

Ein Kreuzigungsbild von 1541 aus Beckenried

Autor(en): **Baumann, Carl Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur Geschichte Nidwaldens**

Band (Jahr): **41 (1983)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-698294>

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 Kreuzigungsbild von 1541
aus Beckenried

CARL GERHARD BAUMANN

Das Gross-Staāmes-Haus als Fundort

Das Beckenrieder Wohnhaus, in dem das mit 1541 datierte Kreuzigungsbild entdeckt wurde, stand bis 1970 auf der Liegenschaft «Hostattli» im Oberdorf (Parz. 334) am Trästlibach. Gemäss Grundbuch Nr. 137 gehörte das gut 17 a umfassende Grundstück anno 1627¹ einem Sebastian Murer, der unter sich einen Heinrich Murer und oberhalb und vor sich den Ratsherrn und späteren Landvogt von Bollenz (Val Blenio), Niklaus Murer, als Nachbarn hatte². 1765 tritt ein Sebastian Käslin als Käufer der Liegenschaft auf. 1868 ging sie in den Besitz von Josef Maria Amstad (1837–1896) über.

Auf diesen im Vergleich zu seinem jüngeren Bruder Josef Aloys grossgewachsenen Mann geht die Bezeichnung des Wohnhauses als *Gross-Staāmes-Haus* zurück. Den beiden Brüdern gehörte bereits die Nachbarliegenschaft «Hostatt»³ samt der «Schwerzi»⁴. Der Sohn des Gross-Staāme, Franz Josef (1864–1941), Bannwart, hat das für uns wichtige Haus zur Zeit des ersten Weltkrieges vergrössert und liess das Schindeldach durch ein Ziegeldach ersetzen. Darauf erschienen dessen Söhne Josef Maria, geb. 1890, und dessen Bruder Eduard als Erben des «Hostattli». Eduard bewohnte das Haus und bewirtschaftete die rund 133 a grosse «Schwerzi». Kurz nach Eduards Tod (1963) verkauften der letzte «Gross-Staāme» und seine drei Schwestern das «Hostattli» samt der «Schwerzi» an den Kanton, der einen Teil des Landes für den Autobahnbau benötigte und den Rest den Grossvettern Jakob Arnold und Josef Wendelin Amstad als Realersatz für das von ihrer Liegenschaft «Hostatt» benötigte Land weitergab. Von ihnen wird das verbliebene Land heute noch bewirtschaftet. Das Haus selber brauchten sie nicht, da sie ja selber eines auf ihrer Stammliegenschaft besaßen.

Darauf diente das Gross-Staāmes-Haus dem Kanton vorübergehend als Baubüro. Niemand war sich wohl damals richtig bewusst, dass dieses «Tatscheli» mit seinen von Sonne und Wetter schwarz gewordenen Balken einst zu den respektablen Blockhaus- und Ständerbauten im Oberdorf gehört haben muss (Abb. 1). Einzig ein sog. «Beyletod» (eine Durchreiche in der Aussenwand gerade neben der Eingangstüre⁵ liess die Anwohner vermuten, dass das Haus wie dasjenige der Hostatt schon vor 1594 erbaut worden war. Denn damals war eine gesundheits-

¹ Dem Grundbucheintrag zufolge wurde damals eine erste Gülte von 400 Pfund zugunsten der Familie Heinrich Kaiser, Stans errichtet.

² Im Stammbaum sind zu jener Zeit mindestens zwei Sebastian Murer verzeichnet, wovon der eine als Vater des Ratsherrn Niklaus Murer, (Freundliche Mitteilung des Staatsarchivars.)

³ Grundbuch Beckenried, Nr. 164 (Parz. 336). Dieses bis 1765 den Nachfahren des Landvogtes Niklaus Murer (s. oben) gehörende Bauerngut ist wohl bereits durch ihren dank Heirat mit Magdalena Küttel (1740–1804) vermöglicly gewordenen Grossvater Josef Anton (1737–1800) oder durch ihren Vater Johann Jakob (1779–1861) in Stadmann'schen Besitz gebracht worden.

