Der Skulpturenfund von Leuk (1982)

Autor(en): **Ruppen, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168140

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 Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Skulpturenfund von Leuk (1982)

von Walter Ruppen

Die Entdeckung der Statuen

Das im frühen 16. Jahrhundert unter das Schiff der Kirche verlegte oder dort vergrösserte Beinhaus[1] betritt man durch ein Portal unter der südlichen Schiffseite der Kirche. Etwas nordöstlich von der Mitte des Beinhauses steht (heute wiederum) frei im Raum der massige Fundamentpfeiler des zweiten Bündelpfeilers der südlichen Arkade. An der dem Eintretenden zugewandten West- und Südflanke ist der Fundamentpfeiler mit Totentanzszenen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts bemalt[2]. Bis 1982 setzte die westliche Mauer des Raumes nahe der Eingangstüre an. Die Nordmauer des Beinhauses stiess beidseits an den Fundamentpfeiler, der westliche Teilabschnitt hinter dessen Mitte, der östliche in der vorderen Flucht des Pfeilers; in den östlichen Abschnitt der Mauer war zudem ein Wandschrank eingelassen (Abb. 1).

An das Geheimnis der Statuen mitten in den Gebeinen begann man erstmals zu rühren, als bei der Freilegung der ursprünglichen Bodenniveaus im Schiff der Kirche die lärchene Bohlendecke des Beinhauses zum Vorschein kam, die das Ausmass der damaligen Beinhauskapelle mehr als um die Hälfte übertraf. Was lag hinter den Mauern, die den arg beschnittenen Raum des Beinhauses gegen Norden hin begrenzten? Die Neugierde wuchs. Man entschloss sich, das Rätsel abzuklären, indem man die dünne Wand hinter dem Schrank durchbrach. Kaum war hier eine Bresche geschlagen, starrten Totenschädel hervor (Abb. 2). Man sah sich vor die Wahl gestellt, entweder die Mauer wiederum zu schliessen oder alles auszuräumen. Doch wohin mit all den Gebeinen? Da sich der Kirchenrat mit dem Gedanken trug, das Beinhaus zu einem Vereinsraum zu erweitern, fiel der Entscheid, die Gebeine zu entfernen. Vor dem Beinhaus wurde - wie zur Zeit der Pestepidemien - eine Grube als Massengrab ausgehoben. Die Arbeiten begannen[3].

Als erstes Bildwerk kam der gotische Kruzifixus (Nr. 7) unmittelbar hinter der Mauer zum Vorschein (Abb. 1, Nr. 1). Kaum war der Stollen einen Meter weit in die Gebeine vorgetrieben, stiess man am 8. Februar 1982 auf das erste «Nest» begrabener Statuen (Abb. 1, Nr. 2). Nicht weniger als sieben Figuren lagen in einer

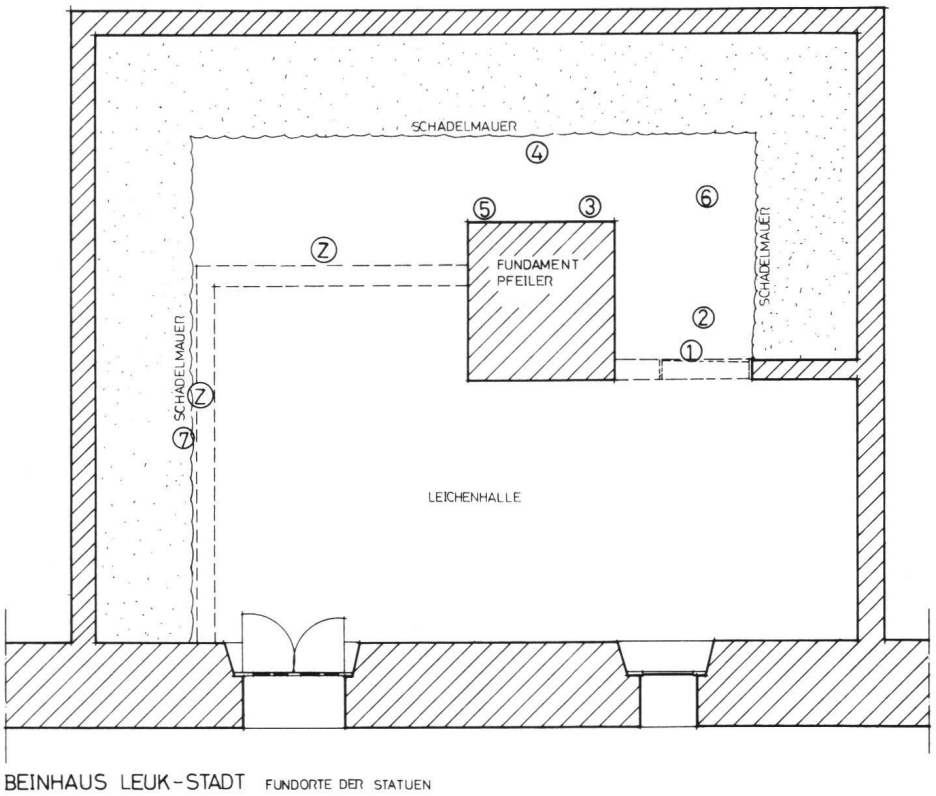

Abb. 1: Grundriss des Beinhauses in der Kirche von Leuk-Stadt, mit Angabe der Fundorte. (Eingang unten, von Süden).

