28). Nach den Brandschäden 1897 mussten weitere Friesteile ersetzt werden: das Stück rechts (vom Betrachter aus gesehen) der Tür zur Nebenstube (Abb. 42) sowie das anschließende Stück über den beiden linken Fenstern. Die Ergänzungen erfolgten nach Abdrücken der beschädigten Originale,<sup>56</sup> das Bildprogramm blieb folglich unverändert und ist an drei Seiten des Raums das ursprüngliche. Bei dieser Gelegenheit wurde die Polychromie sämtlicher Friese erneuert. Wie genau Regl rekonstruierte, lässt sich mit einem vergleichenden Blick auf die zeichnerischen Aufnahmen von Paul Julius Arter und Wilhelm Lehmann vor dem Ausbau der Friese nachprüfen (Abb. 99, 105).

Die scheinbar zufällig in die Blatt- und Blütenranken eingestreuten figürlichen Motive, meist Tiere, fügen sich bei eingehender Betrachtung zu einem theologisch durchdachten, auch an den Himmelsrichtungen orientierten Bildprogramm zusammen. Die folgende Beschreibung geht deshalb von der Ausrichtung am originalen Standort aus.

Die Lektüre beginnt bei der Tür, die im Westen vom Korridor in die Stube führte, und durch die man auch heute den Raum betritt. An der Decke weist uns eine geschnitzte Hand Gottes in Richtung Fensterfront im Osten und auf die Segensworte „PAX VOBIS“ (Abb. 30), die Christus zu den Jüngern sprach, als er ihnen als Auferstandener in Emmaus erschien (Luk 24,36; Joh 20,21 und 26). Wir folgen dem Segensgestus und der Wuchsrichtung der Ranke im Schnitzfries zu unserer Linken und begegnen folgenden Motiven.

#### *– Käuzchen und Vögel*

---

<sup>54</sup> Nach RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 79, waren damals nur noch die Zapfenlöcher vorhanden.

<sup>55</sup> JBSLM 6, 1897, S. 22–24.

<sup>56</sup> EBD., S. 23.

Zunächst stoßen wir auf ein Käuzchen, das von anderen Vögeln geplagt wird (Abb. 31). Das Motiv der Verfolgung der Eule durch Vögel ist in der mittelalterlichen Kunst weit verbreitet und mit verschiedenen Bedeutungen unterlegt.<sup>57</sup> Negativ ist die tagblinde Eule der ertappte Sünder, der von anderen Vögeln bemerkt und mit grossem Geschrei verraten und geplagt wird. Schon der Physiologus, ein im späten 2. Jahrhundert in Alexandrien in griechischer Sprache verfasstes Tierbuch, das die Tierwelt heilsallegorisch auslegt und sich im Mittelalter grosser Beliebtheit erfreute, bietet aber auch eine positive Deutung an. Das Käuzchen, das „die Nacht mehr liebt als den Tag“, wird mit Christus gleichgesetzt, der „uns liebgewonnen [hat], die wir in Finsternis und Schatten des Todes sitzen“.<sup>58</sup> In einer anderen Physiologus-Fassung wird, spätestens ab dem 9. Jahrhundert, die Eule wegen ihrer Unreinheit und Lichtscheuheit zum Judensymbol – eine Deutung, die im Hochmittelalter häufiger ist. Die enzyklopädische Literatur des Mittelalters enthält ausführlichere Angaben über die Eule als der Physiologus, und auch andere Interpretationen:<sup>59</sup> Der Theologe und Philosoph Hugo von St. Victor beispielsweise deutet, dem griechischen Physiologus folgend, die Eule positiv als Christus, den Uhu hingegen negativ als den ertappten Sünder.<sup>60</sup>

Im Spätmittelalter scheint die positive Deutung der Eule als die zu Unrecht von Neidern und Hassern verfolgte zu überwiegen. In der um 1350 entstandenen „Concordantia caritatis“, einer für den niederen Klerus als Hilfsmittel zur Auslegung der Evangelienperikopen in der Predigt gedachten typologischen Zusammenstellung des spätmittelalterlichen theologischen Schrifttums, wird das Bild der tagblinden, von Vögeln angegriffenen Eule dem machtlosen Christus vor Pilatus oder dem Christus der Dornenkrönung gegenübergestellt.<sup>61</sup> In einem Albrecht Dürer zugeschriebenen, um 1540 von Hans Glaser in Nürnberg veröffentlichten Holzschnitt (Abb. 32) ist die geplagte Eule ein Opfer von Neid und Bosheit. In diesem Sinne ist wohl auch die von fünf Vögeln drangsalierte Eule zu verstehen, die der Drucker Martin Landsberg in die Zierleiste der Titelseite einer von ihm gedruckten Schrift eingefügt hat, und die nach Auflösung der Buchstabendevisse „M.H.A.V.“ im Schriftband über ihr klagt: „Mich hassen alle Vögel“ (Abb. 33).<sup>62</sup> Das Motiv ist in der Grafik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts überaus häufig zu finden, dessen Bedeutungen waren deshalb wohl weiten Kreisen bekannt.<sup>63</sup> Von da dürfte es auch in die

---

<sup>57</sup> Dazu grundlegend: SCHWARZ / PLAGEMANN 1973.

<sup>58</sup> PHYSIOLOGUS (1981), Nr. 5, S. 13–14.

<sup>59</sup> SCHWARZ / PLAGEMANN 1973, Sp. 276ff.

<sup>60</sup> EBD., Sp. 277.

<sup>61</sup> EBD., Sp. 278. Vgl. SCHMID, ALFRED A. 1954, Sp. 845–846.

<sup>62</sup> Gutenberg-Jahrbuch 81, 2006, S. 122, Abb. 28.

<sup>63</sup> Vgl. dazu die Beispiele in SCHWARZ / PLAGEMANN 1973.

Flachschnitzerei, im Zürcher Gebiet ab dem frühen 16. Jahrhundert, Eingang gefunden haben. Wo sich die Bedeutung aus dem Kontext erschliessen lässt, ist das Käuzchen hier stets positiv konnotiert und mit dem von Hass und Neid verfolgten Christus gleichzusetzen, wie beispielsweise an der Kirchendecke von Maur (1511) (Abb. 34) und in unserem Fries.<sup>64</sup>

– *Hirschjagd*

Auch die unmittelbar anschliessende Hirschjagd (Abb. 35), die – als ein Sinnbild des Kampfes zwischen guten und bösen Mächten – in einer langen, auf die biblische Jagdmetaphorik zurück gehenden Bildtradition steht, wurde schon von den Kirchenvätern konträr gedeutet. Verkörpert der Jäger das gute Prinzip, kann die Jagd mit der Ergreifung und Bekehrung der Sünder gleichgesetzt werden (z.B. Jer 16,16). Vorherrschend ist aber im Mittelalter, auch bei anderen Verfolgungsjagden, die Gleichsetzung des Jägers mit dem Teufel und der gejagten Tiere mit den bedrängten, von teuflischen Mächten verfolgten Seelen. So interpretieren den Jäger beispielsweise die Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, später Petrus Damianus und Hrabanus Maurus (z.B. nach Ps 91 (90),3; Ps 11 (10),2; Klagelieder Jer 3,52). Sie setzen den Hirsch – unter anderem nach dem populären Psalm 41 (42),2 – mit dem bei Gott Zuflucht und Heil suchenden Menschen gleich.<sup>65</sup> Auch die Deutung des Physiologus geht von diesem Psalm aus. Im Unterschied zu den meisten späteren Verwendungen des Motivs an Zürcher Kirchendecken (Weisslingen, Lindau, Dürnten, Mönchaltorf) sowie im Wandtäfer des Priorinnenzimmers im Kloster Oetenbach in Zürich ist die Hirschjagd hier auf ein einziges gejagtes Tier reduziert. Auf die genrehafte Ausschmückung, für die sich dieses aus dem Alltag gegriffene Thema eigentlich geradezu anbietet und an manchen Kirchendecken, beispielsweise Weisslingen, fast zum Selbstzweck wird (Abb. 38), ist hier verzichtet und so der symbolische Charakter betont. Der Hirsch ist zudem durch ein weisses Band ausgezeichnet, das sich kunstvoll hinter den Geweihten entrollt – doch davon später.

---

<sup>64</sup> Zu Maur siehe JEZLER, PETER 1989. Aus dem Kontext weniger eindeutig: Kirchendecke Weisslingen (1509), Schnitzdecke im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein (1515) und ebenda Schnitzfries in der oberen Abtsstube (1511), Schnitzfries im Priorinnenzimmer des Klosters Oetenbach in Zürich (1521).

<sup>65</sup> Vgl. z.B. MICHEL, PAUL 1979, S. 153–155; JEZLER, PETER 1989, S. 374. Biblische Stellen für Hunde als Sinnbilder für den Teufel: Ps 9,16; Ps 22,17; Ps 56,7; Ps 64,6; Ps 119,61 und 110.

– *Wappen und Devise der Äbtissin*

Das Friesstück über der Tür ins Nebengemach zeigt zwei einander zugeneigte Schilde mit den Familienwappen der Äbtissin (Zimmern und Öttingen) (Abb. 39). Eingefasst werden sie von einem beidseits kunstvoll an den Rankenzweigen aufgerollten Schriftband, das über den Wappen die Konsonantenfolge „W W V W W“ zeigt, zu der auch das in die Rahmenleiste über dem V eingeschnitzte N gehört. Dieselbe Buchstabendevise („W W V N W W“) ist einem der Sinnsprüche aus dem Korridor zugeordnet (Abb. 92, 116). Deuten lässt sie sich bislang nicht. Devisen in Form von Buchstabengruppen – oft verschlüsselt und rätselhaft, manchmal auch sehr seltsam – waren in der spätmittelalterlichen höfischen Gesellschaft beliebt und weit verbreitet.<sup>66</sup> Als Sinnsprüche, die nur teilweise aufzulösen sind, finden sie sich beispielsweise in Zeichnungen von Niklaus Manuel Deutsch (Abb. 40). Relativ einfach zu dekodieren ist die bereits erwähnte, mit einer von Vögeln angegriffenen Eule verbundene Buchstabenfolge „M.H.A.V.“ („Mich hassen alle Vögel“) in der Titelzierleiste einer Druckschrift um 1519/21 (Abb. 33). In unserem Fall handelt es sich bei der Buchstabenfolge, die zweimal in den privaten Räumen der Äbtissin und einmal in Verbindung mit ihrem Familienwappen vorkommt, zweifelsohne um eine persönliche Devise. Viele Herrscher und Adlige wählten sich zu Beginn ihrer Herrschaft Sinnsprüche, Devisen oder Embleme, die sie an Gebäuden und Gegenständen anbringen liessen und sie als ihren Besitz kennzeichneten. Berühmt geworden ist die Vokalfolge „AEIOU“ des Habsburgers Friedrich III. (1415–1493), der 1452–1490 römischer Kaiser war (Abb. 41). Auch diese Devise lässt sich trotz aller wissenschaftlichen Bemühungen bis heute nicht auflösen.<sup>67</sup> Zu den wenigen weiblichen Zeitgenossen Katharinas, die sich ein persönliches Motto zugelegt haben, gehören beispielsweise Isabella d’Este, Markgräfin von Mantua (1474–1539), Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (1480–1530), und Louise von Savoyen (1476–1531), Herzogin von Angoulême, die zuweilen die Regentschaft für ihren Sohn, den französischen König Franz I., führte.<sup>68</sup> Alle drei Frauen vereinigten politisches Geschick als Regentinnen mit ausgeprägter humanistischer Bildung und Kunstsinn. Dass Katharina von Zimmern ebenfalls eine Devise führte, die sie vermutlich nicht nur in den Dekor ihrer Gemächer schnitzen liess, zeugt von ihrem Standesbewusstsein und ihrer hohen Bildung zugleich.

---

<sup>66</sup> Dietrich Briesemeister: Devise, in: LEXMA, Bd. 3, Sp. 925–926; SCHENK ZU SCHWEINSBERG, EBERHARD 1954.

<sup>67</sup> Friedrich III. selbst gab das Geheimnis nicht preis, von ihm ist nur die lapidare Feststellung in seinem Notizbuch überliefert, dass die Devise als Eigentumsmarke Objekte aus seinem Besitz bezeichne oder Kunstwerke und Bauten, die er veranlasst habe. Es gibt über 300, meist nach Friedrichs Tod entstandene Deutungen der Devise. Vgl. Roderich Schmidt: AEIOU, in: LEXMA, Bd. 1, Sp. 179, mit weiterführender Literatur, dazu VOCELKA / HELLER 1997, S. 219–221.

<sup>68</sup> Zu Margarete von Österreich: EICHBERGER, DAGMAR 2002, hier S. 25–28: Ein Spiel mit Worten („FORTUNE – INFORTUNE – FORTUNE“), das sich auf zwei Arten auflösen lässt.

Bis zur Fensterfront setzt sich der Fries durch ein 1897 rekonstruiertes Stück fort (Abb. 42). In der Art eines Paradiesgartens mit einer Vielfalt von Vögeln, die sich in den Blütenranken tummeln, bereitet es auf die Thematik der Fensterfront vor.

– *Phönix, Pelikan und Löwe*

Im originalen rechten Teil des Frieses über der Fensterfront an der ursprünglichen Ostseite der Stube sind in eine vielfältige Flora drei Tiere eingefügt: Phönix, der sich selbst verbrennt und am dritten Tag aus seiner Asche aufersteht, der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut wiederbelebt (Abb. 43), und der Löwenvater, der mit seinem Gebrüll die totgeborenen Jungen auferweckt (Abb. 44). Die drei Motive symbolisieren in der christlichen Tierauslegung traditionellerweise Tod und Auferstehung Christi (Abb. 45).<sup>69</sup> In dieser Bedeutung entdeckt man den Phönix und den Pelikan auch an den Kirchendecken von Maur (1511) und Dürnten (1521), wie hier am östlichen Ende, unmittelbar vor dem Chor (Abb. 46). Der Löwe kommt nur in Mettmensstetten (1521), ebenfalls am Ostrand der Kirchendecke, vor. Innerhalb des Bildprogramms der Äbtissinnenstube stehen sie für die Überwindung des Kampfes zwischen Gut und Böse, für das Licht und Heil und den bei der Eingangstür verheissenen Gottesfrieden. Ihnen sind im linken, rekonstruierten Teil des Frieses ein Pfau – der Paradiesvogel schlechthin – und ein weiterer Vogel beigelegt, aber auch ein Drache, der die dauernde Belagerung des Heils durch das Böse symbolisiert.

– *Paradiesflora*

Der Paradiesgarten setzt sich über den beiden Südfenstern fort (Abb. 47). Wie an der (rekonstruierten) Gegenseite zeigt der Friesabschnitt eine üppige Flora: Über dem linken Fenster windet sich eine kräftige, überreich mit Traubendolden behangene Weinranke, in die von links übermütig ein Böcklein springt. Im flachen Zwickel zwischen den Fenstern entwachsen einem Kantharos nach beiden Seiten Blumen und Ranken. Über dem rechten Fenster windet sich eine Blütenranke mit einer Art Mohnblumen, die unvermittelt in Eichenlaub übergeht. Der klaren Wuchsrichtung der Ranke in den anderen Teilen des Frieses steht hier ein kompliziert verwachsenes, nach allen Richtungen wucherndes Pflanzengewebe mit wechselnden Laubarten gegenüber – auf der allegorischen Ebene ein in sich ruhender Paradiesgarten, der sich dem Dunkel, dem Kampf zwischen den guten und bösen Mächten, entgegenstellt.

– *Eine diebische Katze hinter dem Ofen*

Folgen wir weiter der eingeschlagenen Leserichtung, gleitet unser Blick in die dämmrige Ofenecke. Buchstäblich in die Ecke abgedrängt und hinter dem Ofen versteckt, der in der

---

<sup>69</sup> PHYSIOLOGUS (1981), Nrn. 1, 4, 7. Vgl. auch die „Concordantia caritatis“, dazu SCHMID, ALFRED A. 1954.

musealen Installation den ursprünglichen Standort einnimmt, ertappen wir im Halbdunkel der fensterlosen Ecke an der Rückwand der Stube eine fette Katze (Abb. 48). Vor unseren Blicken scheinbar sicher, pirscht sie sich an Würste und Fische heran, die an einer Stange zum Trocknen hängen. Sie scheint die negativen Urteile in zeitgenössischen Texten nur zu bestätigen: Chroniken, Bussbücher und Bestiarien lassen an der Katze kein gutes Haar.<sup>70</sup> Sie gilt als heuchlerisch und gefräßig, und die Gefrässigkeit – eine der sieben Todsünden – verführt sie zum Stehlen. In manchen ihrer angeblichen Eigenschaften – der Gefrässigkeit, Sinnenlust und Verschlagenheit – wurde sie auch der Frau gleichgesetzt und ab dem Spätmittelalter mit der Hexerei in Verbindung gebracht. Im vertäfelten Priorinnenzimmer aus dem Zürcher Dominikanerinnenkloster Oetenbach von 1521 (SLM, Raum 25) ist in Flachschnitzerei eine Katze mit Kopftuch, Rosenkranz und einem Gebetbuch in den Pfoten dargestellt, die zu einer vor ihr versammelten Tier-„Gemeinde“ predigt. Darüber warnt ein Spruchband: „katzenbet nit zuo himel geht“ („Katzengebet geht nicht zum Himmel“, das heisst bewirkt nichts).<sup>71</sup> Das Sündhafte, etwas Anrühige, das dem Motiv – gerade in der Stube einer Dame! – anhaftet, wird durch eine geistreiche Anspielung in ein harmloseres, witziges Leseangebot überführt. Denn, auf den Alltag bezogen, bezeichnete das Bild den Standort des Ofens und des Kamins, wo ja vielleicht tatsächlich Würste und Fische zum Räuchern hingen! Ikonografische Parallelen finden wir in Monatsdarstellungen und Kalenderbildern zu den Monaten Januar und Februar (Abb. 59, 60), wo an einer Stange aufgehängte Würste wohlige Wärme versinnbildlichen. Wie beim nackten Paar am Feuer in der oberen Stube (siehe unten) liegt die Ironie im Bild der diebischen Katze darin, dass sie, im Dunkeln und hinter dem Ofen versteckt, allerlei anrühige Gedanken erwecken kann, im buchstäblichen Sinne aber harmlos ist.

### *Ein theologisch durchdachtes Programm mit persönlicher Prägung*

Die Motive des Schnitzfrieses an der Nord- und Ostseite des Zimmers fügen sich zu einem theologisch durchdachten Programm zusammen, das sich im Sinne eines Läuterungsprozesses von Westen nach Osten entwickelt – von der Verfolgung der gläubigen Seele durch die teuflischen Mächte hin zur Erfüllung der Heilsgeschichte in der Auferstehung. Es ist hier erstmals ein Bildprogramm angelegt, das in den folgenden Jahren in den Schnitzfriesen einiger Holzdecken in Zürcher Landkirchen in fantasiereichen Varianten (mit mehr oder weniger allegorischem Tiefsinn) aufgenommen wurde und einen grossen Erfolg zeitigte. In der bildprogrammatischen Kohärenz am nächsten liegen die Schnitzfriese in der Kirche von Maur (1511), die mit grösster Wahrscheinlichkeit der gleiche Bildschnitzer und nach direkter Vorlage

<sup>70</sup> Siehe dazu z.B. BOBIS, LAURENCE 2000, S. 109ff.

