

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 12 (1925)
Heft: 7: Sonderheft : Ausstellungen

Artikel: Eine romantische Madonnenstatue aus der Innerschweiz
Autor: Birchler, Linus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-81682>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

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

Eine romanische Madonnenstatue aus der Inner Schweiz

Die in diesem Hefte abgebildete romanische Statue stand bis zur Franzosenzeit im äusseren Kanton Schwyz, in einem Wegkapellchen an einem der alten Pilgerwege nach Einsiedeln; bei den Arbeiten für die Denkmälerstatistik des Kantons Schwyz wurde sie in einem Bauernhause aufgefunden. Die Figur dürfte über den Kreis der Fachgelehrten hinaus Beachtung finden, denn ihre stilistische Haltung, voll herber Strenge und barbarischer Grösse, kann gerade heute auf verstehendes Nachempfinden rechnen. Das Werk lässt sich auf die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert datieren. Die Gesamthaltung erinnert an die Madonna an der Fassade des Münsters von St. Ursanne. Formale Einzelheiten stimmen mit der sogenannten Churer Madonna (von ca. 1200) im Landesmuseum überein; aber die spätkarolingische Weichheit der Linien, die in jener wohl aus Italien nach Graubünden gelangten Plastik nachklingt, ist hier feierlich starren Geraden gewichen. Die genauere Betrachtung der Formelemente ist nicht uninteressant:

Die thronende Madonna samt Kind und Thron ist aus einem Stücke Kernholz (Linde) geschnitten; die Unterseite zeigt die Jahresringe des Baumstammes mit dem Zentrum in der Mitte des Stammes. Mutter und Kind sind unerbittlich in die Blockform gezwungen; man mag angesichts dieses zurechtgeschnittenen Baumstumpfes an die griechischen Xoana erinnert werden. Hart aufeinanderstossende Vertikalen und Horizontalen bestimmen den Eindruck; man fühlt, wie der Schnitzer am liebsten auch die Schultern rein horizontal geführt hätte. Oberstes Gesetz ist Symmetrie in Haltung und Gewandung. Die Madonna trägt ein langes, an den sogenannten »Flock« der Benediktiner erinnerndes rotes Kleid mit weiten Aermelöffnungen, die zur Erde hängen. Unten am Rock ist ein breiter Saum angesetzt, der gelb ornamentiert ist; die Innenseite der Aermel ist bläulich, der Gürtel gelb aufgemalt. Der ehemals weisse Schleier fällt zu beiden Seiten symmetrisch vom Haupte herab, mit je zwei Kerben in Wangenhöhe; am untern innern Rand ist das Velum beidseitig zurückgeschlagen; um das ehemals gelb bemalte runde Pectorale nicht zu verdecken. Die Krone sitzt über dem Kopftuch. Der Kopf- und Gesichtstypus ist ausgesprochen dolichocephal, mit langer, schmaler, spitzer Nase, mit hervorstehenden, grossen, mandelförmigen Augen und kleinem Munde. Das stärker verwitterte Köpflein des Kindes, ebenfalls gekrönt, lässt die selben Stilmerkmale

erkennen; am Hinterkopfe wolle man die modische Lockenwelle beachten! Das Christkind trägt eine einfache, bläuliche Tunika, ebenfalls mit aufgemaltem Gürtel und Resten eines gotischen Saumornamentes; sie hängt in drei flachen Röhrenfalten herab. Das Gewand der Mutter weist, ausser Andeutungen von Modellierungen an der Brust, nur die majestätischen Hängefalten aussen an den Aermeln auf. Die Füsse des Kindes hängen frei herab, die der Mutter wurden irgendwann weggeschnitten. Die Hände des Kindes und die rechte Hand der Madonna, die angestückt waren, fehlen. Nach den Bohrlöchern zu schliessen, ragten die rechte Hand der Mutter (mit Szepter) und die linke des Kindes (mit Weltkugel) horizontal heraus; das schräge Bohrloch für die Rechte des Kindes deutet auf eine segnende oder lehrende Geste hin. Mit der grossen, langfingerigen Linken hält die Mutter den Knaben um die Knie fest. Der Thron, im Grundriss trapezförmig, war einst gelb bemalt; seine Rücklehne wurde von späterer Hand abgesägt; ebenso wurde vom Sockel ein Stück abgesägt, vielleicht um das Bild in ein Kapellchen einzufügen. Die drei Aussenseiten des Thrones zeigen interessante Ornamentierungen auf blauem Grunde: links rauteförmiges Flechtband,¹ rechts zwei aufeinanderstehende fünfblättrige Palmetten im Oval, die Rückseite ein fleur de lys-Ornament, dessen untere Hälfte, gleich der untern Palmette, der Säge zum Opfer fiel.

Prachtvoll ist die Massenbehandlung. Das starre Thronen ist durch die strenge Symmetrie zu hieratischer Feierlichkeit gesteigert. Die Schattenlinien der symmetrischen Aermelschlitzte fassen die Gruppe schon von unten an eng zusammen; sie bestimmen den Charakter des Bildwerkes: sakraler Vertikalismus. Bei aller scheinbaren Primitivität offenbart sich ein feines Empfinden für das Ausbalancieren von Rechts und Links. Käme das Kind bei der schon genannten Handstellung genau in die Mitte zu sitzen, so würde dadurch die linke Seite (vom Beschauer aus) zu unruhig, da dann die Szepterhand der Mutter und das lehrend erhobene Aermchen des Kindes zu nahe beisammen lägen. Indem das Kind aus der Mittelachse hinausgerückt wird, kommt seine segnend erhobene Rechte genau in die Mittelachse zu liegen. Die längere Schattenvertikale am rechten Aermel der Madonna dient zum Ausgleich; ihre einfassende Funktion wurde früher vom Szepter noch weiter nach oben fortgesetzt, sodass die

¹ Wie am Throne der Madonna von St. Ursanne.



Diagonale des das Knäblein haltenden linken Armes der Mutter noch stärker damit kontrastierte.

Dass diese innerschweizerische Holzfigur vom Ende des 12. Jahrhunderts an ägyptische Kunst, an die Abkömmlinge der griechischen Xoana und an afrikanische Idole gemahnt, ist kein Zufall. Naiv und stark gläubige Perioden formen ihre Kultbilder nicht einführend-naturalistisch, sondern abstrahierend-stilisierend. Dass noch heute das Volk seine Kultbilder nicht mit naturalistischen Augen sieht, beweist ein Blick auf die Gnadenbilder der orthodoxen und der römischen Kirche: Von den schwarzen Madonnen von Sendomir und Czenstochau bis zu dem »La Bruna« genannten wundertätigen Madonnenbild von Neapel, von den russischen Ikonen zu dem in katholischen Häusern am meisten verbreiteten Muttergottesbilde, der spätbyzantinischen »Mutter von der im-

merwährenden Hilfe«, von der schwarzen gotischen Einsiedler Muttergottes in ihrem steifen, auf ein Dreieck stilisierten Barockgewande zu der schwarzen Madonna von Loreto — immer will das betende Volk nicht Kopie der Wirklichkeit finden, sondern Stil, Steigerung und Vereinfachung. Kaum ein Werk der Renaissance, wie viele Madonnen sie auch schuf, wurde dem Volke zum »Gnadenbild«. Nicht ein als Madonna ausgestaffiertes nettes Bürgermädchen von Florenz oder Nürnberg will der Betende sehen, sondern die Himmelskönigin, unbewegten Gesichtes, mit streng geordnetem Gewand, eine ewige Symbolgestalt. Gerade das einfache Volk ist für summarische Stilkunst viel aufnahmefähiger als der intellektuell beschwerte »Kenner«; nur unter diesem Gesichtspunkte kann vielleicht eine religiöse Volkskunst wieder erstehen.

Linus Birchler.