Zum 500jährigen Bestehen der Wandmalereien in der reformierten Kirche Küsnacht

«Nicht viele Wandgemälde aus dieser Zeit sind mit gleichem Fleisse durchgeführt.» Mit diesen Worten hat bei ihrer Neuentdeckung 1886 *Johann Rudolf Rahn,* der als Kunsthistoriker die damalige Renovation begleitete, die Küsnachter Chorbemalung gerühmt. Ohne den Denkmalpflege-Pionier Rahn hätten wir kaum mehr Kenntnis von diesem Rest einer einstigen gesamten Chorausmalung. Noch unwahrscheinlicher ist es, dass ohne ihn die Malereien die durchgreifende Umgestaltung der Kirche im neugotischen Stil am Ende des letzten Jahrhunderts überlebt hätten. Rahn hatte schon vor ihrer eigentlichen Entdeckung darauf aufmerksam gemacht, dass in Küsnacht unter der Tünche Malereien vorhanden seien (1). Er stützte sich dabei auf die Aussagen des «seeligen *Kunstmalers Ludwig Vogel»,* der erzählt habe, dass «anlässlich einer Restaurierung die vollständige Ausmalung des Chores zum Vorschein gekommen sei» (2). Wenn Rahn diesen Maler Vogel noch selbst gekannt hat, so ist es wahrscheinlich, dass der Rest der Chorausmalung anlässlich einer Restaurierung im Jahr 1857 zerstört worden ist – also nur wenige Jahrzehnte zuvor. Wären zu Rahns Zeiten noch grössere Teile vorhanden gewesen, so hätte er sie sicher wenigstens zeichnerisch dokumentiert. So jedoch fehlt uns jede Kenntnis vom weiteren Programm.

Erhalten haben sich die Teile der Ausmalung, die sich 1886 hinter dem Wandtäfer des Chores befanden, das heisst *die Bemalung der Wandfläche unterhalb der grossen Fenster im dreiteilig geschlossenen Chor.* Die Malerei gliedert sich in zwei horizontale Zonen. Unmittelbar unter den Fenstern umläuft den Chorschluss ein 69 cm breites Band mit der Darstellung von *halbfigurigen Engeln mit Kreuzmedaillons* vor blau-rosafarbig gewölktem Grund. Eine etwas breitere Sockelzone wird inhaltlich dadurch mit der oberen verknüpft, dass die Engel eine goldene Stange in Händen halten, an welcher an Ringen Damast- und Brokatteppiche scheinbar aufgehängt sind. Im Chorhaupt wird der Engelsfries durch *ein zentrales Bildfeld* unterbrochen, das in verändertem Massstab *Christus als Schmerzensmann,* umgeben von den Leidenswerkzeugen, zeigt. Der unvermittelte Übergang zwischen den umlaufenden Bildzonen und dem Mittelfeld lässt vermuten, dass dieses im ursprünglichen Zustand *Teil des Hauptaltars* war. Rechts zu Füssen Christi liess sich der Stifter von Chorneubau und Malereien mit seinem Wappen abbilden, *der Johanniterkomtur Werner Marti,* welcher von 1478 bis 1496 dem Orden vorstand. Für die unter ihm stattfindenden baulichen Veränderungen ist das Datum 1482

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

überliefert (3), die Malereien können jedoch auch wenige Jahre danach entstanden sein (4).

Der Auftraggeber Werner Marti war *der drittletzte Vorsteher des Johanniter-Ordenshauses vor der Reformation.* Die Kirche, die damals schon rund 150 Jahre im Besitz dieses Ritterordens war, genügte den Ansprüchen der immer noch im Aufschwung befindlichen Kommende nicht mehr. Das *Ordenshaus* war schon 1411 erweitert worden auf die Grösse, die das *Hauptgebäude als heutiges Lehrerseminar* immer noch zeigt. Nun galten die Erneuerungen also der Kirche. An den älteren und niedrigeren Langhauskörper liess Werner Marti einen mächtigen Chor anbauen, der gegenüber dem ehemaligen, ebenfalls dreiteilig geschlossenen Polygonalchor, weit mehr nach Osten vortritt. Vom Schiff her war der Chorbezirk optisch durch eine Erhöhung um drei Stufen und den alten, niedrigen Triumphbogen sehr stark geschieden, ein Gitter dürfte ihn zusätzlich abgetrennt haben. In seinem westlichen Teil bot der neue Chor nun den Johanniter-Priestern genügend Raum. Vom malerischen Schmuck dieses Klerikerchores wissen wir nichts mehr, erhalten haben sich lediglich Teile des ebenfalls von Marti gestifteten Chorgestühls. Zwei weitere Stufen führten in das Altarhaus. Hier befand sich im Chorhaupt der Altar, zu welchem möglicherweise das Bild mit dem Schmerzensmann gehörte. Vollständig ausgemalt und durch grosse Masswerkfenster belichtet, wirkte der erweiterer Chorbezirk nun hoch und licht, gegenüber dem Laienschiff wie in eine andere, heiligere Sphäre entrückt.

Hatte Komtur Werner Martis Interesse vor allem dem Chorbezirk gegolten, so erneuerte der letzte Vorsteher des Ordenshauses Küsnacht, *Konrad Schmid* (1519–1531), Teile des Laienraumes und liess den Taufstein und wahrscheinlich auch die Kanzel anfertigen (5). Schmid war ein enger Freund Zwinglis und reformierte das Ordenshaus trotz grossem Widerstand. Es ist wohl kein Zufall, dass seine Stiftungen im Laienbereich die Reformation überlebten.

Das Schicksal der nur wenige Jahrzehnte alten Malereien war jedoch damit besiegelt. Sie wurden *übermalt,* da die Kirche nun als reformiertes Gotteshaus weiterdiente. So geschützt überstanden die Malereien die Barockisierung der Kirche von 1773 und eine Renovation im frühen 19. Jahrhundert (6). Von ihrer Entdeckung 1857 und Freilegung 1886 war bereits die Rede. Nochmals mussten sie jedoch hinter einem Täfer verschwinden, bis sie 1923 erneut freigelegt und restauriert wurden. Leider fehlt uns eine Aufnahme des Innenraumes aus dieser Zeit. Wir können uns die Malereien aber, eingebunden in die einheitliche Wirkung des neogotischen Innenraums aus der Zeit Rahns, sehr gut vorstellen. Die Fenster begleitende Blattrankenfriese – obwohl nicht dem originalen Zustand entsprechend – verbanden sich geschickt mit den gotischen Malereien und stellten eine Verbindung zwischen ihnen und der darüberliegenden Wandfläche her. Aus diesen Jahren stammt die erste und einzige kunsthistorische Behandlung der Küsnachter Chorbemalung: *Walter Hugelshofer* stellte sie in seiner immer noch

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Gesamtansicht des Chores mit den Malereien aus der Zeit nach 1482 und den Glasscheiben Jan Castys von 1970

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

grundlegenden Arbeit von 1928 in den grösseren Zusammenhang der zürcherischen Malerei (7).

Eine erneute Restaurierung in den Jahren 1939/40 verwarf die «falsche» Gotik der Rahnschen Generation – nicht zum Vorteil unserer Malereien. Nicht mehr eingebunden in die Architektur des Chores, wirken sie nun museal und als flächiges Versatzstück in einen purifizierten Innenraum.