<sup>71</sup> ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 235.

des Programms in der Äbtissinnenstube ausführte (Abb. 49). Dagegen haftet den gleichen Tierwelten in anderen Kirchen ein genrehafter Zug an, der den theologisch-allegorischen Sinn zuweilen eher untergräbt oder handfest in die Lebenswirklichkeit überträgt. Oder wie es Peter Jezler in seinem geistreichen Aufsatz zur Tierallegorese in den Schnitzdecken der Pfarrkirchen in Maur und in Weisslingen auf den Punkt bringt (vgl. dazu Abb. 36, 37 und 38): „Worin das theologisch gebildete Milieu der Fraumünsterabtei [als Patronatsherrin und wohl auch Auftraggeberin der Maurer Pfarrkirche] ein Gleichnis für den sich zur Bekehrung wendenden Menschen erkannte, sahen die gemeinen Landbewohner von Weisslingen nicht mehr als eine Hirschjagd, und möglicherweise machte es ihnen mehr Spass, wenn der Jäger traf, als wenn sich das Wild allegorisch davon machte.“<sup>72</sup> In gleicher Reihenfolge wie in unserer Stube, und ebenfalls von Westen nach Osten, sind in Maur nacheinander das geplagte Käuzchen, der von zwei Hunden gehetzte Hirsch und die Auferstehungssymbole Pelikan und Phönix (Abb. 34, 36, 37, 46, 49) – angereichert durch weitere Tierallegorien – zu sehen, einen Läuterungsweg vom Kircheneingang bis zur Schwelle des Chors vorzeichnend.

An der Nahtstelle zwischen der Verfolgung durch das Böse und den Paradies- und Auferstehungsmotiven ist die Äbtissin durch ihre Wappen und ihre Devise repräsentiert (Abb. 28, 39). Analog zur Plazierung von Herrschafts- oder Stifterverweisen an den späteren Kirchendecken – wie sie in Dürnten und Mettmenstetten noch erhalten und in Maur vermutet werden können – kann darin der Wunsch der Auftraggeberin gesehen werden, die eigene Person unter den verheissenen Gottesfrieden zu stellen.<sup>73</sup> Angenommen, die W-förmigen Geweihenden des gejagten Hirsches, die sich deutlich auf dem weissen Spruchband abzeichnen (das Band trug sonst keine Inschrift) (Abb. 35), seien als Buchstaben zu verstehen, als Teil von Katharinas Devise „W W V N W W“, ist die allegorische Bildfolge noch enger auf die Auftraggeberin bezogen: Sie selbst entflieht dem Bösen und sucht Rettung und Heil. Im Unterschied zu Maur ist das Programm hier weniger didaktisch und moralisierend ausgerichtet, sondern persönlich geprägt – eine Art Bittgebet, allenfalls auch für die Besucher, die in diesem Raum vorsprachen.

## **2.4 Die obere Stube (Raum 17)**

### *Der Raum*

Die Bedeutung dieser Stube, zweifelsohne das einstige Prunkgemach in Katharinas Residenz, zeichnete sich durch eine aufwendigere Fensterform auch gegen aussen ab (Abb. 4, 5). Als einzige

---

<sup>72</sup> JEZLER, PETER 1989, S. 380.

<sup>73</sup> Vgl. EBD., S. 374–375, für Maur.

der gesamten Befensterung des Baus waren die Reihenfenster gegen die Linnat von konkav geschweiften Giebelblenden bekrönt. Zusammen mit der Innenausstattung wurden sie 1891 oder 1892 ausgebaut und im Landesmuseum massgetreu rekonstruiert.

Die mit 6,32 x 5,68 m Grundfläche etwas kleinere obere Stube erscheint bei ähnlicher Disposition wie die vornehmere Variante der unteren (Abb. 51–53). Anstelle des ungegliederten Mittelpfostens zwischen den Fensternischen ist hier, einem Juwel gleich, eine reich gegliederte Fensterstütze von hoher bildhauerischer Qualität eingesetzt, wie sie damals in Zürich sonst nicht zu finden war. Zwischen Flachschnitzfries und Decke ist ein Kranzgesims in Form einer fast vollplastisch aus Eichenholz geschnitzten, wellenförmig gedrehten, vergoldeten Blattranke eingefügt. Die Decke ziert ein Rautennetz von profilierten Stäben, eine Nachbildung der originalen Decke, von der man beim Abbruch vor Ort die Vorzeichnung in Form vertiefter Linien fand.<sup>74</sup> Von den Türen gehören die mit Flachschnitzbordüre und geschmiedetem Beschlägwerk geschmückte Verbindungstür zur benachbarten Stube (Raum 18) und das eichene Türgericht der Korridorstür zum Originalbestand (Abb. 50, 53). Über der Supraporte der Korridorstür mahnt in Flachschnitzerei ein kunstvoll gerolltes Spruchband mit dem Baujahr der Stube über zwei verschlungenen Händen «driw ist ein gascht / wem si wirt der heb si fast 1507» («Treue ist ein Gast. Wem sie zuteil wird, der halte sie fest. 1507») (siehe ANHANG).

*Der Flachschnitzfries: „alles eber denn geistliche Gedanken“*

Beim Ausbau der Schnitzfriese im Äbtissinnenhof waren einige Friesstücke bereits nicht mehr vorhanden, andere in so schlechtem Zustand, dass man sie nicht mehr einbaute. Ergänzt ist der ganze Fries an der korridorseitigen Wand, der einstigen Ofenwand. In Franz Schmidts Zeichnung ist er noch zu sehen, Motive sind aber nicht zu erkennen (Abb. 102). Der Restaurator Joseph Regl hat ihn nach einem Fries der Decke in der Kirche von Mönchaltorf kopiert,<sup>75</sup> die er 1887/88 mit Johann Rudolf Rahn als Experten restauriert hatte.<sup>76</sup> Erneuert ist auch die vom Betrachter aus gesehen linke Hälfte des Frieses an der Verbindungswand zur Nebenstube. Sie fehlt bereits auf den Zeichnungen des 19. Jahrhunderts (siehe 103, 104, 107). Für die Ergänzung „kopierte“ Regl das Motiv des einander zugewandten Paares (sog. Begine und Begarde) von einem Fries aus dem Korridor des Äbtissinnenhofs (Abb. 54), während er die beiden rechts anschliessenden Figuren

---

<sup>74</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 81.

<sup>75</sup> EBD., S. 87, Anm. 37.

<sup>76</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien), S. 194.

eines tanzenden Narren und eines Trommlers (Abb. 55) „aus freier Erfindung“ schuf.<sup>77</sup> Die Nahtstelle zwischen dem erneuerten Teil des Frieses links und dem originalen rechts ist (links des sich umarmenden Paares) deutlich zu erkennen (Abb. 71); das neue Stück unterscheidet sich auch durch seine „laubsägeliartige“ Faktur. Original und vollständig erhalten sind die Schnitzfriese an den beiden Fensterwänden.

Schon auf den ersten Blick sticht der weltliche Charakter der Bildmotive ins Auge, der dem allgemein festlicheren Charakter dieser Stube entspricht. Vor üppigen Blatt- und Blütenranken machen Kriegsmänner, ein nacktes Paar, ein Liebespaar und modisch gekleidete Damen ihre Aufwartung; über der Fensterfront gesellen sich ihnen ein prächtiges Drachentier und zwei hundeartige Mischwesen zu. Bereits Rahn wunderte sich über die Szenen, die „auf alles eher denn geistliche Gedanken weisen.“<sup>78</sup> Es lenkt keine Hand unser Auge wie in der unteren Stube, und die Bilder, von denen man einige erst bei längerem Hinschauen entdecken wird, scheinen sich zu keinem „Programm“ zusammenzufügen. Man glaubt sich inmitten der bunten Welt, dem Treiben der damaligen Gesellschaft ausserhalb des Klosters. Was auch immer die verlorenen Teile des Frieses dargestellt haben mochten, Joseph Regl hat diese Bilderwelt mit dem Trommler, dem tanzenden Narr und mit der Kopie des Paares aus dem Korridor passend ergänzt.

### *Liebe, Krieg, Gesellschaft und Pikanterie: Die Motive des Schnitzfrieses*

Mangels einer ersichtlichen Leserichtung folgen wir den Bildmotiven im Uhrzeigersinn, wenden uns nach dem Eintritt aus dem Flur nach links und beginnen unsere Lektüre in der ursprünglichen Nordwestecke.

#### *– Das nackte Paar am Feuer*

Hier stossen wir auf das vielleicht überraschendste Motiv in der Stube einer Klostervorsteherin: ein nacktes Paar. Auf Hockern sitzen sich Mann und Frau gegenüber und wärmen Hände und Füsse an einem Feuer, über dem an einem grossen Haken und einer Kesselkette ein Kochtopf hängt (Abb. 56). Die beiden tragen lediglich Kopfbedeckungen: die Frau eine turbanartige Haube, der Mann eine Art Birett mit einer seitlich herunter hängenden Schärpe. Wie eine Blattlaube spannt sich über ihnen ein Zweig der Ranke, die den Fries durchzieht. Die eingeschnitzten Initialen und Buchstabenfolgen sind sicher nicht ursprünglich. Vermutlich haben sich hier

---

<sup>77</sup> EBD. Der Vergleich mit dem erst jüngst mit anderen eingelagerten Friesen wieder zum Vorschein gekommenen Original mit der Darstellung des Paares (vgl. Abb. 54 und 93) zeigt, dass Regl sich bei seinen „Kopien“ nicht immer streng ans Original hielt!

<sup>78</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien), S. 189.

Bewohner der profanierten Abteigebäude verewigt.<sup>79</sup> Motivgeschichtlich lässt sich die Szene in zwei verschiedene Traditionen einreihen und scheint in ihrer Ambiguität mit dem Betrachter kokettieren zu wollen. Die mit hauben- oder turbanartigen Kopfbedeckungen kombinierte Nacktheit der beiden und das offene Feuer mit dem Kessel darüber wird der zeitgenössische Betrachter – auch wenn der Badezuber fehlt – mit Badestubenszenen in Verbindung gebracht haben, die sich gerade im Spätmittelalter grosser Beliebtheit erfreuten (Abb. 57, 58).<sup>80</sup> Dabei ist die Pikanterie des gemeinschaftlichen Badevergnügens von Frau und Mann nicht zu übersehen.<sup>81</sup> Sie wird hier dadurch akzentuiert, dass beide mit einer Hand auf ihre Scham weisen. Von allfälligen erotischen Fantasien entlastet den Betrachter jedoch ein zweites Leseangebot: Denkt man sich das Paar bekleidet, wird die Szene zu einem harmlosen Monatsbild des Dezember, Januar oder Februar, wie es zu jener Zeit in gedruckten Kalenderbildern kursierte (Abb. 59, 60).<sup>82</sup> – Und sozusagen ganz handfest: Wie die von der Katze begehrten Würste und Fische in der unteren Stube ist das sich wärmende Paar eine sinnige Anspielung auf den Kachelofen, der in dieser Ecke stand – und die Nacktheit taktvoll versteckte. Wie gut kann man sich die Äbtissin vorstellen, wie sie ihren Gast (wohl nicht jeden!) verschmitzt, vielleicht verschämt, vielleicht leise kichernd, am Arm nimmt, um ihm die verborgene Anzüglichkeit zu zeigen.

#### – *Kriegsmänner*

Lassen wir unser Auge in der Wuchsrichtung der Ranke nach rechts gleiten, begegnen wir am Ansatz des flachen Fensterbogens zwei nach rechts schreitenden Kriegsmännern (Abb. 61). Kriegsleute avancierten seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zu einem äusserst populären Sujet.<sup>83</sup> Zahlreich sind sie auf Ofenkacheln, grafischen Blättern und vor allem auf Wappenscheiben zu finden, wo sie um 1500 den ritterlichen Schildhalter zunehmend verdrängen.<sup>84</sup> Auch ins Medium der Flachschnitzfriese fanden sie Eingang, sind hier aber eher eine Randerscheinung. Als Einzelfiguren finden wir sie an den Holzdecken der Kirchen von Dürnten (1521) und Mönchaltorf (1522), an beiden Orten an den Rand abgedrängt.

---

<sup>79</sup> Auf den Einbauplänen von 1892 (Abb. 110) sind sie bereits eingezeichnet.

<sup>80</sup> Vgl. dazu DUERR, HANS PETER 1988, mit Bildbeispielen.

<sup>81</sup> Vgl. die Badestubenregelungen, die das getrennte Baden der beiden Geschlechter forderten. Siehe DUERR, HANS PETER 1988, S. 59ff.

<sup>82</sup> Zur Wandmalerei im „Langen Keller“ siehe AUSST.-KAT. MANESSE 1991, Nr. 60. Zum Rundscheibenkalender von 1483 siehe SCHMID, HELMUT H. 1971, S. 67ff.

<sup>83</sup> Am ausführlichsten dazu ROGG, MATTHIAS 2002.

<sup>84</sup> EBD., S. 211–212.

Am Aufkommen und an der Verbreitung des Bildmotivs hatte der Aufstieg der Eidgenossenschaft zur überlegenen kriegerischen Macht nach den Siegen im Burgunderkrieg 1476 und im Schwabenkrieg 1499 einen entscheidenden Anteil.<sup>85</sup> Im Schwaben- bzw. Schweizerkrieg fand die Rivalität zwischen den Eidgenossen und ihren oberdeutschen Nachbarn einen Höhepunkt, der sich auch in der Bildkunst niederschlug, beispielsweise in der antagonistischen Gegenüberstellung des (Schweizer) „Eidgenossen“ und des (deutschen) „Landsknechts“ durch Niklaus Manuel (Abb. 62, 63),<sup>86</sup> und mit allerspitze Feder bei Urs Graf. Mittel der gegenseitigen Abgrenzung waren Parteiabzeichen und Kleidung, was besonders deutlich in Karikaturen zum Ausdruck kommt. Die bekannteste ist die um 1515/20 entstandene „Satire auf die Laster der Landsknechte“ – eine aus einer ganzen Serie zeichnerischer Landsknechte-Satiren von Urs Graf (Abb. 64).

Die typischen Merkmale eines Landsknechts finden wir in der Äbtissinnenstube wieder in dem in Rückenansicht dargestellten Krieger links: Er ist bärtig, trägt die „abgehauene“, hier zudem noch ausgefranste, Hose und ein geschlitztes Wams. Sein Barett ist mit mehreren Federn geschmückt, die im Unterschied zu den Federbaretted eidgenössischer Krieger wild in alle Richtungen und vor allem nach vorn stossen.<sup>87</sup> Der Langspiess, den er trägt, war seit Mitte des 15. Jahrhunderts die typische Waffe der Schweizer Krieger. Nach den Burgunderkriegen fand er, als für Angriff und Abwehr gleichermaßen geeignete Waffe, auch bei den Nachbarn der Eidgenossen Nachahmer, besonders unter den deutschen Landsknechten.<sup>88</sup> Etwas schräg über der Hüfte trägt der Krieger den Waffengurt, an dem vorne wohl ein Dolch hängt. Diagonal vor sich hält er mit der linken Hand vermutlich einen Anderthalbhänder.<sup>89</sup>

Der zweite, frontal wiedergegebene, nach rechts blickende Soldat („als römischer Soldat gekleidet“)<sup>90</sup> scheint einen anderen Kriegertyp zu vertreten, der aber nicht so klar kodifiziert ist wie der Landsknecht. Bekleidet ist er mit Beinlingen und einem pluderärmeligen Hemd mit ärmellosem rotem Wams darüber. Sein Haupt ist unbedeckt, und das wilde Haar steht ihm nach allen Seiten vom Kopf. Mit breiten Riemen um Hals und Brust geschnürt trägt er auf der Hüfte abgestützt ein Bündel. In der linken Hand hält er eine grosse runde Feldflasche, mit der rechten

---

<sup>85</sup> AUSST.-KAT. "EINER EIDGENOSSENSCHAFT ZU LOB" 1996, S. 44.

<sup>86</sup> Der Begriff „Landsknecht“ erscheint erstmals 1486 und bezeichnet im Unterschied zum Schweizer Reisläufer den oberdeutschen Fussknecht (ROGG, MATTHIAS 2002, S. 157). Die Anrede als „Landsknecht“ galt in der Eidgenossenschaft als Beleidigung und konnte bestraft werden.

<sup>87</sup> Zu den äusseren „Erkennungszeichen“ und Kleidungsmerkmalen SIEHE ROGG, MATTHIAS 2002, S. 19ff.

<sup>88</sup> So nach AUSST.-KAT. NIKLAUS MANUEL 1979, S. 177–178.

<sup>89</sup> Vgl. z.B. die Zeichnung von Niklaus Manuel, um 1513/14 („Rückenfigur eines Eidgenossen“), in: AUSST.-KAT. NIKLAUS MANUEL 1979, Nr. 170.

<sup>90</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 81.

zeigt er nach vorn. Als Waffe trägt er möglicherweise einen Dolch, dessen Griff man rechts erkennt. Seine Erscheinung ist eher abenteuerlich und wenig vertrauenswürdig.

– *Die Fischesirene*

Die beiden Kriegsknechte schreiten in Richtung Fensterfront. Auf dem Weg dahin werden sie einer doppelschwänzigen Fischesirene begegnen, die sich über dem flachen Fensterbogen aufreizend mit nacktem Oberkörper präsentiert (Abb. 65). Ihr Unterkörper besteht nicht aus dem üblichen zweigeteilten Schwanz, sondern aus zwei Fischen, deren Schwanzenden sie beidseits empor hält.<sup>91</sup> Weiss man um die allegorische Bedeutung dieses in der mittelalterlichen Kunst häufig dargestellten Fabelwesens, ahnt man die Gefahr, die den beiden Kriegsburschen bevorsteht. Laut Physiologus führt die Verführung durch den süßen Gesang der Sirene in den Tod.<sup>92</sup> Bei der doppelschwänzigen Fischesirene wird der verführerische Aspekt durch das Emporhalten der Schwanzenden noch betont. Es wundert deshalb kaum, eine Sirene als Schmuck am Hut einer Soldatendirne auf einer Radierung von Urs Graf zu entdecken (Abb. 66, 67). Aber auch in Abt David von Winkelsheims Gemächern im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein begegnen wir ihr: Im Christophorus-Wandgemälde von 1506 im Vorraum zur hinteren Abtsstube präsentiert sie ihre körperlichen Reize selbstbewusst dem Eremiten am Ufer (Abb. 68). Weniger komfortabel scheint ihre Lage an der Holzdecke im Festsaal (Abb. 69): Bereits in den Klauen eines Drachens und eines Teufels, seufzt uns die einschwänzige Fischesirene von einer Quergurte reumütig zu: „o waer mier als dir“ („oh, wäre ich in deiner Lage“).

Der sündhaften Verführerin, als die sie in der Nachbarschaft der beiden Krieger wohl zu verstehen ist, verleiht vielleicht das Krönchen, das nicht zur Standardikonografie der Sirenen gehört, eine mildernde Note: Dank diesem Detail konnten zeitgenössische Betrachter sie auch mit der Fischfrau im Wappen des Klosters Wettingen in Verbindung bringen, deren Unterkörper ebenfalls aus zwei ganzen Fischen gebildet ist (Abb. 70).<sup>93</sup> Das Kloster Wettingen verfügte, wie andere Klöster in der Umgebung, seit dem 13. Jahrhundert über eine Niederlassung in Zürich für die Verwaltung der nahe gelegenen Güter und die Pflege von Handelsbeziehungen in der Stadt. Die „Wettingerhäuser“ standen schräg gegenüber der Abtei am rechten Limmatufer (Limmatquai

---

<sup>91</sup> Dieser Typ der doppelschwänzigen Fischesirene – ein menschliches Wesen, dessen Unterkörper aus zwei Fischen besteht – wird weniger häufig dargestellt. Er kommt z.B. an einem Kapitell im Kreuzgang von Sant Pedro de Galligans in Gerona (Katalonien) oder an einem Kapitell im Dom von Modena vor. Vgl. dazu LECLERCQ-MARX, JACQUELINE 1997, S. 177–178, mit Abbildung, aber ohne plausible Erklärung.

