

Das Votivbild der Reich von Reichenstein in der Siebenschmerzenkapelle zu Mariastein

Autor(en): **Pfister-Burkhalter, Margarete**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mariastein : Monatsblätter zur Vertiefung der Beziehungen zwischen Pilgern und Heiligtum**

Band (Jahr): **45 (1967)**

Heft 11-12

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1031844>

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.

Das Votivbild der Reich von Reichenstein in der Siebenschmerzen- kapelle zu Mariastein

Den Anlass für das Votiv- oder Mirakelbild, das Jakob Reich von Reichenstein 1543 in die Kapelle auf dem Stein stiftete, hatte der Sturz seines Sohnes, des Junkers Hanns Thüring, über die Fluh von Mariastein und seine wunderbare Bewahrung verursacht; so geschehen, wie die kalligraphische Schrift von Jakob Augsburger auf der Rückseite der Holztafel vermerkt, am Tag der heiligen Lucia, dem 13. Dezember 1541.

Der Junker war kurz zuvor mit seiner Familie der Pest in Pfirt entflohen und hatte Zuflucht im Hause Augsburgers gefunden, der damals in «bruoders Huss» als Wallfahrtspriester «zu vnser frouwen» auf Stein amte.

Nach einem gemeinsamen Spaziergang im Garten, erzählt der ausführliche Bericht, entfernte sich Hanns Thüring von den Seinigen, stieg zur Gregoriushöhle hinunter und schaute ins Tal, indem er sich an einem Ast festhielt. Dieser aber brach, und er stürzte 24 Klafter tief. Sein Fall wurde von seinem Hündchen bemerkt, und dieses kündete durch sein Verhalten und Weisen das Unglück den Nachfolgenden an.

Diesen Vorgang schildert der Maler sachlich und anschaulich. Er zeigt auf der Tafel links die Fluh mit der Kapelle, dem Bruderhaus und der Höhle, den Stürzenden, das aufgeregte Hündchen und die erschreckten Angehörigen, unten die fast entlaubten Bäume im Talgrund und was sich weiterhin zutrug. — Die Gattin hatte den Priester und seine Haushälterin auf-

gebeten, den Unglücklichen zu bergen. — Sie finden ihn mit gebrochenem Kiefer, wie schlafend, sonst aber unversehrt.

Zwischen dem Fuss des Steines und Bad Flüh steht die Mühle des Werner Küry. Von dort holte der Priester den Müller und dessen Knecht Simon, nebst einem Pferd. Sogleich wurde der Junker von dem ihn stützenden Knecht aufs Pferd gesetzt, zur Mühle gebracht und dort acht Tage sorgsam gepflegt, bis er soweit hergestellt war, auf einer kastenähnlichen Bahre den Steilweg zur Landskron hinauf, zu seinem Vater getragen zu werden.

Die Landschaft ist als die Gegend von Mariastein wohl erkenntlich, erscheint aber zusammengerückt, wie es bei Erinnerungsbildern in der alten Malerei üblich war. Auch wurde der Blick von unten nicht einheitlich beibehalten, sondern im Bestreben, alle wichtigen Örtlichkeiten deutlich sichtbar zu machen, mit Unten- und Aufsicht beliebig gewechselt. So ragt die Landskron rechts oben übergross über den Horizont, die in Wirklichkeit von der Talsohle aus unsichtbar bliebe, und das flache Gelände über der Fluh wirkt abschüssig.

Gegen die Senke zwischen der Kapelle und der Burg neigt sich der geballte Wolkenraum, über dem sich der Himmel öffnet, mit dem Blick auf die Dreieinigkeit, Maria, Engel und Cherubime. Zu Füßen des Priesters, links unten im Tal, hat der Maler das Datum 1543 und sein Monogramm C.H. gesetzt, wohl des Glaubens, dass man für alle Zeiten wisse, wer C.H. war. In diesem Punkt aber hat er sich geirrt. Die Regesten der Himmelzunft zu Basel, in der die Maler eingeschrieben waren, geben keine Auskunft über ihn, noch lassen sich bis heute andere als nur monogrammierte Werke von ihm nachweisen. Die Initialen C.H. veranlassten P. Laurentius Eschle, das Mirakelbild einem völlig apokryphen Christian Holbein zuzuschreiben. Er drückte damit bloss aus, dass es sich um eine Arbeit aus der Nachfolge des 1543 in London verstorbenen Hans Holbein des