Zudem zeigen die Malereien, die, wie uns schon Rahn überliefert, in aussergewöhnlich gutem Zustand zutage traten, noch immer *die starken Übermalungen aus der Zeit ihrer Freilegung.* Während in der heutigen Restaurierungspraxis Ergänzungen in Schraffurtechnik angebracht werden, so dass die Originalpartien und die Fehlstellen optisch unterscheidbar bleiben, wurden damals die Reste der originalen Malereien fast ebenso übermalt wie die neuen Putzstellen. Besonders störend wirkt sich dies dort aus, wo ohne Kenntnis des alten Bestandes verfälschend Neues aufgemalt wurde, etwa bei Details der Gewandung, bei Gesichtern und Händen. Eine genaue stilistische Beurteilung ist dadurch erschwert. Weniger problematisch ist die Neubemalung der Sockelzone, die sehr schlecht erhalten war. Ihr regelmässiger Rapport wurde mit Schablonen aufgetragen, wie dies wohl auch im ursprünglichen Zustand geschah. Die Malereien hätten eine sorgfältigere Restaurierung verdient.

Engel als Garanten göttlicher Präsenz – zum ikonographischen Programm der oberen Bildzone

Die Engel übernehmen im Mittelalter unendlich viele Helferfunktionen, die sie als *Mittler zwischen Gott und den Menschen* auszuführen haben. Im Zusammenhang mit dem Kirchendienst dachte man ihnen zwei hauptsächliche Aufgaben zu. Sie helfen im Himmel Christus bei der göttlichen Liturgie, die derjenigen auf Erden spiegelbildlich entspricht. Aus dieser ersten ergibt sich die zweite Aufgabe fast von selbst: Die Engel sind selbstverständlich beim irdischen Gottesdienst anwesend und übernehmen dort zuweilen Helferdienste, die sie analog denjenigen im Himmel auch auf Erden ausführen (9). Nebst ihrer primären Funktion der Personifikation göttlicher Anwesenheit, haben die Küsnachter Engel zwei praktische Aufgaben auszuführen. *Einmal halten sie die Teppiche,* deren vorgetäuschte Kostbarkeit das sich davor Abspielende – nämlich die Liturgie – überhöht und derjenigen im Himmel näherrückt. *Zum zweiten halten sie Medaillons in Händen,* deren Kreuzzeichnung wohl mit der Weihe der Kirche in Zusammehnang steht und damit auf die göttliche Präsenz hinweist.

Teppichtragende Engel gehören zum *Lieblingsprogramm des ausgehenden Mittelalters.* So halten etwa in der Kirche von Gelterkinden BL die Engel wertvolle Stoffe hoch, die den Hintergrund für die Hauptzone darstellen: Figuren mit Spruchbän-

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Einzelansicht eines Engels des nördlichen Chorteils

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

dern, die auf perspektivisch gemalten Konsolen zu stehen scheinen und so auf plastische Wandfiguren anspielen (10). Eine etwas ältere Ausmalung desselben Themas befand sich einst auch im Chor der Kirche von Pratteln BL; sie wurde noch 1952 mit fadenscheinigen Gründen heruntergeschlagen (11).

Die Engel haben also vielfach die Aufgabe, durch diesen *Pagendienst* das davor Dargestellte in eine wunderbare Sphäre zu entrücken, es hervorzuheben und damit zur Anbetung und Verehrung durch die Gläubigen zu empfehlen. Häufig begegnen wir deshalb teppichhaltenden Engeln auch hinter der thronenden Muttergottes (12).

In solch dienender Funktion stehen auch die Engel der der unsrigen nahestehenden Bemalungen in der Wasserkirche Zürich, dem Zürcher Fraumünster und der Kapelle St. Jakob an der Sihl (siehe unten). All diesen genannten Beispielen gegenüber haben *die Engel in der Küsnachter Ausmalung eine Aufwertung erfahren,* indem sie mit Kreuzzeichen und Teppichbehängen ein vollwertiges Programm darstellen. So wird ihnen eine über die dekorative Wirkung hinausgehende Bedeutung zukommen. Dem Auftraggeber scheint die durch die Engel garantierte göttliche Präsenz beim Gottesdienst wichtig gewesen zu sein. Geistliche Texte belegen diesen Wunsch: «Zu der Zeit (des Opfers) umringen Engel den Priester, und der ganze Chor der himmlischen Mächte stimmt ein, und sie erfüllen den ganzen Raum um den Altar, den zu verehren, der als Opfer daliegt...» (13).

Im Zusammenhang mit dieser Bedeutung der Anwesenheit himmlischer Mächte beim Gottesdienst steht die zweite bildlich ausgedrückte Funktion der Küsnachter Engel. Sie tragen *rote Medaillons mit einem durchgehenden weissen Kreuz,* dessen Endungen zweimal konkav zugeschweift sind. Zuweilen sind diese «Scheiben» ihnen auch vor der Brust aufgesetzt. Die Gleichförmigkeit dieser Medaillons lässt vermuten, dass es sich um *Weihekreuze* handelt, welche die zwölf Stellen markieren, die der Bischof bei der Kirchweihe gesalbt hat. Dieser Ritus wird in den liturgischen Büchern genau beschrieben: «Dann werden an die Innenwände der Kirche ringsum zwölf Kreuze gemalt, ungefähr zehn Handbreiten über dem Boden, nämlich drei gegen Osten, drei gegen Westen, drei gegen Süden, drei gegen Norden, über welchen zwölf Kerzen aufgesteckt werden» (14). Bedenkt man, dass der Chor ursprünglich mindestens zwei Stufen höher lag, so entspricht die Höhe der Kreuze ungefähr der liturgischen Vorschrift. Nicht erklärbar ist jedoch die unregelmässige Verteilung der Engel und damit der Kreuze im Polygonalchor. Wäre es wohl denkbar, dass nach der Erweiterung Martis lediglich der Chor neu geweiht werden musste und die zwölf Kreuze ziemlich willkürlich an den Wänden des Chores verteilt wurden? Der Maler musste in jedem Falle auf den *Standort der vom Bischof angezeichneten Kreuze* Rücksicht nehmen. Ohne einen äusseren Anlass wird er kaum die Engel im nördlichen Teil so gedrängt dargestellt haben, dass sich ihre Flügel überschneiden, auf der andern Seite hingegen sie so locker gruppieren. Die Deutung auf Weihekreuze muss aber auch deshalb

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

hypothetisch bleiben, weil kaum andere Beispiele von Kreuzzeichen tragenden Engeln bekannt sind. Diese Funktion lässt sich jedoch für die zwölf Apostel nachweisen, die vielerorts in der Art unserer Engel das Chorrund zieren (15).

Die Frage nach der Bedeutung der Kreuzzeichen kann auch von deren Form ausgehen. *Das weisse, durchgehende Kreuz in Rot tragen die Johanniter auf ihrem Wappen* – es erscheint auch in unseren Malereien auf dem Schild des Stifters Werner Marti (siehe unten). So wurden denn die Kreuze in den Rundfeldern in der bisherigen Forschung als Malteser- oder Johanniterkreuze angesprochen (16). Diese Bezeichnung ist insofern verwirrend, weil die den Johanniterorden kennzeichnenden Kreuze *zur Mitte hin pfeilförmig* zulaufen. Diese Form erkennen wir denn auch in dem kleinen, weissen Kreuz, das das Stifterporträt auf der linken Brust trägt. Eine Deutung auf die heraldische Form der Johanniterkreuze vermag vom Theologischen her jedenfalls nicht zu überzeugen.

Wenn man deshalb an der Hypothese der Weihekreuze festhalten will, so lässt sich eine zweite fragliche Deutung anschliessen. Häufig werden über den gesalbten Stellen *Weihekreuze aus Metall* angeschlagen. Wäre es nicht möglich, in der deutlich aus zwei hervortretenden Rundungen bestehenden Kreuzform eine Anspielung auf plastische Metallkreuze zu sehen?