<sup>92</sup> PHYSIOLOGUS (1981), Nr. 13.

<sup>93</sup> Ich danke Frau Jeanne Pestalozzi für den Hinweis auf das Wettinger Klosterwappen.

36/38) und waren vom Fenster, über dem sich die Fischfrau präsentiert, gut zu sehen.<sup>94</sup> Besondere Beziehungen zwischen der Äbtissin und dem Kloster Wettingen lassen sich jedoch nicht nachweisen.

– „*Liebeszenen*“

Im Fries über der Tür, die auch im Äbtissinnenhof an dieser Stelle in ein Nebenzimmer führte, ist eine Folge von Figuren und Figurengruppen zu sehen, die sich einer eindeutigen Lesung und Interpretation entziehen. Unklar ist auch, ob sie als Einzelmotive, als zusammenhängende Szene oder als Handlungsablauf zu lesen sind. In Leserichtung sind drei Bildsequenzen zu erkennen (Abb. 71, 72): 1. Ein sich umarmendes Paar. – 2. Ein weiteres Paar: Die Dame kniet im Gebet vor einem aus einem Blätterkelch segnenden Kind, während der Mann sich von hinten zu ihr niederbeugt. Der Szene wohnen zwei prächtig gekleidete Damen bei. – 3. Etwas abgerückt ein nach rechts abziehender Fahnenträger, der durch seinen Blick zurück mit dem Geschehen verbunden zu sein scheint.

Der Versuch, die Darstellungen mit der Biografie der Äbtissin in Verbindung zu bringen, ist zwar verlockend, bisher aber nicht gelungen.<sup>95</sup> Bemerkenswert ist, dass Damen, die sonst in der Flachschnitzerei kaum vorkommen, in der Bildfolge prominent vertreten sind.

*Das sich umarmende Paar:* Streng im Profil und etwas steif anmutend, wenden sich die zwei Figuren einander zu. Der Mann umfasst die Frau an der Schulter, während die Gestik der Frau unklar bleibt. Er trägt Beinlinge und ein hüftlanges Wams mit tief sitzendem Waffengurt, an dem an seiner linken Körperseite das Schwert hängt. Über seinen Rücken fällt ein hüftlanger Überwurfmantel, wie er im 15. und 16. Jahrhundert Mode wurde, den Kopf bedeckt ein Federbarett mit grosser, nach hinten stossender Feder. Die Dame trägt ein langes, in der Taille gegürtetes Schlepplend mit Puffärmeln und eine einfache Kopphaube. Falls es sich beim Mann um denselben handelt, der ganz rechts als Fahnenträger abzieht, könnte hier der Abschied eines Kriegsmannes von seiner Frau dargestellt sein. Abschied und Heimkehr gehörten, solange der bezahlte Kriegsdienst ein Saison-Erwerb war, zum Alltag der Söldner und fanden, wenn auch

---

<sup>94</sup> Zur Bau- und Besitzergeschichte siehe ABEGG / BARRAUD WIENER / GRUNDER / STÄHELIN 2007, S. 42ff.

Wettingen hatte seit 1231 ein Haus in der Stadt, seit 1293 besass es das Zürcher Burgrecht. Zwischen 1254 und 1364 erwarb das Kloster die „Wettingerhäuser“.

<sup>95</sup> Abwegig ist der Vorschlag von CHRIST-VON WEDEL, CHRISTINE 1999, S. 140–141, es handle sich bei der Umarmung um den Abschied der jungen Katharina von ihrem Vater vor dem Eintritt ins Kloster und bei der Szene vor dem Blütenkind um die Einkleidung bei der Liturgie der Jungfrauenweihe. Diese Interpretation berücksichtigt weder das für das Fraumünster in allen Einzelheiten überlieferte Zeremoniell der Jungfrauenweihe noch die ikonografische und motivgeschichtliche Tradition.

nicht sehr häufig, Eingang in die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Bilderwelt.<sup>96</sup> Von Meister MZ ist ein Kupferstich überliefert, der unserer Darstellung nicht nur zeitlich, sondern auch motivisch (Kleidung beider Figuren) sehr nahe steht und wohl die Heimkehr eines Soldaten zeigt (Abb. 73). Ähnlich und wahrscheinlich in Kenntnis dieses Stichs, hat Urs Graf nach 1512 das Motiv gezeichnet (Abb. 74).

*Das Paar vor dem Blütenkind:* Die in strengem Profil wiedergegebene kniende Dame trägt einen hohen Kopfputz und über dem Kleid einen Mantel oder Umhang, den sie heruntergestreift hat, so dass die Tuchmassen sich um ihre Hüfte stauen. Sie ist in stiller Andacht dem Blütenkind zugewendet, dessen nackter Oberkörper sich aus einem Blätterkelch erhebt, der aus einem Seitenzweig der wellenförmigen Ranke entwächst. Die gefalteten Hände der Frau sind vom gelappten Ende eines Kelchblattes verdeckt. Das Blütenkind – trotz fehlendem Nimbus wohl ein Christuskind – wendet sich der Betenden mit segnend erhobener Hand zu, während sich der Mann von hinten über sie beugt und sie am Halstuch oder Kragen zu fassen scheint – eine Gestik, die nicht klar zu deuten ist. Über seinem Kopf ist ein kleiner Hund zu erkennen. Als traditionelles Treuesymbol kann er ein Hinweis sein, dass Frau und Mann als Ehepaar zusammengehören.<sup>97</sup> Bringt der Mann seine Frau in Obhut und unter den Segen von Christus, bevor er in den Krieg zieht? Die Darstellung des kindlichen Christus wurzelt in der Frömmigkeitspraxis von Frauenklöstern, wo um 1300 das plastische Andachtsbild des stehenden nackten Jesusknaben entstand, der mit der rechten Hand segnet und in der linken die Sphaira hält (Abb. 75). Die im ausgehenden 15. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden, vor allem in Mecheln, in grösseren Mengen gefertigten, 20–50 cm grossen Jesuskindlein fanden als private Andachtsbilder nicht nur bei Klosterfrauen, sondern auch in Bürgerfamilien in ganz Mittel- und Westeuropa grossen Absatz.<sup>98</sup> Auch die Andachts- und Neujahrsblätter mit diesem Motiv, die sich mit dem Frühdruck Mitte des 15. Jahrhunderts zu verbreiten begannen, stammten oft, aber nicht nur, aus Frauenklöstern, und waren besonders am Oberrhein beliebt. Vom Meister E.S.,

---

<sup>96</sup> ROGG, MATTHIAS 2002, S. 33–35.

<sup>97</sup> Zahlreiche Beispiele in der Malerei und Skulptur des Hoch- und Spätmittelalters und der frühen Neuzeit: z.B. Paardarstellungen auf Grabmälern, das Tafelbild mit der Arnolfini-Hochzeit von Jan van Eyck, 1434 (London, National Gallery) oder die lebensgrossen Steinskulpturen eines königlichen Hochzeitspaares im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos (Kastilien), um 1265.

<sup>98</sup> Vgl. dazu zuletzt die Beiträge in: KAMMEL, FRANK MATTHIAS 2003. Unter den religiösen Kunstobjekten in der Sammlung, die Margarete von Österreich (1480–1530), Regentin der Niederlande, in ihrer Residenz in Mecheln hatte, befand sich ein aus Holz geschnitzter Christusknaabe; dazu EICHBERGER, DAGMAR 2002, S. 193, 309–310.

von Martin Schongauer und Albrecht Dürer sind solche Einblattdrucke überliefert (Abb. 76, 77).<sup>99</sup>

Das nackte Christusknäblein in einem Blütenkelch zeigt beispielsweise der Holzschnitt der Kopfleiste eines Wandkalenders, der 1485 bei Pamphilus Gengenbach in Basel für das folgende Jahr gedruckt wurde (Abb. 78). Allgemein waren Halbfiguren in Blütenkelchen um 1500 ein überaus beliebtes Motiv, das sich zum Beispiel massenhaft in der 1493 in Nürnberg gedruckten illustrierten Weltchronik Hartmut Schedels findet. Häufig tritt es auch in der Druckgrafik auf, beispielsweise in den Ornamentblättern des niederdeutschen Kupferstechers Israhel van Meckenem des Älteren im mittleren 15. Jahrhundert. Im Umkreis von Zürich sind die Propheten und Apostel zu nennen, die wahrscheinlich Hans Haggenberg um 1500 in den Chorgewölbekappen der Pfarrkirche Wiesendangen malte (Abb. 79), sowie die Gestalten der Heiligen Sippe, eines Heiligenbaums und der Klugen und Törichten Jungfrauen, die im 1514–1518 ausgemalten Chor der Pfarrkirche Elgg den Kelchen im üppigen Blüten- und Rankenwerk entwachsen.<sup>100</sup>

Flankiert wird das Paar vor dem Christuskind von zwei prächtig gekleideten Damen, die sich dem Geschehen im Dreiviertelprofil zuwenden. Als eine Art Statistinnen mit repräsentierender Funktion erinnern sie in ihren Posen und ihrer Kleidung an Schildhalterinnen auf Wappenscheiben (Abb. 80). Beide Damen sind nach der Mode der Zeit gekleidet, deren übertriebene Farben- und Formenpracht ein steter Stein des Anstosses war und in den Predigten noch bis zum jungen Luther angeprangert wurde. Aus den bildlichen Darstellungen zu schliessen, schien dieser Eifer, zumindest bei den Damen der Oberschicht, nicht besonders wirksam gewesen zu sein! Die Kostümstudien Albrecht Dürers (um 1510) und Hans Holbeins des Jüngeren (um 1525) (Abb. 81) und etwas später Jost Ammanns Frauentrachtenbuch (1586) bezeugen das Interesse seitens der Künstler, das über ein realienkundliches hinausgegangen sein dürfte: Die raffinierten Drapierungen und Kleiderschnitte mit ihren vielfältigen Schattenwürfen und die fantasievollen Kopfputze stellten wohl auch eine zeichnerische Herausforderung dar. Meisterhafte Entwürfe sind uns in Schildhalterinnen für Wappenscheiben überliefert, wovon die kunstvollen Posen und Gewandwürfe in den zahlreichen Scheibenrissen von Urs Graf, Niklaus Manuel und anderen zeugen. Diesen stehen die beiden Frauenfiguren in der Äbtissinnenstube kaum nach. Die Dame rechts trägt ein oben eng geschnürtes und weit dekolletiertes Mieder mit geschlitzten und gepufften Ärmeln, die damals gerade in Mode kamen,<sup>101</sup> ein langes Schleppekleid,

---

<sup>99</sup> Vgl. z.B. auch AUSST.-KAT. KRONE UND SCHLEIER 2005, S. 447–448, 457–458. Allgemein siehe WENTZEL, HANS 1954, und den Artikel „Christuskind“, in: LEXIKON DER KUNST, Bd. 1, S. 843.

<sup>100</sup> Zu Wiesendangen siehe GUBLER, HANS MARTIN 1986 (2), S. 301–312; zu Elgg siehe GUBLER, HANS MARTIN 1986 (1), S. 327–330.

<sup>101</sup> BRUHN, WOLFGANG 1937, hier Sp. 1067–1068.

das sie vorn hochrafft, und einen hohen, helmartigen Kopfputz. Auch die Dame links trägt ein weit dekolletiertes Kostüm, bei dem die langen Hängeärmel auffallen – eine kurzlebige Mode im früheren 16. Jahrhundert.<sup>102</sup> Ihr langes Haar trägt sie offen, in den Händen hält sie einen Teller oder eine Schale.

*Der Fahnenträger:* Den Abschluss der Szenenfolge bildet ein nach rechts ausschreitender Fahnenträger, der seinen Blick zurückwendet (Abb. 72). Er trägt ein kurzes, quergeschlitztes Wams mit grossen gepufften und ebenfalls geschlitzten Ärmeln. Seine in den unteren glatten Rand des Frieses reichenden Füsse sind ab- bzw. angeschnitten, da offenbar dieses Friesstück beim Einbau im unteren Randbereich um einige Zentimeter gekürzt wurde. Der Fähnrich hält die nach vorn gerichtete Fahnenstange halb gesenkt und das sich bauschende Fahnentuch gerafft, an dem – ein merkwürdiges Motiv – von unten ein auf dem Rücken liegender Vogel zu zerren scheint.

Der Fähnrich bekleidete ein besonders angesehenes und mit Privilegien verbundenes Regimentsamt und wurde aus diesem Grund häufig abgebildet.<sup>103</sup> In Soldatenserien, eigenen „Fähnrichfolgen“ und in autonomen Soldatenbildern tritt er meist in stolzer, dynamischer Pose, die Fahne schwingend, auf (Abb. 82).<sup>104</sup> In der Schweiz gewinnt der Fahnenträger mit dem erwachenden Stolz der Stände an Bedeutung, in ihm findet die Idealisierung des alteidgenössischen Söldnerwesens einen adäquaten Ausdruck. Als solcher verdrängt er in den Standesscheiben den Ritter als Schildhalter.

Im Unterschied zur zeitgenössischen Bildtradition präsentiert sich unser Fahnenträger aber nicht in heroischer Pose, sondern er wird im Moment des Aufbruchs (oder des Rückzugs?) gezeigt.

– *Bildfolge oder modische Einzelmotive?*

Das sich umarmende Paar, das aus dem Blütenkelch segnende Christuskind, die beiden prächtig und nach der Mode der Zeit aufgemachten repräsentierenden Damen und der Fähnrich gehören, wie die gezeigten Vergleiche deutlich machen, zu den beliebten profanen Bildmotiven der Zeit um 1500. Sie fanden in den damals neuen Medien – in der Druckgrafik, den Standesscheiben, der autonomen Zeichnung und den Minneteppichen – grosse Verbreitung. Umgibt sich Katharina

---

<sup>102</sup> Vgl. z.B. Albrecht Dürer, Kostümstudie (Nürnbergerin), Federzeichnung um 1510, Abb. in: RDK, Bd. 1, Sp. 1034, oder die Figur der Lucretia in den Wandmalereien im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, 1515, Abb. in: BECKER / FREHNER 1998, S. 50.

<sup>103</sup> ROGG, MATTHIAS 2002, S. 109–115.

<sup>104</sup> Zahlreiche weitere Beispiele in Zeichnungen und in der Druckgrafik seit dem frühen 16. Jh., u.a. von Albrecht Dürer (früheste autonome Fähnrichbilder, nach 1500; Abb. in: ROGG, MATTHIAS 2002, S. 110 und 111), Urs Graf und Niklaus Manuel.

von Zimmern einfach mit einer Auswahl solch modischer Sujets (zu denen auch die beiden Kriegsgesellen gehören) und holt sich damit die Welt und die Gesellschaft in ihre Stube, oder stehen die drei Szenen in einem narrativen Zusammenhang? Erzählen sie eine Geschichte? Eine belehrende oder eine unterhaltende? – Fragen, von denen sich keine schlüssig beantworten lässt. Ungereimtheiten bleiben in jedem Fall bestehen. Nehmen wir die erste Möglichkeit – eine Art Anthologie modischer Sujets, die Katharina beim Bildschnitzer bestellt (der sie nach Vorlagen realisiert) und sich sozusagen an die Wand „pinnt“: Rätselhaft bleibt die vor dem Blütenkind kniende, von einem Mann an Hals oder Schulter gefasste Dame als Motiv, das keinem Repertoire zuzuordnen ist. Versuchen wir die Szenen zu einer Geschichte zusammenzufügen: Ein Edelmann, vielleicht derselbe, der als Fähnrich rechts abzieht (die kleinen Unterschiede in der Kleidung sind kein Argument dagegen, sondern lassen sich mit unterschiedlichen Bildvorlagen erklären), umarmt seine Frau zum Abschied. Bevor er in den Kriegsdienst zieht, vertraut er sie dem Schutz Gottes an, dargestellt durch den segnenden Christusknaben. Angesichts des privaten Charakters des Aktes bleibt die Anwesenheit der zwei edlen Damen jedoch erklärungsbedürftig. Versuchen wir eine allegorische Lesung der Bilder: Das Amt des Fahnenträgers stellte hohe Anforderungen an den Charakter und die Fähigkeiten des Amtsträgers. Kriegsordnungen des 16. Jahrhunderts forderten gar, dass dem Fähnrich die Fahne lieber sein sollte „dann sein Weib [Weib] so ihm zur Ehe gegeben ist,<sup>105</sup> und häufig wurde die Treue des Fähnrichs zur Fahne mit der Treue des Mannes zu seiner Frau gleichgesetzt.<sup>106</sup> Stellen die Szenen verschiedene Formen der Treue dar? – die Umarmung eheliche Treue, die Dame vor dem Christuskind Glaubentreue und der abziehende Fähnrich Fahnentreue? Steht das über der Tür angeschlagene Sprichwort „Treue ist ein Gast, wem sie wird, der halte sie fest“ als Leitmotiv damit im Zusammenhang?<sup>107</sup> Wenn wir noch weiter (möglicherweise zu weit) gehen, kann auch das Eichenlaub, das sich hinter diesen Szenen durchrankt und das als Symbol für Kraft und Unbeugsamkeit stehen kann, diese Deutung unterstützen. Eichenranken treten jedoch auch im Fries über der Fensterfront auf, und allgemein ist keine konsequent symbolische Verwendung der verschiedenen Pflanzenarten in den Schnitzfriesen der beiden Stuben ersichtlich.

---

<sup>105</sup> Nach einer Kriegsordnung von 1588, hier nach ROGG, MATTHIAS 2002, S. 109.

<sup>106</sup> ROGG, MATTHIAS 2002, S. 50, verweist auf „Kriegs ordnunge Geschriben vnnnd sammenbracht durch Hansen Gentzchen“, um 1553, fol. 34r, zit. in: Hans-Michael Möller: Das Regiment der Landsknechte, Wiesbaden 1976, S. 65, und Hans-Wilhelm Kirchof: *Militaris Disciplina*, Frankfurt a.M. 1602 (kritische Ausgabe, hg. von Bodo Gotzkowsky, Stuttgart 1976), Kap. XIX, S. 73.

<sup>107</sup> Siehe die verschiedenen Konnotationen von Treue in: DEUTSCHES WÖRTERBUCH 1854–1960. Vgl. auch die Ausführungen von Rachel Kyncl zu diesem Spruch (ANHANG).

### *Eine Bilderwelt für die private Stube?*

Wir wissen, dass sich Katharina erfolgreich um die Wiedereinführung eines einigermaßen regulierten Lebens und die Stärkung der religiösen Gesinnung für den kleinen Stiftskonvent eingesetzt hatte.<sup>108</sup> Dies schloss jedoch weder für die Kloostervorsteherin noch für die wenigen Klosterfrauen die Pflege eines standesgemässen adligen Lebensstils aus. Dazu gehörte die Gastlichkeit, das Auftreten in der Gesellschaft ausserhalb der Abtei, Badenfahrten und Ausritte.<sup>109</sup> Mit Sicherheit war die Äbtissin über gesellschaftliche Angelegenheiten und die politischen Ereignisse ihrer Zeit bestens informiert und pflegte Kontakte zur führenden Zürcher Gesellschaft. Angesichts ihrer raschen Heirat nach der Auflösung der Abtei ist vermutet worden, dass sie ihren Gatten, den Söldnerführer Eberhard von Reischach, bereits früher, vor dessen Verbannung aus Zürich 1519, gekannt hatte.<sup>110</sup> Vor diesem Hintergrund erstaunen die weltlichen und ganz nach den Mode- und Stilströmungen der Zeit gestalteten Bildmotive keineswegs. Sie verdanken sich zweifelsohne einer sehr persönlichen Wahl der Äbtissin, haben einen privaten Charakter und wollen – im Unterschied zum Bildprogramm in der unteren Stube – eher unterhalten als belehren. Wenn die Äbtissin in diesem Raum Gäste empfing, dann wohl solche, zu denen sie eine vertrauliche Beziehung pflegte. Für offizielle Empfänge, etwa von Gesandten, Amtsträgern oder Bittstellern, dürfte die untere Stube gedient haben.

