

Ein wertvoller Fund im Landvogteischloss

Autor(en): **Hoegger, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Badener Neujaersblätter**

Band (Jahr): **46 (1971)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323077>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein wertvoller Fund im Landvogteischloss

Miszelle zu sechs geschnitzten Heiligenfiguren

Vor einem knappen Jahr kamen in einem unbenutzten, nur von Mauerseglern besuchten Abstellräumchen unter den Dachziegeln des Landvogteischlosses einige Holzplastiken zum Vorschein, deren künstlerische Qualität und kunstgeschichtliche Bedeutung an dieser Stelle eine kurze Würdigung verdienen. Den unverhofften Fund machte Paul Dubois-dit-Bonclaude, seinen Wert erkannte als erster Ernst Koller. Es handelt sich um sechs Standfiguren von Aposteln und Heiligen, die ursprünglich ein Ensemble gebildet haben müssen. Die Statuen sind in zwei unterschiedlichen Grössenordnungen gehalten: vier davon messen (vom Standsockel bis zum Haupt) zwischen 69 und 76 cm, die beiden anderen 85 bzw. 87 cm. Die kleinen tragen einheitlich dasselbe Gewand; über eine knöchellange, gegürtete, teilweise kragenlose Tunika legt sich ein faltenreiches Mantelpallium, das bei einem der Heiligen kapuzenartig um den Kopf geschlagen ist. Die eine der beiden grösseren Figuren wird durch einen langen Talar und durch ein bis zu Ellbogen und Knien reichendes Rochett als Kleriker charakterisiert; die andere ist lediglich durch ein Lententuch geschützt und stellt offensichtlich einen Märtyrer dar. In ihrem originalen Zustand waren die Bildwerke farbig gefasst. Braunrot, Graurot, Dunkelgrün und wenig Gold kennzeichneten die Gewänder und die in den Händen gehaltenen Attribute, Karnatfarbe deckte die blossen Körperstellen und Braun die Haar- und Barttrachten. Nachträglich erhielten die Figuren einen dicken weissen Farbanstrich, der nur an wenigen Stellen (auf dem Lententuch des Märtyrers und auf den Attributen) mit Gold akzentuiert wurde. Durch diese Fassung sollten die Statuen wahrscheinlich auf eine neue Umgebung, in die sie zu stehen kamen, abgestimmt werden. Sie könnte im 18. oder im 19. Jahrhundert angebracht worden sein; der einheitliche, nur durch Gold bereicherte Weissston entspricht sowohl dem Geschmack des Régence und Rokoko wie auch den Tendenzen des Klassizismus. Der Erhaltungszustand der Bildwerke ist unterschiedlich. Die zweite Fassung weist zahlreiche Sprünge und Fehlstellen auf. Die erste liegt an mancher Stelle unverletzt frei; vielerorts ist auch sie bis auf den Kreidegrund oder aufs Holz gewichen. Drei Gestalten haben die Zeit ohne grössere formale Beschädigung überdauert (zwei davon entbehren heute allerdings ihrer Attribute). Bei den drei anderen fehlen einseitig die Hand oder der ganze Arm. Nur vier der

sechs Figuren lassen sich sicher oder annähernd sicher identifizieren. Die Statue in Klerikertracht gibt den Jesuitenpater *Franz Xaver* wieder. Ihr erhobener linker Arm muss den bei diesem Heiligen üblichen Kruzifixus hochgehalten haben. Die zwei flammenden Brustansätze sind der Hinweis auf die uneigennützig und beseelende Liebe des Missionars, der sein Leben der Bekehrung der Heiden gewidmet hat. Mit dem nackten Märtyrer ist ohne Zweifel *Sebastian* gemeint. Er steht in ausgeprägtem Kontrapost mit hochgehaltenem Arm an einem (nur noch als Strunk erkennbaren) knorrigen Baum. An Brust, Bauch und Beinen sind die Löcher sichtbar, in denen ursprünglich die Pfeile seiner Schergen gesteckt haben. Ein jugendlicher, bartloser Heiliger muss auf Grund des Kelches, den er mit der Linken umfasst, als *Evangelist Johannes* gedeutet werden, während ein älterer mit wallendem auf die Brust fallenden Bart und einem Buch *Paulus* verkörpern könnte. Seine auf Schulterhöhe gehobene Linke mag früher das charakteristische Schwert vorgezeigt haben. Die beiden verbleibenden Figuren – ein weiterer bartloser Jugendlicher und ein Alter mit kurzem Kinnbart, Kopfbedeckung und Buch – haben die Beigaben, die eine sichere Identifizierung ermöglichen würden, entweder verloren oder nie besessen. Es scheint sich jedoch auch bei ihnen um Apostel zu handeln; der erste könnte *Thomas* darstellen (der seit dem Mittelalter mit Johannes allein bartlos wiedergegeben zu werden pflegte), der zweite *Jakobus den Älteren* (den man hin und wieder durch eine Kapuze als den Pilgerheiligen zu kennzeichnen suchte).

