Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 16 (1965)

Heft: 1

Artikel: Eine oberrheinische "Geburt Christi" aus der Spätgotik

Autor: Lüthi, Hans A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392875

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

nungsbüchern, Zunftakten und Paramenten-Inventaren und eine Durchsicht der meist weniger beachteten kleinen Paramentstücke in den Sakristeischränken könnten mit der Zeit zur Feststellung der Manufakturen führen.

Das Beispiel von Root zeigt, daß die bis zur Antike zurückreichende Kunst des Zeugdruckes, aus welcher die Holzschnittkunst hervorgegangen ist, auch rückwirkend vom Holzschnitt her wieder befruchtet wurde.

Adolf Reinle

Literatur: R. Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit, Straßburg 1898, und R. Forrer, Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und spätern Kunstepochen, Straßburg 1894, enthalten keine Parallelen oder Vergleichsbeispiele zum Stück in Root.

Die Einblattdrucke mit Darstellung von Goldschmiedekreuzen, darunter das Blatt von Firabet, sind verzeichnet bei W. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts. Holzschnitte Nr. 940–944 und Metallschnitt Nr. 2469. Über Firabet vgl. die ausführliche Darstellung bei Adolf Hüppi, Das St.-Gallische Linthgebiet, Uznach 1937, S. 76–82. Beispiele von Prozessions- und Altarkreuzen mit Nebenfiguren auf Zweigen: Kreuz aus Adelhausen, jetzt im Augustiner-Museum Freiburg i. Br., um 1400. Vgl. Inge Schroth, Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg i. Br. 1948, Nr. 55 und Taf. 39, 46. – Ein Kreuz aus dem Basler Münster, jetzt im Viktoria- und Albert-Museum, mit Fuß um 1470, wahrscheinlich von Hans Rutenzwig. – R. F. Burckhardt, Die Kunstdenkmäler des Kts. Basel-Stadt II, Basel 1933. Der Basler Münsterschatz, S. 233. Vgl. Ausstellungskatalog, Der Basler Münsterschatz 1956, Nr. 30.

Man darf sich fragen, ob der Holzschnitt Firabets nur als Andachtsbild entstand oder ob er nicht primär als Vorlage für Goldschmiede geschaffen wurde, die selbstverständlich auch als Andachtsbild verkauft werden konnte.

EINE OBERRHEINISCHE «GEBURT CHRISTI» AUS DER SPÄTGOTIK

Die in diesem Aufsatz erstmals vorgestellte Holztafel mit einer «Geburt Christi»[1] wurde von einem Schweizer Privatsammler um 1920 aus dem Basler Kunsthandel erworben. Über ihre Herkunft war nichts Näheres zu erfahren; ebensowenig konnte ein Gegenstück des ursprünglichen Altars, entweder eine Verkündigung, eine Anbetung der hl. Drei Könige oder eine Darbringung im Tempel nachgewiesen werden. Anläßlich einer Restaurierung durch die technologische Abteilung des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft Zürich, schien es gegeben, das reizvolle Gemälde auf Stil und Ursprung zu prüfen.

Die im 15. Jh. sehr beliebte Anbetung des neugeborenen Christuskindes durch seine Eltern geschieht hier auf einer kurzen Bühne in oder vor einer offenen Hütte. Mariae und Josef knien auf engem, durch das steile Format der Tafel bedingten Raum vor dem Knäblein, das auf den Mantel Mariae gebettet in einem Weidenkorb liegt. Als weitere Teilnehmer knien im Vordergrund zwei anbetende Engel; von rechts her drängen sich neugierig zwei kleinfigurige Hirten herbei. Ochs und Esel erscheinen zwischen den Eltern. Vor dem Dachstuhl der Hütte hält ein schwebender Engel das Spruchband: Gloria in excelsis deo – Er sy got in der höchi. Links weiden Schafe. Die stark perspektivisch verkürzte Hütte steht vor einem gravierten Goldgrund; das Muster zeigt ein Granatapfelornament mit einer Rose in der Mitte.

Die Hauptfarben sind auffallend einheitlich gehalten. Das grünliche Blau des Kleides und der Außenseite des Mantels Mariae wiederholt sich im Umhang Josefs und dem Halstuch des stehenden Hirten; das Purpurrot der Mantelinnenseite Mariae ist wiederum identisch mit der Farbe des Gewandes von Josef. Die übrigen Farben stehen gedämpft daneben: das dunkelgelbe Kleid des knienden Engels im Profil und das weiße seines

Oberrheinischer Meister, um 1460–1470: Geburt Christi. Oel und Tempera auf Holz, Schweizer Privatbesitz

Oberrheinischer Meister, um 1460–1470: Geburt Christi, Ausschnitt

Gefährten, sowie die ockrigen, grauen und braunen Töne des Bodens und der Mauern. Kleinere farbige Akzente setzen die gelben und weißen Blüten am untern Bildrand, die Kleider der Hirten und die zinnoberroten Flügel des weißgewandeten schwebenden Engels. Dem farblichen Raffinement entspricht eine ebenso überlegte Anordnung der Hauptfiguren: Mariae und Josef neigen die Oberkörper gegeneinander und wiederholen damit die Schräge des Daches über der Gruppe. Die schirmende Hand Josefs über der Kerze gilt auch dem Kind und schafft eine trauliche, ja innige Stimmung, welche die ganze Darstellung erfüllt. Die erst seit dem 15. Jh. der «Geburt Christi» assistierenden Begleitfiguren wie Engel und Hirten bedeuten nicht bloße Beigabe, sondern Bereicherung der Komposition. Auch Josef erhält erst in der Spätgotik eine neben Maria fast gleichberechtigte Stellung, während er sich vorher im Hintergrund beschäftigte. Dem Maler unserer Tafel gelang es, die neuen Ansprüche mit dem hieratischen Gehalt der biblischen Szene zu vereinen. – Die Figuren Mariae und Josefs zeichnen sich durch eine eher weich ge-

Oberrheinischer Meister, um 1460–1470: Geburt Christi, Ausschnitt

haltene, großzügige Linienführung aus. Besonders bei Maria fließen die Falten des Mantels schwungvoll von oben nach unten, und einzelne Stoffkanten folgen in langen Kurven den Konturen des Körpers. Anders umhüllen die Gewänder der knienden Engel den Körper; ihre knittrig sperrigen Falten führen ein eigenes Leben. Auch die Gesichter der Engel wirken schematischer als etwa das persönliche Gesicht Josefs mit der plumpen Nase und der hochgewölbten Stirne.