Wie dem auch sei, eine Deutung auf Weihekreuze liesse sich jedenfalls vom ikonographischen Programm her vertreten: Die Engel, mögliche Helfer des Bischofs als Vertreter Christi auf Erden, halten die Weihekreuze in Händen, die die göttliche Weihe des Gotteshauses symbolisieren. Gleichzeitig personifizieren sie diese sich in der Weihung vollziehende Anwesenheit Gottes.

Ein Anklang an höfischen Luxus – die teppichbehängte Sockelzone

Ohne Regelmässigkeit in der farblichen Abfolge, durch keine trennende Linie geschieden, reihen sich *von links nach rechts* folgende Behänge von unterschiedlicher Breite aneinander: ein blauer, roter und grüner Damast, alle wie auch die weiteren mit derselben Musterung in heller Farbe, ein goldener Brokat mit grünen Blattkreuzen sowie roten und blauen Rosen, ein blauer und ein roter Damast, im Chorhaupt ein weiterer Brokat mit schwarzem palmettenartigem Motiv, gerahmt von einem roten Damast, wiederum ein Brokat in der ersten Art, ein blauer, roter und grüner Damast. Den Fransenbesatz beschreibt Rahn als durchlaufend grün, im heutigen Zustand wechselt seine Farbe zwischen Rot und Grün.

Schon die Romanik kennt illusionistische Sockeldraperien in Chorausmalungen. Entsprechend dem sich wandelnden Zeitgeschmack verändert sich auch dieser «textile» Teil der Wandgestaltung in den folgenden Jahrhunderten. Diese Entwicklung verläuft interessanterweise *parallel zu den tatsächlichen Gewohnheiten im*

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

vornehmen privaten Wohnen. Nur eine kleine Oberschicht jedoch konnte es sich leisten, die kahlen und kalten Wände ihrer Räume mit wärmenden Textilien zu verhängen. Ähnlich wie in den Kirchen wird deshalb auch im Profanbau häufig eine Wandverkleidung malerisch vorgetäuscht (17). Im 14. Jahrhundert wird das Anschlagen von Pelzen grosse Mode, besonders beliebt ist der sogenannte Fehbesatz, welcher aus kleinen, schildartig geformten weissen Fellen besteht. In diesem Falle geriet die tatsächliche Gewohnheit sehr bald in Vergessenheit und die malerische Tradition übernahm den Fehbesatz als höfisches Symbol nicht nur zum Schmuck des Profanraumes, sondern häufig auch zur Sockelgestaltung sakraler Ausmalungen (18).

Einem ähnlichen Phänomen begegnen wir *in der unteren Wandfläche der Küsnachter Bemalung.* Als Vorbilder dienten jetzt teure importierte Seidenstoffe, wie sie besonders an den Höfen im Gebrauch waren. Über das Aussehen solcherart verkleideter Räume geben auch die zeitgenössischen Tafelbilder Aufschluss, wo sich häufig das dargestellte Geschehen vor aufgehängten Brokatstoffen abspielt (19). Zwei Sorten des Seidengewebes waren zu diesem Zwecke beliebt: der Ton in Ton gehaltene, schillernde Damast und der Brokat mit in verschiedenen Techniken eingefügten Gold- oder Silberfäden. Die Produktionszentren für den Westen lagen in Lucca, Florenz und Venedig, wohin die ursprünglich orientalische Seidenindustrie seit dem Hochmittelalter übergegriffen hatte (20). Die zu meist persischen Muster wurden hier entsprechend der eigenen Tradition zuweilen umgeformt. Das beliebteste Muster des 15. Jahrhunderts, *das Granatapfelmotiv,* drang via Venedig in den Westen ein. In vielen Variationen und Kombinationen tritt es nun nicht nur auf Stoffen auf, sondern auch in Wand-, Tafel- und Glasmalerei, wenn auf textile Behänge angespielt wird. In etwas entfremdeter Abstraktion liegt es auch unseren Mustern zu Grunde.

Im Falle der «Damaststoffe» mit grossflächiger, heller Zeichnung auf verschiedenfarbigem Grund bildet das Hauptmotiv *die Granatrose.* Sie ist umgeben von verstreuten Dreiblättern und stilisierten Palmetten. Die ornamental von diesen abweichenden «Brokate» kombinieren dieselben Einzelmotive andersartig. Die aus vier gezahnten Blättern bestehende Füllung der in den Damasten erscheinenden Rose sind im einen Brokat so angeordnet, dass sie eine gitterartige Musterung bilden. In diese Felder sind abwechselnd rote und blaue fünfteilige Blumen eingefügt, deren Form der heraldischen Rose des vorangehenden Jahrhunderts noch sehr nahe kommt, auf zeitgenössischen Brokaten mir aber nie begegnet ist. Ähnlich verhält es sich mit der Musterung des Brokatbehanges im Chorhaupt. In dichter versetzter Reihung zeigt es palmettenartige Motive mit einer Vierpassfüllung und an der Spitze angefügtem Dreiblatt. Das in dieser Art auf Stoffen ungewöhnliche Motiv umgibt in kleinerem Massstab die Granatrosen der Damaste. Durch die Entfernung vom Vorbild ist es kaum mehr auszumachen, ob diese Ornamente als Stilisierungen des Granatapfels oder der Granatknospe anzuspre-

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Ansicht des nördlichen Teils der umlaufenden Bildzonen: Engel mit Kreuzmedaillons, vor Wolkenbändern die Teppiche des Sockels haltend

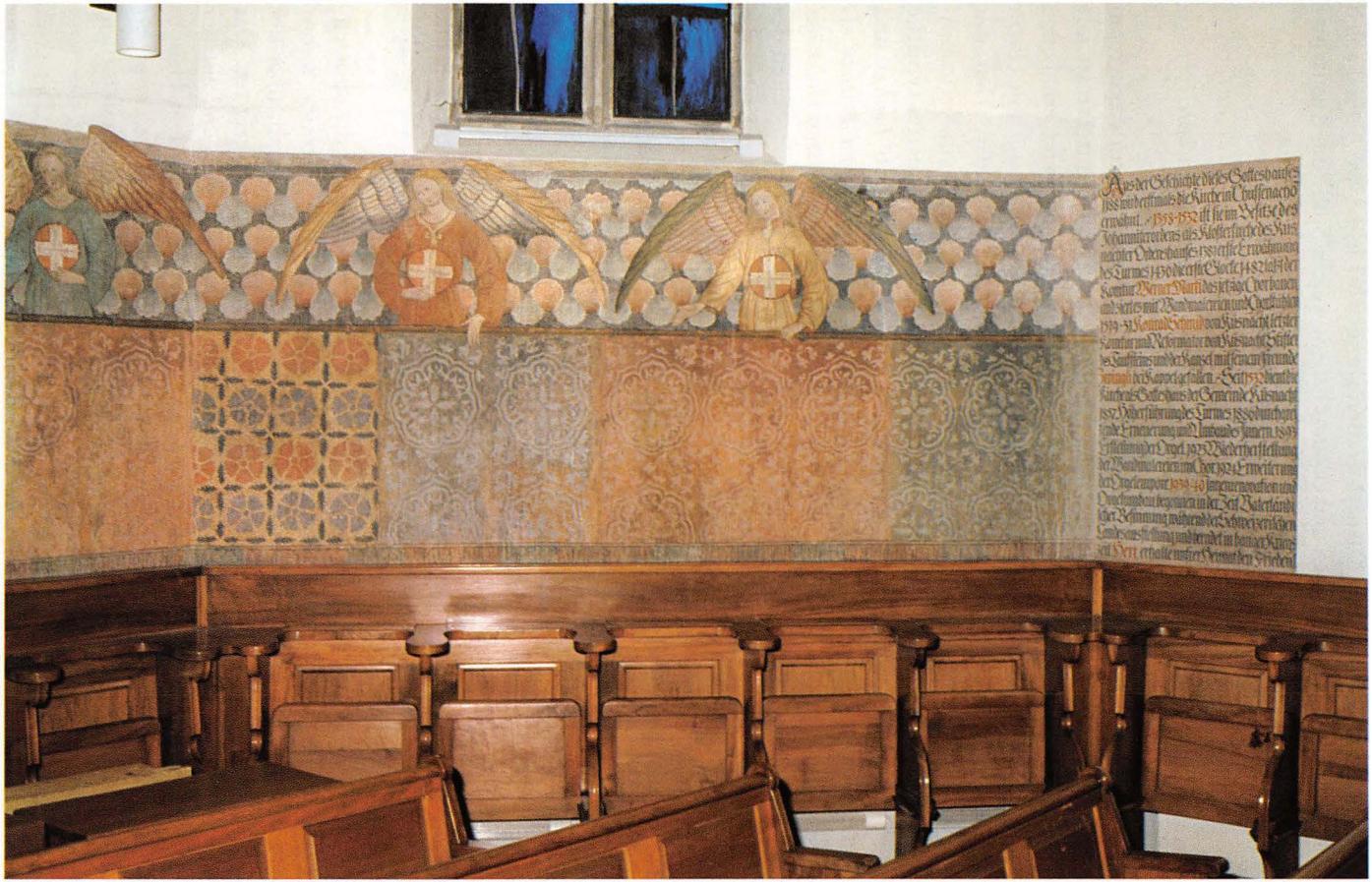
Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