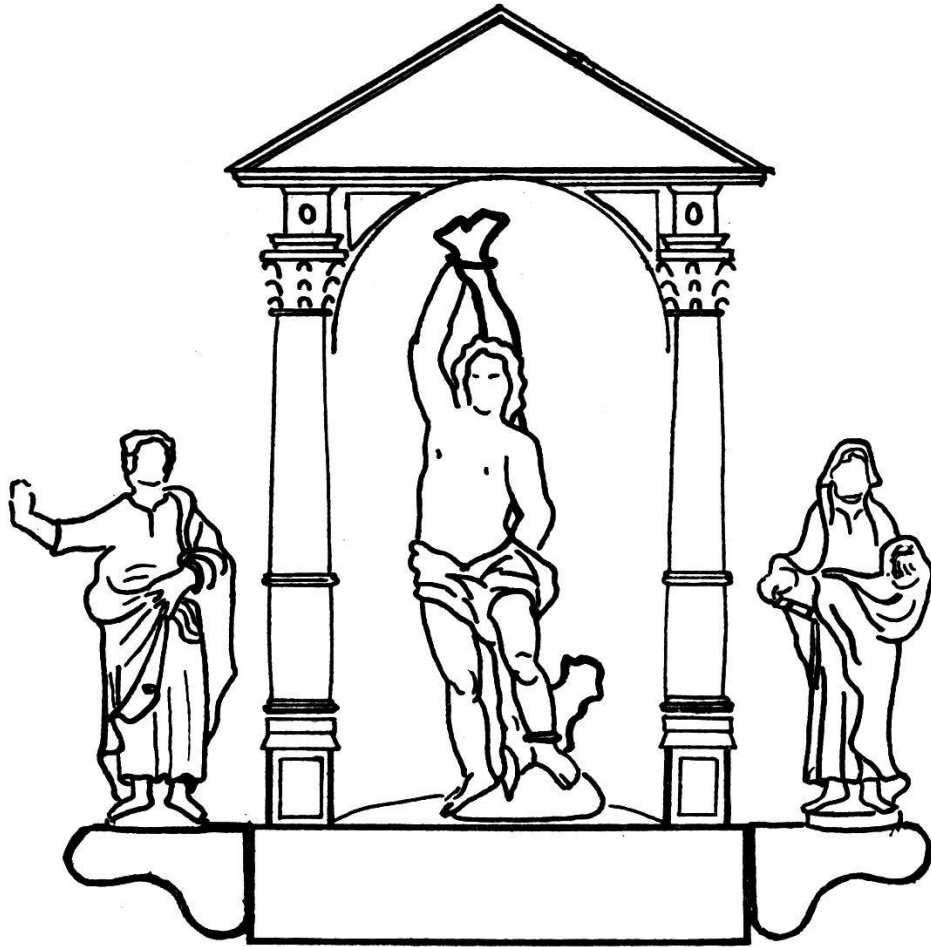
Ursprünglicher Verwendungszweck, Autor und ehemaliger Standort der sechs Figuren sind unbekannt. Immerhin kann es keinem Zweifel unterliegen, dass sie alle zusammen einen geschlossenen Zyklus – am wahrscheinlichsten in zwei Gruppen zu je drei Statuen – bildeten, dass sie das Innere eines Sakralraumes schmückten und dass sie nicht frei, im Sinne von Rundplastiken, sondern vor einer Wand oder etwas Ähnlichem standen. Das Erste geht aus der Einheitlichkeit ihrer technischen Bearbeitung und ihres Stiles hervor; das Zweite ist aus ihrem Material (witterungsanfälliges, gefasstes Holz) und aus ihrer Thematik zu schliessen; das Dritte wird durch die Tatsache klar, dass die beiden grösseren Figuren nur vollplastisch, also auf eine Hauptansicht hin gearbeitet und die kleineren rückseitig sogar ausgehöhlt sind. Ob mit den sechs Gestalten alle Figuren, die zum ehemaligen Bildprogramm gehörten, auf uns gekommen sind, bleibt offen.

