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: 31 (1980)

Heft: 2

Artikel: Bildhauer Jörg Wild im Lichte einer Neuentdeckung

Autor: Felder, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393377

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: 21.07.2025

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

BILDHAUER JÖRG WILD IM LICHTE EINER NEUENTDECKUNG

von Peter Felder

Signierte und datierte Skulpturen gehören zu den grossen Raritäten der Kunstgeschichte, vor allem was das weitgehend anonyme Kunstschaffen des Mittelalters betrifft. Aus diesem Grunde verdient jeder neue Fund unsere spezielle Aufmerksamkeit, zumal es sich hier um kunstgeschichtlich eindeutig bestimmte Arbeiten, ja vielfach um eigentliche Schlüsselwerke handelt, die offene Stil- und Meisterfragen zu beantworten vermögen. – Eine aufsehenerregende Entdeckung machte kürzlich der Stanser Restaurator Peter Stöckli, als er den grossen spätgotischen Kruzifixus aus dem dortigen Frauenkloster untersuchte (Abb. 1 f.) und dabei rückseits an der Haarkappe des Christuskopfes auf ein geheimnisvolles Behältnis (Abb. 3) stiess[1]. Und zwar hatte dieses die Form einer stark vertieften, rechteckigen Aussparung, war mit einem bündig eingepassten Holzdeckel sorgfältig verschlossen und barg überraschenderweise einen 4 × 14,3 cm grossen Papierstreifen (Abb. 4) mit der vierzeiligen gotischen Minuskel-Aufschrift: «dißen gott hett gemacht jörg / willd zů badenn jm erge in / dem zwy vnd ninzigostenn / jar»[2]. Aus dieser ungewöhnlichen Künstlersignatur, deren Schrifttyp an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert üblich war, geht klar hervor, dass ein gewisser Jörg Wild aus dem aargauischen Baden den Kruzifixus im Jahre (14)92 geschaffen hat[3]. Nachdem Wild dem aktenkundigen Historiker und Spezialisten kein Unbekannter ist, vor allem was seine streitbare Person betrifft[4], gewinnt er nun als Bildhauer erstmals greifbare Gestalt und vermittelt mit seinem gesicherten Stanser Werk – entgegen allen bisherigen Annahmen und Spekulationen – ganz neue Blickpunkte.

Wilds Leben fällt in die stürmische Übergangszeit zwischen Spätgotik und Renaissance. Geboren um 1460/1465, absolvierte er vermutlich in der Werkstatt des Konstanzer Bildhauers Ulrich Griffenberg seine Lehre[5]. Seit 1488 ist er in Baden nachweisbar, wo er im darauffolgenden Jahr wegen arger Verleumdung seines ehrenwerten Berufskollegen Caspar Ritter gebüsst wurde[6].

Mit dem 1492 geschnitzten Stanser Kruzifixus dehnte Wild sein Tätigkeitsgebiet auf die Innerschweiz aus. Noch im gleichen Jahrzehnt siedelte er nach Luzern über und erlangte dort, vielleicht wegen seiner Teilnahme am luzernischen Auszug im Schwabenkrieg, das Bürgerrecht. Als angriffiger Haudegen machte er alsbald auch der luzernischen Obrigkeit zu schaffen[7]. So war er 1501 mit Fräulein von Silenen in eine Liebesaffäre verstrickt, und 1504 geriet er mit dem Büchsenschmied Barthlome Aulbrecht wegen eines seiner Gesellen in Streit[8].

Ein unvollständiger Eintrag im Luzerner Ratsprotokoll verlockte Hans Rott und Adolf Reinle zur Vermutung, die Relieftafel des Mariä-End-Altars in der dortigen Hofkirche – «das bedeutendste Werk spätgotischer Plastik auf Luzerner Boden» – sei «höchstwahrscheinlich» eine Schöpfung von Wild[9]. Wer indes dieses grossartige Altar-