⁴ Grundbuch Nr. 163

⁵ In Abb. 1 links der Eingangstüre (auf Kopfhöhe) unter dem Überbau noch knapp erkennbar.



Abb. 1 Das Haus «Gross-Stämes» mit Blick auf die um 1914 unschön erweiterte Südfront und die Westseite samt Hauseingang. Links davon das Schild «Bauleitung».
Foto: P. Adelhelm Bünter, April 1969

polizeiliche Verordnung erlassen worden, welche den Krämern während einer Pestzeit das Hausieren verbot⁶.

Die Entdeckung des Kreuzigungsbildes

An Allerheiligen 1969 trat der Autobahnbau im Oberdorf in sein akutes Stadium. Im Oktober 1970 begannen die Gebrüder Amstad das Haus abzureissen. Doch als man unter der Anleitung von Schreiner Berlinger das Täfer der Stube wegzerzte (Abb. 2), welches wegen seines ehrwürdigen Alters gut verwertet werden konnte, kamen unter Staub und Schmutz die schwachen Konturen einer Bohlenmalerei zum Vorschein⁷. Berlinger erzählte Theo Zimmermann, heute Schulhausabwart, von diesem Fund. Herr Zimmermann war durch eigenes Interesse und einen Aufruf von Reallehrer und Mundartdichter Walter Käslin für historische Zeugen sensibilisiert worden. Die beiden brachten die Gebrüder dazu,

⁶ Wochenrat vom 19. 11. 1594, in STA NW: WRP 2, fol. 74r. Genaueres siehe Constantin Deschwanden «Geschichte des Sanitätswesens in Nidwalden», Beiträge HVN, 8. Heft, 1891. Die sehr illustrative Zeichnung eines Hauseinganges mit einem «Beyletod» findet sich in Robert Durrer «Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden», unveränderter Nachdruck, Basel 1971, S. 1065.

⁷ In der mündlichen Schilderung dieses Geschehens durch Josef Wendelin Amstad kommen auch zwei mehr als «fünflibergrosse» Münzen vor, die in einer Balkenritze steckten.



Abb. 2 Das Gross-Stammes-Haus von Nordosten. Die Kreuzigungsdarstellung befand sich an der Aussenwand im Innern der Stube, rechts vom hier sichtbaren östlichen Hauseingang.
Nachzeichnung nach einer Fotografie aus dem Jahr 1911 durch Xaver Wyss, Ennetbürgen

die erkennbar bemalte Bohlenpartie auszusägen und im «Tenn» zu deponieren. Als Herr Zimmermann die ihm überlassenen Balken abholte und das Bild wieder zusammensetzen wollte, konnte er den untersten Balken leider nicht mehr finden und ersetzte ihn durch einen andern, der zusätzlich dort als Heizmaterial auf einem Haufen lag. Die vier damals noch etwa 1,5m langen Balken wurden auf ihre heutige Länge von rund 70 cm zurechtgestutzt, nachdem sie von einem Vorstandsmitglied des Historischen Vereins Nidwalden fotografiert worden waren (Abb. 3).

Da man vorderhand keinen besseren Platz für die schweren «Hölzer» wusste und eine gründliche Untersuchung hinter vorrangigen anderen Aufgaben des Vorstandes HVN zurückstehen musste, wurde das Bild von Herrn Zimmermann ein ganzes Jahrzehnt in seinem Keller sorgfältig verwahrt. Erst im Herbst 1982 war es endlich so weit, dass es dort näher untersucht und der Konservierung zugeführt werden konnte.

Allen Beteiligten sei an dieser Stelle für ihren Einsatz zur Rettung des Bildes Dank und Anerkennung ausgesprochen! Besonderer Dank gebührt den Besitzern dafür, die Kreuzigungsdarstellung als Schenkung an den Historischen Verein weitergegeben zu haben, so dass sie nun als seltener Zeuge volkstümlicher Malerei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und als Zeichen damaliger Religiosität in unserem Volke der Nachwelt zugänglich gemacht werden kann. Es ist vorgesehen, ihr im «Höfli» in Stans, dem zukünftigen Nidwaldner Museum, einen würdigen Dauerplatz einzuräumen.