Sehr nahe liegt es, die Bildwerke als Altarfiguren zu deuten, besonders dann, wenn man in ihnen zwei Dreiergruppen mit je einer grösseren Mittelstatue und zwei kleineren Seitenfiguren zu erkennen geneigt ist. Die Heiligengestalten könnten das Hauptgeschoss oder das Obergeschoss zweier Retabel

eingenommen haben. Nach ihren Massen zu urteilen, hätte man sich im ersten Falle kleine Altäre (in einer Kapelle?), im zweiten Altäre von mittlerem Umfang vorzustellen. Beispiele von Retabeln mit Hauptgeschoss-Figuren bieten für das 17. Jahrhundert die Altäre Gregor Allhelgs in Stans, für das 18. Jahrhundert die Seitenaltäre in Göslikon¹ oder zahlreiche Arbeiten Johann Baptist Babels², solche mit Attika-Figuren der aus Boswil stammende Hauptaltar in Andest (Kt. Graubünden) von Johann Baptist Wickart³ und der Katharinen-Altar in der Pfarrkirche Rapperswil⁴. Zur besseren Anschaulichkeit rekonstruieren wir mit den sechs Bildwerken zwei Altarretabel, die aber nur als eine von vielen Möglichkeiten verstanden sein wollen (Vgl. 116/117).

Vollplastiken als Träger von Altarbildprogrammen treten in der Kunstgeschichte verhältnismässig spät auf. Sie fanden vor allem im Barock Verwendung, weil sie dessen Tendenz zur Zerklüftung der Fläche entgegenkamen und sich mit ihnen die Möglichkeit bot, die zwingende Frontalität des Retabels zu umgehen. Aber die Figurenretabel des 17. und 18. Jahrhunderts haben ihre typologischen Vorläufer in der deutschen und schweizerischen Spätgotik und in der italienischen Frührenaissance. Aus der grossen Reihe spätgotischer Altarschreine mit vollplastischen Figuren sei nur ein Beispiel: das vermutlich durch Hans Sixt von Staufen um 1515 angefertigte Retabel aus der Vituskapelle zu Wasenweiler (Breisgau) besonders erwähnt⁵. Die mit drei oder mehr Standfiguren gefüllten Schreine waren in der Regel mit zwei Türflügeln verschliessbar, die auf ihrer Innen- und Aussenseite szenische oder rein figürliche Malereien trugen⁶. Unter den Werken der Renaissance muss in erster Linie Donatellos Hochaltar für S. Antonio in Padua (1447–1453) genannt werden⁷. An ihm standen ursprünglich sieben Bronzefiguren (eine Madonna mit sechs flankierenden Heiligen) in einer antikisierenden Ädikula, das heisst einem aus Stützen, Gebälk und Giebel komponierten Gehäuse nebeneinander, während die Staffel darunter mit gegossenen