chen sind, oder ob man sich ihre Form aus dem auf Stoffen des 14. Jahrhunderts beliebten Palmettenmuster entwickelt vorzustellen hat (21).

Diese Wiederholungen derselben Motive in den verschiedenen Stoffen lassen darauf schliessen, dass sich der Maler nur indirekt auf textile Vorbilder stützte, es ihm aber um den unmissverständlichen Anklang an teure Stoffe ging. Aller Wahrscheinlichkeit nach dienten ihm für die Wandmalerei vereinfachte Muster als Vorlagen. Vergleicht man nämlich die Ornamentik der Brokate, wie sie noch vorhanden oder auf Tafelbildern wiedergegeben sind, so sind die Muster viel komplizierter und die einzelnen Motive stärker ornamental verbunden. Eine direkte motivische Übernahme von stofflichen Vorbildern lässt sich nur für die sogenannten Pressbrokate auf Tafelbildern nachweisen. Diese entwickelte Technik erlaubte es, durch ein Stempelverfahren auch schwierige Muster zu applizieren (22). Für die Wandmalerei scheint man aber Muster mit einfachem Rapport vorgezogen zu haben (23). Vergleichsweise kompliziert sind die Muster, die der Kopist Franz Hegi im mittleren 19. Jahrhundert noch auf den gemalten Brokaten im Chor des Zürcher Fraumünsters erkennen konnte. Den textilen Vorlagen näher sind auch die «Brokate» in der Wasserkirche Zürich, die uns ebenfalls nur auf Kopien überliefert sind. Den Küsnachter Behängen verwandter sind hingegen die Teppichmuster in der Bemalung der reformierten Kirche Fehraltorf (24). Diese allerdings sehr geringen Reste zeigen ähnlich grossflächige Granatrosen in heller Farbe auf dunklem Grund.

Der Hinweis auf einen möglichen kulturhistorischen Zusammenhang mit der Beliebtheit der beschriebenen Seidenstoffe in unserem Gebiet sei angeschlossen. Kaum zehn Jahre vor unserer Ausmalung haben die Eidgenossen in der erfolgreichen *Schlacht bei Murten* eine umfangreiche Beute – darunter viele Textilien – den Burgundern abgenommen. So belegt eine zeitgenössische Quelle: «Darzu hat man im (Karl dem Kühnen) ouch angewunnen al sin habe, so er und die sinen im veld gehebt hand, an güldinen und sidinen kŏstlichen tŭchern und gewande» (25). Dass es dabei nicht nur um die privaten Textilien des Herzogs ging, besagt eine Stelle beim Chronisten Schilling: «darzu liessen ouch die kouflüt und kremer ir koufmanschatz und specerie vast dahinden darumb inen ouch gar wenig wart» (26). Bei der grossen Menge der erbeuteten Seidenstoffe handelt es sich also um die Reste der Kollektionen fahrender Kaufleute, die sich dem Heere angeschlossen hatten. Mit Ausnahme eines erst nachträglich geschnittenen Schultermantels im Museum Bern, das ein entfernt den unsrigen verwandtes Muster mit grossflächigen Granatrosen zeigt, sind diese Stoffe fast vollständig verloren. Dies aus dem einleuchtenden Grund, dass nun plötzlich grosse Mengen erhältlich waren und Leute Brokatstoffe trugen, die – wie ein Chronist berichtet – sich vorher kaum einen «zwilchen wams» hatten leisten können (27). Diese «hochvart» sei dann aber bald vergangen, denn sobald diese Kleider «gebrochen» waren, mussten sie zu ihrer herkömmlichen Kleidung zurückkehren.

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch



Ansicht des südlichen Teils des Chorpolygons; auffallend ist die hier viel lockerere Verteilung der Engel

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

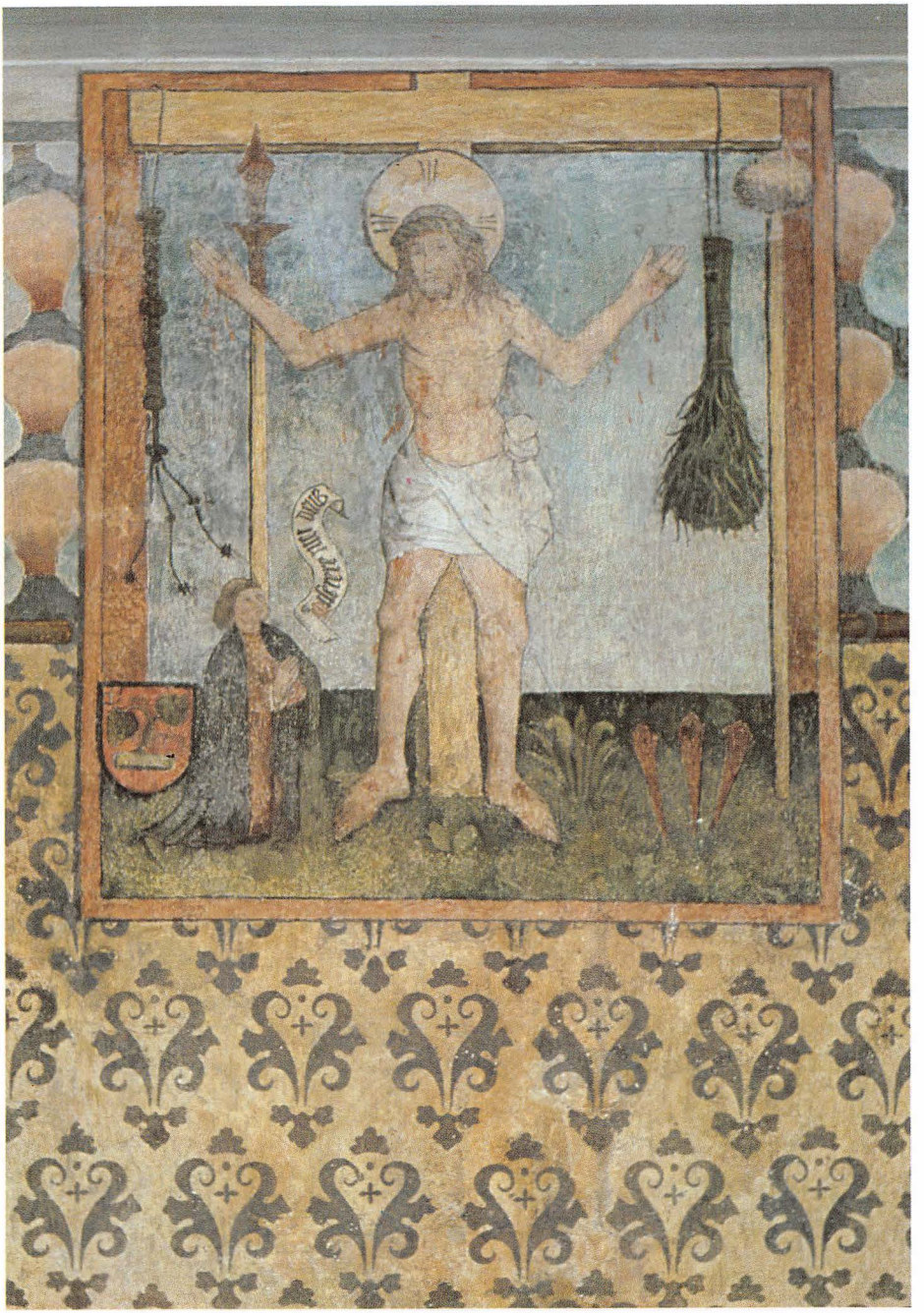
Wohl jeder Betrachter der Küsnachter Bemalung wird irgendwo einmal solch vornehmen Besitz gesehen haben und erkannt haben, welche Stoffe die Küsnachter Sockelbemalung vortäuschte.