Jüngeren handeln müsse, nicht mehr. Andere wieder, so Rudolf Riggensbach, schlugen zaghaft Caspar Hagenbuch d. Ä. aus St. Gallen vor (um 1500—1579). Dessen Tätigkeit ist jedoch in der Nordschweiz nicht zu belegen, und seine wenigen gesicherten Werke in der Heimat und das frontale Bildnis des 34jährigen Joachim Schiller von Herderen von 1541 im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg weichen von unserem Mirakelbild ab. Hingegen lassen sich verschiedene, gleich monogrammierte, aquarellierte Zeichnungen vergleichen, die offenbar von derselben Hand stammen, obwohl das C gelegentlich als G gedeutet wird. Es sind dies: Ein Knabenbildnis in Halbfigur vom 17. Oktober 1529, ein Jüngling mit quastenverziertem Barett und das Brustbildnis eines kurz bärtigen Herrn mit flacher Mütze, alle drei in der Staatlichen Kunsthalle zu Karlsruhe, das letztgenannte von der Kunst Hans Holbeins d. J. stark beeinflusst. Möglicherweise rühren auch zwei datierte Scheibenrisse von 1511 und 1533 im Kupferstichkabinett Basel (U. XV. 47) und im Historischen Museum Bern (Sammlung Wyss I. 67) von ihm. Beim Berner Riss, für Jacob Rebhuhn von Basel, den späteren Landvogt von Homburg, entworfen, hat C. H. bei dem holbeinischen Scheibenriss mit dem Wappen der Familie Lachner, heute in Stockholm, weitgehend Rat geholt. Zeitlich näher aber steht ein Ölgemälde. Es zeigt das fast frontale Halbfigurenbildnis eines schielenden und bärtigen Mannes mit kurzem Bart und Mütze und trägt das gleiche Datum wie das Mirakelbild, 1543.

Graphisch scheint sich C. H. nicht betätigt zu haben. Jedenfalls lassen sich ihm bis dahin weder Kupferstiche noch Holzschnitte zuweisen. Der Vorwurf der Votivtafel forderte, soweit es sich um die Darstellung des Geschehens und der Örtlichkeit handelte, eigene schöpferische Kraft. Die Komposition verrät einen Künstler, der die Gabe des Erzählens besass. Der Unglücksfall und die Errettung werden, allen ab-

lesbar, deutlich geschildert. Mit den Proportionen im Bilde schaltete der Maler zu Gunsten der Eindringlichkeit frei. Die Häuser im Tal erscheinen zum Beispiel zu klein, gemessen an den Gestalten im Vorder- und Mittelgrund, der Wald rechts und die Landskron dagegen überhöht. Die Mühle wurde, mit abstehendem Rad, wie ein Baukastenhäuschen hingepflanzt. Die Bildnistreue aber bedeutete dem Maler und wohl auch dem Auftraggeber ein besonderes Anliegen. Nicht von ungefähr wenden sich die Gesichter dem Betrachter möglichst zu. Auch lassen sich die im Bilde mehrfach auftretenden Akteure, der «Kilchherr», seine Haushälterin und der Junker leicht wiedererkennen. Die bürgerliche Kopftracht der Frau mit dem vorgelegten Kinn Tuch entspricht der Haube der Dorothea Kannengiesser auf Holbeins Entwurf von 1526 für das Schutzmantelbild der sogenannten Darmstädter Madonna, einst in der Kapelle des Exbürgermeisters Jakob Meyer zu Gundeldingen. Der Priester trägt die schwarze Humanistentracht, der Junker ein Wams mit ungleichfarbigen Oberärmeln. Die Füße sämtlicher Männer sind mit den zeitgemässen «Kuhmäulern» bekleidet. Am hellen Ärmel des fallenden und des verwundeten Junkers richtet sich das Augenmerk auf ein wohl aufgenähtes, noch nicht gedeutetes Zeichen mit einem hängenden Rost unter den Initialen E A und M. Dr. Ernst Baumann hatte seinerzeit darin ein Bruderschafts emblem vermutet. Dass es zweimal in Erscheinung tritt, verrät, dass man ihm Wichtigkeit zumass. Der Rost scheint auf die Heiligen Laurentius oder Vinzentius hinzuweisen, das M auf den Namen Mariens. Über dem Wolken saum erscheint Gottes Thron, umgeben von Cheruben, dem Schmerzensmann als Fürbitter zur Rechten und der Gottesmutter zur Linken. Sie deutet auf ihre Brust, die Gottes Sohn genährt hat. Über Gottvater schwebt die Taube des heiligen Geistes, und zu beiden Seiten reihen sich je drei Engel mit den Leidenswerkzeugen. Diese heilige Gesellschaft