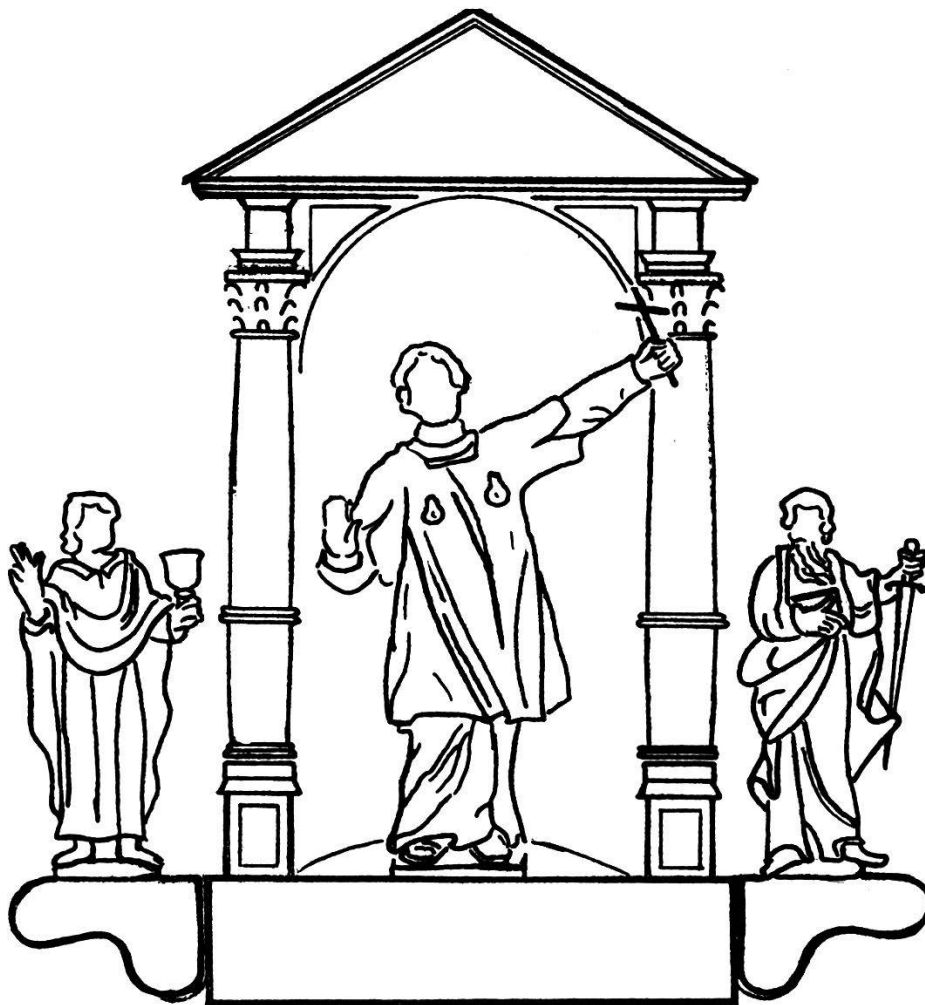
1. P. Felder, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau IV, Basel 1967, Abb. 197.
2. Beispiel: A. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern V, Basel 1959, Abb. 64–66 (Ettiswil).
3. G. Germann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau V, Basel 1967, Abb. 75.
4. B. Anderes, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen IV, Basel 1966, Abb. 284.
5. «Spätgotik am Oberrhein», Katalog der Ausstellung im Bad. Landesmuseum Karlsruhe (1970), Karlsruhe 1970, Abb. 134.
6. Weiteres über die gotischen Flügelaltäre erwähnt P. Maurice Moullet in: Badener Neujahrsblätter 1944, Seite 3 ff.
7. Forma e Colore (I grandi Cicli dell'Arte) 11: Donatello, Florenz 1965, Rekonstruktionszeichnung Seite 6.