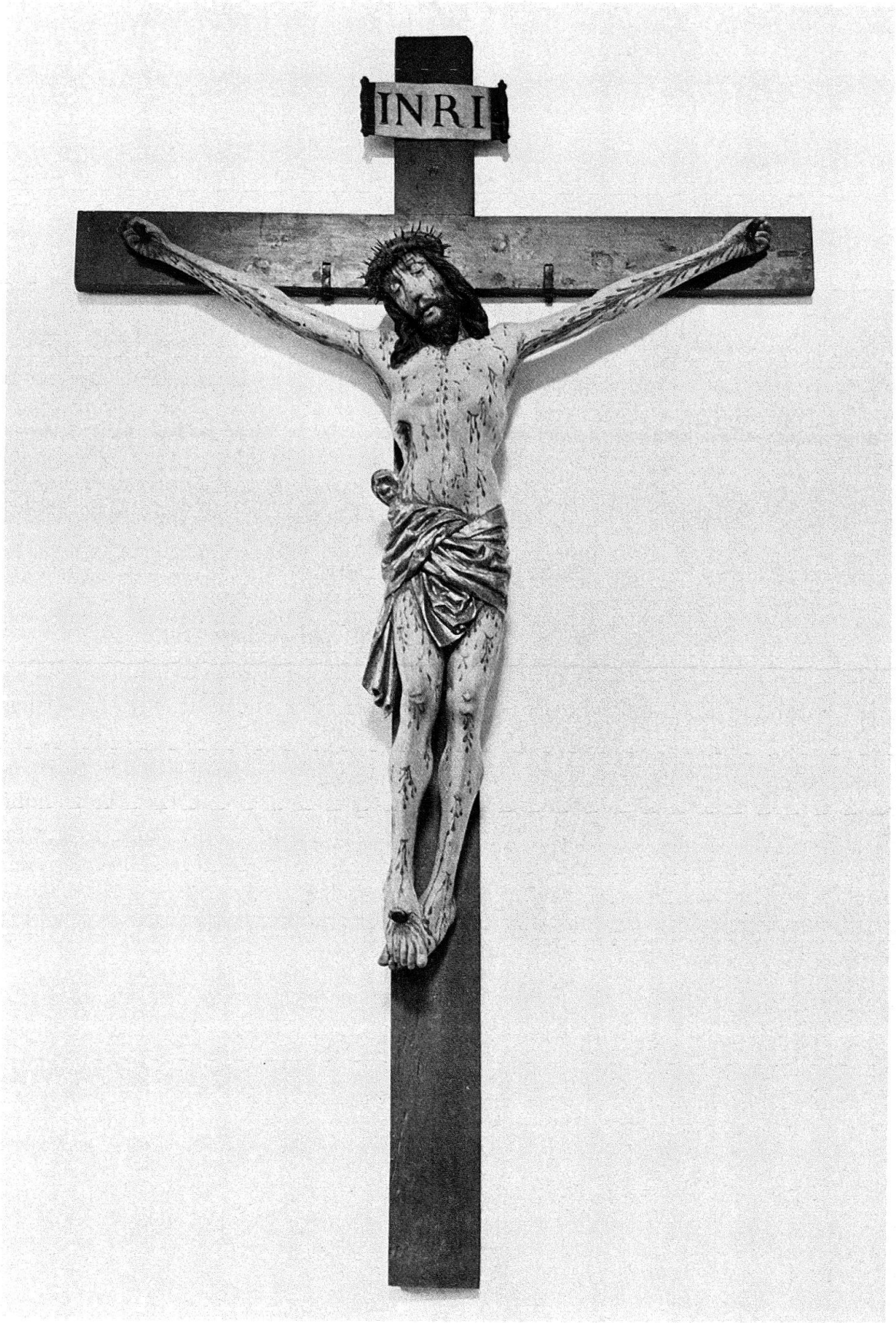

Abb. 1. Stans, Frauenkloster. Kruzifixus von Jörg Wild, 1492

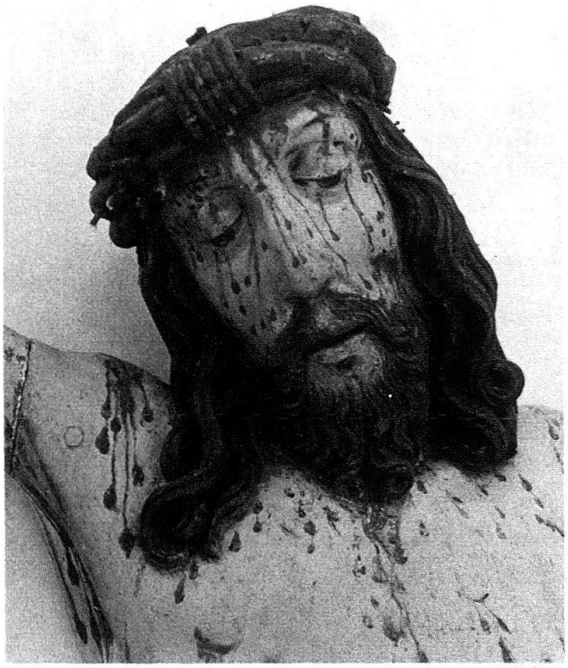

Abb. 2. Stans, Frauenkloster. Kopf des Kruzifixus von Jörg Wild, 1492

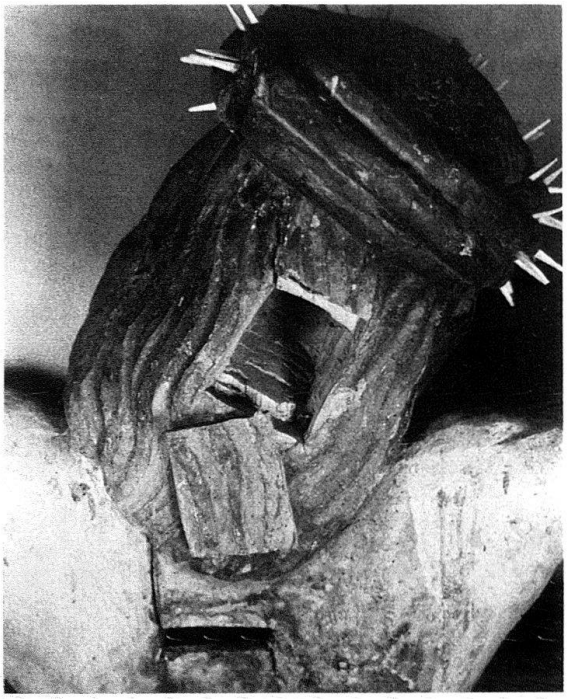

Abb. 3. Stans, Frauenkloster. Geöffnetes Behältnis an der Rückseite des Christuskopfes für den Inschriftzettel von Jörg Wild

relief mit unserem Kruzifixus (Abb. 1 f.) näher vergleicht, gewahrt zwei völlig verschiedene Künstlertemperamente. Dort eine lyrisch gestimmte Sterbeszene mit den rings um Maria versammelten Jüngern als individuell gesehene Charakterfiguren, die mit ihren wachen Köpfen, ihren grazilen Ausdrucksgebärden und dem weichen Kurvenspiel der Draperien zu einem einzigen Akkord zusammenklingen. Das Ganze hohe Könnerschaft, ja überzüchtete Feinkunst eines Spätstils. Hier hingegen eine bäurisch-derbe Christusgestalt von grossförmig-schlichter, geradezu