Höhe von 10 bis 250 cm mitten unter den wirr durcheinander liegenden Gebeinen. Wir zählen hier die Statuen in der Reihenfolge[4] auf, in der sie entdeckt worden sind: der Engel mit Schriftband (Nr. 23), der Schächer (Nr. 20), die kleine Pietà (Nr. 13), die Ritterstatuette (Nr. 12), die kleine sitzende Mutter Gottes (Nr. 10), die unbekannte männliche Figur (Nr. 11) und die weibliche Wappenbüste (Nr. 24). Als die Arbeiter noch am selben Tag die rückseitige Kante des Fundamentpfeilers erreichten, entdeckten sie unmittelbar hinter dem Pfeiler (Abb. 1, Nr. 3) in 120 bis 250 cm Höhe drei weitere bemerkenswerte Figuren: den Korpus des Chorbogenkruzifixes (Nr. 21), die grosse Pietà (Nr. 2) - der Oberkörper des Leichnams Christi lag getrennt daneben - und Gottvater (Nr. 16). Am folgenden Tag, am 9. Februar, kamen ebenfalls hinter dem Pfeiler, aber weiter gegen den Berg zu (Abb. 1, Nr. 4), wiederum sieben Bildwerke zum Vorschein, die alle in 50 cm Höhe dicht beieinanderlagen: die hl. Margareta (Nr. 8), der Ölbergchristus (Nr. 19), die grössere Sebastiansfigur (Nr. 18), eine weibliche Heilige (Nr. 5), eine weitere weibliche Heilige (Nr. 6), der hl. Michael (Nr. 1), die hl. Barbara (Nr. 15) und das Relieffragment der Kreuzigung aus Papiermasse (Nr. 28). Wiederum dicht am Pfeiler, an der Nordwestecke (Abb. 1, Nr. 5), fand man noch am selben Tag den hl. Bartholomäus (Nr. 17) und das Relief Gottvaters oder Karls d. Gr. aus Papiermasse (Nr. 27). Die nordöstliche Ecke war noch nicht ausgeräumt; man war schräg hinter den Kirchenpfeiler vorgerückt. In dieser Ecke (Abb. 1, Nr. 6) nun stiess man am 11. Februar auf die letzte grosse Ansammlung von sechs Skulpturen, die wieder in einer Höhe von 10 bis 250 cm mitten zwischen den Gebeinen lagen: der hl. Mauritius (Nr. 9), die sitzende Mutter Gottes mit dem spielenden Kind (Nr. 4), ein männlicher Heiliger (Nr. 3), die Sebastiansstatuette (Nr. 25), das Fragment einer weiblichen Heiligen (Nr. 14) und der in Stücke zerbrochene Kruzifixus aus Stein (Nr. 22). Die daraufhin ausgeräumte nordwestliche Ecke erwies sich als leer. Erst mitten hinter der Westmauer (Abb. 1, Nr. 7) fand man am 22. Februar als letzte Figur den wohl männlichen Heiligen aus Stein (Nr. 26).

Nach dem Freilegen des rechteckigen Umgangs hinter dem Fundamentpfeiler ist das Beinhaus nun nicht etwa leer von Gebeinen. Man räumte lediglich die später eingefüllten menschlichen Knochen aus und stiess zu jenen imposanten Schädelwänden vor, die wohl unmittelbar nach dem Bau des Beinhauses im 16. Jahrhundert auf niedrigem Tuffsockel als eindringliches Memento mori aufgeschichtet worden waren (Abb. 2). Diese *Schädelfronten* bilden nun nahezu drei Seitenwände des geräumiger gewordenen Beinhauses. Die Möglichkeit, dass hinter den Schädelwänden noch eine ältere «Generation» romanischer Bildwerke ruht, ist bei einem Blick auf den Statuenfund des Jahres 1924 im Beinhaus von Raron nicht ganz auszuschliessen[5]. Wenn man in Raron vielleicht unmittelbar nach dem Bau des Beinhauses, 1512/13[6], die mittelalterlichen Bildwerke der Heiligen als erste auf die Felsbank legte, ehe man darüber die Gebeine der Gläubigen aufzuschichten begann, so kann dies auch in Leuk nach der Vollendung des neuen Beinhauses in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Fall gewesen sein.

Gleich nach der Entdeckung der Figuren fing das Rätselraten[7] an, wann wohl das umfangreiche «Menschenmaterial» mit den Einschlüssen alter Statuen hinter Mauern verschwunden sei. Dass beides zur selben Zeit geschah, ging daraus hervor, dass im westlichen Teilabschnitt der bergseitigen Mauer, auf der Rückseite, stellenweise Abdrücke von Schädeln im Mörtel festzustellen waren. Die Schädel müssen hier unmittelbar vor der Erstellung der Mauer

Abb. 2: Blick in den rechten Teil des Beinhauses. Links der Pfeiler (bemalt), oben Holzdecke, rechts die kompakte Schädelmauer des 16. Jh. In den dazwischen aufgeschichteten Gebeinen fand man die Skulpturen.

Abb. 3: Hl. Michael (Nr. 1). Abb. 4: Hl. Michael (Nr. 1), von der Seite.

Abb. 5: Hl. Michael (Nr. 1), Kopf.

notdürftig aufgeschichtet worden sein, weshalb einzelne von ihnen gegen die noch frische Mauer kollerten.