Unverbindliche Rekonstruktion eines Sebastian-Altars

Reliefs ausgestattet war. – Die gotischen Schreine stellen ein Ende dar: den Ausklang der spätmittelalterlichen Altarbaukunst, deren Möglichkeiten von den gemalten Polyptychen – vielbildrigen Flügelretabeln mit bekrönendem Gespreng – über die Reliefschnitzaltäre zu den Schreinretabeln mit vollplastischen Gestalten reichten. Donatello steht an einem Neubeginn: am Anfang jener Bewegung, die über die Statuetten von Michelangelos Sieneser Altar⁸ schliesslich zu den barocken Retabeln mit selbständigen Standfiguren hinführte. Allerdings verlief diese Entwicklung nicht ununterbrochen. Renaissance und Frühbarock bevorzugten im allgemeinen auf dem Altar ein einachsiges Retabel mit einem gemalten Blatt (Dürer, Tizian, Caravaggio, Carracci). Und noch im 17. und 18. Jahrhundert, in der Zeit, da die Römer und die süddeutschen Künstler beim architektonischen Aufbau und Figurenschmuck der Altäre durch Material und Motive alle erdenklichen künstleri-

8. H. von Einem, Michelangelo, Stuttgart 1959, Seite 30.



Unverbindliche Rekonstruktion eines Altars des Hl. Franz Xaver

schen Effekte hervorzubringen versuchten, hat die Vollplastik das Altargemälde oder das Relief nie verdrängt. Aber sie erlebte in Werken wie Berninis Cornaro-Altar in S. Maria della Vittoria (1646)⁹, dem Ignatius-Altar im Gesù (1696–1700)¹⁰ oder dem verklärenden, mysteriös belichteten Altar der Klosterkirche Weltenburg (1717–1721)¹¹ ihren Höhepunkt – hier überall in ein Gesamtkunstwerk, das alle Kunstgattungen (Malerei, Plastik, Architektur) aufbot und miteinander verschmolz, einbezogen.

Stilistisch gehören unsere Figuren noch nicht in diese ‚hohe‘ Zeit. Dank ihrer guten Qualität lassen sie sich ziemlich genau datieren: sie sind sicher im ersten

9. E. Lavagnino / G. R. Ansaldi / L. Salerno, *Altari barocchi in Roma*, Rom 1959, Abb. Seite 25.

10. Ebenda, Abb. Seite 171.

11. W. Pinder, *Deutscher Barock, Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts, Königstein im Taunus 1957*, Abb. Seite 70.

Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden¹². Fest steht auch, dass sie nördlich der Alpen geschaffen wurden, ja, die Werkstätte, aus der sie hervorgegangen sind, könnte durchaus in Badens näherer oder weiterer Umgebung: in der Innerschweiz oder im süddeutschen Raume gelegen haben. Dass der ausführende Künstler in Baden selbst längere Zeit ansässig und werktätig war, ist schwerlich denkbar; denn weder in der Stadt, noch in den umliegenden Ortschaften sind sonstwie Spuren seiner sicheren Hand nachzuweisen. – Die schlanken Figuren überraschen durch einen *ruhigen Ernst*, der sich sowohl in ihrer statischen Haltung als auch in ihrer versunkenen Physiognomie (soweit diese im originalen Zustand beurteilbar ist) kundtut. Wenn einzelne unter ihnen, wie Franz Xaver oder Paulus, auch ausladende Gebärden verüben, so steht dies ihrer nachdenklichen Verhaltenheit keineswegs entgegen: *selbst in ihrer Gestik bleiben die Figuren in verharrendem Zustand; sie scheint mehr etwas Zeitlos-Verbindliches als eine transitorische Handlung zu bedeuten.*

Die Heiligengestalten repräsentieren *Typen*; sie verbildlichen somit keine momentane Situation und als Gruppen keine Szenen. Sehr gut kann man dies an der Sebastiansfigur erkennen. Motivisch stellt sie einen leidenden Märtyrer dar, in Wirklichkeit gibt sie sich aber wie ein athletisch schöner Jüngling, der in vollkommenem Kontrapost, ohne Drehung aus der Fläche und ohne Ausdruck des Schmerzes nicht einen individuellen Seelenzustand widerspiegelt, sondern nur den Gedanken an das Martyrium des Pestheiligen evoziert.