Abb. 1

wurde in sakraler Gesinnung übergross dargestellt.

Der Monogrammist C. H., der sich im unteren Bildteil als liebwerter Erzähler und beseelter Porträtist ausweist, traute seiner Vorstellungskraft offenbar nicht zu, aus eigenen Stücken dem Himmel gerecht zu werden. Er wagte zwiefache Anleihen: Für Gottvater hielt er sich an Hans Holbein d. J. Holzschnittillustration zu 1. Chronik 1 in den «Icones Historiarum Veteris Testamenti», die 1538 bei Melchior und Gaspar Trechsel zu Lyon erschienen, aber schon 1529/30 entstanden war (Abb. 2). Jemem thronenden Ältesten drückte er bloss die Krone aufs Haupt, gab ihm die Insignien der Weltherrschaft in die linke Hand, versah ihn mit einem Nimbus und bereicherte seinen Mantel mit Pelzborten. — Seinen Engeln bot Albrecht Dürers grosser Holzschnitt der heiligen Dreifaltigkeit in Wolken, von 1511 (Abb. 1) das Vorbild. Aus ihm pflückte er den Kreuz- und Säulenträger und übertrug dem vorderen Engel rechts den Essigschwamm. Die obersten Engel vertauschte er nach links und nach rechts. Dürers vehementes Temperament setzte er um in das temperierte, ihm gemässe. Jesus und Maria erinnern überdies, wenn auch in übertra-

Abb. 2



genem Sinn, an das Fürbitterbild des Dürerschülers Hans von Klumbach in der Ermitage zu Leningrad. Nur die sich wiederholenden Cherubime scheinen von ihm selbst herzurühren. Ihre sechs Flügel verursachten ihm nicht geringe Mühe, dass er sie ohne die leiseste Variante vervielfachte.

In seiner schönen, tieftönigen Farbharmonie erweist das Bemühen des Monogrammistens C. H. um die lebendige und zugleich anschauliche Darstellung eines wunderbaren Geschehens, für die der Künstler auf eigene Formulierung angewiesen war, ansprechende Fähigkeiten, die ihn hoch über den durchschnittlichen Motivbildner erheben. Andererseits deutet das Versagen oder eine geistige Trägheit zum «Höhenflug» in himmlische Visionen seine künstlerischen Grenzen an. Wer immer er war, ein in Basels Umgebung tätiger Maler, er legitimiert sich als Meister, indessen nicht ersten Ranges. Für die Siebenschmerzen- oder die Reichensteinsche Kapelle aber bildet seine Motivtafel den wertvollsten und auch den schönsten Schmuck.

Dr. Margarete Pfister-Burkhalter

Literatur:

Rahn, J. R.: Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn. Zürich, 1893, p. 109

Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn. 1902, p. 177ff.

Eschle, P. Laurentius: Unsere Liebe Frau im Stein. 1897, p. 28

Die Reichenstein'sche Kapelle in Mariastein: Gedenkblätter zur Vollendung ihrer Renovation 1943

Baumann, Ernst: Landskron und Mariastein. Jurablätter V. 1943, p. 45

Loertscher, Gottlieb, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Bd. III. Basel, 1957, p. 400—401

Abb. 1: Albrecht Dürer (1471—1528): Die heilige Dreifaltigkeit in Wolken, 1511. Einblattholzchnitt.

Abb. 2: Hans Holbein d. J. (1497/98—1543): Die Versammlung der Ältesten. Holzschnitt über Chronik 1 in: Icones Historiarum Veteris Testamenti. Lyon, Melchior und Gaspar Trechsel, 1538.

·I·N·R·I