Die Lösung des Rätsels brachte der Fund von zwei Zeitungsfragmenten aus den Jahren 1861 und 1871, wovon man das eine hinter dem westlichen Abschnitt der Nordmauer und das andere hinter der Westmauer, nahe bei der zuletzt gefundenen steinernen Figur, entdeckte (Abb. 1, Z). 1863 wurde nämlich die Pfarrkirche einer durchgreifenden Renovation unterzogen[8]. Anschliessend nahm man auch im Beinhaus Änderungen vor[9]. Bei dieser Gelegenheit muss man die unzeitgemässen Figuren von ihrem bisherigen Standort hierher gebracht und zu den Gebeinen der Toten gelegt haben. In dem Entschluss lebte noch die alte Sitte fort, nicht mehr genutzte Statuen der Heiligen pietätvoll zu «bestatten»[10]. Nach der dicken Staubschicht zu schliessen, die auf den Figuren lag, hatten diese zuvor zwei bis drei Jahrhunderte im Dachstuhl der Kirche oder in einem Turmgeschoss gelegen. Die Statuen waren zum Teil von einem russartigen Schmutz bedeckt; auch war in einzelnen Fällen ein leichter Brandgeruch festzustellen[11]. Frei von diesem Staub war sonderbarerweise der Leichnam der grossen Pietà; er muss in einem geschlossenen Behältnis aufbewahrt worden sein.

Die gefundenen Figuren überwachte man mit der nötigen Sorgfalt. Man brachte sie in einem Luftschutzraum unter, den man mit einer Sicherheitsanlage versah. Nach Installierung der entsprechenden Vorrichtungen wurden die Statuen im Laufe einiger Monate von der hohen Luftfeuchtigkeit des Beinhauses (80%) an eine gemässigtere von 60–67% gewöhnt. Unter Aufsicht von Prof. Dr. Alfred A. Schmid (Freiburg) als Experte und von Oskar Emmenegger (Merlischachen) als Konsulent der Eidgenössischen Denkmalpflege wurden für die Skulpturen, im Einvernehmen mit dem kantonalen Denkmalpflegeamt, die geeigneten Konservierungstechniken ausgewählt. Vor der Reinigung wurden die Fassungen aller Statuen gefestigt. Der Entscheid darüber, welche Figuren vollständig restauriert werden, hängt von ihrer Wiederverwendung ab.

Die einzelnen Fundgegenstände (Katalog)

Skulpturen

Nr. 1. *Hl. Michael* (Abb. 3–6).

Ende 13. Jh.[12]. Aus einer Walliser Werkstatt? Zu einem Altar gehörend[13]? H. 123 cm. Linde, massiv (Markholz)[14]. Zwei Temperafassungen[15]. Grösstenteils erhaltene Originalfassung: Gipsgrundierung; Inkarnat Bleiweiss mit wenig Rot (Zinnober?); Haare Blatt-

Abb. 6: Hl. Michael (Nr. 1), Detail der Ärmelfalten.

gold; Unterkleid (Tunika) Azurit; Dalmatik oder Obertunika Krapplacklasur oder -lüster auf Mennige; Schild Azurit; Kreuz mit Zinnfolie; Lanze Gelb (Indischgelb?); Drache Kupfergrün mit Bleiweiss und bräunlichem Firnis. Zweite Fassung (15./16. Jh.): ähnlich der Originalfassung. Kreidegrundierung; Unterkleid Kupfergrün (Malachit?), vielleicht weil das Azurit der ersten Fassung unter verbräuntem Firnis oder in verbräuntem Bindemittel grünlich erschien; Dalmatik oder Obertunika Zinnober mit Granatstreumuster in Blattgold; Drache Kupfergrün und mit etwas hellerem bräunlichem Firnis. Die fehlenden Flügel steckten ehemals in grossen Löchern auf den Schultern.

Der Erzengel steht barfuss auf einem entenförmigen Drachen, in dessen Schlund er mit beiden Armen die Lanze stösst. Infolge dieser Bewegung ist nicht nur die linke Schulter ein wenig gesenkt, was eine Neigung des Kopfes zur Folge hat, die ganze Figur erhält auch eine sanfte Beugung und Drehung. Das jugendliche Haupt wird von zwei Lockenreihen tonsurartig gerahmt. Über einer Tunika, die nur mit den enganliegenden Ärmeln der Vorderarme in Erscheinung tritt, trägt der Erzengel eine lange, seitlich geschlitzte Dalmatika oder Obertunika mit herzförmigem Stehkräglein[16]. Die den Oberkörper lose umschliessende Dalmatika erweitert sich unten, weshalb zwischen den Beinen eine grosse, ungegliederte Röhrenfalte entsteht. Der linke Arm wird fast vollständig von einem sanft geschwungenen, oben kräftig gekrümmten gotischen Schild[17] verdeckt, der in flachem Relief ein gerautetes lateinisches Kreuz mit abgesetzten Kleeblattenden zeigt.

Wegen der leichten Biegung und Drehung scheint die Figur trotz dem richtigen, aber nur angedeuteten Kontrapost fast schwerelos zu stehen, ein Eindruck, der durch die Flügel gewiss noch verstärkt worden ist. Die fast nur aus Vertikalzügen bestehende monumentale Faltengebung innerhalb einer geschlossenen Silhouette verstärkt den röhren-, bzw. säulenhaften Charakter der Figur. Das Erstaunliche sind die plastischen Qualitäten der grazilen Gestalt. Nicht nur der kugelige Drache, der Schwanz und Hals zum Engel krümmt, auch die Faltenröhren, die Krümmung des Schildes, die Rundungen des Antlitzes[18], die Mandelaugen[19] und die Lockenkringel vermitteln diesen Eindruck gespannter, ja praller Fülle. Die unverkennbare Stilisierung des Antlitzes und dann vor allem das geometrische Faltenmotiv am rechten Ärmel (Abb. 6) verraten, dass sich diese Plastizität ebenso wie die säulenhafte Rundlichkeit der Figur noch von der Romanik und der «statue-colonne»[20] der Frühgotik herleiten. Nebenher geht aber ein erstaunlicher Detailrealismus. Die bis in die Zehen hinein geformten Füsse schmiegen sich dem Rücken des Drachen an. Mit der gleichen Sorgfalt sind auch die vorderen Glieder der Finger gekrümmt. Ja selbst der rechte Muskelstrang am Hals tritt naturgetreu hervor. Da braucht auch der vollständige Kontrapost nicht zufällig zu sein. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich zu beobachten, wie die Figur im Bemühen um natürliche Präsenz den anatomisch ungeschickt gestalteten linken Arm unter dem Schild zu «verstecken» versteht.