Zu dem Eindruck des Typischen, Unpersönlichen, tragen aber nicht nur Ponderation des Körpers und Gesichtsausdruck der Figuren bei, sondern in wesentlichem Masse auch ihre Kleidungsstücke. Auffällig an diesen ist die *massige Stofflichkeit*, ihre *beschwerliche Enge*, in der sich die Träger kaum mehr eigenwillig zu regen vermögen. Die Beine des Jesuitenheiligen scheinen wie in einem festen Block gefangen zu sein; die Arme des Johannes und des Jakobus sind durch das wulstige Pallium in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmt; die gekrallte Hand des Thomas steht in merkwürdigem Kontrast zu dem wuchtig-schweren Gewandbausch, den sie festhält, und der träge wehende, endlose Mantelsaum des Paulus erinnert geradezu an eine Fessel. Auch da, wo sich die Gestalten mit einem Arm etwa der Stoffmasse entledigt, sich aus ihr befreit haben, bleiben sie im ganzen gebunden. Freilich wird nirgends in Gesicht und Körperhaltung eine aktive Auflehnung gegen diesen Widerstand spürbar. So offenbart sich der ruhige Ernst auch als eine Art Resignation, die man als *Ergebenheit in einen überpersönlichen Willen* deuten könnte.

12. Herrn Prof. E. Koller verdanke ich wertvolle Anregungen.

Neben dem bereits erwähnten Charakteristikum des Gewandes lässt sich noch ein zweites feststellen. Man kann beobachten, dass das Fallen, die Blähungen, Schwingungen und Straffungen der Kleidungsstücke nur bedingt Funktionen von Körperhaltung und Körperbewegung sind. Die Gewänder haben einen hohen Grad von ‚Unabhängigkeit‘, von *formalem Eigenleben*. Oftmals scheinen die von Falten und Säumen beschriebenen Linienzüge um ihrer selbst willen gestaltet, sie grenzen ans Dekorative und Spielerische. Auf dem Rochett des Jesuiten beispielsweise bildet sich ein dicker Faltensteg, der weniger das zufällige Ergebnis einer brüskten Beinbewegung als künstlerische Willkür ist. Beim Pallium des Johannes hat der Schnitzer überdeutlich einen symmetrischen Saumverlauf wiedergegeben. Der Mantel des Jakobus zeigt ein ganzes Repertoire zähflüssiger Bewegungsmotive: sein Saum bewegt sich von der linken Ferse ondulierend hinter den rechten Ellbogen, bricht hier in spitzem Winkel zurück, schlägt sich wirbelartig um den linken Arm, umfährt in weicher Bewegung Haupt und rechtes Handgelenk, um hinter dem rechten Knie wieder zu verschwinden. Einen ähnlich spielerischen Lauf, in noch ausgeprägterem Vor und Zurück, nimmt der Kontur des Mantels von Paulus.

Beides, die den Spielraum der Figuren beschränkende Enge des Gewandes und dessen intensiviertes, sich verselbständigendes Formenspiel, sind nicht allein Kennzeichen unseres Künstlers, sondern (zwei von vielen) Kriterien für den Stil der Spätrenaissance und des Manierismus überhaupt, und nur deshalb ist eine relativ genaue Datierung der sechs Bildwerke ohne weitere Anhaltspunkte möglich. Die genannten Kennzeichen treten weder an allen Orten gleichzeitig, noch überall in der gleichen Ausprägung auf. Zeitpunkt und Art ihres Erscheinens in der abendländischen Kunst hängen von der Kulturlandschaft und von den Künstlern ab. Es würde indessen zu weit führen, das ganze Phänomen anhand von Beispielen anderer Länder und Künstler hier zu erläutern.

Zur Frage, in welchem Sakralbau die sechs wiederaufgefundenen Bildwerke ursprünglich gestanden haben könnten, lassen sich nicht einmal plausible Mutmassungen anstellen. Der Versuch, auf Grund der beiden Hauptpatrone Sebastian und Franz Xaver Rückschlüsse auf Kapellen oder Altäre mit entsprechenden Patrozinien zu ziehen, ist mit Schwierigkeiten verbunden. Der Pestheilige Sebastian wurde seit dem Spätmittelalter so häufig und vielerorts verehrt, dass es willkürlich wäre, seine Statue an einen der zahlreichen in Baden bekannten Kultorte zu lokalisieren. Für die Sebastianskapelle selbst kommt sie am wenigsten in Frage, weil für diesen Raum bereits zwei spätgotische Altäre bezeugt sind, neben denen die hier besprochenen Retabel