Zwischen Andachtsbild und Stifterdenkmal – das Bild im Chorscheitel

Das Bildfeld (h: 1 m, b: 0,93 m) wird durch einen schwarz konturierten roten Rahmen ausgeschieden. Das zentrale mächtige Kreuz in T-Form durchstösst mit seinem Stamm den oberen Rahmenrand. Davor steht mit klagend erhobenen Armen *Christus als Schmerzensmann* mit blutenden Wunden. Er ist nur mit einem über der linken Hüfte geknoteten weissen Lendentuch bekleidet. Den nur schwach nach rechts geneigten Kopf mit Dornenkrone umschliesst ein Kreuznimbus, Haare und Bart sind schwarz. Das schöne Gesicht trägt keinerlei typische oder individuelle Züge. Rings um Christus sind *die Zeugen seines Leidens* und Sterbens verteilt: An den beiden Kreuzarmen aufgehängt *Rute und Peitsche* als Hinweise auf seine dem Tode vorangehende Peinigung, die drei grossen *Holznägel* der Kreuzigung im Gras zu Fusse des Kreuzes eingesteckt, zu beiden Seiten des Heilandes schliesslich die Instrumente seiner zusätzlichen Marter am Kreuz: der *Essigschwamm* auf einem Rohr und die als mittelalterlicher Jagdspeer ausgestaltete *Lanze.* Diese Marterinstrumente, die Dornenkrone und die sichtbaren Zeichen seines Leidens, die Wundmale, werden im Mittelalter «arma», Waffen, Christi genannt. Diese für das mystische Denken typische Bezeichnung lässt sich letztlich nicht erklären. Erhellt wird der Begriff durch Bilder, auf denen Christus (oder Maria) die Instrumente als Waffen benützen und sie dem Teufel in den Leib stossen (28). Einer anderen bildlichen Umsetzung dieser «arma» begegnen wir in deren wörtlicher Interpretation: Christi Leiden sind des Menschen Schutzwaffe gegen alle Anfechtungen und die «arma» werden deshalb auf einem Schild dargestellt. Dieser Schild kann als Wappen für Christus erscheinen, der heraldische Charakter ist also durchaus ernst gemeint.

Zur Rechten des Schmerzensmannes ist knieend die kleine Gestalt des anbetenden Stifters gemalt. Schon Rahn hat sie als *«augenscheinliches Porträt» Werner Marti's* bezeichnet (29). «Das blonde Haar wallt rückwärts voll herab, über der Stirne ist es gerade zugeschnitten. Die Hände sind vor der Brust gefaltet. Das Untergewand mit den langen Ärmeln ist roth, der Mantel schwarz und auf der linken Brust mit einem kleinen weissen Zackenkreuz besetzt. Vor dem Haupte des Knieenden schwingt sich eine Bandrolle mit der *Minuskelinschrift: ‹misere mei deus›* empor, hinter dem Priester ist sein Schild gemalt. Er weist auf rothem Grunde eine grüne Traubenranke und in der oberen Ecke rechts das *rothe Johanniterschildchen* mit dem durchgehenden weissen Kreuz auf» (30). Der etwa einen Drittel der Bildhöhe einnehmende Grasstreifen schliesst in einer waagrech-

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch



Bildfeld im Chorscheitel mit der Darstellung des von den Leidenswerkzeugen umgebenen Schmerzensmannes

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

ten Linie, darüber ist der Hintergrund in einem sich gegen den oberen Bildrand hin leicht verdunkelnden Hellblau gehalten. Andeutungen von Landschaft fehlen völlig, lediglich einige sorgfältig wiedergegebene Pflanzen kennzeichnen den grünen Bodenstreifen als Gras.

Der Bildtyp des von den «arma» umgebenen Schmerzensmannes *gehört zum Beliebtesten, was die gotische Mystik an Themen hervorgebracht hat.* Sein Wert für den mittelalterlichen Auftraggeber liegt vor allem im Andachtscharakter dieses Motivs; es bietet wie kaum ein zweites die Möglichkeit zur meditativen Versenkung in die Leiden des Gekreuzigten. Die Kunstgeschichte bezeichnet solche Bilder mit starkem meditativen Gehalt als *Andachtsbilder,* wobei zu Recht auf die Schwierigkeit dieses Begriffes hingewiesen wurde (31). Dies trifft besonders dann zu, wenn derartige Andachtsbilder im späten 15. Jahrhundert – wie wohl auch in unserem Falle – zu Altären gehören und das vom Charakter her private Andachtsbild öffentlich kirchliche Funktionen übernimmt, indem es Dogmen in Bilder umsetzt. Dabei gilt es festzuhalten, dass der Bildtyp des Andachtsbildes immer Produkt theologischen Denkens war und nicht – wie dies die Auffassung der älteren ikonographischen Forschung war – aus einer formalen Herauslösung eines Themas aus einem Bildzyklus entstand (32). Die Funktion einer Erinnerungsstütze im bucharmen, meist analphabethischen und auf die «Ausbildung der Merkfähigkeit» angewiesenen Mittelalter (33) wird in der Darstellung der «arma christi» besonders deutlich, indem sie das gesamte Passionsgeschehen simultan vergegenwärtigt und wie ein ganzer Passionszyklus «gelesen» werden kann.

Gegenüber den Bildern gleichen Themas aus dem 14. Jahrhundert ist der mystische Gehalt in der Küsnachter Darstellung sehr stark zurückgedämmt. Das Andachtsbild hat formelhafte Gestalt angenommen und wird nur noch wenig variiert. Zudem hat es seinen Grund, dass *das Porträt des Stifters, das nun individuelle Züge trägt, an so zentraler Stelle angebracht* ist. Im Bildganzen wirkt es denn auch ziemlich gewichtig und man wird den Eindruck nicht los, dass sich Werner Marti gerne dieses Denkmal gesetzt hat. Das neue Selbstbewusstsein, mit dem der Donator hinter seinem Werk steht, weist auf ein nicht mehr mittelalterliches Denken hin, auch wenn seine Bitte: «Herr erbarme Dich» noch ganz auf eine jenseitige Errettung der Seele ausgerichtet ist.