### *Unterhaltung auch für das Auge: Die Stilmittel*

Betritt man nach der Lektüre des geschnitzten Bildfrieses in der unteren Stube die im Museum direkt benachbarte obere Stube, wird sich das Auge zuerst an die komplexere und auf den ersten Blick verwirrende „Textur“ des Frieses gewöhnen müssen. Die figürlichen Motive sind im allgemeinen weniger klar umrissen und heben sich weniger deutlich von den Blütenranken ab. So wird man den knorrigen Drachen und erst recht die beiden drachenähnlichen fauchenden Hunde über der Hauptfensterfront erst nach längerem Suchen erkennen, denn ihre Umrisszeichnung ist den stark gebuchteten Eichenblättern sehr ähnlich (Abb. 83, 84). Wie Puzzlestücke sind sie dem dichten Ranken- und Blättergewebe eingefügt. In manchen Partien der „Liebesszenen“ kann man Ähnliches beobachten (Abb. 71, 72). Nur schwer wird man in der kleinteiligen Textur etwa die vielen Vögel, das Hündchen beim Paar in der Mitte oder den unter der Fahnenstange des Fähnrichs liegenden Vogel erkennen. Die Gewandfältelungen der vor dem Blütenkind knienden Dame scheinen auf den ersten Blick nach unten zu einem ornamentalen Muster zu zerfliessen

---

<sup>108</sup> Vgl. HELBLING, BARBARA 1999, bes. S. 50ff.

<sup>109</sup> EBD., S. 52: Katharina hielt sich Pferde. In den Abteirechnungen erscheinen zweimal Kosten für einen neuen Sattel.

<sup>110</sup> GÜNTER, ROSWITH 1999, S. 75–76.

und ihre Unterarme in einem Fingerblatt (!) statt in Händen zu endigen. Erst bei längerem Hinschauen entdeckt man, dass das Fingerblatt zum Blütenkelch gehört und sich vor die gefalteten Hände der Dame schiebt. Zufall oder künstlerische Ungeschicklichkeit ist das nicht, eher sind es stilistische Kunstgriffe: In der Art von Suchbildern wird der Akt des Lesens und Entzifferns selbst spannend und überraschend gestaltet. Dieser wird durch den unklaren und stark verästelten Verlauf der Ranke, deren Wuchsrichtung kaum auszumachen ist, zusätzlich erschwert. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die ursprüngliche Farbigkeit die Bildmotive vielleicht kontrastreicher voneinander abhob, bleibt das Liniengefüge deutlich verworrener als im Fries der unteren Stube. Diese formalen Spielereien sind keine Erfindung unseres Schnitzers, sondern in der Grafik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig zu finden, was hier nur durch wenige Beispiele illustriert werden kann: Ein Ornamentstich von Martin Schongauer (Abb. 85) zeigt ein grossartig komponiertes Pflanzengeschlinge, eine meisterliche Verbindung realistischer Naturbeobachtung und künstlerischer Verfremdung. Lässt man sich darauf ein, wird man dem Verlauf der wirren Verschlingungen der Äste und der sich kringelnden Blätter von der Wurzel bis zu den Blüten folgen können, denn das Geflecht ist in logischem Organismus durchkomponiert. Man wird dabei auch die vielen Vögel entdecken, die sich darin vergnügen. Der Kupferstich von Meister E.S. (Abb. 86) zeigt im Mittelmedaillon Johannes den Täufer mit dem Gotteslamm, im Kreis darum herum in kleineren Medaillons die Evangelistensymbole und die Kirchenväter. Die Bildmedaillons werden von einer dichten, höchst detailreichen Ranke zusammengehalten, die sich mit ihren Blättern, Blüten und Früchten um alle Elemente des Bildes windet und von zahlreichen Vögeln belebt ist. Der Stich hatte nachweislich eine enorme Wirkung: Von Kupferstechern, Buchmalern, Holz- und Metallschneidern, Bildhauern und Goldschmieden wurde er als eine Art Musterblatt vielfach verwendet.<sup>111</sup> Kopiert wurden stets nur Einzelteile, auch die Ranke und die Vögel.

Aus Vorlagenblättern dieser Art dürfte der Schnitzer unseres Frieses die vegetabilen und ornamentalen Partien und die Tiere zusammengesucht und sie mit szenischen Motiven aus der figürlichen Grafik kombiniert haben. Auch für die wie Metamorphosen anmutenden Übergänge zwischen figürlichen und vegetabilen Motiven lassen sich Inspirationsquellen finden. Blättert man beispielsweise die Ornamentstiche des Meisters der Berliner Passion durch (Abb. 87, 88), stösst man auf verblüffende und witzige Augentäuschungen.<sup>112</sup> Der unterhaltende Charakter dieser Bilderwelten, zu der auch der Fries in unserer Stube zählt, manifestiert sich ebenso in den Motiven an und für sich wie in deren formalen Umsetzung. Die Bildlektüre selbst gestaltet sich zu einem vergnüglichen Akt des Entdeckens, Entzifferns und des Überraschtwerdens.

---

<sup>111</sup> AUSST.-KAT.SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001, S. 147.

<sup>112</sup> LATE GOTHIC ENGRAVINGS 1969, Nrn. 266–269.

## 2.5 Ein Tischmacher im Dienst der Abtei: Künstler und Auftraggeberschaft

### *Stil und Motive in der unteren Stube und an der Kirchendecke von Maur*

Bei der Beschreibung der Friesbilder in der unteren Stube haben wir bereits auf die motivischen und formalen Analogien mit den Flachschnitzfriesen der etwas späteren Kirchendecke von Maur (1511) aufmerksam gemacht. In manchen Partien, beispielsweise in der Hirschjagd und in der Gestaltung der Ranken, sind die Formulierungen so ähnlich, dass wir denselben Schnitzer annehmen dürfen (Abb. 35–37). Bei den beiden Hunden und dem Hirsch geht die Ähnlichkeit sogar so weit, dass man annehmen kann, der Schnitzer habe mit Schablonen gearbeitet. Der einzige Unterschied liegt in der stärker geneigten Kopfhaltung des Zürcher Hirsches. Auch der Phönix und der Pelikan ähneln sich in Zürich und Maur sehr (Abb. 43, 46), besonders im Vergleich mit der Gestaltung der gleichen Motive in anderen Friesen.

Dass der Schnitzer die für die Äbtissinnenstube zusammengestellten Bildmotive für dasselbe Programm an der Maurer Schiffsdecke teilweise modifizierte, ist erstens mit der grösseren Ausdehnung der Flachschnitzbordüren in Maur zu erklären und zweitens mit der unterschiedlichen Adressatenschaft. Die Bilder im Langhaus einer Pfarrkirche richteten sich an eine ganze Gemeinde, an Leute unterschiedlichster Bildung, denen – analog zu den „Exempla“ der mittelalterlichen Predigt – eine Heilsbotschaft möglichst anschaulich vermittelt werden sollte. Daraus erklärt sich die narrativere Gestaltung einzelner Szenen: Die Vögel, die das Käuzchen plagen, sind angriffslustiger, der Jäger durch seine Ausrüstung dem Jagdalltag näher. Zugefügt sind in Maur Szenen mit hohem Unterhaltungswert, beispielsweise die auf das geplagte Käuzchen folgende Affenschar (Abb. 89), die den Tragkorb eines schlafenden Krämers plündert – ein mahnendes Gleichnis, auf irdische Schätze nicht zu vertrauen, da sie verloren gehen können, oder ein Aufruf, wachsam zu sein, um sich vor Nachstellungen durch das Böse zu hüten.<sup>113</sup>

Die Absicht der Auftraggeber, der unterschiedlichen Bildung der Kirchennutzer nachzukommen, bekundet sich in der Gestaltung des Spruchbandes, das von einer segnenden göttlichen Hand beim Scheitel des Chorbogens ins Kirchenschiff hinaus entrollt wird (Abb. 90). Der Segen wird in Latein und in Deutsch ausgesendet: „pax huic domui et omnibus habitan[ti]bus in ea; ih[esu]s, Maria, i[n] a[nn]o 1511; MINEN FRID SEND ICH US, ALLEN D[I]E WO WONEND IN MINEM HUS“. Es ist kein Zufall, dass die lateinische Version näher beim Chor liegt, wo der Klerus seinen Platz hatte, und die volkssprachliche weiter ins Schiff hinaus reicht, ebensowenig, dass der lateinische Teil des Spruchbandes in seinen kunstvollen, komplizierten Schlingungen

---

<sup>113</sup> Vgl. JEZLER, PETER 1989.

auch das Entziffern zu einer geistigen Anstrengung macht, während der deutsche Teil nur gewellt ist, so dass die Worte bequem hintereinander zu lesen sind.

In der Äbtissinnenstube ist der Segensspruch an der Decke selbstverständlich nur lateinisch, und die vergleichbaren Motive sind, da auf ihre symbolische Aussage konzentriert, weniger lebendig.

### *Künstler und Auftraggeberin*

Den Tischmacher, der die geschnitzte Decke für das Kirchenschiff in Maur gefertigt hat, kennen wir namentlich, da er sich an seinem Werk inschriftlich verewigt hat. „bit got fir hans innig(er) von zirich, der dises werch gemacht 1511“ („Bitte Gott für Hans Inniger von Zürich, der dieses Werk gemacht hat, 1511“) lesen wir auf der Querleiste östlich des Mittelstücks.<sup>114</sup> Derselbe Hans Inniger oder Ininger hatte 1484 das Zürcher Bürgerrecht erhalten. Aus dem Eintrag im Bürgerbuch erfahren wir, dass er Tischmacher war und ursprünglich aus Landshut (Bayern) stammte. Er musste sich bereits damals durch sein Handwerk Verdienste erworben haben, denn er erhielt das Bürgerrecht „gratis von sines handtwerchs wegen.“<sup>115</sup> Erst über zwanzig Jahre nach seiner Einbürgerung begegnet uns sein Name in den erhaltenen Schriftquellen wieder, und zwar in den Rechnungsbüchern der Fraumünsterabtei: 1507, zur Zeit des Neubaus des Äbtissinnenhofs, wird er für die Lieferung von Holz bezahlt.<sup>116</sup> Offenbar schätzte man in der Abtei Iningers Arbeit und engagierte ihn weiterhin im Kloster, wo er aber nebst künstlerischen auch ganz handfeste Arbeiten verrichtete.<sup>117</sup> Der grosse Auftrag für die Schiffsdecke in Maur 1511 wurde ihm sicher durch die Abtei vermittelt, die das Patronat der Pfarrkirche Maur innehatte und damit die Baulast für das Kirchenschiff zu tragen hatte.<sup>118</sup>

Wenn Ininger in Maur die Arbeit signiert und in der Abtei als Auftragnehmer und Rechnungssteller in Erscheinung tritt, ist er zweifelsohne als Hauptmeister anzusprechen, dem die motivisch und stilistisch eng verwandten Partien in Maur und im Äbtissinnenhof

---

<sup>114</sup> Die korrekte Dechiffrierung des Namens verdanken wir dem Maurer Pfarrer KUHN, GOTTFRIED 1933.

<sup>115</sup> EBD.; SAZ, III.A.1 (Bürgerbuch der Stadt Zürich 1336–1545), S. 187v: „Hanns Inynger, tischmacher, von landtzhut, r.e.i.c. uff sent sant Vincenczen tag [22. Januar] 1484, gratis von sines handtwerchs wegen“.

<sup>116</sup> SAZ, III B 242 (1507): „dem meister Ininger umb allerley holtz“ („usgen an allerley zum bu“). Vgl. GUBLER, HANS MARTIN 1978, S. 633, Anm. 64.

<sup>117</sup> SAZ, III B 265 (1517): „dem Meister Hans Ininger von beygen ze machen...“ („usgen allerley werckhütten“); vgl. GUBLER, HANS MARTIN 1978, S. 633, Anm. 64. Nach GUBLER, HANS MARTIN 1989, S. 12 (ohne Nachweis), soll Ininger bis zur Reformation für das Fraumünster und das Grossmünster gearbeitet haben. In den von mir durchgeschauten Jahrgängen der Abteirechnungen von 1496 bis 1510 sowie 1517 finden sich keine weiteren Zahlungen an Ininger.

<sup>118</sup> JEZLER, PETER 1989, S. 379–380.

zuzuschreiben sind. Mit ihm wird Katharina von Zimmern Aufwand, Kosten und Gestaltung ihrer Zimmerausstattungen besprochen haben. Ob die Äbtissin für die Konzeption der heilsgeschichtlichen Teile des Bildprogramms allein verantwortlich war oder ob sie Theologen, beispielsweise Chorherren des Kapitels der Abtei, zu Rate zog, bleibt eine offene Frage, ebenso, welchen Anteil der Tischmacher am Programmentwurf, etwa an der motivischen Umsetzung oder in der Beschaffung von Bildvorlagen, hatte.

Die persönliche Einbindung der Äbtissin ins heilsgeschichtliche Programm der unteren Stube durch ihre Wappen und ihre Devise lässt doch sehr vermuten, dass sie nicht nur Auftraggeberin war, sondern am programmatischen Konzept einen entscheidenden Anteil hatte. Sie bestellte einen Tischmacher, der für die kluge bildnerische Umsetzung ihrer Vorstellungen und die künstlerische Qualität zugleich garantierte. Aus dieser fruchtbaren Zusammenarbeit ist eine „Programm-Première“ entstanden, die eine erfolgreiche Nachfolge zeitigte – die engste in der mehr oder weniger vom gleichen „Team“ ausgeführten Kirchendecke in Maur.

Die Hand Iningers lässt sich in den Schnitzfriesen der beiden Äbtissinnenstuben natürlich in denjenigen Motiven am besten erkennen, die ähnlich – oder praktisch schablonengleich – in seiner Maurer Kirchendecke wiederkehren. Schwieriger ist die Feststellung eines bzw. seines persönlichen Stils in den Schnitzfriesen der oberen Stube. Die offensichtlichen formalen Unterschiede lassen sich aber auch mit der Verwendung anderer Gattungen von Vorlagen erklären.

Welchen „Leistungsausweis“ Ininger zur Zeit des Neubaus des Äbtissinnenhofs vorlegen konnte, lässt sich leider nicht rekonstruieren. Bislang kennen wir zwischen seiner Einbürgerung als Tischmacher in Zürich 1484 und dem Auftauchen seines Namens in den Abteirechnungen 1507 keine weiteren Daten und Werke.

## **2.6 Die Flachschnitzfrieze aus den Korridoren**

Die Flachschnitzfrieze, die im 1. und 2. Obergeschoss die Deckendielen der Korridore zierte (Abb. 91–95), wurden nach der Überführung ins Landesmuseum, zusammen mit solchen aus anderen Räumen des Äbtissinnenhofs, zum grossen Teil magaziniert; nur die qualitativsten Stücke fanden als Zierbordüren in der Gangdecke vor den beiden Stuben im Landesmuseum (Raum 19) Verwendung (Abb. 91, 92).<sup>119</sup> Die leuchtendfarbene Bemalung der eingebauten Frieze geht auf die Restaurierung durch Joseph Regl zurück, folgt aber der ursprünglichen Farbgebung.

---

<sup>119</sup> 18 Friesstücke unter der Inventarnummer AG 140 sind eingebaut im SLM, Raum 19. Weitere 27

Flachschnitzfrieze befinden sich unter der Inventarnummer AG 141 im Depot des Landesmuseums. Unterschiedlich lang und breit und auch unterschiedlich in Stil und Qualität, stammen sie wahrscheinlich aus verschiedenen Räumen des Äbtissinnenhofs. Zwei weitere Frieze: SLM, LM 18007, 18009. Vgl. Anm. 144.

Die meisten Friese zeigen kunstvoll gearbeitete Laub- und Blütenranken mit eingesprengten Vögeln und anderen Tieren. Von besonderer Bedeutung sind die drei Friese mit Sinnsprüchen auf geschwungenen Schriftbändern sowie die einzige Darstellung eines menschlichen Paares. Diese Stücke sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

### *Das Figurenpaar*

Der Originalfries kam im Frühling 2007 bei der Neuordnung der Depotbestände des Landesmuseums wieder zum Vorschein (Abb. 93–95). Bekannt war bis dahin nur die Kopie des Paares, die Joseph Regl zur Ergänzung des Schnitzfrieses in der oberen Stube (Raum 17) gefertigt hatte (Abb. 54). Bei Johann Rudolf Rahn finden wir den Hinweis, dass das Original aus den Korridoren des Äbtissinnenhofs stammt.<sup>120</sup> Rahn deutete die Darstellung als „Bild eines Mannes und einer Frau [...], die sich auf dem Kirchwege treffen.“<sup>121</sup> Er hatte dabei wohl eher die Kopie Regls vor Augen, auf welcher die weibliche Figur einen kleinen Beutel, die männliche einen Rosenkranz in der Hand hält. In diesen ikonografischen Details unterscheidet sich jedoch die Kopie vom Original, das die Frau mit einem langen, wahrscheinlich braunen, gegürteten Rock und einem weissen Gebende und Kopfschleier bekleidet zeigt (Abb. 94); eine Schürze trägt sie im Unterschied zur Kopie nicht.<sup>122</sup> In ihrer rechten Hand hält sie einen Schlüsselbund mit drei Schlüsseln, mit der linken weist sie nach vorn, als möchte sie jemanden begrüßen oder empfangen. Der Mann, der auf sie zutritt, trägt eine vermutlich braune wadenlange Kutte mit weiten Ärmelöffnungen und eine Kragenkapuze (Abb. 95). Ob er einen Gegenstand in den Händen hält (den Regl offenbar als Rosenkranz interpretierte) oder den Saum der Mantelöffnung umfasst, wird aus seiner Handhaltung nicht deutlich. Links und rechts des Paares tummeln sich im Eichenlaub ein Vogel, ein Füchlein und Hunde, die einem Hasen nachjagen. Leider ist nicht bekannt, an welcher Stelle der Fries angebracht war. Falls er die (Kloster-)Pfortnerin mit einem Bittsteller oder einem Gast darstellt, wäre der Eingangsbereich, vielleicht eine Stelle bei der Treppemündung im 1. Obergeschoss, denkbar.

---

<sup>120</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 82.

<sup>121</sup> EBD.

<sup>122</sup> Nach RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 82, wurden die Friesstücke aus den Korridoren bei der Überführung ins Museum von einer weissen Tünche gereinigt, jedoch nicht wie die museal eingebauten Teile neu gefasst. Es sind nur noch sehr schwache Farbspuren vorhanden.