Abb. 7: Vesperbild, 14. Jh. (Nr. 2).

Weil bei dieser Michaelsfigur das statuarische Empfinden der noch ungebrochenen oder wiederbelebten Romanik[21] mit dem Realismus des 13. Jahrhunderts zusammenfand, konnte hier noch am Jahrhundertende eine Skulptur entstehen, die sich jener von aussen herangetragenen formelhaften Stilisierung entzog, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts einsetzte und, mit Unterbrüchen, bis ins 14. Jahrhundert hinein zusehends mehr den Charakter der Figuren prägte. Die bereits genannten anatomischen Mängel lassen auf eine provinzielle Herkunft schliessen. Der ausserordentlichen Skulptur ist kaum stilistisch eng Verwandtes an die Seite zu stellen.

Nr. 2. *Vesperbild* (Abb. 7–11, 55).

1. Hälfte 14. Jh.[22]. Aus einer Walliser Werkstatt? H. 135, 5 cm. Pappel, dünnwandig bis auf eine Dicke von 5 bis 15 mm ausgehöhlt. Die für die Falten des Kleides am Oberkörper applizierten Stäbe (Abb. 10) bestehen ebenso wie die zwei Bodenbretter aus Lärche (!). Tannene Rückwand. Aufgrund des Verlaufs der Holzfasern darf angenommen werden, dass der dem Körper Mariens anliegende Teil des Leichnams Christi aus demselben Stück gearbeitet worden ist. Angesetzt sind die vorderen zwei Drittel des Kopfes von Maria, ferner der Oberkörper und der Kopf Christi; angedübelt sind auch die Unterschenkel des Leichnams. Der Oberkörper Christi war durch Leder mit dem Oberschenkel und der Hüfte der Mutter Gottes verbunden. Grösstenteils erhaltene originale Temperafassung. Grössere Fehlstellen am Unterkörper Mariens. Kaschierung. Schneeweisse Gipsgrundierung über grauer Grundierung;

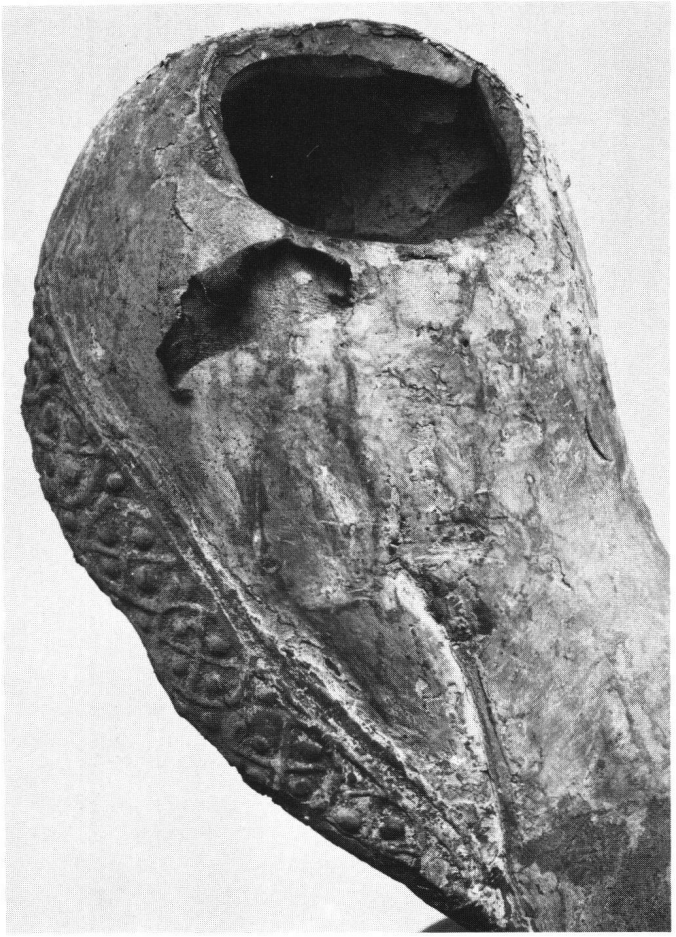

Abb. 9: Vesperbild, 14. Jh. (Nr. 2), Öffnung im Kopf.

Abb. 8: Vesperbild, 14. Jh. (Nr. 2), von der Seite.

Inkarnat Bleiweiss, mit rotem, organischem Farblack pigmentiert, darüber dunkelbrauner Firnis; Haar Mattgold; Kleid Krapplacklüster; Mantel Bleiweiss, mit rötlichen Pigmenten im Firnis. Nah der Borte verlaufen zwei zinnoberrote dünne Streifen. In Kreide modellierte Borten (Abb. 9), gefasst mit rötlich getöntem Blattgold; Perlen mit grünem Lüster gehöht; Mantelumschläge Azurit. Die Füsse Christi fehlen, ebenso Teile der Sockelprofilstäbe.

Maria sitzt auf einem einfachen Armlehnstuhl. Sie schlingt den rechten Arm um den Brustkorb Christi; mit der anderen Hand stützt sie den linken Arm des Sohnes. Der rechte Arm des Leichnams hängt herunter. Um auf das nach hinten fallende Haupt des Sohnes blicken zu können, weicht Maria mit den Schultern, und mehr noch mit dem vorgeneigten Kopf, zur Seite. Der von breiter Borte gesäumte Kapuzenmantel[23] gibt die zierlich gewellten Haare beidseitig des Hauptes und einen Ausschnitt des Oberkörpers mit den schalenförmigen Brüsten frei. Die modische Ohrenlocke ist zurückhaltend betont. Das vielleicht nicht gegürtete Kleid entfaltet sich unter der Halsborte in einem Fächer von straffen Faltenzügen, die, aus Stäben gebildet (Abb. 10), die Rundungen der Brüste nicht umfliessen. Die Draperie beider Figuren verunklärend, verschmilzt die Schüsselfalte des Lendentuchs mit denjenigen Mariens. Der Mantel der Mutter Gottes endet unter der Mitte der Schienbeine. Vom rechten Knie hängen symmetrisch zwei Tütenfalten herab; beim linken ist nur eine solche Falte festzustellen, wodurch zumin-

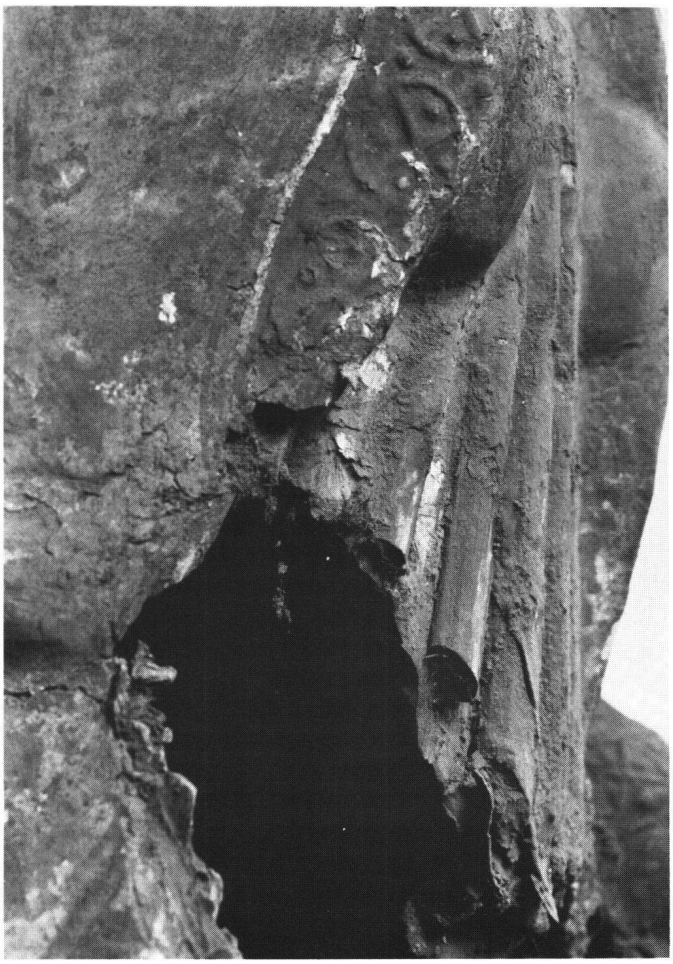

Abb. 10: Vesperbild, 14. Jh. (Nr. 2), Detail mit den Faltenstäben an der Brust.

dest der Schüsselfaltentrichter zwischen den Knien gerahmt erscheint. Während das rechte Knie Mariens von Falten des Mantels rechteckig sperrig eingefasst wird, verschwindet das linke vage unter einem zipfelförmigen Mantelumschlag, obschon das Motiv der waagrechten Deckfalte auch hier angeschlagen wird. Eine ausgussförmige Schüsselfalte kehrt in der Profilansicht beim rechten Oberschenkel wieder (vgl. Anm. 81). Im Gegensatz zur reichen und sehr komplexen Drapierung des Unterkörpers wird der Mantel am Oberkörper nur beim linken Oberarm durch einige unbestimmte füllige Falten belebt. Augenfällig ist die Dominanz des ebenmässig gebildeten Hauptes Mariens, das, in Betrachtung des Sohnes und mehr noch in sich versunken, jegliche Äusserung des Schmerzes verbirgt. Lediglich die mit Kreide aufgesetzten Tränen fallen wie ein dünner Spitzenschleier über die rotbackigen Wangen. Zwischen den geraden Oberlidern und dem gespannten flachen Bogen der Unterlider wird nur wenig vom Auge sichtbar, was der Figur etwas Fremdartiges verleiht[23a]. Unter dem langgezogenen Nasenrücken sind die Lippen leicht geschürzt. Das edle, ausgewogene Antlitz findet seinen Abschluss in der sanften Spitze des Kinns.
Zum Stil der Figur siehe S. 262f. und Abb. 52–55.

Die Skulptur ist nicht nur zu den wertvollsten Vesperbildern der Schweiz zu rechnen, sondern es kommt ihr auch europäische Bedeutung zu.

Abb. 11: Vesperbild, 14. Jh. (Nr. 2), Kopf und Brustpartie.

Abb. 12: Männlicher Heiliger (Nr. 3).

Nr. 3. *Männlicher Heiliger* (Hl. Jakobus d. Ä.? Prophet?) (Abb. 12).

1. Drittel 14. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?). H. 65,5 cm. Pappel, massiv (Stammeshälfte ohne Mitte des Marks). Zu drei Vierteln erhaltene spätere Temperafassung. Haar Dunkelbraun; Farbe des Kleides unbekannt; Mantel wohl Rot (Eisenoxid); Mantelumschläge Grün; Mütze Zinnober. Nasen- und Fussspitzen fehlen, ebenso die untere Hälfte des Stockes.

Die reliefhaft flache Figur steht frontal. Die waagrechte Linke hält den Stock, die Rechte ist schräg erhoben (alle Finger gestreckt). Auf dem von Bart- und Lockenbüscheln gleichmässig gerahmten länglichen Haupt sitzt eine Mütze[24]. Die Kleidung ist kaum tuchgerecht drapiert. Der am Oberkörper offene Mantel erscheint vor der Körpermitte wie ein hochgezogener kleiner Kaselflügel; zwischen den im Kleid nur dürftig durchgestalteten Unterschenkeln wirkt die aufwendige Korkzieherfalte wenig motiviert.

So verliert sich der im Haupte spürbare Anflug von Kathedralskulptur rasch angesichts der Unzulänglichkeiten in Körperbau und Draperie; der formal störende steife rechte Vorderarm scheint (wider Erwarten) original zu sein.

Nr. 4. *Sitzende Mutter Gottes* (Abb. 13, 14).

2. Viertel 14. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?) H. 59 cm. Pappel, massiv (Markholz). Auch rückseitig beschnitzt. Spuren der originalen Temperafassung. Farbe des Kleides unbestimmt; Mantel Krapplacklasur; Schleier Malachitgrün, möglicherweise schwarz strukturiert; Kleid des Kindes Hellbraun; Kissen goldfarbenes Gelb, mit Zinnober kariert. Vorzüglich erhaltene Malerei an der Thronrückseite: Malachitgrün; horizontale Streifenzier am oberen und unteren Rand in Zinnober und goldfarbenem Gelb, schwarz konturiert. Das angestückte Hinterhaupt des Kindes hat sich gelöst. Teilweise stark verwittert.

Maria sitzt auf einem einfachen Thron, der mit einem Kissen ausgekleidet ist. Sie schlingt den Arm um das Jesuskind, das auf ihrem linken Oberschenkel steht. Das Kind zieht den Zipfel ihres Schleiers über seine linke Schulter herab, wobei es sich wie ein Kreisel dreht und neckisch zur Mutter emporblickt (Abb. 14). Die von den «spätgotisch» gekreuzten Beinchen eingeleitete Torsion wird durch Schulter und Ärmchen um eine weitere Drehung fortgesetzt. Der bei den Oberschenkeln geschlitzte Rock des Kindes ist parallel gefältelt. Das Kind tänzelt auf dem Mantelumschlag, der sich gleich einem breiten Schüsselrand[25] über den Schoss der Mutter legt. Die Schüsselfalte zwischen den Knien Mariens wird von zwei unten zusammenlaufenden Faltenströmen gerahmt. Am Rücken bildet der Schleier zwei symmetrisch angeordnete Quatschfalten mit tütenförmigen Zipfeln. Erstaunlicherweise sind drei Kreuzblätter der Krone erhaltengeblieben. Der anatomisch ungeschickt gestaltete rechte Vorderarm der Mutter scheint ursprünglich zu sein.[26].

Bei allem Mutwillen ist das Kind voll von jener koketten Preziosität, die dem höfisch-ritterlichen Wesen eigen war. Die Figur zählt ohne Zweifel zu den eigenwilligsten[27] Variationen religiöser Skulptur des 14. Jahrhunderts über das Thema «Mutter und Kind», das – wie das Vesperbild – dem für das Jahrhundert charakteristischen Bemühen um mystische Vereinigung des Menschlichen mit dem

Abb. 13: Sitzende Mutter Gottes, 14. Jh. (Nr. 4).

Abb. 14: Sitzende Mutter Gottes, 14. Jh. (Nr. 4), von links.

Göttlichen entsprang. Für die Datierung sind die wellenförmigen Locken von Bedeutung.

Nr. 5. *Weibliche Heilige* (Abb. 15, 16).

2. Viertel 14. Jh. Aus einer Walliser Werkstatt? H. 82 cm. Pappel, massiv (Markholz). Zu drei Vierteln erhaltene originale Temperafassung. Zweischichtige Grundierung: erster Auftrag Gips mit wenig Kreide, zweiter Auftrag Kreide; Kleid Kupfergrün (Malachit?); Mantel Eisenoxid und Zinnober (mit viel Ölbindemittel); Mantelumschläge ockriger Elfenbeinton, gemustert mit dunklen Blütenmotiven; Haar Mattgold. Nasenspitze und Vorderarme fehlen; in den fast waagrecht vorgestreckten Armen hat die Heilige wohl Attribute gehalten.

Die nicht gekrönte Heilige steht pfahlartig gerade mit sanft vorgewölbtem Körper (Abb. 16); nur das Haupt ist unmerklich nach links geneigt. Das Haupthaar ist beinahe rundum geschnitzt. Die symmetrisch angeordneten gewellten Haare betonen zurückhaltend die (alt)modische Ohrenlocke. Eigentümlich ist die Drapierung des mit einer Schliesse gehaltenen Mantels (Lacerna?)[28]. Der rechte Arm hebt den Überwurf so, dass dessen Zipfel vorne in der Art eines halben Kaselflügels niederfällt; die halben (!) Schüsselfalten streben folgerichtig zum Arm empor. Der leicht angehobene linke Arm schiebt die andere Flügelhälfte hingegen zur Seite. In der auf Symmetrie angelegten Figur überrascht diese kontrastreiche Drapierung[29]. Die Augen liegen dicht beieinander; Oberlippe, Mund und Kinn treten als kompakte Rundung vor. Die etwas provinziell scheinende, gedrängte Darstellung von Mund, Nase und Augen mitten in dem kräftigen, breiten Antlitz verstärkt noch den Eindruck introvertierter Beschaulichkeit, der von der Figur ausgeht.

Abb. 17+17a: Weibliche Heilige, Katharina? (Nr. 6).

Abb. 15: Weibliche Heilige (Nr. 5).

Abb. 16: Weibliche Heilige (Nr. 5), v. r.

Stilistisch gehört die Figur noch zu jener Familie pfahlartiger[30] Bildwerke der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in denen statuarisches Empfinden der Hochromanik wiederum auflebte. Auf eine spätere Entstehung, vielleicht sogar nach der Jahrhundertmitte, dürften die schon etwas weichen, fülligen Formen hindeuten. Die hieratische Figur besitzt hohe plastische Qualitäten.

Nr. 6. *Weibliche Heilige* (Hl. Katharina?) (Abb. 17).

2. Viertel 14. Jh. Entstehungszeit unbekannt (Wallis?). Zu einem Altar gehörend[31]? H. 98,5 cm. Nussbaum, gehöhlt (Markholz). Etwa zu einem Drittel erhaltene originale Temperafassung. Zweischichtige Grundierung: Kreide über Gips; Inkarnat Bleiweiss, mit etwas Zinnober und wenig rotem Ocker; Haar Mattgold. Auf einem breiten Streifen mitten auf dem Oberkörper ist die Fassung vorzüglich erhalten; sie hat sich aber stellenweise samt der Kaschierung abgehoben. Das Kleid erscheint entweder mehrschichtig oder bunt zusammengesetzt. Ein Goldsaum bildet das Kräglein. Ein zinnoberrotes Göller ist mit malachitgrünem vegetabilem Streumuster versehen. Das übrige Kleid besteht aus kupfergrünem «Stoff», besetzt mit Rosettenmotiven aus roten Tupfen. Ein Goldband trennt das Göller ab, eine goldene Brosche hält das Kleid zusammen; Mantel Zinnober mit grünem Blattmuster; Mantelumschlag Krapplacklasur auf kupfergrüner Lasur; Schleier Grau auf gelbem Grund.

Die Figur ist unmerklich nach links gebogen. Die linke Hand trägt nicht nur das Buch, sie hebt mit dem kleinen Finger auch preziös den Mantel an. Die Rechte ist kokett nach unten gebogen. Während das rechte Knie sich unter den Schüsselfalten abzeichnet, verschwindet die linke Hälfte des Unterkörpers hinter einem Faltenbündel, das auf der Standfläche füllig auslädt. Das Antlitz wird von modisch (etwas zackig) gewellten Locken[32] unter symmetrisch aufgelegtem kurzem Schleier gerahmt. Von der Krone zeugt nur mehr der abgesetzte Reif. Kleid und Mantel sind am Oberkörper bloss durch Malerei unterschieden.

Eigentümlich ist der Kontrast zwischen dem ungegliederten Oberkörper mit den fallenden Schultern und dem von Falten durchwühlten Unterkörper. Spannungsreich ist aber auch die Faltengebung selbst: ein Fächer straffer hoher Stege neben geschichteten Schüsseln. Das von den Pfeilerfiguren des im Jahre 1322 geweihten Kölner Domchors her bekannte Motiv der Diagonalfalten und der verschränkten Faltenschüsseln erscheint hier nicht nur sperrig vergröbert, die Schüsseln hängen bei der Leuker Figur auch tiefer.

Nr. 7. *Kruzifixus* (Abb. 18–18b).

3. Viertel 14. Jh. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. (Kreuz) 119 cm, (Korpus) 80,5 cm. Rumpf Arve, Arme Pappel, Kreuz Lärche; massiv. Originale Temperafassung. Kaschierung. Inkarnat: Kreidegrundierung und weisse Untermalung, gelblicher Firnis, darauf Blutstropfen. Haar Braun; Dornenkrone aus Hanfseil Schwarz; Lendentuch Polimentgold; Lendentuchumschläge Azurit; Kreuzbalken (mit Leinwand verkleidet und mit Kreide grundiert), Kupfergrün.

Das aus runden Stäben gefügte Kreuz weist unten einen Steckzapfen auf. Der Unterkörper Christi ist nur wenig zur Seite gebogen. Die Arme sind kräftig gespannt. Am Brustkorb ist bloss der durch die Rippenenden gebildete spitze Bogen ausgestaltet. Wie bei den zeitgenössischen Vesperbildern wird die Herzwunde ebenso wie die Wunden an Händen und Füssen von geronnenem Blut umkränzt. Die ausgeschnitzte Mundhöhle zwischen den eingefallenen Wangen verleiht dem Antlitz mit den in der Höhe stark versetzten Augen einen expressiven Zug (Abb. 18a). Eng anliegende Locken in Gestalt derb stilisierter Wellen rahmen das Haupt. Das Lendentuch ist vor den Oberschenkeln gekreuzt. Jener Teil, der das linke Bein umfasst, wird durch eine enge Folge von Schüsselfalten gegliedert (Abb. 18b). Von den beiden Lendentuchzipfeln ist der rechte in einfache vertikale Falten gelegt, während der linke mit geschwenktem Saum in eine Spitze ausläuft.