keinen Platz gefunden hätten¹³. Der Indermissionar Franz Xaver ist bis heute in Badens Umgebung erst an einem einzigen Ort, nämlich in der ehemaligen Michaelskapelle in den Kleinen Bädern als Titelheiliger nachweisbar. Das entsprechende Heiligenbild, eine Altarskulptur des Bildhauers Gregor Allhelg, hat sich noch erhalten¹⁴; somit können unsere Standfiguren-Retabel auch nicht mit der Kapelle in Ennetbaden in Verbindung gebracht werden.

So wünschbar und aufschlussreich eine Relokalisierung der sechs Bildwerke und die Ermittlung des dahinter stehenden Künstlernamens wären – weit wertvoller bleibt doch der Umstand, dass die Statuen überhaupt erhalten geblieben und nun überraschend zutage getreten sind. Peter Hoegger

13. Vgl. O. Mittler, Spätgotische Schnitzaltäre aus Baden, Badener Neujaarsblätter 1952, Seite 3 ff.
14. P. Felder, Der Bremgarter Ölberg und sein Meister Gregor Allhelg, Bremgarter Neujaarsblätter 1961, Seite 35. – «St. Michaels-Kirche Ennetbaden», Festschrift zur Einweihung am 14. August 1966, Baden 1966, Abb. Seite 8.



Hl. Franz Xaver



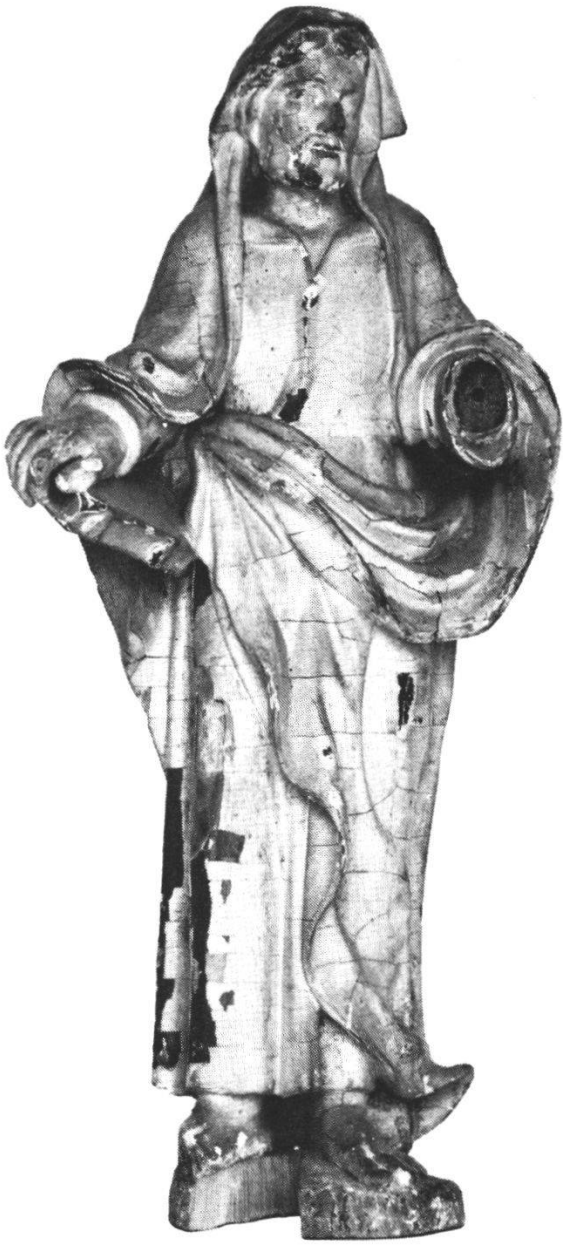
Hl. Sebastian



Apostel Paulus



Apostel Johannes



Apostel Jakobus d. Ae.?



Apostel Thomas?