## *Die Sinnsprüche*

Der Analyse der Sinnsprüche (Abb. 92, 115, 116) durch die Germanistin Rachel Kyncl (siehe ANHANG) sollen hier einige einleitende Gedanken vorangestellt werden. Sinnsprüche oder Sprichwörter waren im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit äusserst beliebt, wie die zahlreichen Spruchsammlungen belegen. Sie fanden auch, wie die gleichzeitig in Mode gekommenen Bildmotive (vgl. das Bildrepertoire in der oberen Stube), Eingang ins Medium der Flachschnitzerei. Wie bewusst sie in ihren Inhalten jeweils auf die Auftraggeberschaft oder einen bestimmten Adressatenkreis abgestimmt waren, lässt sich nicht immer deutlich eruieren. Auch ihre Funktion – Unterhaltung, Belehrung, Bekehrung? – ist meist nicht eindeutig zu bestimmen. Auf jeden Fall rechneten die Sprüche mit Leserinnen und Lesern, denn sie sind meist an Orten angebracht, die einer (zumindest beschränkten) Öffentlichkeit zugänglich waren. Im Prämonstratenserklöster Rüti ZH beispielsweise liess Abt Felix Klauser 1515 an der Konventstübenür, welche die Mönche regelmässig zu Versammlungen passierten, einen nicht eben schmeichelhaften (selbstironischen?) Spruch anbringen: „Lugend ihr thoren / wo hangend die narrenkappen und die eselsohren / das keiner zu diser thür yn- oder ussgang, / das nit ein schellen oder maulkorb an ihm gehang.“ („Passt auf, ihr Toren, wo die Narrenkappen und die Eselsohren hängen, dass keiner zu dieser Tür mit einer Schelle oder einem Maulkorb ein- oder ausgehe“).<sup>123</sup> Und die Gäste im Festsaal im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein (Abb. 22) sahen sich mit den „Zwölf Geisseln des Teufels“ (einem Lasterkatalog) konfrontiert, die Abt David von Winkelsheim 1515 in ein Spruchband der Holzdecke hatte schnitzen lassen: Witwen ohne Enthaltbarkeit, Geistliche ohne Orden und streitsüchtige Eheleute sind dem Laster ebenso zugeordnet wie „Pfaffen ohne Kunst“, Herren ohne Ehre oder Richter, die das Recht zu Unrecht machen.<sup>124</sup> Den Lastern werden sechs Tugenden, „die den Adel zieren“ gegenüber gestellt: Gottesfurcht, Barmherzigkeit, Wahrhaftigkeit, Demütigkeit, Mildtätigkeit und Rechtsliebe. Auch Katharina von Zimmern liess, mit einer Ausnahme, die Sprüche im Korridor ihres Amts- und Wohnhauses anbringen, wo die Klosterfrauen, Dienstleute des Klosters, Bittsteller und allerlei Gäste verkehrten. Das Entziffern und Bedenken der Sprüche mochte denjenigen, die bei der Äbtissin vorsprachen, die Wartezeit auf sinnvolle Weise verkürzt haben.<sup>125</sup> Eine vergleichbare Situation, allerdings aus der Barockzeit, ist bis heute im Gästehaus des Zisterzienserinnenklosters Magdenau SG erhalten.<sup>126</sup> Äbtissin Verena Müller (im Amt 1638–1661) liess hier an den Wänden

---

<sup>123</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien), S. 192.

<sup>124</sup> EBD.

<sup>125</sup> Nach RAHN, JOHANN RUDOLF (Flachschnitzereien), S. 193, sogar: „Den Supplikanten und denen, welche sonst noch vorzusprechen hatten, mögen diese Sentenzen ein Denkkettel für die Aufwart vor der gnädigen Frau gewesen sein.“

<sup>126</sup> Für den Hinweis auf diese Parallele danke ich Prof. Dr. Hildegard E. Keller, Universität Zürich.

des Vestibüls im 2. Obergeschoss eine theologisch-emblematische Bilderfolge anbringen. Die symbolischen oder allegorischen Bilder, verbunden mit einer kurzen lateinischen Beischrift, thematisieren das klösterliche Leben, die Weltflucht, die Vorzüge der Klausur und die Vergänglichkeit des Lebens. Wer sich damit die Zeit des Wartens auf eine Audienz – etwa bei den oft hier weilenden wettingischen Visitatoren oder beim Vaterabt – vertreiben wollte, musste allerdings des Lesens und des Lateins kundig sein, und selbst dann ist der Sinn der Embleme nicht immer leicht zu verstehen.

### *Spruchbänder als Textträger*

In der mittelalterlichen Ikonografie erscheinen Spruchbänder als Träger schriftlicher Aussagen – von Namen, Prophezeiungen, Bibelzitate, auch Dialogen –, vergleichbar den Sprechblasen in Comics. Die Formen der Spruchbänder verändern sich stilistisch und werden im Spätmittelalter stark bewegt und kunstvoll verschlungen. Zuweilen scheinen unterschiedliche Arten der Bandschlingungen auch zur Differenzierung der sprachlichen Vermittlung eingesetzt worden zu sein, was sich – wie oben dargelegt – am Beispiel des Schriftbandes an der Langhausdecke in der Kirche von Maur schön zeigen lässt (Abb. 90).<sup>127</sup>

Verschiedene Schwierigkeitsgrade der visuellen Vermittlung durch einfache und kompliziert gewundene Bänder finden wir auch bei den Sinnsprüchen aus dem Äbtissinnenhof. Die Abstufungen scheinen hier jedoch nicht mit inhaltlichen oder sprachlichen Ansprüchen oder unterschiedlichen AdressatInnen verbunden (siehe die Untersuchungen von Rachel Kyncl im ANHANG). Die stark verschlungenen Schriftbänder und Wortfolgen waren hier vielleicht eher eine künstlerische Herausforderung für den Schnitzer und eine den Lesern willkommene Spielerei – ähnlich wie die in der Art von „Suchbildern“ gestalteten Bildmotive im Flachschnitzfries der oberen Stube.

## **3. Durch die Jahrhunderte bewahrt: Die Ausstattung nach der Reformation**

### **3.1 Der Äbtissinnenhof nach der Reformation: Amtshaus, Schule, Archiv**

Nachdem Katharina von Zimmern im Dezember 1524 die Abtei der Stadt übergeben hatte, kam die Bewirtschaftung des Abtei- und Kapitelguts als eigenes Amt (Fraumünsteramt) unter

---

<sup>127</sup> Vgl. oben, Kapitel 2.5: Stil und Motive Stil und Motive in der unteren Stube und an der Kirchendecke von Maur.

städtische Verwaltung, wobei die Verhältnisse personell unverändert blieben. Der 1522 oder 1523 noch von der Äbtissin und vom Kapitel gewählte und eingesetzte Amtmann Niclaus Fryg musste lediglich seinen Amtseid gegenüber der Stadt erneuern. Auch baulich erfolgten zunächst keine Veränderungen.

Bevor der Äbtissinnenhof zum Amtshaus, zur Residenz des Fraumünsteramtmanns, wurde, vergingen einige Jahre. Katharina selbst bewohnte den von ihr erbauten und ausgestatteten Hof nur noch kurze Zeit, obschon ihr vom Rat das Wohnrecht in der Abtei zugesichert worden war. Im Verlauf des Jahres 1525 heiratete sie den Söldnerführer Eberhard von Reischach und zog mit ihm nach Schaffhausen.<sup>128</sup> Im Juni 1526 standen ihre Gemächer bereits leer, denn damals stellten die Richter des im Jahr zuvor neu geschaffenen Ehgerichts den Antrag an den Rat, ihnen Räume im Äbtissinnenhof, „die jetzmal ledig [leer] sind“, an zwei Wochentagen zur Nutzung zu überlassen. Konkret dachten sie an „die nderen stuben“ – wohl die erhaltene Stube im 1. Obergeschoss.<sup>129</sup> Ob der Rat den Wünschen des Ehgerichts nachkam, geht aus den Quellen nicht hervor. Definitive und dauerhafte Nutzungen legte er vermutlich erst fest, nachdem Katharina 1536 ihre (Wohn-)Rechte am ehemaligen Äbtissinnenhof gegen eine Entschädigung von 520 Pfund endgültig abgegeben hatte.<sup>130</sup> So ist zu vermuten, dass erst die Nachfolger von Amtmann Niklaus Fryg im Äbtissinnenhaus residierten, er selbst aber seinen klosterzeitlichen Wohnsitz noch beibehielt. Umbauten an den ehemaligen Konventgebäuden, die auch den Äbtissinnenhof – nun als „amans hus“ bezeichnet – betrafen, erfolgten erst zwischen 1535 und 1539 unter seinem Nachfolger Bartholomäus Köchli, der 1533 sein Amt angetreten hatte.<sup>131</sup> Zeitlich passt dazu der Einzug des Alumnats im Jahr 1538, einer Internatsschule für Stipendiaten, die aus dem von Heinrich Bullinger 1533 gegründeten Internat im ehemaligen Kloster Kappel hervorgegangen war.<sup>132</sup> Aus der späteren Nutzungsgeschichte zu schliessen, bewohnte der Amtmann das 1. Obergeschoss, die Schule kam ins 2. Obergeschoss.<sup>133</sup> Das Erdgeschoss mit den zwei Sälen wurde 1542 als wettergeschützter Arbeitsbereich dem städtischen Steinmetzen-Werkplatz

---

<sup>128</sup> Nach GÜNTER, ROSWITH 1999, S. 78ff., ist der genaue Zeitpunkt nicht überliefert.

<sup>129</sup> Protokoll des Ehgerichts, tom. I; hier nach EGLI, EMIL 1879, Nr. 991, S. 469: „4. Und ob es einem ersamen R. gefiele, bedüechte die erichter der und stuben zuo der Abtyg (Fraumünster), die jetzmal ledig sind, allerschicktest; dann die personen, so darin wanend, wurdint niemants irren, sonder wol mügen dienen, die nderen stuben am Mentag und Donstag, oder wann es not wurd, zuo heizen. 5. Und ob schon die frow (Äbtissin) selbs wider käme, hette si sunst noch zwo stuben und wite gnuog zuo irem wesen, dass si die zwen gemeldten tag wol möcht gedult haben.“

<sup>130</sup> SAZ, III B 322 (1536); ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 121.

<sup>131</sup> ABEGG / BARRAUD WIENER 2002, S. 121–122 und S. 294, Anm. 607–611.

<sup>132</sup> EBD., S. 122.

<sup>133</sup> So auch VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 542.

zugeschlagen, der sich seit 1540 im äusseren Hof befand.<sup>134</sup> Zwischen 1583 und 1586 wurde der Werkbetrieb auf das aufgeschüttete Areal im Kratz beim neuen Bauhaus verlegt. 1710 zog das Alumnat aus und machte der Registratur (Vorläuferin des Staatsarchivs) Platz.<sup>135</sup> Die Gemächer im 2. Obergeschoss dienten fortan als Amts- und Wohnräume des Registrators. Ab 1786 waren sie im selben Geschoss mit zwei grossen Archivräumen im damals aufgestockten Ostflügel des Kreuzgangs verbunden (Abb. 7).<sup>136</sup>

In der Güterausscheidung zwischen Stadt und Staat 1803 kam die Kirche an den Kanton, während das Fraumünsteramt mit allen Grundrechten und Gebäuden samt Amtshaus der Stadt überlassen wurde. Dem Staat blieb aber der nötige Platz für die Einrichtung des Staatsarchivs, das die bisherige Registratur ersetzen sollte, vorbehalten. Der Staatsarchivar, als welcher der bisherige Registrator mit der Amtsübernahme durch Gerold Meyer von Knonau 1837 offiziell bezeichnet wurde, belegte die Gemächer im 2. Obergeschoss. Das 1. Obergeschoss bewohnte nach wie vor der Amtmann.<sup>137</sup> Die Archivräume galten als unwirtlich. Schon Meyer von Knonaus Amtsvorgänger hatten die Kälte, den Staub und den Mangel an Luft und Licht, aber auch das Fehlen eines Lesesaals oder Besucherzimmers beklagt.<sup>138</sup> Der Registrator bzw. der Staatsarchivar wohnte auch in den Räumen, und wir dürfen mit guten Gründen vermuten, dass er sich dafür die „guten Stuben“ im limmatseitigen Trakt ausgesucht hatte, darunter sicher Katharinas obere Stube, die auch nach dem Auszug des Staatsarchivs 1876 noch als „Wohnstube“ bezeichnet wird (Abb. 97). Diese Nutzungen blieben ohne eingreifende Umbauten bis in die 1870er Jahre erhalten. Das Fraumünsteramt wurde 1840/41 aufgehoben und dem Finanzamt eingegliedert.<sup>139</sup> Möglicherweise bezog dieses damals oder kurz danach die Räumlichkeiten im 1. Obergeschoss. 1874 erfolgten grössere bauliche Veränderungen im Erdgeschoss. Wo nach der Reformation die Steinhütte und ab 1739 die Mehlwaage eingerichtet waren, kamen Büros für die städtische Polizei. Dem Umbau fiel eine Flachschnitzereidecke mit der Jahreszahl 1507 oder 1509 und dem Namen des Schnitzers zum Opfer; ihr Verbleib ist unbekannt.<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> GUEX, FRANÇOIS 1986, Nr. 104, 105; BARRAUD WIENER / JEZLER 1999, S. 197.

<sup>135</sup> VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 543.

<sup>136</sup> VOGEL, FRIEDRICH 1841, S. 157.

<sup>137</sup> EBD., S. 158.

<sup>138</sup> HELFENSTEIN, ULRICH 1988, S. 12–13.

<sup>139</sup> Regierungsetat des Kantons Zürich, 1840, S. 47 (Amtmann Hans Kaspar Vogel seit 1838); ebd., 1841, S. 46 (kein Amtmann mehr, nur noch ein Sekretär). Ich danke Nicola Behrens, Stadtarchiv Zürich, für den Hinweis.

<sup>140</sup> VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 543.

Nach dem Auszug des Staatsarchivs ins Obmannamt (ehemaliges Barfüsserkloster) im Jahr 1876 stand das ganze Gebäude der städtischen Verwaltung zur Verfügung.<sup>141</sup> Ein Umbau des Amtshauses wurde damals in Erwägung gezogen,<sup>142</sup> doch schliesslich begnügte man sich mit neuen Raumbelagungen ohne grosse bauliche Eingriffe. Gemäss den Adressbüchern der Stadt Zürich waren im Erdgeschoss nebst der Stadtpolizei auch Abteilungen des Steueramts und der Gesundheitskommission untergebracht,<sup>143</sup> und auch das 1. Obergeschoss war von mehreren Ämtern belegt (Abb. 96).<sup>144</sup> Das 2. Obergeschoss wurde erst 1880 wieder besetzt, als das Friedensrichteramt und die Armenpflege vom 1. Stock nach oben zogen (Abb. 97).<sup>145</sup> Im Plan von 1879 ist im limmatseitigen Flügel eine Wohnung abgetrennt, welche die obere Äbtissinnenstube als „Wohnstube“, die dahinter liegende Küche und die benachbarte Kammer als „Schlafgemach“ umfasste. Vielleicht war dies die Wohnung des Staatsarchivars, die weiterhin als Amtswohnung (nunmehr für den Friedensrichter) diente. Die Prachtsstube der Äbtissin kommt damit einer vermutlich seit der Klosterzeit nie unterbrochenen Nutzung nach. Die ehemalige untere Äbtissinnenstube ist im gleichen Plansatz als Büro des Finanzvorstands bezeichnet und durch Zwischenwände in zwei Räume und ein Vorräumchen unterteilt (Abb. 96).

### 3.2 Ausbau der Ausstattung und Abbruch des Äbtissinnenhofs

Schon vor 1890, einige Jahre vor dem Abbruch der Klostergebäude, wurden Flachschnitzfriese verschiedener Decken, vornehmlich aus den Korridoren, ausgebaut – insgesamt über 40 Meter – und in die Altertümersammlung der Antiquarischen Gesellschaft überführt. Sie sind im 1890 publizierten „Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich“ aufgeführt.<sup>146</sup>

---

<sup>141</sup> EBD.

<sup>142</sup> Siehe Projektplan von 1877 (BAZ, K 10).

<sup>143</sup> Siehe z.B. Adressbuch der Stadt Zürich, 1879 und folgende Jahre.

<sup>144</sup> Adressbuch der Stadt Zürich, 1878 und 1879: Vorstand des Finanzwesens, Zentralverwaltung, Finanzsekretär, Friedensrichteramt und Armenpflege.

<sup>145</sup> Adressbuch der Stadt Zürich, 1879 und 1880.

<sup>146</sup> Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Zürich 1890, Mittelalterliche Abt., S. 33, Nr. 140: „Geschnitzte gotische Deckenbretter. Grund in roth und blau gemalt. Aus dem Fraumünsteramte Zürich, 15. Jahrh. Zu zwei Decken gehörend. I. Breite 0,12 m, laufende Länge 11, 65 m.; II. Breite 0,34 m., laufende Länge 23, 16 m“ (SLM, AG 140, eingebaut im SLM, im Korridor vor den beiden Äbtissinnenstuben, Raum 19, darunter die Friese mit den Sinnprüchen). – Nr. 141: „Gothische Bretter, Schnitzerei auf schwarzem Grund, zum Theile roth bemalt, aus dem Fraumünsteramte Zürich, 15. Jahrh. Breite 0, 18 m., laufende Länge 18, 41 m“ (SLM, AG 141, Depot). Vgl. Anm. 117.

Ein zwingender Anlass für den Ausbau ist aus den Quellen nicht ersichtlich, doch vermutlich geschah dies mit dem Ziel, die Vorteile Zürichs für das geplante Nationalmuseum zu stärken. Im Wettbewerb um dessen Standort, an dem sich 1888 die Städte Basel, Bern, Luzern und Zürich beteiligten, argumentierte Zürich unter anderem mit seinen bereits bestehenden Sammlungen, die als Grundstock ins künftige Museum übertragen werden könnten, wobei ausser der Waffensammlung des Zeughauses vor allem die Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft ins Feld geführt wurde. Es ist naheliegend, dass die Antiquarische Gesellschaft, deren Mitglieder Heinrich Angst und Johann Rudolf Rahn im zürcherischen Initiativkomitee sassen, ihre Objektsammlung in den drei Jahren vor dem definitiven Entscheid zu erweitern suchte. Anfang 1892 wurden die letzten mittelalterlichen Vertäferungen und Deckenfriese, die erhalten bzw. im zukünftigen Landesmuseum eingebaut werden sollten, sorgfältig ausgebaut<sup>147</sup> – auch die Fenstersäule in der oberen Stube samt der zugehörigen Fensterreihe mit den konkav geschweiften Giebelblenden. In der nunmehr ausgeräumten einstigen Prachtsstube, die bis dahin mit Nutzungen belegt war, die ihrer Ausstattung würdig waren (zuletzt als Zahltagzimmer), wurde – Zynismus der Geschichte – das Büro des Abfuhrwesens eingerichtet,<sup>148</sup> das schlichte neue Fenster erhielt (Abb. 98, vgl. Abb. 5).

Der Schritt zur Musealisierung der trotz wechselhafter Nutzungsgeschichte durch alle Jahrhunderte geschonten spätmittelalterlichen Ausstattung des Äbtissinnenhofs war nun vollzogen. Restauriert, aufpoliert und kunsthistorisch gewürdigt, feierten die Gemächer der letzten Fraumünsteräbtissin eine glanzvolle Wiederauferstehung in neuer Hülle, während die alte Hülle zwei Monate vor der feierlichen Eröffnung des Landesmuseums am 25. Juni 1898 abgerissen wurde.

Dass man mit den spätmittelalterlichen Schnitzereien aus dem Äbtissinnenhof konservatorisch so sorgsam verfuhr, war damals noch keineswegs selbstverständlich, bedenkt man die immensen Verluste an mittelalterlicher Bausubstanz und Ausstattungskunst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als Zürich zur Grossstadt umgebaut wurde. Zu verdanken ist die Erhaltung der Decken- und Wandvertäferungen vor allem den Zeichnern, Historikern und Kunsthistorikern, die ab den 1820er Jahren Interesse an den „Fraumünsterzimmern“ bekundeten, sie in Text und Bild würdigten und als bedeutende Denkmäler mittelalterlicher Kunst bekannt machten. Dies ist Thema des folgenden Kapitels.