«... einer der letzten Vertreter des idealistischen spätgotischen Stiles» (34) – Zeitstil und Künstlerfrage

Ein etwas geübter Betrachter wird die Ausmalung spontan als spätgotisch, die Engel als typisch deutsch bezeichnen. Was ist es nun, das diese zwei Hauptcharakteristiken auszeichnet?

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Zuerst zum zweiten, der *unverkennbar nordalpinen Abstammung der Küsnachter Bemalung.* Es ist zunächst der Engelstyp, der die Herkunft des Malers verrät: *die weibliche* (bei Dürer ist der Engel erstmals in der deutschen Kunst männlich), *liebliche Gestalt* mit halblangen, blonden, gelockten Haaren und sanftem Gesichtsausdruck. Typisch für den Engel in der deutschen Kunst ist auch der leicht geneigte Kopf mit etwas melancholischem Ausdruck. In einer Untersuchung über den Engel in der abendländischen Kunst wird der spätgotische deutsche Engel als «lieb und von einer Nettigkeit, die nicht frei ist von einer gewissen Degeneriertheit» (35) bezeichnet. Kennzeichnend für diese Engel ist auch das Fehlen eines Heiligenscheines, welcher für die italienischen Himmelsboten weit länger beibehalten wurde. Zudem zeigte die deutsche Kunst immer grösseres Interesse an der Stofflichkeit der Flügel, und die *Ausgestaltung mit Pfauenfedern,* die in der Küsnachter Bemalung auffallend oft auftritt, kann seit dem 14. Jahrhundert bis in die Renaissance vorkommen. Ob bei der Ausbildung dieses Flügeltyps die Übertragung der 100 Augen der Cherubim auf alle Engel ausschlaggebend war, bleibt unsicher (36). Als Kleidung der Engel diente das liturgische Gewand des Diakons, des Chordieners, das in unserem Falle bloss an Kragen und Ausschnitt ein wenig variiert wird.

Alle diese Merkmale weisen auf ein für diese Zeit charakteristisches Herabholen des Engels in *die menschliche Sphäre,* was sich auch im Anbringen auf Augenhöhe des Betrachters manifestiert. Greifen wir zudem den Ausdruck des etwas degenerierten deutschen Engels im ausgehenden Mittelalter auf. Seine Gesten sind, wie auch in Küsnacht, häufig etwas langsam und ungelenk. Nichts seines körperlosen Seins ist eingefangen. Der Engelstyp mit der kennzeichnenden «Gleichgültigkeit gegenüber der Immaterialität» (37) lässt sich von Flandern bis Süddeutschland nachweisen; erst die grossen Neuerer der deutschen Renaissance schufen ein neues Bild des Engels. Haben wir somit den Küsnachter Engel als *typisch nordländisch* charakterisiert, können wir diese Züge auch auf das weitere Programm ausdehnen.

Ihrem ganzen Wesen nach sind die Malereien noch *der Gotik verhaftet.* Dieser im nordalpinen Raum entwickelte Stil war hier so tief verwurzelt, dass er sich weit über seine Zeit hinaus halten konnte. So ist es denn für unsere Malereien charakteristisch, dass die ganze Wand noch rein flächig behandelt ist und sich der Schmuck friesartig über die ganze Breite des Chorpolygons hinzieht. Die Engel befinden sich nicht in einem freien Luftraum, sondern vor einem schematisierten Wolkenband, wie wir es zur Abstraktion von Himmel schon seit der Hochgotik kennen (38).

So dominieren im einzelnen wie im Gesamtcharakter *die retardierenden Züge* in der Küsnachter Bemalung. Sie steht aber mit ihren altertümlichen Stilelementen nicht allein da. Es lässt sich auch an anderen Orten speziell in Süddeutschland neben einem wegweisend neuen Stil in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine traditionelle Variante feststellen (39). Die *Fäden nach Süddeutschland* lassen

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

sich denn auch historisch fassen, denn Zürich war im ausgehenden 15. Jahrhundert trotz grosser politischer Bedeutung unter Hans Waldmann in künstlerischer Hinsicht «Provinz» (40). Nach dem Zürichkrieg konnten die einheimischen Kräfte den wachsenden Bedarf an Kunst nicht mehr decken, und viele Aufträge wurden an hinzu- oder durchziehende ausländische Maler abgegeben, obwohl deren Niveau nicht immer wesentlich über demjenigen der ansässigen Künstler lag. Aus dieser Tatsache schliesst Hugelshofer: «Betrachtet man die Zürcher Kunsttätigkeit im Zusammenhang, so wird bald klar, dass es wohl eine Zürcher Malerei, nicht aber eine Zürcher Malerschule gab» (41). Sehr viele süddeutsche Maler sind urkundlich als in Zürich tätig nachzuweisen (42).

Vom *Küsnachter Maler* kennen wir weder Namen noch Herkunft, doch wird man kaum fehlgehen, *in ihm einen Süddeutschen zu vermuten.*

Versuchen wir, ihn ein wenig genauer zu charakterisieren. Man darf dabei nicht verschweigen, wie Rahn seine zu Anfang zitierte Würdigung fortsetzte: «Nicht viele Wandgemälde aus dieser Zeit sind mit gleichem Fleisse durchgeführt. Besonders gilt dies von den Köpfen. Auf dem rosigen Fleischton ist die Modellirung mit dunkelgrauen weichen Schatten und die Specialisirung der Haare mit deckweissen Lichtern auf's Feinste behandelt. Weniger Geist verrät die Zeichnung. Die Contouren sind schwer, manchmal steif, die Hände öfters verzeichnet und die Gewandung der Ärmel schwer und leblos behandelt» (43). So schätzt Rahn die feine handwerkliche Durchführung, vermisst aber zu Recht einen darüber hinausgehenden künstlerischen Geist. Ähnlich lobt auch Hugelshofer den Küsnachter Maler als «geschickten Dekorateur, der sich den gegebenen schwierigen Verhältnissen leicht anzupassen wusste... Eine erdferne, unwirkliche Kunst ist hier am Werk. Der Maler war einer der letzten Vertreter des idealistischen spätgotischen Stiles.» (44) Die bisherige Forschung ist sich also dahingehend einig, dass wir es mit einem Meister zu tun haben, der *fest in der schon seit Jahrzehnten überholten spätgotischen Tradition verwurzelt ist.* Man wird annehmen dürfen, dass er stark nach – wohl auch nicht mehr den neuesten – *Musterbüchern* gearbeitet hat. Der Kupferstich, seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt, trug wesentlich zur Verbreitung von einmal festgelegten Formeln bei – sowohl im Stilistischen wie auch im Ikonographischen. Von «vorbildlicher Wirkung» (45) waren im Bodenseeraum vor allem die Stiche des sogenannten Meisters ES. Muster einer ähnlichen Stilstufe werden dem Küsnachter Meister als Vorlage gedient haben, der Kupferstecher ES soll deshalb beispielshaft zum Vergleich herangezogen werden. Das gleiche Thema des Schmerzensmannes umgeben von den «arma» ist trotz grundsätzlich unterschiedlicher ikonographischer Auffassung doch in vielen Details mit der Küsnachter Darstellung verwandt. So stimmen die Marterinstrumente und Nägel in beiden Bildern überein, nahe stehen sie sich auch bezüglich Gesichtstyp Christi, sowie der Haare, des Bartes und Heiligenscheins. Der Bodenstreifen – beim zwar älteren Kupferstecher schon

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Kupferstich des nach der Signatur seiner Werke benannten Meisters: E. S. mit der Darstellung des von den Leidenswerkzeugen umgebenen Schmerzensmannes, vor 1467.