monumentaler Wirkung. Der 233 cm hohe, in Lindenholz geschnitzte Korpus im geläufigen Schema des spätgotischen Dreinagel-Typs mit gestreckten Beinen. Das schwere, zur rechten

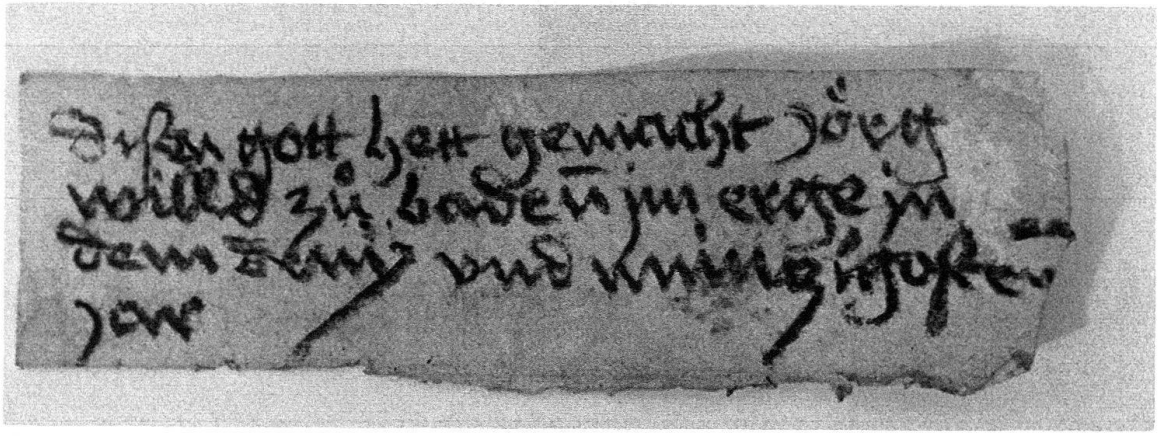

Abb. 4. Stans, Frauenkloster. Inschriftzettel des Bildhauers Jörg Wild von 1492

Schulter geneigte Dulderhaupt mit seinem grob geprägten Antlitz hat einen treuherzigen, fast etwas dumpfen Leidensausdruck. Der reichgeäderte Körper wird in seiner Passionswirkung noch gesteigert durch eine naturalistische Barockfassung mit leichenblassem, an Knien und Füssen bläulich getöntem Inkarnat, das gleich einer Hautkrankheit mit zahlreichen Leidensmalen und Blutgerinseln bedeckt ist; ausserdem kastanienbraunes Haar, eine moosgrüne Dornenkrone und das Lendentuch mit vergoldeter Vorder- und versilberter Rückseite[10]. Letzteres ist energisch geknotet und fällt in knorrigen Parallelfalten.

Bevor wir den neuentdeckten Kruzifixus mit weiteren Werken konfrontieren, möchten wir noch einen Blick auf den restlichen Lebenslauf unseres Meisters werfen. Dieser ist rasch erzählt. Nach jenem Händel mit Büchsenschmied Aulbrecht verschwindet Wild während sechzehn Jahren aus den Luzerner Akten, so dass man geneigt ist, anzunehmen, er habe die Stadt für längere Zeit verlassen. Sehr wahrscheinlich war er da und dort als Bildhauer beschäftigt. Dann aber wird sein unstetes Dasein jäh durchkreuzt von einem schicksalsschweren Ereignis, über das ein bernisches Amtsschreiben vom 7. Dezember 1520 umständlich zu berichten weiss. Und zwar wandten sich darin der Schultheiss und Rat zu Bern auf Ersuchen der Obrigkeit von Luzern an die Stadt Aarau mit dem folgenden dringenden Begehren: «Wir haben verstanden einen bösen mutwilligen handel, so unser lieben eydtgnoßen von Lucern burger, meister Jörgen Wilden, dem bildhower von einem synem knächt begegnet, in dem daz im unverschuldt durch den sälben ein hand abgehuwen, des er zu verderplichem schaden komen. Und so nun der getäter by uch beträten und vänckliсh angenomen und durch die genanten, unser lieben eidtgnoßen von Lucern yetz ersuchung an uns beschächen ihrem burger gegen uch zu furdern.»[11] Ob diese Untat in Aarau oder von einem Aarauer, der Wilds Geselle war, verübt wurde, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Und ebenso ist nach Julius Baum «heute nicht mehr festzustellen, was Jörg Wild für Aarau schuf»[12].

Trotz dieser Ungewissheit möchte ich hier den Nachweis versuchen, dass Wild unmittelbar vor jenem schrecklichen Vorfall in Aarau tätig war und dort als Zeichen seiner Wirksamkeit die 1519/20 datierten Wand- und Deckenschnitzereien in der «oberen» und der «nideren Stube» des Rathauses (heute Stadtratssaal bzw. Kommissionszimmer) hinterlassen hat[13]. Das ansehnliche Werk, welches als Schöpfung der verklingenden Spätgotik eine Reihe zeitstilistisch beachtenswerter Renaissance-Elemente aufweist, zeigt als Bekrönung der Wandfelder und als Füllung der Deckenfriese variationsreiche Zierelemente, ferner drei heraldisch-figürliche Supraporten und 30 Rundmedaillons (an den Eck- und Kreuzungspunkten der Deckenfriese, Durchmesser je etwa 24 cm) mit dem Aarauer Wappen, der Muttergottes sowie Symbolen und Emblemen nebst einer Serie von porträthaften Köpfen, «die einem Totentanz entstiegen scheinen, wie er damals die Geister beschäftigte»[14].

Für Stilvergleiche mit unserem Kruzifixus bieten sich vor allem diese Medaillonreliefs an. In Anbetracht des zeitlichen Abstandes von rund drei Jahrzehnten und der Tatsache, dass in Wilds Werkstatt zeitweilig Gesellen mitarbeiteten (dies geht aus den Akten eindeutig hervor), sind die Analogien erstaunlich gross. Als signifikantes Beispiel

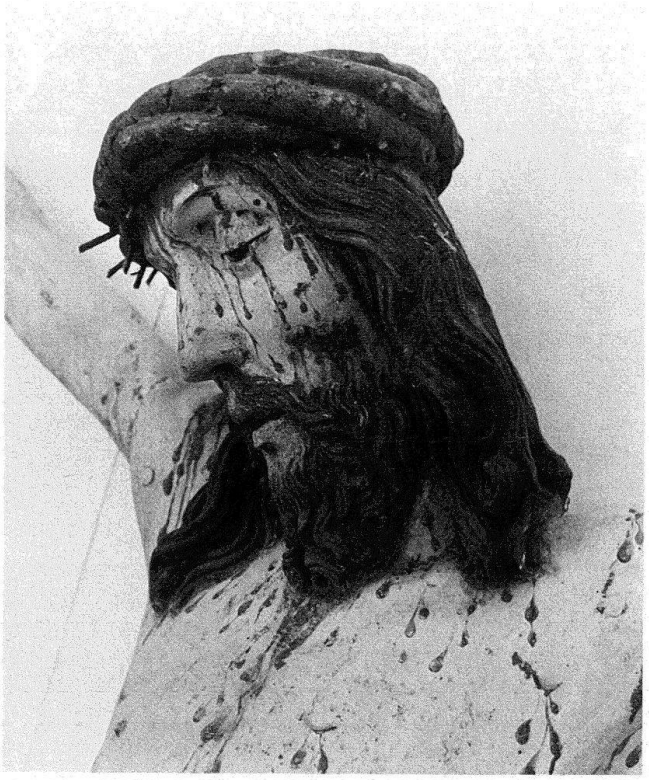

Abb. 5. Stans, Frauenkloster.
Kopf des Kruzifixus von Jörg Wild, 1492

sei ein eichenlaubumkränzter Männerkopf unserem Christus gegenübergestellt (Abb. 5 f.). Hier wie dort ist es das gleiche markige Gesicht mit langer kräftiger Nase und weitgeschwungenen Braubögen über mondförmig geschnittenen Augen, energisch vorstehendem Kinn, niedriger Stirn und strähnig gewelltem Haar. Dieselbe Stil- und Typenverwandtschaft verraten weitere Kopfmedaillons. Noch greifbarer wird die Handschrift des Künstlers in der Drapierungsweise der Gewänder. Auch hier herrscht grosse Stilkonstanz. Die Probe aufs Exempel liefern der Lendenschurz Christi (Abb. 1) und die Gewandung auf dem reizvollen Muttergottesrelief (Abb. 7), welches als einzig bekanntes religiöses Aarauer Kunstwerk dem Bildersturm entronnen ist. Das parallel organisierte Faltenwerk weist jeweils gleichartige Knickungen, Brüche und Dellen auf, doch wirkt im jüngeren Werk alles um einen Grad härter und spröder.

Dass die Schnitzereien des Aarauer Rathauses mit grösster Wahrscheinlichkeit in einer Luzerner Werkstatt, eben derjenigen Wilds, entstanden sind, wird interessanterweise bekräftigt durch direkte künstlerische Beziehungen dieses Bildhauerateliers zu Hans Holbeins d. J. Schaffen in Luzern [15]. So hat bereits Hans Reinhardt bei der seinerzeitigen Kunstdenkmäler-Inventarisation darauf hingewiesen, dass die Aarauer Supraporte mit dem von zwei Landsknechten gehaltenen Stadtschild (Abb. 8) eine freie Kopie von Holbeins Riss für die Wappenscheibe des Hans Fleckenstein von Luzern [1517] (Abb. 9) darstellt [16]. Die Interpretation des Vorbildes liegt hier ganz auf der Linie von Wilds Kunstauffassung: meisterhafte Bildsprache von internationaler Diktion ist gleichsam in kernige Mundart übersetzt.

Weitere Anknüpfungspunkte liefert die pflanzlich-figürliche Renaissance-Ornamentik der Fassadenmalereien am Luzerner Hertensteinhaus, dessen 1825 zerstörte

Abb. 6. Aarau, Stadtmuseum im «Schlössli». Deckenmedaillon mit Männerkopf aus dem Aarauer Rathaus, um 1519/20

Abb. 7. Aarau, Stadtmuseum im «Schlössli». Deckenmedaillon mit Muttergottes aus dem Aarauer Rathaus, um 1519/20

Abb. 8. Aarau, Rathaus. Supraporte mit Stadtwappen, um 1519/20

Fresken durch drei Holbeinsche Originalentwürfe und eine Serie von bescheidenen Biedermeier-Nachzeichnungen überliefert sind. Manche Wandschnitzereien in Aarau sind offensichtlich ein künstlerischer Reflex dieser Dekorationsmalereien – sogar die von Putten besetzte Girlande (Abb. 10), wie sie Holbein liebte, und als Sonderfall, posaunenblasende Knäblein, welche auf Delphinen reiten, kehren hier wieder [17].

Jene kräftig ausgeformten Girlanden und die spitzblättrigen Kranzrahmen an mehreren Kopfmedaillons [18] stimmen nach Form und Duktus weitgehend überein mit der Blattkranzumrahmung der halbfigurigen hl. Anna selbdritt (Abb. 11) aus dem ehem. Gasthaus «St. Anna» am Kornmarkt in Luzern (heute im Kunstmuseum Luzern) [19]. In seiner kompositorischen Anlage und schnitzerischen Formensprache steht das farbig gefasste Holzrelief (Höhe 48 cm, Breite 45 cm) dem Aarauer Muttergottes-Tondo (Abb. 7) besonders nahe. Ausserdem hat der Gesichtsschnitt Annas manches mit dem Stanser Christus (Abb. 2) gemein.

Als weitere Arbeit aus dem Werkstattbereich von Jörg Wild möchte ich schliesslich den 1509 entstandenen Monumentalkruzifixus in Münster (Kt. Wallis) ansprechen (Abb. 12); Lindenholz, Höhe 200 cm, Originalfassung samt Kreidegrund 1938 beseitigt, wodurch die ursprüngliche Oberflächenwirkung verlorenging [20]. Unter allen mir bekannten zeitgenössischen Darstellungen dieses Bildtyps zeigt kein anderes Werk so ausgesprochene stilistische und formale Analogien mit dem Stanser Christus. Als ergiebige Vergleichspunkte erweisen sich die Proportionierung und die anatomische Durchbildung des jeweils reichgeäderten Korpus, die Darstellung des Phyiognomischen nebst der Haar- und Barttracht und insbesondere die Anlage und Knotungsweise des Lendentuches. Und zwar offenbart das jüngere Werk nicht mehr jene ungelenke Schwere und Verhaltenheit, sondern wirkt in seiner Ausdrucksgestaltung gesammelter und gestraffter, ganz im Sinne einer Stilentwicklung.

Abb. 9. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum. Scheibenriss Fleckenstein von Hans Holbein d. J., 1517

Abb. 11. Luzern, Kunstmuseum. Hl. Anna selbdritt aus dem ehem. Gasthaus «St. Anna» in Luzern, um 1520

Es wäre verlockend, diese Entwicklungslinie noch weiterzuziehen bis zur Kreuzigungsgruppe in Raron von etwa 1515, auf deren stilistische und typologische Zusammenhänge mit dem Münsterer Kruzifixus Walter Ruppen hingewiesen hat[21]. Die sich ergebende stilistische Abfolge der drei Gekreuzigten in Stans (1492), Münster (1509) und Raron (um 1515) erscheint durchaus konsequent und sinnvoll. Und was dabei besonders zu beachten ist, die Marienfigur aus der Raroner Kreuzigungsgruppe verrät eindeutig stilistische Anklänge an das Luzerner Annenrelief (Abb. 11). – Ob wohl Wild für längere Zeit im Wallis tätig war? Falls diese Mutmassung wirklich zutreffen sollte, hätten wir eine plausible Erklärung für die langjährige Abwesenheit des Künstlers von Luzern.

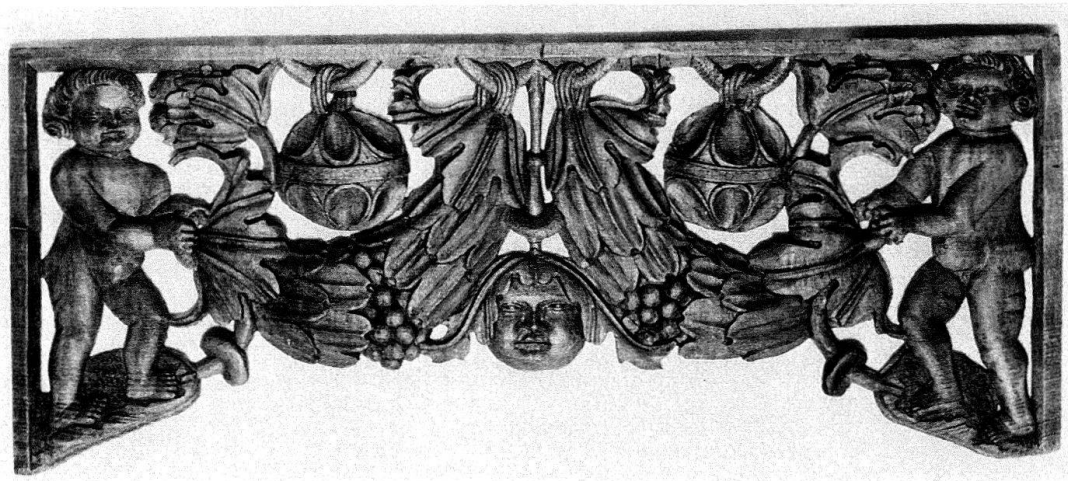

Abb. 10. Aarau, Rathaus. Wandschnitzerei, um 1519/20

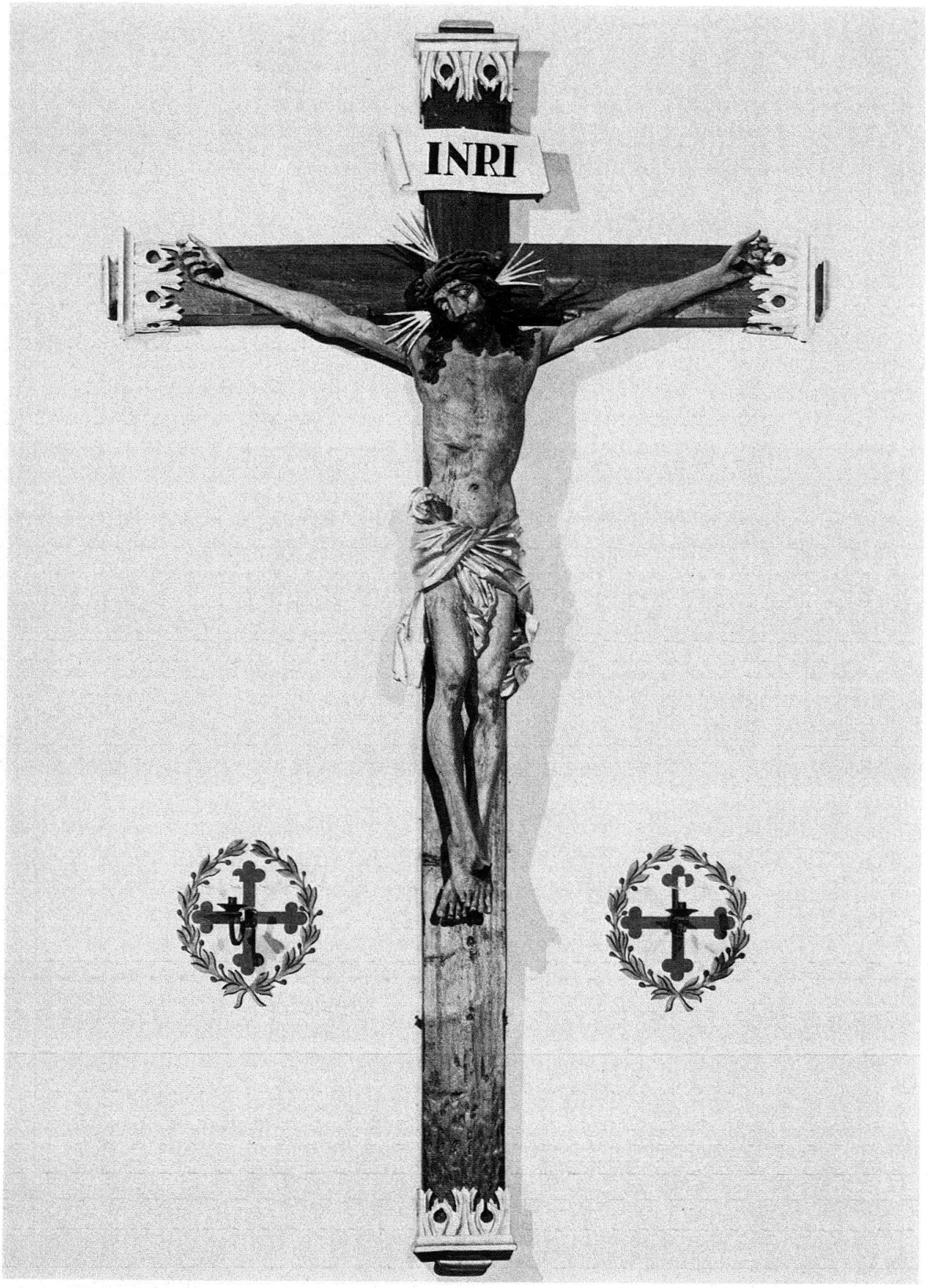

Abb. 12. Münster (Kt. Wallis), Pfarrkirche. Kruzifixus von 1509

Die hier skizzenhaft vorgetragenen Fakten und Feststellungen über Bildhauer Jörg Wild mögen ein erster Anstoss sein, das Schaffen dieses Meisters und seiner Werkstatt – im Lichte des geradezu sensationellen Stanser Fundes – neu zu sehen und schrittweise wiederzuentdecken.

Anmerkungen

[1] Restaurator Peter Stöckli möchte ich bestens danken für seinen Hinweis auf diesen interessanten Fund sowie für verschiedene wertvolle Auskünfte und die zur Verfügung gestellte Photo-Dokumentation des inzwischen restaurierten und im dortigen Nonnenchor wiederaufgestellten Kruzifixus.

[2] Der originale Schriftzettel, welcher durch eine Kopie ersetzt wurde, befindet sich jetzt im Archiv des Frauenklosters Stans.

[3] Diese Entstehungszeit sowie die beträchtlichen Dimensionen der Plastik lassen vermuten, es handle sich hier um den ehemaligen Chorbogen-Kruzifixus der just damals renovierten Stanser Pfarrkirche, welcher nach deren Neubau um 1645 in das 1618 gegründete Frauenkloster gelangte.

[4] Vgl. H. Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert.* Abt. III, der Oberrhein. Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936, S. 138f., 210f., 255.

[5] Ort und genaues Datum der Geburt sind unbekannt. – Auf Wilds mögliches Lehrlingsverhältnis zu Griffenberg weisen die Akten des Verleumdungsprozesses mit Caspar Ritter (siehe unten).

[6] Vgl. H. Rott, a. a. O., S. 138f.

[7] Da in den Luzerner Akten des frühen 16. Jahrhunderts gleich drei Bildhauer mit dem Vornamen Jörg (ausser Wild noch Keller und Beringer) nebeneinander erscheinen, und zwar häufig mit dem blossen Vornamen, ist die Aussage mancher Quellentexte unbestimmt. Eine Verteilung dieses Quellenmaterials auf die drei Meister versucht Josef Schmid in seiner Publikation: Jörg Keller, Hans Viktor Wegmann, Niklaus Hartmann. *Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz,* Bd. 1, Luzern 1948, S. 53–56. – In der vorliegenden Studie wurden nur die mit dem vollen Namen «Jörg Wild» versehenen Quellentexte berücksichtigt.

[8] Vgl. H. Rott, a. a. O., S. 211.

[9] Vgl. H. Rott, a. a. O., III C (Textband). Stuttgart 1938, S. 182. – A. Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern,* Bd. II, Basel 1953, S. 164, 167 (Abb.) und speziell Bd. VI, Basel 1963, S. 310f. (Restaurierungsbericht mit Abb.), S. 421. – Der betreffende Protokollvermerk lautet nach Rott, a. a. O., *Quellen II* (Schweiz), S. 211: 1501 «Zwuschen meister Jörg Wild, bildschnitzer und unser frawen bruderschaft im hoff» (Alles!). – Nach Julius Baum, *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600,* Basel 1965, S. 65, «reicht die kurze Notiz im Ratsprotokoll von 1501 nicht aus, die Mariae-End-Gruppe diesem Meister (nämlich Wild) zuzuteilen». Hier gute Abbildungen (auch Ausschnitte) auf Tf. 111–113.

[10] Zu Recht wurde diese intakte zweite Fassung bei der kürzlichen Restaurierung übernommen, zumal die erste offenbar stark verletzt war. Der originale, im 17. Jahrhundert rotbraun gefasste Kreuzstamm ursprünglich grün.

[11] Entscheidender Passus des Schreibens aus dem Stadtarchiv Aarau (Nr. 165, Missiven I [1453–1531], fol. 55); vollständig abgedruckt in: Rott, a. a. O., S. 255.

[12] Vgl. J. Baum, a. a. O., S. 48. – In den lückenhaften vorreformatorischen Aarauer Akten (u. a. fehlen die damaligen Ratsmanuale) fand ich keinen Hinweis auf Wild.

[13] Vgl. M. Stettler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau,* Bd. I, Basel 1948, S. 65–67, Abb. 37–45. – Die Schnitzereien in der südlichen Hälfte der «nideren Stube» (heute Vestibül) gelangten 1857 ins «Schlössli». Vgl. Th. Elsasser, *Im Schlössli, Stadtmuseum Alt-Aarau.* Aarau/Stuttgart 1978, S. 25–27 (mit 5 Abb.). – Störende 19.-Jahrhundert-Übermalungen an den Schnitzereien wurden 1957 entfernt.

[14] Vgl. M. Stettler, a. a. O., S. 66.

[15] Holbein hielt sich 1517–1519 in Luzern auf. Über seine dortige Tätigkeit, die hauptsächlich die Aussen- und Innenfresken des Hertensteinhauses betraf, vgl. die Zusammenfassung in: A. Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern,* Bd. III, Basel 1954, S. 120–130. – Ferner W. Lauber, «Hans Holbein der Jüngere und Luzern», Heft 22 der Schriftenreihe: *Luzern im Wandel der Zeiten,* Luzern 1962. – M. Riedler, *Blütezeit der Wandmalerei in Luzern,* Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäusern, Luzern 1978, S. 15–38.

[16] Vgl. M. Stettler, a. a. O., S. 67. – Ausstellungskatalog: Die Malerfamilie Holbein in Basel, Kunstmuseum Basel 1960, S. 221, Nr. 199.

[17] Vgl. u. a. Reinle, a. a. O., Abb. 110 mit M. Stettler, a. a. O., Abb. 43.

[18] Vgl. M. Stettler, a. a. O., Abb. 39f.

[19] Vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 102f. – J. Baum, a. a. O., S. 80, 121.

[20] Von J. Schmid, a. a. O., S. 34 ohne nähere Begründung Jörg Keller zugeschrieben. – Diese Zuschreibung von W. Ruppen, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis,* Bd. I, Basel 1976, S. 88 als Werkstatt-Arbeit Kellers übernommen und mit einem Fragezeichen versehen.

[21] Vgl. W. Ruppen, a. a. O., S. 88. – Derselbe, Die Kirche «St. Roman» auf der Burg, in: *Raron, Burg und Kirche,* Basel 1972, S. 61 und 63.