---

<sup>147</sup> Laut dem Eingangsbuch des SLM wurden die Ausstattungsteile aus den beiden Stuben 1892 in die Museumsbestände übernommen.

<sup>148</sup> Vgl. die neuen Nutzungen in: Adressbuch der Stadt Zürich, 1893.

### 3.3 Von den Historikern, Zeichnern und Kunsthistorikern entdeckt

*„Das alte Zürich“ von Salomon Vögelin und die Illustrationen von Paul Julius Arter*

Die erste historiografische Notiz der spätmittelalterlichen Ausstattung im ehemaligen Äbtissinnenhof finden wir in der vom Zürcher Theologen und Lokalhistoriker Salomon Vögelin 1829 verfassten Schrift „Das alte Zürich“. In dieser ersten auf der Basis von Archivalien und laut Vorwort „nach eigener Ansicht und Untersuchung an Ort und Stelle“ geschriebenen Stadtgeschichte rückt Vögelin die Baudenkmäler des Mittelalters in den Vordergrund. Seine Absicht war, das damals allgemein erwachende wissenschaftliche und ästhetische Interesse an der mittelalterlichen Baukunst auch in seiner Heimatstadt zu stärken. Denn mit wachem Sinn erkannte er die Zeichen seiner Zeit, die, wie er betont, „höchst geschäftig ist, überall Altes zu zerstören und Neues zu schaffen, und daher namentlich auch der alten Thürme, Mauern und burgähnlichen Gebäude des Turikums der Vorzeit und mit ihnen der anschaulichen Erinnerungen an Zürichs ins graue Alterthum hinaus reichenden Ursprung immer weniger werden.“<sup>149</sup> Vögelin schreibt gegen den materiellen und den Gedächtnisverlust an, er betreibt Spurensicherung angesichts der modernen Umgestaltung der Stadt, die mit der Schleifung der mittelalterlichen Stadtmauern bereits begonnen hatte und denen in den 1830er Jahren auch Teile der Klosterbauten zum Opfer fielen.<sup>150</sup> Vögelin verpackt seine historischen Ausführungen in einen fiktiven Stadtrundgang, den zwei Zürcher mit einem ortsfremden Zuger Priester im Jahr 1504 unternehmen, und ergänzt ihn durch einen Anmerkungs­teil mit zusätzlichen Erläuterungen. In diesen beschreibt er, was ihm an mittelalterlicher Substanz in den ehemaligen Gemächern der letzten Fraumünsteräbtissin noch zu Gesicht kam: Nebst den Schnitzfriesen in der unteren und oberen Stube<sup>151</sup> sah er im Erdgeschoss-Saal, in dem damals die öffentliche Mehlwaage stand, noch „ein[en] Theil des Schnitzwerkes an der Diele, mit der Jahrzahl 1509 und dem Namen des Verfertigers.“<sup>152</sup> Diese Flachschnitzereien wurden 1874 entfernt und sind spurlos verschwunden. In den 1830er Jahren schuf der Zürcher Maler und Kupferstecher Paul Julius Arter eine Reihe von Illustrationen für „Das alte Zürich“ Salomon Vögelins – eine Art Bildreportage des mittelalterlichen Zürich.<sup>153</sup> Die grossformatigen Aquatintatafeln wurden zwischen 1831 und 1835 von der Zürcher Verlagshandlung Orell, Füssli & Co. in Lieferungen an Abonnenten vertrieben. Die 9. Lieferung von 1833 enthält zwei Tafeln mit Illustrationen der beiden Stuben: Die eine

---

<sup>149</sup> VÖGELIN, SALOMON 1829, S. II–III.

<sup>150</sup> Vgl. dazu ABEGG, REGINE 2006, hier S. 507ff.

<sup>151</sup> VÖGELIN, SALOMON 1829, S. 281, Anm. 296.

<sup>152</sup> EBD., Anm. 298.

<sup>153</sup> ARTER, JULIUS 1837. Vgl. ABEGG, REGINE 2006, bes. S. 507ff.

Tafel zeigt die ins Nebengemach führende Zimmertür in der unteren Stube samt dem Flachschnitzfries darüber (Abb. 99), die andere Details der Ausstattung aus beiden Stuben: Fenstersäule, Balkenköpfe der Deckenbalkchen, Supraporte in der oberen Stube (Abb. 100). Es sind die ersten und in den Einzelheiten recht genauen zeichnerischen Aufnahmen aus dem Innern des Äbtissinnenhofs.

### *Das Interesse der Antiquarischen Gesellschaft*

#### *– Die Zeichnungen Franz Schmid*

Mit Franz Schmid (1796–1851) richtete in den 1830er oder 1840er Jahren ein weiterer Zeichner sein Auge auf die beiden Äbtissinnenstuben. Der aus Schwyz stammende Schmid hatte sich vor allem als Panoramamaler einen Namen gemacht, unter anderem mit einer vom Karlsturm des Grossmünsters aufgenommenen Rundsicht über die Stadt Zürich, und gilt als sehr korrekter Zeichner.<sup>154</sup> Eine Reihe weiterer Stadtbilder zeugt von seinem Interesse für Zürich. Im Fraumünster hat er nebst den beiden Stuben auch das „Helfenstein-Zimmer“ in der ehemaligen Wohnung einer Stiftsdame im Westtrakt des Kreuzgangs (heute SLM, Raum 16) sowie das spätgotische Chorgestühl in der Kirche in genauen Skizzen festgehalten. Die Bleistift- und Tuschzeichnungen sind in den Zeichnungsbüchern der Antiquarischen Gesellschaft eingeklebt.<sup>155</sup> Diese, 1832 als „Gesellschaft für Erforschung und Bewahrung vaterländischer Alterthümer“ gegründet, gab seit 1837 die schon mehrfach erwähnten „Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich“ als Neujahrgabe heraus und führte bis in die 1870er Jahre Zeichnungsbücher. Wie der Mitbegründer der Gesellschaft, Ferdinand Keller, festhielt, hatten diese zum Zweck, „alle der Gesellschaft entweder eigenthümlich gehörenden oder ihr auch nur zur Ansicht mitgetheilten antiquarischen Gegenstände“ abzubilden.<sup>156</sup> Sie waren, vor dem Zeitalter der Fotografie, ein Mittel der Inventarisierung archäologischer und kunsthistorischer Objekte aus Stadt und Kanton Zürich, der übrigen Schweiz und vereinzelt aus dem Ausland.<sup>157</sup> Von den insgesamt siebzehn Foliobänden umfassen sieben die Epoche des Mittelalters, die auch Schmid's Zeichnungen enthalten. Ob er sie im Auftrag der Gesellschaft verfertigte, ist nicht bekannt.

Zwei Zeichnungen vermitteln Einblick in die obere, eine in die untere Stube des Äbtissinnenhofs (Abb. 101–103). Die in einer der Zeichnungen notierten Massangaben lassen auf massgerechte

---

<sup>154</sup> SKL, Bd. 3, S. 66–68.

<sup>155</sup> Zeichnungsbücher der AGZ, Mittelalter V (StAZH, WI 3, 111.14), fols. 16–18.

<sup>156</sup> Ferdinand Keller, in: MAGZ, Bd. 1, 1842, Vorwort. Hier nach SCHNEIDER, JÜRIG E. 2002.

<sup>157</sup> SCHNEIDER, JÜRIG E. 2002, S. 15.

Aufnahmen und damit auf den dokumentarischen Charakter der Zeichnung schliessen. Obschon beide Stuben damals bewohnt waren – die untere vom Amtmann, die obere vom Staatsarchivar –, zeichnete sie Schmid in unmöbliertem Zustand (mit Ausnahme eines Wandschranks und eines Bildes in der oberen Stube). Auch den Ofen, der nach dem Grundriss von 1798 (Abb. 7) im gewählten Ausschnitt der oberen Stube zu sehen sein müsste, lässt er weg. Es ging ihm offensichtlich um die Dokumentation der originalen mittelalterlichen Ausstattung. Die beiden „weitwinkligen“ Aufnahmen (Abb. 101, 102), die je eine Zimmerseite ganz und zwei angeschnitten zeigen, geben einen guten Eindruck der spätgotischen Zimmer an Ort und lassen zudem nachvollziehen, wie getreu sie im musealen Einbau rekonstruiert wurden. Schmid zeichnet in beiden Stuben noch je eine vollständig erhaltene originale Tür; je ein Türblatt war in beiden Zimmern schon ersetzt. In der Wiedergabe der unteren Stube ist zu bemerken, dass der Schnitzfries an der Wand zum Korridor (in der Zeichnung links), den Joseph Regl für den Einbau im Museum neu gefertigt hat, schon damals nicht (mehr?) vorhanden war (Abb. 101). Die Deckenbalkchen der oberen Stube verlaufen, abweichend vom heutigen Einbau, in der zeichnerischen Aufnahme parallel und nicht im Rautenmuster (vgl. Abb. 102 und 51). Dies entspricht nicht der ursprünglichen Gliederung der Decke, denn die Vorzeichnung der originalen gerauteten Decke ist beim Abbruch des Gebäudes entdeckt worden.

Einzelne Bildmotive der Schnitzfriese lassen sich nur im engeren Ausschnitt der dritten Zeichnung wahrnehmen (Abb. 103), der die Türecke in der oberen Stube wiedergibt. Entweder war Schmid's Interesse nicht auf die Details ausgerichtet, oder er konnte sie wegen des Ölfarbanstrichs, der damals Täfer und Decke überzog, nicht richtig erkennen, wie die stellenweise missverständene Wiedergabe der „Liebesszenen“ und des Käuzchens in der Supraporte vermuten lässt. Interessanterweise lässt Schmid diesen Fries an der gleichen Stelle links über der Tür enden, an der auch der Originalfries im Museum endet. Er lässt anstelle der Fortsetzung die Stelle auf dem Blatt einfach leer. Entweder verdeckte hier ein hohes Möbel die ganze Wand oder – unseres Erachtens wahrscheinlicher – dieser Teil des Frieses war damals schon nicht mehr vorhanden.

Es ist nicht ausgeschlossen (aber leider bisher nicht zu belegen), dass das historische Interesse an den Gemächern der letzten Äbtissin mitgefördert wurde durch Gerold Meyer von Knonau. Von 1837 bis zu seinem Tod 1858 amtierte er als Staatsarchivar und bewohnte das 2. Obergeschoss des Äbtissinnenhofs, zu dem die prächtige obere Stube gehörte. Er war Gründungsmitglied der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich und der erste historisch ausgebildete Archivar, der sich nicht einfach als Kanzleifunktionär sah, sondern bestrebt war, das Archiv in den Dienst seiner eigenen und der allgemeinen Geschichtsforschung zu stellen.<sup>158</sup> Musste da sein Augenmerk nicht auch auf die spätgotischen Zimmerausstattungen fallen? Sein gleichnamiger Sohn, später ein

---

<sup>158</sup> WEISS, RETO 2002, hier S. 101–103.

enger Freund des Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn, erblickte in diesen Zimmern das Licht der Welt.

– *Die historische Monografie von Georg von Wyss*

1851–1858 erschien als achter Band der „Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft“ „eine urkundliche Geschichte der Abtei Zürich, begleitet mit getreuen Abbildungen ihrer jetzt noch vorhandenen Denkmäler“<sup>159</sup> – die erste Geschichte der Fraumünsterabtei, verfasst vom Historiker und Gesellschaftsmitglied Georg von Wyss anlässlich des tausendjährigen Jubiläums der Gründung der Abtei im Jahr 853.<sup>160</sup> Der gewichtige Band enthält zehn Bildtafeln, von denen eine, vom nicht näher bekannten P. Brugier lithografiert, die obere Stube darstellt, im gleichen Ausschnitt wie die Zeichnung von Franz Schmid, jedoch rekonstruierend (Abb. 104). Die damals nicht mehr vorhandene Tür zum Korridor rekonstruierte der Zeichner laut Begleittext nach dem Vorbild der originalen Nebentür. Im Unterschied zu Schmid ergänzte er auch den „Liebesszenen“-Fries (ein weiteres Indiz, dass dieses Friesstück offensichtlich fehlte), und zwar durch Motive aus den Friesen im gleichen Zimmer, die in seinem Raumausschnitt nicht zu sehen sind: durch einen der beiden Krieger der gegenüberliegenden Seite und (links angeschnitten) das Drachentier der Fensterfront. Auch dieser Zeichner konnte, da das ganze Zimmer mit weisser Ölfarbe gestrichen war,<sup>161</sup> die Details der Schnitzfriese nicht genau erkennen. So entging ihm die vor dem Blütenkind kniende Frau, die selbst ohne Farbanstrich fürs Auge nicht leicht auszumachen ist. Auch der begleitende Text beschreibt manche Motive des „Liebesszenen“-Frieses unrichtig, aber wohl auch ihrer rätselhaften Bedeutung wegen:<sup>162</sup> Im nach rechts abziehenden Fähnrich sieht der Autor „einen Vogelsteller mit einer Falle“, in der vor dem Blütenkind knieenden Dame und dem Mann hinter ihr „eine Dame, mit hängenden Aermeln und Baret geschmückt, und ein[en] Ritter, welche Vogelnester ausnehmen“, im Blütenkind selbst „einen Engel mit warnend erhobenem Finger, aus einer Blume herauswachsend.“ Der Autor geht in seiner Beschreibung von der „falschen“ Zusammensetzung des Frieses durch den Zeichner aus und erwähnt links des sich umarmenden Paares die beiden Krieger, was daran zweifeln lässt, dass er die Friese vor Ort studiert hat. Andererseits nennt er aber auch Motive, die in der Zeichnung nicht sichtbar sind, zum Beispiel die „Leute, die sich um ein Feuer wärmen, über dem ein Kessel hängt.“ Bei Georg von Wyss findet sich erstmals die Funktionsbezeichnung der oberen Stube als „Gastzimmer“, die sich trotz fehlender Nachweise bis heute zäh hält. Sie habe zusammen mit dem benachbarten Gemach „als Gast- und Prunkzimmer für hohe Gäste, namentlich für den

---

<sup>159</sup> WYSS, GEORG VON 1851–1858, Vorbericht, 1. Januar 1851.

<sup>160</sup> WYSS, GEORG VON 1851–1858.

<sup>161</sup> EBD., Kommentar zu Taf. VII, S. VIII f.

<sup>162</sup> EBD., Kommentar zu Taf. VII, S. VIII.

Bischof, wann derselbe nach Zürich kam“, gedient, worauf auch der Spruch in der Supraporte („Treue ist ein Gast, wem sie wird, der halte sie fest“) hindeute.<sup>163</sup> Die untere Stube bezeichnet er, ebenso willkürlich, als „Conventstube“.

*Neu angelegt: „Das alte Zürich“ und Paul Julius Arters Illustrationen*

1874, im selben Jahr, als den baulichen Veränderungen im Erdgeschoss die mit Flachschnitzereien verzierte Saaldecke zum Opfer fiel, veranlasste Friedrich Salomon Vögelin, Enkel des Verfassers des „Alten Zürich“ und Professor für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, eine Neuauflage von Paul Julius Arters Bildtafeln unter dem Titel „Bilder aus dem alten Zürich“. <sup>164</sup> Die unkolorierten Aquatintatafeln sind von Kommentaren begleitet. Die beiden Tafeln mit den Ausstattungselementen aus den beiden Stuben (Taf. 59 und 60, vgl. hier Abb. 99, 100) dienen ihm als Ausgangspunkt für eine kurze Würdigung des von Katharina von Zimmern erbauten „Hofs der Abtei“ und der erhaltenen Teile der Ausstattung. An altem Bestand beschreibt er die Eingangstür im Hof, die geschnitzten Korridordecken in beiden Geschossen des Ostflügels und die „zwei Prunkzimmer“, deren Holzverkleidung eine „dicke Uebermalung mit weisser Oelfarbe“ bedeckte und deren Öfen nicht mehr vorhanden waren.<sup>165</sup> Von den Schnitzfriesen erwähnt er diejenigen in der oberen Stube nur kurz und verweist auf die eingehende Beschreibung in Georg von Wyss' obgenanntem Werk: „in gothischem Laubwerk Vögel, Früchte, mythologische Ungeheuer und menschliche Figuren und Gruppen in dem bekannten Styl von Anfang des XVI. Jahrhunderts.“<sup>166</sup> In der unteren Stube bemerkt er nur die Familienwappen Katharinas über der Seitentür.<sup>167</sup>

Als 1878 die vom selben Friedrich Salomon Vögelin initiierte und mitverfasste Neubearbeitung des „Alten Zürich“ seines Grossvaters erschien,<sup>168</sup> hatten erneut Umnutzungen im alten Äbtissinnenhof stattgefunden, die aber die nunmehr gut dokumentierte, in Bild und Text bekannt gewordene klosterzeitliche Ausstattung verschont hatten.

---

<sup>163</sup> EBD., Kommentar zu Taf. VII, S. IX.

<sup>164</sup> ARTER / VÖGELIN 1874. Die Publikation erschien im Zusammenhang mit der unter seiner Ägide vorbereiteten, komplett überarbeiteten Neuauflage des „Alten Zürich“ seines Grossvaters (VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878). Das Tafelwerk war jedoch nicht nur als Illustration dazu gedacht, sondern laut Vorwort als „selbständige und abgeschlossene Publikation“.

<sup>165</sup> ARTER / VÖGELIN 1874, S. 17.

<sup>166</sup> EBD.

<sup>167</sup> EBD., S. 18.

<sup>168</sup> Siehe Anm. 161.

*Vom historischen Zeugnis zum kunsthistorischen Objekt*

Den bisher erwähnten Lokalhistorikern und Zeichnern ging es in erster Linie um die Dokumentation und Würdigung der spätmittelalterlichen Ausstattungen als historische Zeugnisse eines bedeutenden Abschnitts der älteren Zürcher Geschichte und der Epoche des Mittelalters, dem sich in diesen Dezennien das ästhetische und wissenschaftliche Interesse zuzuwenden begann. Stil- und gattungsgeschichtliche Einordnungen und ikonografische Betrachtungen spielten noch keine Rolle.

Es steht ausser Zweifel, dass diese ersten Aufnahmen und Veröffentlichungen die beiden Gemächer und ihre Ausstattung über die lokalen Grenzen hinaus bekannt machten und ihnen den Weg ins Denkmälerrepertoire der schweizerischen Kunstgeschichte ebneten. In der von Johann Rudolf Rahn 1876 publizierte „Geschichte der bildenden Künste der Schweiz“, dem ersten Überblickswerk über die Schweizer Kunstgeschichte bis zum Ende des Mittelalters,<sup>169</sup> werden sie als exemplarische Vertreter spätgotischer Interieurs in Zürcher Profan- und Klosterbauten mit besonderer Nachhaltigkeit gewürdigt: „Zu den wenigen noch erhaltenen [spätgotischen Interieurs] gehören einige Zimmer in der ehemaligen Abtei Fraumünster, unter denen sich, als das Muster eines mittelalterlichen Prunkgemaches, eine 1507 von Aebtissin Katharina von Zimmern erbaute Stube durch ihre prächtigen Schnitzereien an Friesen und Thüren, die kunstreichen Fensterpfosten und die metallotechnischen Zierathen auszeichnet.“<sup>170</sup> Diese Beschreibung ist im grossen Kapitel über „Die gothische Architektur seit dem XIV. Jahrhundert“ zu lesen. Wie Rahn mehrfach betont, sieht er einen entscheidenden Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Kunstgeschichte im Kunsthandwerk, dem er deshalb eine relativ grosse Bedeutung in seiner Publikation zumisst. Das rund zwanzig Seiten umfassende Schlusskapitel ist ausschliesslich dem „gothischen Handwerk“ gewidmet.<sup>171</sup> Die kunsthandwerklichen Objekte dieser Epoche sind für ihn nicht „bloss Zeugnisse einer gründlichen und virtuosen Technik, sondern, was sie von den modernen unterscheidet, ist ebenso sehr ein Gehalt von höherem Werth, der manche derselben zu wirklichen Kunstwerken erhebt.“<sup>172</sup> Unüberhörbar schwingt hier eine Kritik am (industriellen) Kunstgewerbe seiner eigenen Zeit mit. An anderen Stellen seiner Schriften wird deutlich, dass seine Würdigung der mittelalterlichen Handwerkstechniken auch auf deren Wiederbelebung in der kunstgewerblichen Praxis abzielte. Beispielhaft dafür sind für ihn kunstvolle Schlösser und Eisenbeschläge an Türen; als „sehr tüchtige Arbeiten“ erachtet er jene

---

<sup>169</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1876. Siehe dazu ISLER-HUNGERBÜHLER, URSULA 1956, bes. S. 70–78; GERMANN, GEORG 2004.