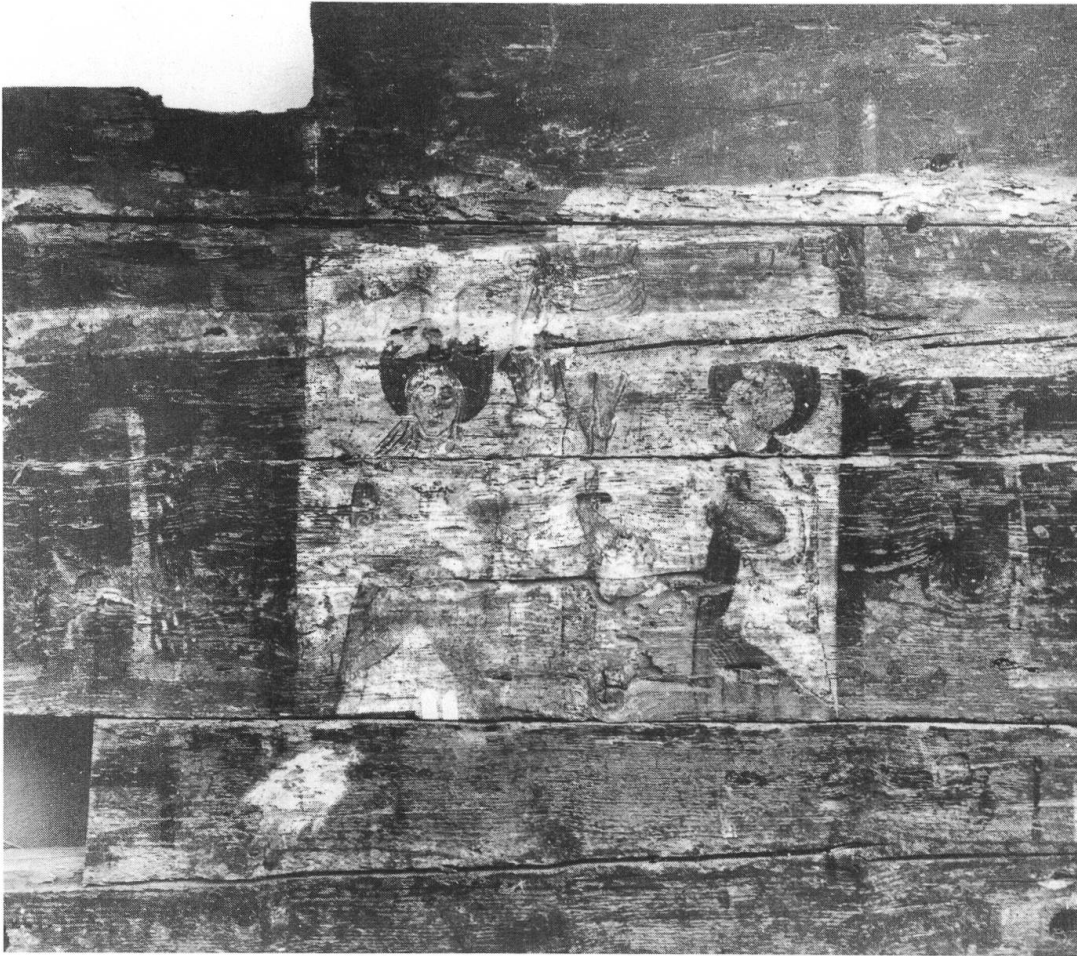


Abb. 3 Erste Aufnahme des Kreuzigungsbildes aus Beckenried, Oberdorf. Das Fragment zeigt eine auf den ersten Blick recht primitive Malerei und gibt einen häufigen Typus der Kreuzigungsdarstellung wieder. Maria en face links und Johannes rechts im Profil.
Foto: Karl Flüeler, Stans