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

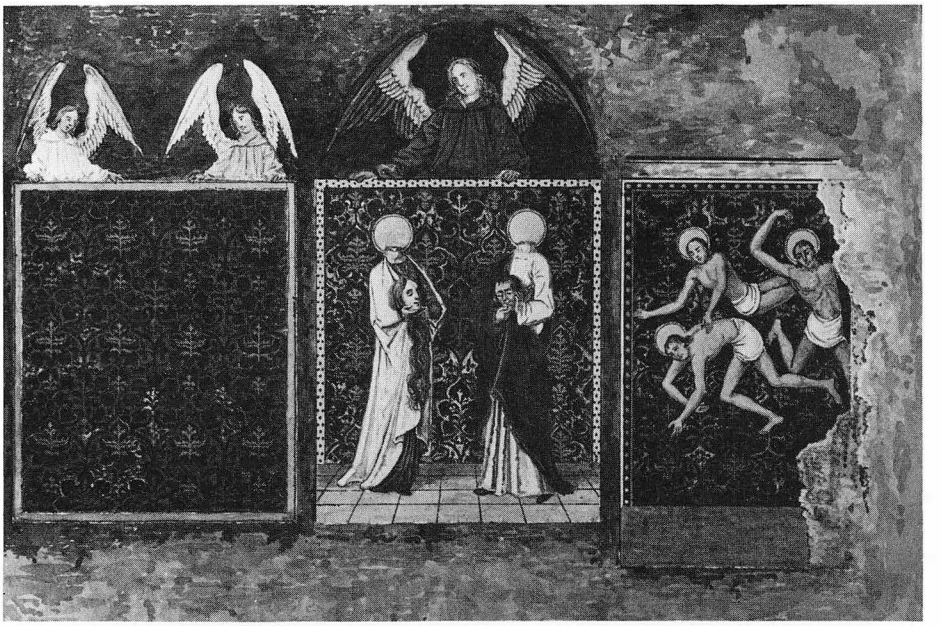
etwas natürlicher gestaltet – zeigt einen beiden gemeinsamen Detailnaturalismus in der Darstellung von einzelnen Grasbüscheln. Zudem nimmt der Küsnachter Maler den geschilderten Engelstyp eines Meisters ES nochmals auf, hier sogar in Übereinstimmung von Details in der Gewandung. Zeitlich diesen Stichen Nahestehendes wird also der süddeutsche Maler mit sich gebracht haben, als er in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in unserem Gebiet tätig war. Möglicherweise konnte er noch andere Aufträge, und zwar in der Stadt Zürich, übernehmen.

Hugelshofer nimmt an, dass der Küsnachter Maler die Ausmalungen im Chor des *Fraumünsters* und in der *Kapelle St. Jakob* an der Sihl verfertigt habe. Von den erst 1943 freigelegten Malereien in der *Wasserkirche Zürich* konnte Hugelshofer noch kaum etwas sehen, stellte sie aber sicher zu Recht in denselben Zusammenhang. Alle diese Ausmalungen verbindet zunächst *dieselbe Thematik:* Engel mit damaszierten Wandbehängen als Hintergrund gemalter Szenen oder vollplastisch vorgestellten Statuen.

Vom heutigen Standpunkt aus nicht mehr zu beantworten ist die Künstlerfrage im Falle der 1903 zerstörten *Kapelle St. Jakob an der Sihl.* Rahn, der auch hier die den Abbruch begleitenden Untersuchungen leitete, konnte noch folgendes beobachten: «Leibung und Tiefe waren im oberen Drittel auf Blau mit schwarz gewordenen Sternen besäht. Von diesem Grunde hob sich die Halbfigur eines Engels ab. Sein Gesicht war zerstört, das gelbe Haar in der Mitte gescheitelt. Schwarze Schatten auf dem hellgrünen Diakonengewand ahmten die Wirkung des Samtstoffes nach. Die ausgebreiteten Flügel waren weiss, ihre Überschläge braunrot und von gleicher Farbe mit schwarzen Damastlinien gemustert, der Teppich, den der Engel hielt. Die obere Garnitur bildete eine schmale gelbe Borte mit schwarz conturierten Ovalen und die untere ein Fransenbesatz.» (46) Wir müssen Hugelshofer glauben, wenn er von «völlig übereinstimmenden Engeln» spricht und deshalb auf den gleichen Künstler schliesst (47).

Nicht mehr viel besser nachvollziehbar ist diese Vermutung im Falle der Chorbemalung im *Fraumünster.* Franz Hegi, der als sehr genauer Kopist gelten darf, wenn er auch naturgemäss nicht ganz seinen Blick des 19. Jahrhunderts verleugnen kann, stellte ein Aquarell her, das als Kupfertafel umgesetzt 1851 in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft publiziert wurde (48). Man wird seine Bestandesaufnahme mindestens in Bezug auf Kleidung, Fülle des Faltenwurfes und die hoch über die Köpfe aufsteigende Flügelstellung ernst nehmen dürfen. In diesen genannten Punkten stimmen sie jedoch nicht mit den Küsnachter Engeln überein. Josef Zemp, der 1914 eine Baugeschichte des Fraumünsters publizierte, konnte schon keine Details – so auch keine Damastmusterung der Teppiche – mehr erkennen (49). Schwach lassen sich die oben genannten Unterschiede zur Küsnachter Ausmalung an seinen Abbildungen noch nachprüfen. Heute kann man kaum mehr etwas von den an einst so repräsentativer Stelle

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch



Bisher unpubliziertes Aquarell Franz Hegis nach dem heute fast völlig verblassten Original aus der Zeit um 1500 im Zürcher Fraumünster. Zeichenbücher der Antiquarischen Gesellschaft, Schweizerisches Landesmuseum, 1851.

1971 entdeckte Malereifragmente mit Brokatbemalung aus der Zeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts in der reformierten Kirche Fehraltorf ZH. Original vor dessen Ablösung.

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

angebrachten Malereien lesen: Überstrahlt von den farbigen Chagall-Fenstern treten sie fast ganz zurück, unbeachtet ihrer vollständigen Verbleichung entgegengehend.

Ähnlich traurig ist der Zustand der abgelösten Fragmente einer einstigen Ausmalung der *Wasserkirche.* Beim Umbau und der Rückführung vom Bibliothekssaal zum Kirchenraum waren zumindest Teile dieser Wandgestaltung noch recht gut lesbar. Nach diesen Resten stellte der Kunstmaler R. Mülli eine Rekonstruktion des einstigen Programmes her (50). Bei aller gebotenen Vorsicht scheinen diese Malereien doch sehr nahe mit denjenigen des Fraumünsters verwandt, so etwa die reich fliessenden Gewänder und die spitz hochragenden Flügel, die – im Unterschied zur Küsnachter Bemalung – in der Wasserkirche auch gleichgerichtet zur einen oder anderen Seite hin hinter dem Körper erscheinen können. Mit jener verwandt ist hingegen der untere Abschluss der Draperien in verschiedenfarbigen Fransen, die Rahn ja auch in der St. Jakobskapelle beobachten konnte.

So scheint es denn nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden sein, wo der Küsnachter Meister noch andernorts tätig war. *Dass er in der Umgebung weitere Aufträge annahm, ist sehr wahrscheinlich.* Bevor nicht Neuentdeckungen Licht in diese Frage hineinbringen, kann das weitere Schaffen des Küsnachter Malers jedoch nicht erfasst werden. Zu schlecht ist der Erhaltungszustand der ikonographisch vergleichbaren Beispiele in der Stadt Zürich, als dass heute noch die Künstlerfrage entschieden werden könnte. So steht denn die Küsnachter Chorausmalung schon von ihrem guten Erhaltungszustand her als Dokument aus dem späten 15. Jahrhundert in der Region Zürich weitgehend allein da. Dies nicht nur, weil sehr viele zeitgenössische Ausmalungen in und seit der Reformation zerstört worden sind, sondern auch, weil das ausgehende 15. Jahrhundert ein Tiefpunkt in der Zürcher Malerei darstellt. Erst im frühen 16. Jahrhundert entstanden wieder erstrangige Werke, wie etwa diejenigen eines Zürcher Nelkenmeister oder Hans Leu des Älteren. In der *künstlerisch armen Zeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts* bildet die Küsnachter Ausmalung also ein willkommener Markstein. Ihr Maler hat hier, trotz traditionellem Stil, ein Werk von handwerklich hochstehendem Niveau hinterlassen, das heute noch ansprechen und gefallen kann.