<sup>170</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1876, S. 514, mit Hinweis auf VÖGELIN 1829, S. 281 und Anm. 296, 298.

<sup>171</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1876, S. 756–776.

<sup>172</sup> EBD., S. 768–769.

im Äbtissinnenhof.<sup>173</sup> An anderer Stelle werden die Stuben als Beispiele spätgotischer Zimmerverkleidungen im Abschnitt über die Holzschnitzerei erwähnt<sup>174</sup> – noch ohne auf die Flachschnitzfriese einzugehen, denen er sich Jahre später in seiner epochalen Abhandlung eingehend widmen sollte (siehe unten).

Im Frühling 1880 fertigte Wilhelm Ludwig Lehmann (1861–1932), Bauschüler am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich (der späteren Abteilung Architektur der ETH Zürich) eine Reihe zeichnerischer Aufnahmen von Baudetails des Äbtissinnenhofs, die Johann Rudolf Rahn zwanzig Jahre später als Illustrationen zu seinen Ausführungen über die Abteigebäude publizierte.<sup>175</sup> Der Zürcher Lehmann setzte nach dem Abschluss an der Bauschule seine Ausbildung zunächst als Architekt, später zum Maler in München fort.<sup>176</sup> Erhalten bzw. derzeit auffindbar sind zwei Blätter mit Aufnahmen der unteren Stube, die als Autographen<sup>177</sup> im gta-Archiv der ETH Zürich liegen: Das eine Blatt zeigt einen Ausschnitt der Täferwand mit der heute im „Helfensteinzimmer“ eingebauten Tür in ähnlichem Ausschnitt wie das Blatt von Julius Arter (Abb. 105, vgl. Abb. 99), das andere das reich verzierte Türschloss wohl derselben Tür und die Supraporte mit Flachschnitz-Ranken über der Korridortür (Abb. 106).<sup>178</sup> Die Blätter sind im Jahrgang 1880/81 des Mappenwerks mit Bauaufnahmen und Exkursionszeichnungen des „Bauschülervers“ (Verein Architectura) der Bauschule abgelegt, die Gottfried Semper 1855 am Polytechnikum gegründet hatte. Die Zeichnungsmappen wurden zwischen 1880 und ungefähr 1920 in unregelmässigen Zeitabständen herausgegeben. Ob es einen bestimmten Anlass zu Lehmanns bauzeichnerischen Übungen im Fraumünsteramt gab, ist nicht bekannt. Diesen vermassten architektonischen Studien kommt seit dem Abbruch der Gebäude ein hoher dokumentarischer Wert zu. Eine weitere, ebenfalls von Rahn publizierte Architekturzeichnung in derselben Mappe stellt in Ansicht, Schnitt und Grundriss das damals schon sehr abgewitterte hofseitige Eingangsportal in „restaurierender“ Art dar (Abb. 12).<sup>179</sup>

---

<sup>173</sup> EBD., S. 770, Anm. 1.

<sup>174</sup> EBD., S. 774 und Anm. 2.

<sup>175</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902.

<sup>176</sup> Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Zürich 1998, Bd. 2, S. 620.

<sup>177</sup> Als Autografie bezeichnet man ein Verfahren zur billigen und raschen Vervielfältigung von Zeichnungen, das aus der Lithografie abgewandelt wurde. Die Vervielfältigungsmethode wurde für die Herstellung von Plänen, Baurissen, billigen Illustrationsbeilagen etc. genutzt. Eine Art Vorläufer der Fotokopie.

<sup>178</sup> gta Archiv, ETH Zürich: Bestand Bauschule, Autografien des Vereins Architectura (aufgenommen und gezeichnet von Wilhelm Lehmann im März bzw. Mai 1880).

<sup>179</sup> Ebd. Die Signatur des Zeichners (M.H. oder H.M.) ist nicht zuzuordnen. Vielleicht ist sie später in dieser Mappe abgelegt worden, denn sie wird in VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878, S. 550, Anm. 11, bereits erwähnt.

*Vor dem Abbruch dokumentiert: Gustav Gull, Robert Breitinger, Johann Rudolf Rahn*

Bevor die gesamten Klostergebäude an der Südseite der Fraumünsterkirche im Frühjahr 1898 abgetragen wurden, um auf dem Areal das von Gustav Gull projektierte Stadthaus zu errichten, liess Gull in seiner Funktion als Stadtbaumeister 1896–1897 Grundrisse, Schnitte und Baudetails des Kreuzganggevierts und der Gebäude am äusseren Hof aufnehmen. Die Originalpläne, die zur Zeit nicht auffindbar sind, sind Gegenstand eines Briefs von Johann Rudolf Rahn: Am 18. Oktober 1899 bat er Gustav Gull, die Grundrisse, einige Schnitte und Detailzeichnungen in der von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich geplanten Monographie zum Fraumünster veröffentlichen zu dürfen.<sup>180</sup> In den von Rahn publizierten Grundrissen (Abb. 8) sind durch Schraffuren die romanischen, die spätgotischen und die neuzeitlichen Bauteile voneinander geschieden – ob durchwegs zuverlässig, ist an manchen Stellen zu bezweifeln. Die Bezeichnung von Bauphasen ist jedoch ein Hinweis, dass diese Planaufnahmen ein baugeschichtliches Interesse verfolgen. Ob die Periodisierungen aus der Hand Gulls oder erst Rahns stammen, lässt sich nicht entscheiden. Beide hatten die Gebäude, mit unterschiedlichen Interessen, vor dem Abbruch untersucht. Der bauhistorische Charakter der Planzeichnungen zeigt sich auch darin, dass sie in manchen Partien rekonstruierend sind: Die limmatseitigen Reihenfenster mit der Fenstersäule in der oberen Stube sind beispielsweise eingezeichnet (Abb. 8: 7b), obwohl sie bereits 1890/91 ausgebaut und ersetzt worden waren.

Das historische Interesse Gulls an den Abteigebäuden, insbesondere an den Gemächern im Äbtissinnenhof, geht aus einer Reihe flüchtiger Bleistiftzeichnungen hervor, die er von Details aus den beiden Stuben in seinen Skizzenbüchern hinterlassen hatte (Abb. 107).<sup>181</sup> Die undatierten Zeichnungen sind sicher noch vor dem Ausbau der Ausstattung 1890 oder 1891 im Zusammenhang mit seinem Wettbewerbsprojekt für das Landesmuseum von 1890 entstanden (siehe unten).

Den Abbruch der Abteigebäude hat der Zürcher Fotograf Robert Breitinger (1841–1913) in zahlreichen Aufnahmen, einer Art fotografischen Chronik, protokolliert. Sie gehören zu den wichtigsten Bilddokumenten der ehemaligen Klostergebäude.<sup>182</sup> Unter ihnen befinden sich viele

---

<sup>180</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>181</sup> ETHZ, gta-Archiv, 5.901/1: Unter anderem die korridorseitige Supraporte der unteren Stube mit den beiden eingeritzten Wappen Katharinas, einzelne geschnitzte Deckenbalkenköpfe der unteren Stube sowie Täfer- und Türprofile, Schnitte, Fensternischen, Details der Fenstersäule und anderes in der oberen Stube.

<sup>182</sup> Der fotografische Nachlass mit den Glasnegativen befindet sich in der Grafischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Abzüge der für die Zürcher Baugeschichte wichtigen Aufnahmen im BAZ. Vgl. die Kurzdokumentation zur Ausstellung über Robert Breitinger im BAZ, 1979.

Aussenaufnahmen des Äbtissinnenhofs (hier Abb. 5, 10, 13, 26, 98), jedoch nur wenige Fotografien des Innern, aus dem damals die spätgotische Ausstattung bereits ausgebaut war (Abb. 15–17).

Den Abschluss der kunsthistorischen Dokumentation des Äbtissinnenhofs bildet Johann Rudolf Rahns bereits mehrfach zitierte Beschreibung in der von der Antiquarischen Gesellschaft veröffentlichten Monografie zum Fraumünster.<sup>183</sup> Zusammen mit den von Gull veranlassten Grundrissen und Bauzeichnungen und den Fotografien Breitingers ermöglicht sie uns wenigstens einen virtuellen Rundgang durch Katharina von Zimmerns Gemächer, den wir so liebend gerne mit den eigenen Füßen und Augen unternehmen würden.

### **3.4 Museal präsentiert: Der Einbau der Äbtissinnenzimmer im Landesmuseum**

1891 fiel in den Eidgenössischen Räten der Entscheid für den Standort des geplanten Nationalmuseums: In Zürich sollte es gebaut werden. Gustav Gull, der schon die Entwürfe für die Wettbewerbseingabe gemacht hatte, wurde vom Zürcher Stadtrat mit der Ausarbeitung des definitiven Bauprojekts beauftragt. Im Juni 1892 lagen die Pläne vor (Abb. 109). Bereits in Gulls Wettbewerbsentwurf von 1890 war der Einbau der beiden von der Stadt Zürich angebotenen Äbtissinnenstuben (nebst weiterer historischer Zimmer) „in einer ihrem ursprünglichen Standort entsprechenden Weise“ im 1. Obergeschoss vorgesehen.<sup>184</sup>

#### *Die Vorbereitungen*

1891 oder 1892 wurden die restlichen Vertäferungen und Deckenfrieze im Äbtissinnenhof, die zur Erhaltung bestimmt waren, von der Zürcher Firma Meyer&Hinnen ausgebaut und an ihren neuen Bestimmungsort überführt. Von 1892 sind zwei Pläne zum Einbau der oberen Stube im Museum überliefert (Abb. 110).<sup>185</sup> 1893 wurde Joseph Regl mit der Restaurierung der Zimmer beauftragt. Er hatte das „Abreinigen der mehrfachen späteren Ölfarbanstriche, die Wiederherstellung der alten Polychromie und das Ausbessern der Schnitzereien“ zu überwachen.<sup>186</sup> Ende 1894 waren die Restaurierungsarbeiten soweit gediehen, dass der Einbau für den Frühling 1895 ins Auge gefasst werden konnte.<sup>187</sup> Der aus Österreich stammende

---

<sup>183</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, S. 73–83.

<sup>184</sup> Schweizerische Bauzeitung 16, 1890, S. 142–144, bes. S. 143.

<sup>185</sup> SLM, LM 35811 und 35812.

<sup>186</sup> JB SLM für 1893 (1894), S. 72.

<sup>187</sup> EBD., S. 73.

Bildhauer Joseph Regl, der sich an der Kunstgewerbeschule des „k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien weitergebildet hatte, war 1878 als Lehrer an die neu gegründete Kunstgewerbeschule des Gewerbemuseums nach Zürich berufen worden, wo er ab 1892 als Professor wirkte.<sup>188</sup>

### *Der Einbau*

Das definitive Bauprojekt von 1892 sah den Einbau der beiden Äbtissinnenstuben im Erdgeschoss vor, am Nordende des Westflügels, mit Ausrichtung auf die Sihl und die Promenade (Abb. 109). Architekt und Landesmuseumskommission strebten eine sehr umfassende Rekonstruktion an: Die Raumschliessung durch die Zugänge und die Masse der Räume entsprechen genau der ursprünglichen Situation, und die erhaltenen mittelalterlichen Ausstattungsteile sind integral eingebaut worden. Die Fensteröffnungen wurden in Grösse und Form genau kopiert und dadurch eine Annäherung an die ursprünglichen Lichtverhältnisse erreicht. Wenig vorteilhaft auf die Belichtung der Stuben wirkt sich die Butzenscheibenverglasung aus. Wie die Verglasung im spätmittelalterlichen Äbtissinnenhof war, wissen wir nicht. In der als Raum 17 eingebauten oberen Stube wurde auch die fein skulptierte Fenstersäule integriert und die ursprüngliche Fenstergestaltung nach aussen mit den konkav geschweiften Giebelblenden nachgebaut. Die originalen Teile dieser Fenster waren nach der Eröffnung des Museums mit weiteren Baufragmenten im Skulpturengarten des Landesmuseums ausgestellt,<sup>189</sup> danach hat sich ihre Spur verloren.

### *Die „Fraumünsterzimmer“ als Vorzeigestücke der „gotischen Abteilung“*

Dass die Stuben aus der Fraumünsterabtei mit ihren Flachschnitzfriesen immer stärker ins Zentrum des Interesses rückten und bei der Planung des Einbaus historischer Zimmer im Museum eine führende Rolle spielten, ist in erster Linie dem Einfluss Johann Rudolf Rahns zuzuschreiben. Er war Mitglied des zürcherischen Initiativkomitees, das sich für den Museumsstandort Zürich einsetzte, sowie der 1892 ins Leben gerufenen Eidgenössischen Landesmuseumskommission. In der prächtig aufgemachten, 1890 publizierte Bewerbungsschrift Zürichs figurieren die zwei Äbtissinnenzimmer unter den Vorzeigestücken, die zum „würdigen Grundstock“ gehören, den die Stadt Zürich dem zukünftigen Museum anbot. Unter dem Titel „Was kann Zürich dem Landesmuseum bieten?“ wird mit den herausragenden Beständen der Stadt Zürich geworben: der Waffensammlung im Zeughaus, den Münzen und Siegeln des

---

<sup>188</sup> SKL, Bd. 2, S. 606.

<sup>189</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1902, Anm. 20.

Staatsarchivs und der Stadtbibliothek, der Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft – und den „zwei Äbtissinnen-Zimmern“, die „einen Hauptschmuck des Landesmuseums“ bilden würden<sup>190</sup> und in einem eigenen Kapitel vorgestellt werden.<sup>191</sup> Etwas befremdlich ist die begleitende Bildtafel (Abb. 111), die Einblick in die obere Stube gewährt, jedoch topografisch völlig verschoben. Vielleicht eine Idealansicht, die die schönsten Teile der Ausstattung präsentiert? Die 1890 datierte, sicher für die Bewerbungsschrift gezeichnete Tafel ist von Hans Fietz (1869–1931) signiert. Der damals noch junge Architekt und spätere Kantonsbaumeister arbeitete in der Anfangsphase mit Gull zusammen am Projekt für das Landesmuseum und signierte das Wettbewerbsprojekt von 1890 mit.<sup>192</sup>

Zurück zu Johann Rudolf Rahn: Wir erinnern uns an sein „Plädoyer“ für das „gothische Handwerk“ in seiner Schweizer Kunstgeschichte von 1876, das er als eigenständigen schweizerischen Beitrag zur allgemeinen Kunstentwicklung würdigte. Systematisch hatte Rahn in den folgenden Jahren seine Kenntnisse der Flachschnitzerei vertieft und mit wachsamem Auge in der ganzen Schweiz die erhaltenen und vor allem die gefährdeten Werke zu sammeln begonnen. Bei verschiedenen Restaurierungskampagnen wirkte er als Experte und verschaffte sich dadurch Einblick in die technischen und restauratorischen Aspekte, beispielsweise bei der von Joseph Regl geleiteten Restaurierung der Kirchendecke in Mönchaltorf 1887–1888.

Im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums von 1895 wird betont, dass „seit der Gründung des Landesmuseums keinem anderen Zweige des alt-schweizerischen Kunstgewerbes grössere Aufmerksamkeit geschenkt [wurde] als der spätgotischen Flachschnitzerei, welche, ausser ihrer technischen Einfachheit und Vollendung, den grossen Reiz der farbigen Behandlung des Holzes aufweist.“<sup>193</sup> Und weiter: Die Direktion habe keine Gelegenheit versäumt, in der Ost- und Zentralschweiz, wo dieses Handwerk besonders verbreitet war, alles anzukaufen, was durch Abbruch oder Umbau von Häusern in den Handel kam.<sup>194</sup> Man hatte sich zum Ziel gesetzt, eine repräsentative Sammlung „von Werken spätgotischer Flachschnitzerei, bestehend aus ganzen Zimmereinrichtungen, Decken, Thüren, Friesen und Möbeln aller Art“ anzulegen, die dereinst „eine der grössten Überraschungen für die künftigen Besucher bilden“ würde.<sup>195</sup> Gleichzeitig erhoffte man sich von der Bereitstellung dieses Materials „eine erschöpfende, wissenschaftliche

---

<sup>190</sup> SCHWEIZERISCHES LANDES-MUSEUM 1890, S. 12.

<sup>191</sup> EBD., S. 51–54.

<sup>192</sup> HAUSER, ANDREAS 2000, S. 97 (Abbildung) und S. 99.

<sup>193</sup> JB SLM 4, 1895, S. 53.

<sup>194</sup> EBD.

<sup>195</sup> EBD., S. 54. Zur Ankaufs- und Sammlungspolitik des Landesmuseums unter dem ersten Direktor Heinrich Angst, die vor allem durch den Einfluss Rahns stark aufs spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Kunsthandwerk ausgerichtet war, siehe LAFONTANT VALLOTTON, CHANTAL 2007, bes. S. 181ff., 205ff.

Arbeit über die schweizerischen Flachschnitzereien.<sup>196</sup> – Sie sollte nicht lange auf sich warten lassen.

*„Über Flachschnitzereien in der Schweiz“: Johann Rudolf Rahns Pionierwerk*

In der Festschrift zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums im Jahr 1898 präsentierte Johann Rudolf Rahn eine erste umfassende Würdigung und ein Inventar schweizerischer Flachschnitzereien (Abb. 112).<sup>197</sup> Und im selben Jahr publizierte er im „Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde“ eine Zusammenstellung der Inschriften auf Flachschnitzereien.<sup>198</sup> Als Illustrationen verwendete er zahlreiche, vermutlich in seinem Auftrag von verschiedenen Zeichnern oder teilweise von ihm selbst angefertigte Pausen der originalen Stücke.<sup>199</sup> Die beiden Darstellungen Rahns sind bis heute das Grundlagenwerk zu den Flachschnitzereien. Erörtert werden die Verbreitung der Gattung, die Anwendungsformen und -bereiche und die technischen Eigenheiten, deren Kenntnis Rahn auch der engen Zusammenarbeit mit Restauratoren, besonders mit Joseph Regl, verdankt. Sein umfassendes Wissen und seine akkuraten Beobachtungen zu Stil und Motivik, die Sammlung der Inschriften und Tischmachersignaturen muss Rahn über Jahre und auf zahlreichen Expeditionen durch die ganze Schweiz zusammengetragen haben.<sup>200</sup> Im Anhang präsentiert er ein „Verzeichnis der bekannten Flachschnitzereien“ und ein „Verzeichnis der Meister“. Die Ausführungen sind durchdrungen von einer persönlichen Begeisterung für diese Kunstgattung und schliessen folgerichtig mit der schon früher formulierten Hoffnung auf eine Renaissance der Flachschnitzerei im nationalen Kunstgewerbe seiner Zeit: „Schlicht und anspruchslos nehmen sich diese Werke aus; aber sie belegen ein frisches Schaffen, bei dem sich die Phantasie und Formenfreude in aller Weite ergingen. Unzerstörbar sind diese Zierden, denn was ungeschickte Maler verübten, kann leicht beglichen und dem Werk durch kundige Behandlung der volle Zauber seiner ursprünglichen Wirkung wieder verliehen werden. Meister Regl versteht sich wie keiner darauf, und die Anregungen, die er durch eigenes Schaffen gibt, lassen hoffen, dass die Zeit nicht ferne liegt, wo die Flachschnitzerei wieder zu den volkstümlichen Künsten gehört.“<sup>201</sup> Die ideale Institution, wo spätmittelalterliche Flachschnitzereien einem breiten Publikum bekannt gemacht, wo die Technik durch Restaurieren und Kopieren studiert, praktiziert und an

---

<sup>196</sup> EBD., S. 53–54.

<sup>197</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien).

<sup>198</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Inschriften).

<sup>199</sup> Die Zusammenstellung und die Identifizierung der Zeichner stehen noch aus.

<sup>200</sup> Die Vorarbeiten für Rahns epochales Werk über die Flachschnitzfriese sind bislang unerforscht.

<sup>201</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Inschriften), S. 195.

Kunststudenten weitervermittelt werden konnte, war nach Ansicht Rahns das neue Landesmuseum mit der angegliederten Kunstgewerbeschule, die unter Joseph Regls Leitung stand.

*Die Rezeption am Museumsbau: Flachschnitzfriese, geschnitzt und gemalt*

Rahns Begeisterung für die schweizerische Flachschnitzkunst hatte offenbar auch den Architekten Gustav Gull angesteckt. 1905 würdigt dieser die Zimmer aus der Abtei nebst den etwas späteren Vertäferungen aus dem Dominikanerinnenkloster Oetenbach als „hervorragende Muster der zu Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts bei uns üblich gewesenen einfachen, gediegenen Art der Wand- und Deckenbildung unter fast ausschliesslicher Verwendung von Tannenholz mit sparsam, aber wirkungsvoll angebrachter Schnitzarbeit an Balkenköpfen und auf Wand- und Deckenfriesen.“<sup>202</sup> Für den bemalten Zierfries, der ausser der Waffenhalle den ganzen Museumsbau unter der Dachtraufe umzieht, inspirierte er sich an den Flachschnitzfriesen der eingebauten spätgotischen Interieurs (Abb. 113, 114). Die Adaption geht bis in den Stil und die Farbgebung. In den Motiven konzentrierte er sich auf Schweizerisches: In den üppigen Blüten- und Blattranken findet der aufmerksame Betrachter die ganze Tierwelt der Schweiz. Im Ostflügel gegen die Limmat, der die Kunstgewerbeschule beherbergte, sind in die Blütenranken freie Interpretationen von Jost Ammanns Holzschnitten im „Ständebuch“ von 1568 eingefügt, einer Bildfolge der verschiedenen Berufsstände.<sup>203</sup>

Aber auch im Innern des Museums begegnen wir auf Schritt und Tritt Flachschnitzbordüren, beispielsweise an Türen. Ebenso zierte Flachschnitzfriese das Täfer des Unterweisungszimmers, das Gustav Gull 1900/01 im Chor der Fraumünsterkirche einbaute, und die noch erhaltenen Kirchentüren. So hat sich Rahns Hoffnung auf eine „Wiederbelebung“ dieses spätmittelalterlichen Kunsthandwerks wenigstens in einem engen lokalen Rahmen erfüllt.

---

<sup>202</sup> Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums des Eidgenössischen Polytechnikums, Bd. 2, Zürich 1905, S. 358–359.

<sup>203</sup> Vgl. auch DRAEYER, HANSPETER 1999, S. 54–55.

## Literatur- und Abkürzungsverzeichnis

ABEGG, REGINE 2006

Regine Abegg: Wider den Verlust der "anschaulichen Erinnerungen" – Abbildungen zwischen Evokation und Rekonstruktion. Das mittelalterliche Zürich in der Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, in: Bernd Carqué / Daniela Mondini / Matthias Noell (Hg.): Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 25), Göttingen 2006, S. 503–545.

ABEGG / BARRAUD WIENER 1999

Regine Abegg / Christine Barraud Wiener: Ausbau und Ausstattung der Fraumünsterabtei unter Katharina von Zimmern, in: Gysel / Helbling 1999, S. 97–117.

ABEGG / BARRAUD WIENER 2002

Regine Abegg / Christine Barraud Wiener: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Neue Ausgabe, Bd. II.I: Die Stadt Zürich II.I. Altstadt links der Limmat – Sakralbauten, Bern 2002.

ABEGG / BARRAUD WIENER / GRUNDER / STÄHELIN 2007

Regine Abegg / Christine Barraud Wiener / Karl Grunder / Cornelia Stähelin: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Neue Ausgabe, Bd. III.I: Die Stadt Zürich III.I. Altstadt rechts der Limmat – Profanbauten, Bern 2007.

AGZ

Antiquarische Gesellschaft in Zürich.

ARTER, JULIUS 1837

Sammlung Zürcher'scher Alterthümer nach Ueberresten in Baukunst und Frescomalerei, gezeichnet und herausgegeben von J. Arter, Elf Hefte von sechs Blättern, Zürich 1837.

ARTER / VÖGELIN 1874

Bilder aus dem Alten Zürich, gezeichnet & gestochen von J. Arter, mit erklärendem Text von S. Vögelin, Zürich 1874.

AUSST.-KAT. "EINER EIDGENOSSENSCHAFT ZU LOB" 1996

"Einer Eidgenossenschaft zu Lob". Entwürfe zu Schweizer Glasgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum, Bern 1996.

AUSST.-KAT. KRONE UND SCHLEIER 2005

Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen, München 2005.

AUSST.-KAT. NIKLAUS MANUEL 1979

Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1979.

AUSST.-KAT. SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001

Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525. Grosse Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2001.

AUSST.-KAT. MANESSE 1991

Claudia Brinker / Dione Flühler-Kreis (Hg.): Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. Ausst.-Kat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1991.

BARRAUD WIENER / JEZLER 1999

Christine Barraud Wiener / Peter Jezler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Neue Ausgabe Bd. I: Die Stadt Zürich I, Basel 1999.

BAZ

Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

BECKER / FREHNER 1998

Maria Becker / Matthias Frehner: Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1998.

BOBIS, LAURENCE 2000

Laurence Bobis: Une histoire du chat. De l'antiquité à nos jours, Paris (Fayard) 2000.

BRUHN, WOLFGANG 1937

Wolfgang Bruhn: Ärmel, in: RDK, Bd. 1, 1937, Sp. 1063–1072.

CHRIST-VON WEDEL, CHRISTINE 1999

Christine Christ-von Wedel: "Digna Dei gratia clarissima anachorita", in: Gysel / Helbling 1999, S. 137–169.

DEUTSCHES WÖRTERBUCH 1854–1960

Das deutsche Wörterbuch, begründet von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854–1960. Nachdruck im Deutschen Taschenbuch Verlag, 33 Bde., München 1984.

DRAEYER, HANSPETER 1999

Hanspeter Draeyer: Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998, Zürich 1999.

DUERR, HANS PETER 1988

Hans Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess, Frankfurt a.M. 1988.

EGLI, EMIL 1879

Emil Egli (Hg.): Actensammlung zur Geschichte der Zürcher Reformation in den Jahren 1519–1533, Zürich 1879.

EICHBERGER, DAGMAR 2002

Dagmar Eichberger: Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout (Belgien) 2002.

ETH Zürich

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich.

FOUQUET / DIRLMEIER 1995

Gerhard Fouquet / Ulf Dirlmeier: „weger wer, ich het sie behalten“ – Alltäglicher Konsum und persönliche Beziehungen in der Hofhaltung des Basler Bischofs Johannes von Venningen (1458–1478), in: Alltag bei Hofe. 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Ansbach 28.2. – 1.3. 1992. Hg. von Werner Paravicini, Sigmaringen 1995, S. 171–196.

FRAUENFELDER, REINHARD 1951

Reinhard Frauenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. I: Die Stadt Schaffhausen, Basel 1951.

FRAUENFELDER, REINHARD 1958

Reinhard Frauenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. II: Der Bezirk Stein am Rhein, Basel 1958.

GERMANN, GEORG 2004

Georg Germann: Johann Rudolf Rahn, die Schweizer Kunstgeschichte und das Tessin, in: Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti. Ausst.-Kat. Museo d'arte di Mendrisio, hg. von Jacques Gubler, Mendrisio 2004, S. 83–105.

GOLL, JÜRIG 1994

Jürg Goll: St. Urban. Baugeschichte und Baugestalt des mittelalterlichen Klosters (Archäologische Schriften Luzern 4.1994), Luzern 1994.

GSK

Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern.

gta

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich.

GUBLER, HANS MARTIN 1978

Hans Martin Gubler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. III: Die Bezirke Pfäffikon und Uster, Basel 1978.

GUBLER, HANS MARTIN 1986 (1)

Hans Martin Gubler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VII: Der Bezirk Winterthur, südlicher Teil, Basel 1986.

GUBLER, HANS MARTIN 1986 (2)

Hans Martin Gubler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VIII: Der Bezirk Winterthur, nördlicher Teil, Basel 1986.

GUBLER, HANS MARTIN 1989

Hans Martin Gubler: Maur ZH (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1989.

GÜNTER, ROSWITH 1999

Roswith Günter: Ein Leben als Bürgerin, in: Gysel / Helbling 1999, S. 67–96.

GUËX, FRANÇOIS 1986

François Guëx: Bruchstein, Kalk und Subventionen. Das Zürcher Baumeisterbuch als Quelle zum Bauwesen des 16. Jahrhunderts (MAGZ, Bd. 53), Zürich 1986.

GYSEL / HELBLING 1999

Irene Gysel / Barbara Helbling (Hg.): Zürichs letzte Äbtissin Katharina von Zimmern 1478–1547, Zürich 1999.

HAUSER, ANDREAS 2000

Andreas Hauser: Das öffentliche Bauwesen in Zürich. Dritter Teil: Das städtische Bauamt 1798–1907 (Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege, Bd. 6), Zürich / Egg 2000.

HELBLING, BARBARA 1999

Barbara Helbling: Katharina im Fraumünster, in: Gysel / Helbling 1999, S. 41–66.

HELFENSTEIN, ULRICH 1988

Ulrich Helfenstein: 150 Jahre Staatsarchiv 1837–1987, in: ZTB, N.F. 108, Zürich 1988, S. 4–30.

HELVETIA SACRA

Helvetia Sacra. Hg. vom Kuratorium der Helvetia Sacra, 28 Bde., Bern / Basel / Frankfurt a.M. 1972–2007.

HOEGGER, PETER 1998

Peter Hoegger: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. VIII: Der Bezirk Baden III. Das ehemalige Zisterzienserkloster Marisstella in Wettingen, Baden 1998.

HOPPE, STEPHAN 2000

Stephan Hoppe: Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzschlössern des späten 15. und des 16. Jahrhunderts, in: Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Stuttgart 2000, S. 151–174.

ISLER-HUNGERBÜHLER, URSULA 1956

Ursula Isler-Hungerbühler: Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte, Zürich 1956.

JBSLM

Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums.

JEZLER, PETER 1988

Peter Jezler: Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines «Baubooms» am Ende des Mittelalters. Festschrift zum Jubiläum «500 Jahre Kirche Pfäffikon», Wetzikon 1988.

JEZLER, PETER 1989

Peter Jezler: Tierdarstellungen, Auftraggeber und Bildbetrachter. Überlegungen zum ikonologischen Programm der spätgotischen Kirchendecken von Maur und Weisslingen im Kanton Zürich, in: Unsere Kunstdenkmäler 40, 1989, S. 366–383.

KAMMEL, FRANK MATTHIAS 2003

Frank Matthias Kammel (Hg.): Im Zeichen des Christkinds. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ergebnisse der Ausstellung „Spiegel der Seligkeit“, Nürnberg 2003.

KUHN, GOTTFRIED 1933

Gottfried Kuhn: Hans Ininger von Landshut. Ein zürcherischer Kunsthandwerker des 15./16. Jahrhunderts, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N.F. 35, 1933, S. 77.

LAFONTANT VALLOTTON, CHANTAL 2007

Chantal Lafontant Vallotton: Entre le musée et le marché. Heinrich Angst: collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse, Bern / Berlin u.a. 2007.

LATE GOTHIC ENGRAVINGS 1969

Late gothic engravings of Germany and the Netherlands. 682 copperplates from the "Kritischer Katalog" by Max Lehrs, with a new essay "Early Engravings in Germany and the Netherlands" by A. Hyatt Major, New York 1969.

LECLERCQ-MARX, JACQUELINE 1997

Jacqueline Leclercq-Marx: La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge, Bruxelles 1997.

LEXIKON DER KUNST

Lexikon der Kunst. Neubearbeitung, 7 Bde. Ausgabe Deutscher Taschenbuchverlag, München 1996

LEXMA

Lexikon des Mittelalters, 9 Bde., München / Zürich 1980–1998. Ausgabe Deutscher Taschenbuchverlag, München 2002.

MAGZ

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Zürich 1837ff.

MARLE, RAIMOND VAN 1931–32

Raimond van Marle: Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance, 2 Bde., La Haye 1931–32.

MICHEL, PAUL 1979

Paul Michel: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979.

NIEDERHÄUSER / ROHNER 2002

Peter Niederhäuser / Jürg Rohner (Konzept und Redaktion): Hegi: ein Dorf in der Stadt (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 332), Winterthur / Zürich 2002.

PHYSIOLOGUS (1981)

Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu, Zürich 1981.

RAHN, JOHANN RUDOLF 1876

Johann Rudolf Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876.

RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Flachschnitzereien)

Johann Rudolf Rahn: Über Flachschnitzereien in der Schweiz, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898, S. 170–206.

RAHN, JOHANN RUDOLF 1898 (Inschriften)

Johann Rudolf Rahn: Verzeichnis der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 31, 1898, S. 92–94, 127–129.

RAHN, JOHANN RUDOLF 1902

Johann Rudolf Rahn: Das Fraumünster in Zürich III. Die spätgotischen Abteigebäude (MAGZ, Bd. 25, Heft 3), Zürich 1902.

RDK

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hg. von Otto Schmidt u.a., Stuttgart 1937ff.

ROGG, MATTHIAS 2002

Matthias Rogg: Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts, Paderborn / München / Wien / Zürich 2002.

SAZ

Stadtarchiv Zürich.

SCHENK ZU SCHWEINSBERG, EBERHARD 1954

Eberhard Schenk zu Schweinsberg: Devise, in: RDK, Bd. 3, 1954, Sp. 1345–1354.

SCHMID, ALFRED A. 1954

Alfred A. Schmid: Concordantia caritatis, in: RDK, Bd. 3, 1954, Sp. 834–854.

SCHMID, HELMUT H. 1971

Helmut H. Schmid: Augsburger Einzelformschnitt und Buchillustration im 15. Jahrhundert (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 13), Baden-Baden 1971.

SCHNEIDER, JÜRIG E. 2002

Jürg E. Schneider: Im Schosse der Antiquarischen Gesellschaft fing alles an, in: Geschichte schreiben in Zürich. Die Rolle der Antiquarischen Gesellschaft bei der Erforschung und Pflege der Vergangenheit (MAGZ, Bd. 69), Zürich 2002, S. 9–39.

SCHWARZ / PLAGEMANN 1973

Heinrich Schwarz / Volker Plagemann: Eule, in: RDK, Bd. 6, 1973, Sp. 267–322.

SCHWEIZERISCHES LANDES-MUSEUM 1890

Schweizerisches Landes-Museum. Zürich's Bewerbung, [Zürich] 1890.

SENNHAUSER, HANS RUDOLF 1990

Hans Rudolf Sennhauser (Hg.): Zisterzienserbauten in der Schweiz. Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte, 2 Bde., Zürich 1990.

SENNHAUSER, RAPHAEL 2000

Raphael Sennhauser: "... uff der pfallentz in der obern stuben". Selbstdarstellung und Herrschaftsorganisation schweizerischer Abteien, in: Bildnis, Fürst und Territorium. Hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 2), Berlin 2000, S. 89–109.

SKL

Schweizerisches Künstler-Lexikon. Hg. von Carl Brun, 3 Bde. und Supplement, Frauenfeld 1905–1917.

SLM

Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

StAZH

Staatsarchiv des Kantons Zürich.

STREBEL, RAHEL 2002

Rahel Strebel: Flachschnitzerei – Ausdruck einer Gesellschaft im Wandel. Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2002, Prof. Dr. Georges Descoedres. Zusammenfassung in: Kunst+Architektur 2004, Heft 1, S. 65–66.

VOCELKA / HELLER 1997

Karl Vocelka / Lynn Heller: Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie, Graz / Wien / Köln 1997.

VÖGELIN, SALOMON 1829

Salomon Vögelin: Das alte Zürich. Historisch-topographisch dargestellt oder eine Wanderung durch dasselbe im Jahre 1504. Mit Erläuterungen und Nachträgen bis auf die neueste Zeit, Zürich 1829.

VÖGELIN / NÜSCHELER / VÖGELIN 1878

Salomon Vögelin / Arnold Nüscheler / Salomon F. Vögelin: Das alte Zürich. Erster Band. Eine Wanderung durch Zürich im Jahr 1504. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage, Zürich 1878.

VOGEL, FRIEDRICH 1841

Friedrich Vogel: Memorabilia Tigurina oder Chronik der Denkwürdigkeiten der Stadt und Landschaft Zürich [1820–1840], Zürich 1841.

WEISS, RETO 2002

Reto Weiss: Das Fundament der Zürcher Geschichtsschreibung: Die Zürcher Archivlandschaft, in: Geschichte schreiben in Zürich. Die Rolle der Antiquarischen Gesellschaft bei der Erforschung und Pflege der Vergangenheit (MAGZ, Bd. 69), Zürich 2002, S. 93–128.

WENTZEL, HANS 1954

Hans Wentzel: Christkind, in: RDK, Bd. 3, 1954, Sp. 590–608.

WYSS, GEORG VON 1851–1858

Georg von Wyss: Geschichte der Abtei Zürich (MAGZ, Bd. 8), Zürich 1851–1858.

ZIEGLER, SABINE 1995

Sabine Ziegler: Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 237), Frankfurt a.M. / Bern u.a. 1995.

ZTB

Zürcher Taschenbuch, Zürich 1858ff.

## **Abbildungsnachweis**

*Baugeschichtliches Archiv Zürich:* 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 26, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108.

*Gottfried Keller-Stiftung:* 19, 20.

*gta Archiv, ETH Zürich:* 12, 105, 106, 107.

*Schweizerisches Landesmuseum Zürich:* 3, 8, 28, 29, 51, 52, 53, 58, 59, 71, 75, 91, 92, 109, 110, 113, 114. – Fotos Otto Känel: 27, 30, 31, 35, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 54, 55, 56, 61, 65, 72, 83, 84.

*Zentralbibliothek Zürich:* 112, 115, 116.

*Aufnahmen aus Publikationen:* 1, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 45, 46, 49, 57, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 111.

*Regine Abegg:* 14, 93, 94, 95.

## **Die Autorin**

Regine Abegg, Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte, Spanischen Literatur und Kirchengeschichte an den Universitäten Zürich, Madrid und Salamanca. 1989–1995 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Zürich. 1997–2005 Autorin des Kunstdenkmäler-Inventars der Zürcher Altstadt. 2005–2008 Bildredaktorin des Historischen Lexikons der Schweiz und freie Forschung. Ab 2009 Autorin des Kunstdenkmäler-Inventars des Kantons Thurgau. Zahlreiche Publikationen, vorwiegend zur mittelalterlichen Architektur und Skulptur in Spanien und in der Schweiz.