Maltechnik, Aussehen und Zustand des Bildes⁸

Der Untergrund des Bildes besteht aus vier 12 cm starken und 25 — 28 cm breiten Tannenbohlen. Die Passions-Szene wurde mit einer wasserlöslichen Farbe auf den mit dünnem Weiss grundierten Wandteil gemalt. Leider fehlt der 58 cm breiten und ca. 90 cm hohen Komposition die Fusspartie, da die unterste Bohle verschwunden ist und aus einem andern Wandteil ergänzt werden musste. Alle vier Bohlenstücke sind voller Holzwurmlöcher und besonders im Bereich der Malerei teilweise von breiten Frassgängen durchzogen, weich und an vielen Stellen mit samt der Farbschicht eingebrochen. Am meisten zerfressen wurde die oberste, am wenigsten die unterste Bohle.

⁸ Wir stützen uns in diesem Abschnitt auf den von Gabriele English und E. Bosshard (Chef-Restaurator) verfassten Restaurierungsbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, vom 5. Mai 1983.

Vor Beginn der Malerei waren die Bohlenfugen mit schmalen Leinwandstreifen überklebt worden (Leider wurden diese beim Aussägen des Bildes und dem losen Deponieren der Bohlen zum grössten Teil weggerissen). In gleicher Weise erhielt auch ein klaffender Riss, welcher der Mitte der zweitobersten Bohle entlangläuft, einen breiten Leinwandstreifen⁹. Es ist also nicht auszuschliessen, dass das Haus noch um etliche Jahre älter als das Bild sein könnte. Dieses ist gerade unterhalb der zweitobersten Fuge rechts aussen mit der noch relativ deutlich erkennbaren Jahrzahl 1541 datiert. Die Untersuchung des schwarzen Farbpigmentes hat gezeigt, dass diese Zahl eindeutig original, das Bild also mehr als 450 Jahre alt ist. Die Farbschicht war, besonders auf der obersten Bohle, stark verschmutzt, verrusst und staubverklebt und dadurch so dunkel, dass die Malerei trotz sorgfältiger, fachgerechter Reinigung teilweise undeutlich geblieben ist.

Links und rechts der Kreuzigungsszene sind die abgesägten Reste einer vermutlich ornamentalen Dekorationsmalerei zu erkennen, schwarz direkt auf dem braungebeizten Holz.

Restaurierungsmassnahmen

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich berichtete über die im Frühling 1983 durchgeführten Konservierungsmassnahmen und die so weit als noch möglich vorgenommene Restaurierung wie folgt: «Zunächst wurde die Malschicht entstaubt und das lockere Wurmmehl entfernt. Anschliessend konnte das Holz in mehreren Arbeitsgängen mit Paraloid in Toluol gefestigt werden. Von der Farbschichtseite her wurde das Holz mit Acronal gefestigt, da dieses keine dunklen Ränder auf der Malschicht hinterlässt. Die Farbschicht wurde mit Gelatine gefestigt und konnte nur mit grosser Schwierigkeit mit Ammoniak gereinigt werden, da die schwarzen Konturen wasserlöslich sind. Die Holzbohlen wurden mit Zapfen (3 cm Durchmesser) an je zwei Stellen gegeneinander verzapft. Die Malerei wurde mit Aquarellfarben retuschiert und zum Schutz zweimal mit Dammar/Ketonharz gefirnist.

Der Inhalt des Bildes (Abb. 4)

Das Sujet «Gekreuzigter zwischen Mutter Maria und Johannes (dem Evangelisten)» kommt in Passionsfolgen der gotischen Wandmalerei und auch später in der Schweiz häufig vor¹⁰. In unserem Raum finden wir es ausser in der St. Joderkapelle von Wolfenschiessen sogar als Schnitzerei auf einem Fensterpfosten aus Lindenholz in Ritter Melchior Lussys «Höchhuis» zu Wolfenschiessen oder auf

⁹ Entgegen dem Restaurierungsbericht sind wir der Meinung, dass auch dieser Streifen original und nicht erst als spätere Ausbesserungsarbeit angebracht worden ist. Dafür spricht hauptsächlich der nahtlose Übergang der Farbschicht vom Bohlen- zum Leinwanduntergrund. Dieser Übergang ist stellenweise noch gut erhalten und weist beidseits die gleiche Qualität und die gleiche Pigmentierung der Farbschicht auf.

¹⁰ Siehe z.B. Paul Ganz «Geschichte der Kunst in der Schweiz» Basel 1960, S. 189 f.

dem sog. Obwaldner Juliusbanner von 1512, welches Kardinal Schinner ursprünglich ganz Unterwalden verliehen hat¹¹.

Die etwa 53 cm hohe Christusfigur hinterlässt zunächst keinen besonders tiefen Eindruck. Weder hat das Antlitz Christi die klassische Schönheit des «Dürer-typus»¹², noch die Aussagekraft von Bildern grosser Künstler der Übergangszeit, die — allen voran Mathias Grünewald — mit seinem «Isenheimer-Altar» schon im Dienste des Reformgedankens standen und mit Jammerbildern von entstellter Realität ihre Mitmenschen erschüttern und läutern wollten. Aber so wie auch ein Hans Holbein der Ältere (gest. 1524) den Schmerzensmann noch zeichnet, wie er auf seine Mutter Maria und seinen Jünger Johannes hinabschaut¹³, geht es unserm leider unbekanntem Bauernhaus-Wandmaler in seiner erhabenen Darstellung des Leidens darum, den katholischen Menschen im Glauben und in der Andacht zu stärken. Je länger wir das Gesicht betrachten, desto vielfältiger wird sein Ausdruck: Ein Mann in bestem Alter, Güte, Leiden, Tat verkörpernd.

Mindestens so anziehend sind die Gesichtszüge von Maria. Sie hat sich dem grossen Geschehen ganz ergeben und hält ihre Augen demütig gesenkt. Ergebung zeigen auch ihre zum Gebet erhobenen, gekreuzten Arme, die in hilfloser Gebärde, wie gefesselt, Symbol so vieler Mütter sind, die ihren Kindern nicht helfen können. Und doch haben wir hier nicht das Motiv einer von Johannes begleiteten, klagenden Maria wie es auf Pestbildern, namentlich in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts häufig erscheint. In solche Richtung weisen ausser den Armen höchstens die Hände, mit denen Maria auf ihre Brüste zeigt. Doch wie weit war solche Symbolik, die auf den hl. Bernhard zurückgehen soll, unserem Künstler bewusst?

Rechts, etwas weiter vom Kreuz abgerückt als die Mutter des Erlösers, ist sein Lieblingsjünger Johannes dargestellt. Betend und tröstend blickt er zu Maria hinüber und so wie ihr mit schmeichelhaft fallendem Langhaar verziertes Haupt, wird auch sein markanter Kraushaarkopf von einem warmgolden glänzenden Heiligenschein umrahmt. Seine Gestalt ist in einen mit geschicktem Faltenwurf gemalten Mantel so eingehüllt, dass sich hier im Gegensatz zum verkürzten Oberkörper der Christusfigur keine Probleme der Proportionen ergeben.

Ein Vergleich mit dem Passionsbild im Ratshausturm

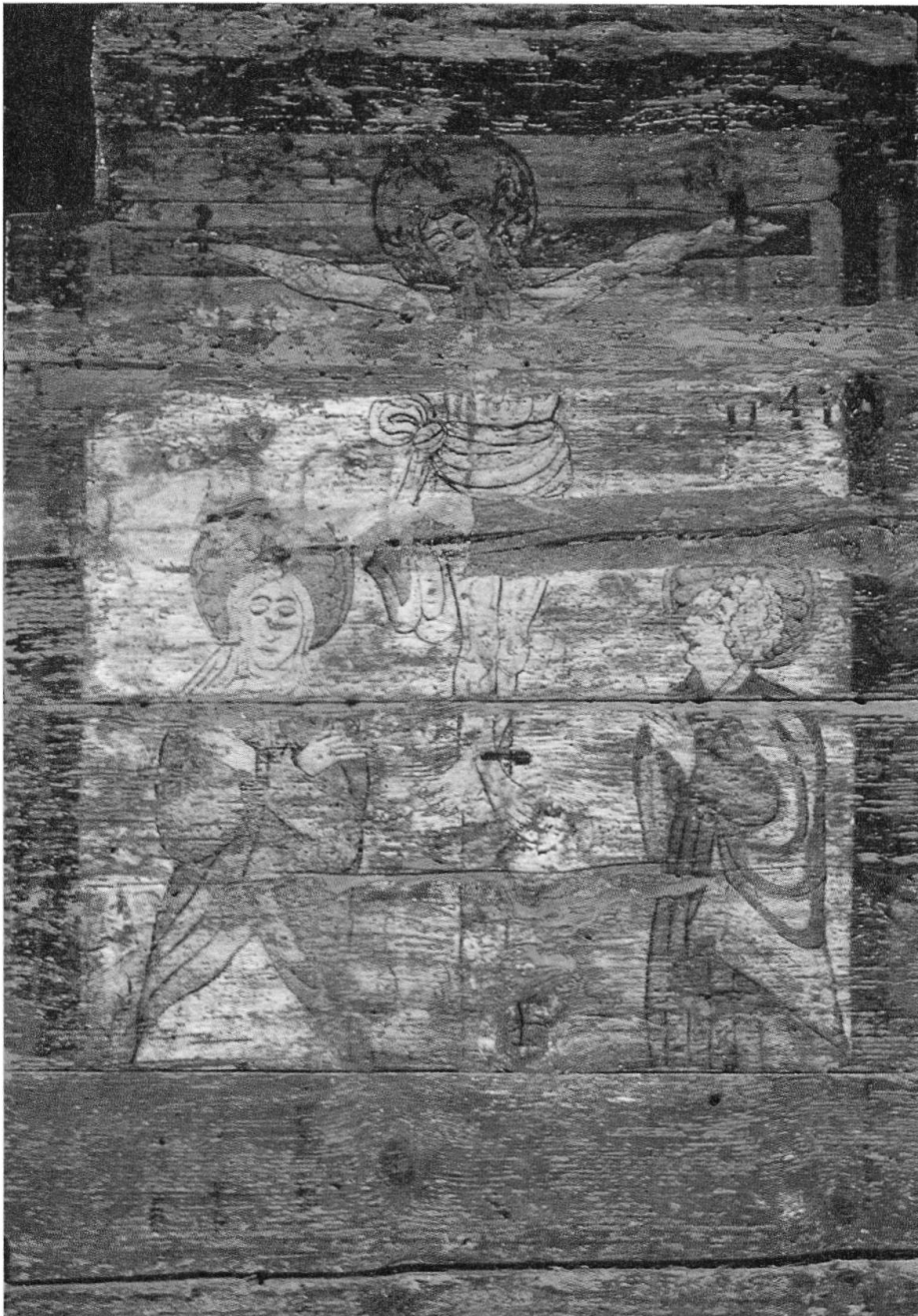
Je länger man das Passionsbild von Beckenried betrachtet, desto eher fällt einem eine verblüffende Übereinstimmung mit demjenigen im zweiten Geschoss des Rathhausturmes auf (Abb. 5), von dem Durrer in den «Kunstdenkmälern» meint, dass es zusammen mit einem besonderen Eisenhaken im Gewölbescheitel den Gebrauch des Raumes als Folterkammer wahrscheinlich mache¹⁴.

¹¹ Robert Durrer «Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden», unveränderter Nachdruck, Basel 1971, S. 592 ff.