Charlotte Gutscher

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

1 Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft, Bd. XVII, Heft 6, S. 7, n. 4. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 616, n. 1.
2 J. R. Rahn: Die Kirche zu Küsnacht im Kanton Zürich. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1886, Nr. 3, S. 297.
3 Das Datum befindet sich eingemeisselt an der Fensterleibung des Chorhauptes.
4 Die allgemein übliche Datierung 1482 übernimmt H. Fietz: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. II, Basel 1943, S. 377, nicht, sondern datiert vorsichtiger um 1485.
5 A. Eckinger: Aus der Geschichte der Kirche zu Küsnacht, Gemeindeblatt der Kirchgemeinde Küsnacht 17, 1923.
6 1819 Renovation von Kirche und Chor.
7 W. Hugelshofer: Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. Erster Teil, Zürich 1928. In: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXX, Heft 4. S. 25f. und Abb. 10.
8 ASA 1886, S. 297 (siehe Anm. 2).
9 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff., Bd. V, S. 379.
10 H. R. Heyer: Die spätgotischen Wandmalereien in der reformierten Kirche von Gelterkinden BL, Unsere Kunstdenkmäler XXII, 1971, 4, S. 170–173.
11 Stimmen zum Bildersturm von Pratteln, Unsere Kunstdenkmäler IV, 1953, 2, S. 25–27.
12 Hätten vor den Küsnachter Teppichen noch Plastiken gestanden, wie dies für die Wasserkirche angenommen wird, so hätte Rahn sicher die Dübellöcher für die Podeste feststellen können. Zur Gestaltung der Sockelzone bietet sich zudem eine solche Zutat nicht an.
13 Heiliger Johannes Chrysostomus, Vom Priestertum III, 4, I; III, 5. Aus: Schreyer: Bildnis der Engel, Die Engel in der Kirche, Freiburg i. Br. 1940, S. 107.
14 M. Andrieu: Le Pontifical Romain au Moyen-âge, Bd. III, Le Pontifical de Guillaume Durand, Città del Vaticano 1940, liber secundus, II, 8. S. 457.
15 Lexikon der christlichen Ikonographie, hrg. von E. Kirschbaum, Bd. I, Freiburg i. Br. 1968, S. 161.
16 So A. Eckiger (siehe Anm. 5). Hugelshofer 1928, S. 25 (siehe Anm. 7).
17 Ch. Gutscher: Spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich, in: Nobile Turegum multarum copia rerum, Zürich 1982, S. 87.
18 Gutscher 1982, Anm. 28 (siehe Anm. 17).
19 Zum Beispiel: Meister des Marienlebens, Geburt Mariens, München, 1470/80.
20 Geschichte des Kunsthandwerks, Bd. V, Berlin 1932, S. 437f.
21 Eine Fülle von Beispielen in: B. Klesse: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Bern 1971.
22 Siehe dazu: Th. Brachert: Pressbrokat-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1963, S. 37ff.
23 Ich setze bei diesen Betrachtungen immer voraus, dass die nachgemalten Teppiche der Küsnachter Bemalung die originale Musterung getreu wiedergeben. Rahn zeichnet von den Damasten nur sehr geringe Reste, sehr genau gibt er jedoch den zentralen Brokat wieder, der dem heutigen Bestand genau entspricht.
24 W. Drack: Entdeckung von spätgotischen Malereien in der Kirche Fehraltorf, in: Unsere Kunstdenkmäler XXII, 1971, 3, S. 136–139.
25 Zitiert nach F. Deuchler: Die Burgunderbeute, Bern 1963, S. 171, Anm. 1.
26 Deuchler 1963, S. 171, Anm. 3 (siehe Anm. 25).
27 Deuchler 1963, S. 171, Anm. 4 (siehe Anm. 25).

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

28 R. Suckale: Arma Christi, Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel Jahrbuch NF 6, 1977, S. 184.
29 ASA 1886, S. 298 (siehe Anm. 2).
30 wie Anm. 29.
31 Suckale 1977, S. 177/8 (siehe Anm. 28).
32 Suckale 1977, S. 183 (siehe Anm. 28).
33 Suckale 1977, S. 191 (siehe Anm. 28).
34 Hugelshofer 1928, S. 26 (siehe Anm. 7).
35 J. Villette: L'Ange dans l'Art d'occident du XIIe au XVIe siècle. Diss. Paris 1941, S. 103.
36 H. Mendelsohn: Die Engel in der bildenden Kunst, Berlin 1907, S. 25.
37 Zitat Villette 1941, S. 100 (siehe Anm. 35).
38 So etwa in der Buchmalerei: «Dies ist mein Leib», Metten (Niederbayern) 1414/15. In: Deutsche Buchmalerei, A. Boeckler, Königsberg im Taunus 1959. Dass sich das Motiv lange halten konnte, beweisen weitere Beispiele der Wandmalerei: Memmingen, U. L. F., Anfang 16. Jh. In: RDK S. 422, siehe Anm. 9. Ähnliche Bänder zierten einst auch den Hintergrund eines Wandgemäldes am Fraumünster, gestiftet von Hans Waldmann (noch sichtbar bei Hugelshofer 1928, Abb. 11, Wiedergabe nach der Kopie, siehe Anm. 7).
39 Nach Hegemann: Der Engel in der deutschen Kunst, München 1950, S. 34.
40 Hugelshofer 1928, S. 22 (siehe Anm. 7).
41 Hugelshofer 1928, S. 21 (siehe Anm. 7).
42 Hugelshofer 1928, S. 19 (siehe Anm. 7).
43 ASA 1886, S. 299 (siehe Anm. 2).
44 Hugelshofer 1928, S. 26 (siehe Anm. 7).
45 A. Knöpfli: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. II, Sigmaringen 1969, S. 39. Datierte Stiche 1466/67 markieren die späteste Stufe seines Schaffens, siehe: M. Geisberg: Der Meister E. S., Leipzig 1924.
46 J. R. Rahn: Die St. Jakobskapelle an der Sihl bei Zürich und ihre Wandgemälde, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1903/4, Nr. 1, Bd. V, S. 14ff.
47 Hugelshofer 1928, S. 25 (siehe Anm. 7).
48 Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft, Bd. XV, 1851, Kupfertafel I, Nr. 3/4.
49 J. Zemp: Das Fraumünster in Zürich, IV Baugeschichte des Fraumünsters, Zürich 1914, S. 167 (77).
50 E. Vogt und H. Herter: Wasserkirche und Helmhaus in Zürich, Zürich 1943, S. 66 und Tf. 14.

Abbildungsnachweis:

Farbabbildungen S. 5, 7, 11, 13, 15: Kurt Eggen, Küsnacht.
S. 19: aus M. Geisberg: Der Meister E. S., Leipzig 1924, Tf. 9.
S. 21 oben: AGZ Bildband Mittelalter I, Nr. 89, Phot. Schweiz. Landesmuseum.
S. 21 unten: Phot. Kant. Hochbauamt Zürich, Neg. Nr. 4416/22.

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch