

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 46 (1959)  
**Heft:** 8: Protestantischer Kirchenbau

**Artikel:** Zum Bilderzyklus im Fraumünster Zürich  
**Autor:** Hüttinger, Eduard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-36010>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.11.2024

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

## Zum Bilderzyklus im Fraumünster Zürich

Im April dieses Jahres hat sich die Kirchenpflege Fraumünster in Zürich entschlossen, auf das Angebot des jungen Zürcher Malers Tobias Schiess einzugehen: sie nahm dessen Passionszyklus von fünfzehn Gemälden als Geschenk an. Zugleich verfügte die Kirchenpflege die Anbringung der Bilder in der Fraumünsterkirche; seit Pfingsten 1959 schmücken sie die südliche und die nördliche Längswand der Seitenschiffe und die Querwand des südlichen Querschiffes. Der Entschluß der Kirchenpflege mutet aus verschiedenen Gründen revolutionär an; ganz allgemein fordert er jedes Gemeindeglied zu einer wie immer gearteten Stellungnahme heraus; im besonderen aber ruft er der Äußerung von theologischer und kunsthistorischer Seite. In der Presse sind denn auch schon kritisch ablehnende, jedoch auch positiv behandelnde Stimmen laut geworden. Im Folgenden soll die Frage nochmals grundsätzlich, möglichst *sine ira et studio*, zur Erörterung kommen, wobei primär die künstlerischen und kunsthistorischen Prämissen im Vordergrund zu stehen haben: es handelt sich um die Perspektive, wie sie sich aus der Sicht eines Kunsthistorikers darbietet.

Das Revolutionäre des Vorgangs wurzelt zunächst im Umstand, daß in einer Kirche der zürcherisch-reformierten Kirche Bilder mit religiöser Thematik, freilich nicht einer beliebigen Thematik, sondern einer der Passion Christi entstammenden, aufgehängt worden sind. Denn es ist sattsam bekannt, in welchem radikalem Maß Zwingli die Bilder ablehnte. Dabei muß allerdings in mehrfachem Bezug differenziert werden: Bilderkritik war seit dem Hochmittelalter im Abendland nichts Ungewohntes; sie findet sich bei Bernhard von Clairvaux so gut wie bei den Waldensern, Lollarden, Wiclifiten und Hussiten und, in sublimierter Form, auch bei manchen Humanisten. Was sich bei Zwingli am schärfsten enthüllt, war demnach lediglich die radikalste Ausprägung eines innerhalb des abendländischen Christentums immer schon wirksamen Grundverhaltens. Zwingli wendet sich nicht etwa wahllos gegen die Bilder als solche; er verbietet die *Bilderverehrung*. Der Kunst an sich eignet für Zwingli die Würde einer «Gottesgabe». Bildet sie Motive «in Geschichtswyss» ab, «allerlei Handgemäld, Gleichnissen, bei deren bedeuteten Dingen man nichts sucht, denen man auch kein Ehr beweist», so wäre es nicht nur unnötig, sondern auch barbarisch, sie entfernen und vernichten zu wollen. Auch die Glasgemälde in den Kirchen fallen unter kein Verdikt, da sie ja nicht die Qualität eines Kultobjektes besitzen. Duldung oder Nichtduldung eines Kunstwerks hängen wesentlich vom Ort seiner Aufstellung ab; «in foro», ferner zu Hause, in der Stube, auch am Kirchenäußern erregen sie kein Mißfallen. Das Kircheninnere aber hat ihnen strikte verwehrt zu bleiben; hier sind bloß solche «Gestalten» erlaubt, «die nimmer für Gött und Helfer angenommen werden mögen als Geblüm und Löwenköpf, Flügel und dergleichen», mit andern Worten: ornamentale Dekoration – sie vermag «keine Abgötterei zu gebären». Den Vorbehalten des Schaffhauser Ratsherrn Hans Stockar gegenüber, die Zürcher Kirchen seien «häßlich» geworden, antwortet Zwingli trocken, dafür besitze Zürich nunmehr «gar helle Tempel» und die Kirchen «hübsch wyss» Wände.

Von der zwinglianisch-reformierten Tradition her betrachtet kann demnach der Schritt der Fraumünster-Kirchenpflege keine Rechtfertigung finden. Indessen, auch der Bereich des religiösen Dogmatischen, Lehrmäßigen ist der geschichtlichen Wandlung und Entwicklung unterworfen. Ist daher dieser Schritt als ein kühner Anlauf auf ein zukunftssträchtiges Feld voll neuer Möglichkeiten für eine reformierte kirchliche Kunst zu begrüßen? Oder bietet er sich in anderer Gestalt dar, wenn man ihn von den Vorstellungen des Luthertums her anvisiert? Das scheint tatsächlich der Fall zu sein. Luther nämlich ist, aus Antrieben heraus, die hier nicht zur Diskussion stehen, nachdem er anfänglich mit Zwingli übereinstimmte, zu einer abweichenden Beurteilung der Bilderfrage gekommen. Ihm sind

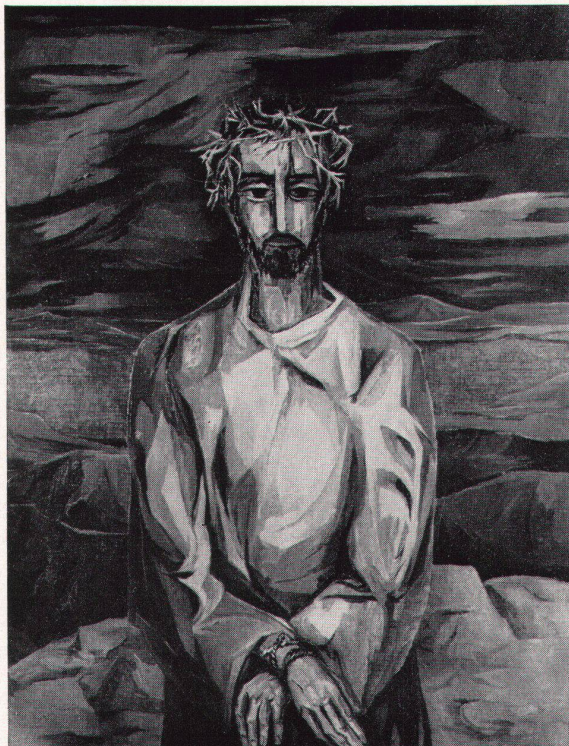
die Bilder am Ende nur ein *Adiaphoron*, weder gut noch böse. Das alttestamentliche Bilderverbot ist für die Christen nicht mehr gültig; es erweist sich als «keine zeitliche Ceremonia». Selbstverständlich vermag das Bild keine Heilsnotwendigkeit zu reklamieren, aber Luther sieht, unpuristisch, Wort und Bild in naher Verwandtschaft; ihm ist der Gedanke unerträglich, daß das religiöse Leben auf alle Anschauung zu verzichten habe.

Luthers Entscheidung ist die Ursache dafür, daß bis zum heutigen Tag eine große Zahl gotischer Altäre in lutherischen Kirchen vorhanden ist. Noch zu Lebzeiten Luthers, und von ihm gefördert, entfaltete sich eine spezifisch lutherische Kunst mit einer unverwechselbaren Ikonographie; es genügt, in dem Zusammenhang an die Werke der Cranach-Schule zu erinnern. Ob es sich um Predigtbilder, Kreuzesallegorien handelt, um Holzschnitte oder Miniaturmalerei in Flugschriften, Gesangbüchern und Bibeldrucken – immer tragen diese Werke, im Unterschied zum katholischen Kirchenbild, einen in erster Linie verstandesmäßig zu erfassenden, allegorisch lehrhaften Charakter. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erreicht die «Bilderfreundlichkeit» des deutschen Protestantismus einen Höhepunkt. Der Kirchenraum, wie zum Beispiel in Insterburg (Ostpreußen) oder in Jauer (Schlesien), jedoch auch in manchen kleineren Dorfkirchen, bietet sich jetzt nicht nur in seiner Gesamtheit als farbig dar, sondern er ist mit einer sprießenden Fülle von Bildern geschmückt.

Wenn auch im 18. Jahrhundert die Aufklärung eine zum Teil ausschließlich auf das gesprochene Wort zurückgreifende «Reaktion» zeitigte, so blieben diese radikalen Strömungen im Luthertum durchaus episodisch; zumal in der Gegenwart machen sich überall Tendenzen bemerkbar, die es sich zum Ziele setzen, an die bilderfreundlichste lutherische Überlieferung anzuknüpfen. Die Kunst ist zwar im Luthertum zu keinem Zeitpunkt je als sakral dingliche, magische Wesenheit, als «Heilium», verstanden worden – diese ihre ursprüngliche mittelalterliche Wirkweise hat sie ja auch, abgesehen natürlich von dem an keine Zeit gebundenen volkstümlichen Aberglauben, im neuzeitlichen Katholizismus zugunsten von ästhetisch psychologischen Momenten längst verloren – aber als «lehrhaftes» Element spielte und spielt sie im Luthertum eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Aus dem Voranstehenden wird vielleicht klar, daß der Entschluß der Fraumünster-Kirchenpflege im Hinblick auf den Zwinglianismus neu und revolutionär ist, nicht aber im Hinblick auf das Luthertum. Er darf daher mit Fug und Recht als – bewußter oder unbewußter – Ansatz oder Versuch einer «Lutherisierung» der Zürcher Landeskirche im Sektor der Kunst bezeichnet werden. Über den theologischen Aspekt dieses Versuches, der kargen und schmucklosen – läßt man Gesang und Orgelspiel außer Acht –, fast gänzlich auf die Wortverkündigung ausgerichteten reformierten Religionsübung die «Sprache der Bilder» zu neuem Leben zu erwecken, steht uns kein Urteil zu. Wohl aber hat sich jetzt die Aufmerksamkeit der Sache selber, den Bildern von Tobias Schiess, zuzuwenden und sodann der Art ihrer Präsentation im Kircheninnern.

Die fünfzehn Bilder haben, wie gesagt, die Passion Christi zum Gegenstand, und zwar betreffen sie die folgenden Szenen: 1. «Jesus vor Pilatus»; 2. «Jesus nimmt das Kreuz auf sich»; 3. «Kreuztragung I»; 4. «Jesus und Maria»; 5. «Simon von Kyrene»; 6. «Maria Kleophas»; 7. «Kreuztragung II»; 8. «Die Töchter Jerusalems»; 9. «Kreuztragung III»; 10. «Auf daß die Schrift erfüllet werde»; 11. «Jesus wird ans Kreuz geheftet»; 12. «Christus am Kreuz»; 13. «Die Kreuzabnahme»; 14. «Die Grablegung»; 15. «Die Auferstehung». Was sofort befremdet, ist der Umstand, daß die Passion in einer Weise in Phasen zerlegt erscheint, die in der gesamten Überlieferung der abendländisch-christlichen Kunst nichts Vergleichbares hat



1

1  
Tobias Schiess, Christus vor Pilatus  
Jésus devant Pilate  
Christ before Pilate

2  
Tobias Schiess, Die Töchter Jerusalems  
Les filles de Jérusalem  
The Daughters of Jerusalem

Photos: Walter Dräyer, Zürich



2

und keine Stützung findet. Die zweite, vierte, fünfte, sechste, achte und zehnte Szene sind vom Künstler subjektiv zufällig dem Passionstext, wie er in den drei Evangelien vorliegt, abgewonnen worden, und auch das Faktum der (vermutlich mit der Absicht auf Intensivierung des Geschehens durchgeführten) dreimaligen Darstellung der Kreuztragung wirkt nicht überzeugend. Denn nichts ist im Bereich der christlichen kirchlichen Kunst so heikel wie die Ikonographie; ikonographische Neuschöpfungen – und um solche handelt es sich zum Teil bei Schiess –, sollen sie allgemeine Gültigkeit beanspruchen, haben sich nie in der Sphäre privaten Gutdünkens gebildet, sondern sie sind noch immer der Ausdruck geschichtlicher Notwendigkeit gewesen und immer das Resultat einer religiös kultischen Wandlung; ihr Niederschlag in künstlerische Sichtbarkeit erfolgte oft im innigsten Wechselspiel und in Zusammenarbeit von Theologen, religiösen Schriftstellern, Exegeten einerseits, den Künstlern andererseits. Es ist hier nicht der Ort, länger bei diesem fundamentalen Sachverhalt zu verweilen; es sei lediglich beiläufig auf die Entstehungsgeschichte von so typischen Andachtsbildern wie der Pietà oder des «Schmerzensmannes» verwiesen. Hinter einem Teil der von Tobias Schiess willkürlich aufgegriffenen und vergegenwärtigten Szenen aber steht keine durch die Zeit auch nur im geringsten legitimierte geistige, allgemeingültige Instanz.

Der Drang, auf ikonographischem Gebiet «neuschöpferisch», «originell» sein zu wollen, wirkt sich um so seltsamer aus, als der Stil, dessen sich der Maler bedient, extrem «historisiert». Die Vorbilder nämlich, von denen Schiess sich formal-künstlerisch leiten ließ, sind leicht zu nennen. Summarisch gesprochen, handelt es sich um eine Malerei, die sich als später Reflex des (deutschen) Expressionismus, bereichert um aus dem italienischen Neorealismus bezogene Erfahrungen, zu erkennen gibt. Eine düstere, pathetische Stimmung waltet in allen Bildern, und ihr anschauliches Medium ist eine Farbigkeit, die Schwarz, Grau, Braun bevorzugt und die durchsetzt ist von schrillen und heftigen Akzenten: Rot, Weiß, Gelb, namentlich jeweils an den Figuren, den Hauptakteuren des Bildgeschehens. Die Figuren selber, in ihrer Stilisierung auf Ausdruck und Bewegtheit, sind nur notdürftig einer individuell persönlichen Sprache eingeschmolzen; beständig verweisen sie auf «Wahlverwandtschaften», für die die Kunst zumal von Grünewald und Greco herzuhalten hat.

Das Bild «Die Töchter Jerusalems» bezieht sich auf Lukas 23, 28: «Jesus aber wandte sich um zu ihnen und sprach: Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder.» Was macht nun Schiess aus dieser Schriftquelle? Er zeigt ganz links im Vordergrund die Halbfiguren von drei Frauen, die durch Kopftücher und den Zuschnitt der Gesichtsproportionen äußerlich dem Habitus der Madonnenikonographie Grecos angenähert sind. Christus selber erscheint überhaupt nicht – eine subjektive Lizenz wiederum, die für «alte» christliche Kunst schlechtwegs unvollziehbar wäre und die denn auch dem Bild letztlich den religiös «christlichen» Gehalt raubt: es handelt sich um eine wirkungsvoll orchestrierte nächtliche, «apokalyptische» mondbeschienene Landschaft.

Die religiöse Gestaltenwelt von Schiess scheint, vom optisch-formalen Tatbestand her beurteilt, primär konzipiert aus dem Erlebnis vordergründig sinnlicher Phänomene. Erst nachträglich dann ist diese Schicht mit der geglaubten Wirklichkeit «Christus», «Passion» in Verbindung gebracht, ihr als Erscheinungsträger gleichsam appliziert. Am deutlichsten vielleicht verweist auf diesen Zwiespalt die «Auferstehung». Die Evangelien schweigen über den Auferstehungsvorgang. Die Berichte über die späteren Erscheinungen Christi sehen die Auferstehung als wunderbare Rückkehr des Verklärten auf die Erde. Dieses Motiv und der Aufstieg zum Himmel bestimmten

schließlich durch Jahrhunderte die Vorstellung der Künstler von der Auferstehung. Schiess ergreift die letztere Möglichkeit, die er wiederum über Grünewald und Greco aufnimmt, das heißt: er setzt Auferstehung und Verklärung als Ausdruck des Wunderbaren in eins. Aber wie er das tut, das ist formal künstlerisch ganz einfach nicht bewältigt: die Lichtzone, die Christus als Glorie einhüllt, bricht aus dem Bildganzen heraus, und die Stimmung ist von unerträglicher, rhetorischer Lautheit. Was nützt der Drang nach noch so gut gemeinter «Pneumatisierung», wenn als anschauliches Resultat am Ende das Geschehnis künstlerisch ein schemenhaftes bleibt und «Geist» dann so viel wie «Gespenst» bedeutet?

Die Darstellungen Christi in der Geschichte der abendländischen Kunst schwingen um die Pole, die durch die beiden folgenden Bibelworte festgelegt sind: «Er hatte keine Gestalt noch Schöne» (Jes. 53, 2), und «Du bist der Schönste unter den Menschenkindern» (Ps. 45, 3). Schiess hat sich für keine wirklich eindeutige Interpretation entscheiden können. Sein «Christusbild», wenn die Bezeichnung nicht schon zu hoch gegriffen ist, ermangelt einer zwingenden *künstlerischen* Formulierung: immer wieder sieht man eine äußerlich pathetisierte, ins Hektische gesteigerte und verquälte menschliche Gestalt, die attributiv, durch Dornenkrone und Kreuz beispielsweise, als Christus gekennzeichnet ist, die aber nicht als Ausfluß eines Nicht-anders-Könnens existiert, wie es zum Beispiel der «Christus humilitatis» von Rembrandt tut.

Die Anbringung der Bilder endlich enthält, für sich genommen, unberührt von der Qualität oder Nichtqualität der Bilder, eine quälende Problematik. In konkreten aktuellen Bezug auf die versammelte Gemeinde können die Bilder, die übrigens nicht einmal in logischer Erzählfolge aufgereiht sind, höchstens dann geraten, wenn von der Kanzel herab die Passion Christi im Wort verkündet wird. Sonst jedoch bilden sie lediglich eine vag religiöse, stimmungsmäßige, zudem in schlechtem Licht dargebotene Folie, eine Kulisse, ein Requisit des Kirchenraums. Ein noch so belangloses Altarbild in einer katholischen Kirche oder Kapelle lebt aus dem außerkünstlerischen, aber kultisch gerechtfertigten Bezug, den es zum Altar des Heiligen, welchem es gestiftet ist, innehält. Prononciert gesagt, verleihen die Bilder dem Innern des Fraumünsters das Aussehen einer *Bildergalerie*. Das kennt man aus Sakristeien katholischer Kirchen, das kennt man auch aus reformierten Kirchen in Deutschland und Holland; aber hier erfolgte die «Ablagerung» sozusagen organisch, aus Anlaß bestimmter historischer Vorkommnisse.

Man verstehe uns recht: Aus all dem machen wir nicht dem Künstler persönlich und der Kirchenpflege als solcher einen Vorwurf. Beider Vorhaben mußte, konsequent bedacht, zwangsläufig scheitern. Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß in der Mitteilung der Kirchenpflege an die Presse davon die Rede war, daß sich im Künstler eine tiefe Wendung zum Zentrum der Bibel vollzogen habe. Nichts berechtigt auch nur zum geringsten Zweifel an dieser einer Bekehrung gleichkommenden Wendung. Wohl aber muß mit allem Nachdruck betont werden, daß persönliche Frömmigkeit noch niemals die Gewähr geboten hat für die Entstehung eines Kunstwerks. Man weiß, daß beispielsweise die deutschen Nazarener das Abendmahl einnahmen, bevor sie an die Staffelei traten, und daß sie auch sonst «religiösen Erlebnissen» und Empfindungen offen standen; ihre Bilder indessen sind trotzdem keine bedeutenden Kunstwerke geworden. Die so oft bemühte Berufung auf das «Erlebnis», auf die individuell persönliche Erlebnisintensität eines Künstlers ist nirgends so fragwürdig und fehl am Platz wie auf dem Gebiet der religiösen, christlichen Kunst. Denn die kunstbildende Potenz der christlichen Religion, der Religion überhaupt, kann nicht als Funktion des religiösen Verhaltens des Einzelnen verstanden werden. Vielmehr fließen die künstlerischen Impulse (nicht die

ethischen Möglichkeiten) des Christentums allein aus dem Mythischen. Wie es Herbert von Einem einmal formuliert hat: «Nicht insofern Religion individuelles Tun, sondern insofern sie überindividuelle Weltdeutung ist, wirkt sie sich auf die Kunst schöpferisch aus.» Die ursprüngliche funktionelle Einheit von Mythos und Kunst, von Religion und Kunst, die sich in den reformierten Kirchen schon längst sehr stark gelockert hatte – was letztlich der Grund ist, daß es bei weitem keine der katholischen bildenden Kunst vergleichbare protestantische bildende Kunst gibt –, diese Einheit also zerbrach spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts unwiderruflich. Der Siegeslauf der modernen Naturwissenschaften, des kausalen «vernünftigen» Denkens, zog, von der Ebene des Kunsthistorikers aus betrachtet, auch die christliche Gottesvorstellung in Mitleidenschaft: die Gottheit erfuhr eine Entrückung in die absolute Unanschaulichkeit. Wenn Christus und die christlichen «Gottesgestalten» im 19. Jahrhundert überhaupt dargestellt wurden, waren sie nur noch Symbol, Gefäß subjektiver Hoffnungen und Wünsche, nicht mehr mythisch gegenständliches, faktisches Ereignis. Der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts würden keine grundsätzlich wesensbestimmenden Züge fehlen, wenn es diese «religiösen» Werke nicht gäbe: sie waren und sind bestenfalls das Produkt subjektiver Notwendigkeit für die einzelnen Künstler, keineswegs jedoch das Resultat objektiver Nötigung (Schrade). Christus und mit ihm die gesamte christliche Gestaltenwelt ist künstlerisch undarstellbar geworden: seit dem 19. Jahrhundert existiert keine «Bildgeschichte» Christi mehr als wahrhaft relevantes künstlerisches Ereignis – daran ändert auch die Tatsache nichts, daß es ausnahmsweise zum Beispiel bei Rouault, Barlach, Nolde «packende persönliche Formulierungen» gibt. Die Kunstgeschichte hat aus diesem geschichtlich gegebenen Sachverhalt bereits die Folgerungen gezogen; am klarsten Wolfgang Schöne, auf den wir uns hier berufen können, nicht aber die Theologie, was um so merkwürdiger berührt, als gerade die protestantische Theologie sich theoretisch, denkerisch um Standortbestimmungen und Definitionen des Phänomens «christliche Kunst» und um die Frage des Schönen in theologischer Sicht bemüht hat; wir nennen hier wahllos die Namen E. Buess, H. van Oyen und H. von Soden. Doch auf dem Feld der praktischen Kunstausübung haben derartige Bemühungen leider keine Wirkung gezeitigt – das beweist ein Blick auf die landläufige christliche Kunst von heute, ob sie nun katholisch oder reformiert ist, in oftmals erschreckendem Maß.

Zum Schluß mögen die folgenden Sätze von Schöne die Situation umreißen: «Der Kunst ist eine Schuld daran, daß sie keine christlichen Gottesgestalten mehr zu formen vermag, schon deshalb nicht zuzuschreiben, weil es überhaupt falsch ist, in solchen Zusammenhängen von Schuld zu sprechen. Zweifellos besteht zwischen den neuen Gehalten der Kunst und der Tatsache, daß Gott künstlerisch undarstellbar geworden ist, ein Zirkelverhältnis. Aber daraus darf weder von seiten der Theologie geschlossen werden, daß die neuen Gehalte der Kunst negativer Art seien, noch von seiten der Kunstgeschichtswissenschaft, daß Gott tot sei. Die Tatsache jedoch, daß er undarstellbar geworden ist, sollte nicht nur erkannt, sondern auch anerkannt werden, damit die positive Möglichkeit ergriffen werden kann, welche für das Verhältnis des heutigen Menschen zu Gott in der neuen Unsichtbarkeit Gottes bereitgestellt ist.» Daß in dem Umkreis der positiven Möglichkeiten im Bereich der christlichen – und auch der reformierten – Kunst angesichts der Lage die sogenannte «abstrakte» Kunst eine grundsätzliche und kapitale Chance besitzt, sei hier bloß am Rande und mit dem einen Hinweis auf eine so bedeutende Erscheinung wie Manessier vermerkt: Hier stellt sich das Problem «Christliche Kunst – heute» in ganz neuer, von der Tradition unbelasteter Weise. Darüber abzuhandeln aber wäre ein Ding für sich.