Bemerkenswert ist sodann die Konstruktion der Architektur. Über einem gemauerten, mit gespaltenen Birkenstämmchen verstrebten und weit offenen Geschoß erhebt sich ein hoher, vier Achsen tiefer Dachstuhl; sein Gebälk ist scharf verkürzt und, obzwar perspektivisch nicht richtig, mit großer Genauigkeit gezeichnet. Seine Höhe erlaubt es dem Maler, den schwebenden Engel und das Spruchband ohne Beengung unterzubringen.

Die Tafel weist nach unserer Beschreibung zwei verschiedene Stilmerkmale auf: der Sinn für weichfließende, die Bewegung koordinierende Anordnung von Figuren und

Linien steht neben einer härteren und realistischen Auffassung einzelner wichtiger Bildelemente. Diese Verbindung weist das Gemälde in die Jahre von 1460 bis 1470, ebenso der deutlich fühlbare Einfluß des Meisters E. S. im Faltenwurf der Engel und der Konstruktion der Hütte, aber auch im Typus der Maria selbst[2]. Zur Lokalisierung der Werkstatt des Meisters fehlen uns eindeutige Vergleichsbeispiele. Der deutsche Text des Spruchbandes, vor allem das Wort «höchi», deutet auf eine Entstehung in der Schweiz[3], ebenso allgemeinere Parallelen zu schweizerischen Tafeln der Spätgotik, womit sich auch der genannte Einfluß des Meisters E. S. vereinen läßt. Am nächsten verwandt scheint uns die als «Oberrheinisch um 1460/70» eingestufte «Verkündigung an Maria» in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel zu sein[4]. Die Maria, die Gestaltung der Hände, der Faltenwurf, die verhaltenen Bewegungen der Figuren und die perspektivisch überbetonte Konstruktion des Raumes weisen auf eine nahe Werkstatt. Weit vom Rhein ist die «Geburt Christi» jedenfalls nicht entstanden, und ihre Einreihung in das uns überlieferte schweizerische Kunstgut darf als Bereicherung des arg dezimierten Bestandes an spätgotischen Gemälden gelten.

Hans A. Lüthy

[1] Öl und Tempera auf Holz, H. 140,5, B. 64 cm. Rückseite unbemalt. Erhaltung im allgemeinen gut; ergänzt sind die rechte obere Ecke des Goldgrundes, eine größere Partie zwischen den Köpfen Mariae und Josefs, sowie mehrere cm² an der Stirne Mariae.

[2] Vgl. vor allem L. 20, L. 23 und L. 25.

[3] Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Meyer, Schweizerdeutsches Idiotikon, Zürich. Das «i» des Wortes «höchi» kommt bis 1500 allerdings auch in Schwaben vor, ist aber seltener als in der Schweiz.

[4] Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung. Inv. Nr. 1336. G. Schmidt und A. M. Cetto, Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jh., Frankfurt a. M., o. J., Abb. 27. A. Stange (Deutsche Malerei der Gotik, VII, München/Berlin 1955, S. 60) weist die Basler Tafel nicht überzeugend dem Zürcher Meister des Wallenstätter Altars zu.

NEUES ZUR MEISTERFRAGE DES HERZNACHER CHORBAUS

Die 1718/19 errichtete Choranlage der Pfarrkirche von Herznach im Kanton Aargau – «eines der reizvollsten Raumgebilde der barocken Schweiz» (Linus Birchler) – hat während der letzten Jahre die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen[1]. Auf gelungene Weise ist hier verhältnismäßig früh die Idee des elliptischen Raumes verwirklicht[2]. Bei aller Kompliziertheit räumlicher Durchdringung offenbart die stark zentralisierende Anlage eine klar entwickelte Konzeption. Ein kreisförmiger, von zwei gangartigen Sakristeien und offenen Oratorien begleiteter Kernraum, der sämtliche Anräume wie ein magnetisches Kraftfeld beherrscht, durchdringt sich mit der halbrunden Altarapside und dem querrechteckigen Verbindungsjoch zum Chorbogen, wodurch das einheitlich überwölbte Chor als längsgerichteter Ovalraum erscheint. Mit sicherem Einfühlungsvermögen wurde dieser eigenwillige Raumgedanke in den scheinperspektivischen Architekturmalereien der Gewölbezone, einem reichinstrumentierten Nischentambour mit freien Durchblicken auf Himmels- und Heiligenszenen, weiter ausgesponnen. Recht anspruchsvoll für eine Landkirche wirkt auch das Äußere des von breiten Hausteinpilastern und großen, feinprofilierten Rundbogenfenstern gegliederten Chors mit seinen konvex ausschwingenden Nebenfassaden und seiner kräftig vorgewölbten, giebelbekrönten östlichen Schauseite, so daß es einen nicht wundert, wenn sich der damalige baulustige Herznacher Pfarrherr Franz Joseph Herrschi vor seinen Oberen zu verantworten hatte wegen maßlosen Kreditüberschreitungen[3].