¹² Vgl. Hans Preuss «Das Bild Christi im Wandel der Zeiten», Leipzig 1932

¹³ Ebenda, S. 79, Abb. 62: Handzeichnung Holbeins im Maximiliansmuseum zu Augsburg.

¹⁴ Robert Durrer «Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden», Neudruck 1971, S. 863 f.



*Abb. 4 Das Kreuzigungsbild nach dem gelungenen Restaurierungsversuch.
Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich*



*Abb. 5 Spätgotisches Wandgemälde im Rathausturm von Stans.
Foto: E. Weber-Odermatt, Stans*

Übereinstimmend ist einmal das Motiv, mit dem einzigen Unterschied, dass dort noch die Kreuzesinschrift und die Passionswerkzeuge erscheinen (Geissel, Rutenbündel, Lanze und Stange mit Essigschwamm). Übereinstimmend sind auch die Figuren, zumindest was ihre Anordnung, ihr Grössenverhältnis zueinander, und die Stellung der drei Gestalten anbetrifft. Ja, sie stimmen sogar in Details der Gebärden überein. Vergleichen wir schliesslich die trotz des verschiedenen Untergrundes ähnliche Maltechnik und die Farben, soweit deren originaler Ton noch erahnt werden kann, können wir die Entstehung der beiden Bilder ohne weiteres dem gleichen Zeitraum zuweisen.

Doch dürfen auch einige Unterschiede nicht übersehen werden. Im neu entdeckten Bild ist das Lententuch Christi ähnlich wie im bekannten Medaillon von Königsfelden¹⁵ seitlich geknotet und anders geschlungen als im grösser dimensionierten Stanser Bild. Im Querbalken sind die schweren Nägel sichtbar durch die verkrampften Hände ins Holz getrieben. Aus den Handwunden und der Seitenwunde tropft das Blut. Der Leib ist weniger gut proportioniert, dafür sind die Gliedmassen natürlicher gestaltet. Im ganzen scheint das besser erhaltene Bild aus Beckenried die reifere Leistung zu sein. Durch die noch gut sichtbaren Gesichtszüge der drei Gestalten wirkt es lieblicher und berührt den Betrachter persönlich.

In solcher Beziehung dürfte es auch der eher etwas älteren analogen Darstellung am linken Chorbogen der St. Joderkapelle auf dem Altzellerberg überlegen sein¹⁶. Die dortige Christusfigur ist zwar anatomisch besser gestaltet, doch hat sie kaum die gleiche Erhabenheit und wirkt auf den Betrachter, wie wenn dieser Körper in seiner Eingesunkenheit und Schlaffheit der Glieder nie gelebt hätte. Die Gesichtszüge der Maria sind nicht mehr klar erkennbar. Und auch Johannes, etwas schwerfällig dargestellt, vermag mit seinen verwischten Konturen nur noch wenig auszusagen¹⁷.

Abschliessend sei die Hoffnung geäussert, dass nun auch der Passionsdarstellung im Rathaus grössere Aufmerksamkeit geschenkt werde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ein fachkundiger Renovationsversuch ihre Aussagekraft erhöhen und uns den Wert des Bildes erkennen lassen könnte.

¹⁵ Windisch, ehemalige Klosterkirche Königsfelden, Glasgemälde im Chor. Das zwischen 1325 und 1330 gemalte Passionsfenster gehört zu den reifsten Leistungen der damaligen höfisch geschulten Glasmalkunst.

¹⁶ Vgl. deren Abbildung samt den kurzen Bemerkungen über den künstlerischen Schmuck der Kapelle auf dem Altzellerberg in: «Wolfenschiessen . . .», hrsg. von der Kirchgemeinde Wolfenschiessen und vom HVN, 1977, S. 64 und S. 61 f.

¹⁷ Im Chor-Innern der gleichen Kapelle findet sich eine weitere, wohl etwas jüngere Darstellung der «Gruppe des Leidens». Doch ist dieses recht unbeholfene Fresko kaum weiter erwähnenswert.