Mit seinen zurückhaltend artikulierten, rundlichen Formen vertritt das Kruzifix einen ganz anderen Typ als die lineareren Kreuzbildwerke aus der Pfarrkirche von Willeren (Binn)[33] und in der Kapelle von Birgisch[34], die noch der ersten Jahrhunderthälfte zuzuweisen sind.

Nr. 8. *Hl. Margareta* (Abb. 19).

Letztes Viertel 14. Jh.[35]. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. 113 cm. Arve, massiv (Markholz). Auch rückseitig beschnitzt. Kopf und Schwanz des Drachen angestückt. Grösstenteils erhaltene originale Temperafassung. Kleid mit breiter Querbänderung in Zinnober und Braunrot. Auf den Zinnoberstreifen Kranz von einfachen Blüten aus Tupfen; Haare Mattgold; Gürtel Schwarz mit goldenem Punktedekor; Drache Erdbraun, grüne Flügel; Sockel Rot mit braunen Strukturen.

Die Heilige steht wie ein Pfeiler auf dem Rücken des Drachen, der den Kopf und den geringelten Schwanz nach oben krümmt. Das einfache Kleid, das sich über den gotischen Schnabelschuhen in Falten legt, ist mit einem schmalen Gürtel geschürzt, dessen Riemenzunge von der naturgetreu geschnitzten Schnalle bis unter die Knie herabfällt. Die Schultern sind breit, die Brüste nur wenig modelliert, die Oberarme eng an den Körper geschmiegt. Das abweisende Antlitz wird von modisch gewellten (fast zackigen) Locken[36] gerahmt, die in breitem Fächer über den Rücken nieder-

Abb. 18: Kruzifixus, 14. Jh. (Nr. 7).

Abb. 18a: Kopf (Nr. 7).

Abb. 18b: Gewandfalten (Nr. 7).

Abb. 19: Hl. Margareta (Nr. 8).

fallen. Nach der Stellung der Vorderarme zu schliessen, hielt die Heilige den Drachen an einer Kette.

Drachen dieses Typs[37] hausten als Wasserspeier auf den Dächern der hochmittelalterlichen Kathedralen. Die sehr fülligen Gewandfalten und ihre naturgetreue Raffung in der Gürtelzone weisen auf das spätere 14. Jahrhundert.

Nr. 9. *Hl. Mauritius.* (Abb. 20, 21).

Letztes Viertel 14. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?). Zu einem Altar gehörend[38]? H. 78,5 cm. Weide (Pappel?), massiv (Markholz). Rückseitig beschnitzt. Grösstenteils gut erhaltene Temperabemalung. Zwei Fassungen. Kettenpanzerhemd, Halsberge sowie Schienen und Helm Mattsilber mit gefärbtem Firnis oder transparentem Goldlack, darauf in Schwarz mit dem Pinsel gezeichnete Kettenmaschen; Waffenrock in der ersten Fassung Eisenoxidrot, in der zweiten Zinnoberrot; Kreuz auf dem Waffenrock in der ersten Fassung Zinnober, gedunkelt mit Schwarz, in der zweiten Blattsilber; Sockel grünlich getönt.

Der Heilige steht gerade mit parallel gestellten Füssen. Der fast waagrecht nach vorn gestreckte rechte Vorderarm hielt wohl die Fahne oder Standarte; der linke Arm fällt an der Flanke herab. Der über den Knien endende Lendner ist ärmellos. Pattenschilder[39] bedecken die Schultern; hinten schützen Schienen, die bis zu den Ellbogen hinabreichen, die Oberarme. Grosse Handschuhe mit weiten Stulpen. An den Ärmeln wird das Panzerhemd sichtbar[40]. Möglicherweise gelenkiger Knieschutz, vor dem Schienbein in eine Spitze auslaufend. Der Gürtel (Dupsing), auf dem vergoldete Kreisringe wohl genietete Platten darstellen, fällt über die Hüfte herab[41]. Sehr wirklichkeitsgetreu geschnitzt sind an der rechten Hüfte die zeittypische Schnalle mit dem vorgezogenen, zugespitzten Dornrast[42] sowie die Verschlaufung der langen Riemenzunge, die in einem abgesetzten Dreipass endet. Da die hohe, von kräftigen Profilen gesäumte «Beggelhube» vor der Stirn, den Augenbrauen folgend, eine stumpfe Spitze bildet, erscheint der Gesichtsausschnitt herzförmig (vgl. Anm. 47). Die Halsberge oder -brünne deckt die Schultern nur zur Hälfte. Grosses gemaltes Mauritiuskreuz auf dem vor der Brust gewölbten Lendner.

Die weichen, fliessenden Formen und die den Verhältnissen angepasste Gewichtigkeit des Hauptes - und der Handschuhe - deuten auf eine Entstehung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Nr. 10. *Sitzende Mutter Gottes* (Abb. 22, 23).

2. Hälfte 14. Jh. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. 28,5 cm. Arve, massiv (Markholz). Spuren der originalen Temperafassung. Haar Hellbraun; Mantel Braun; Mantelumschläge Krapplack auf Zinnober, untermalt mit Orange; Kleid Grün; Schleier Dunkelbraun; Kleid des Kindes Zinnober; Thron Krapplack auf Zinnober.

Abb. 20: Hl. Mauritius (Nr. 9).

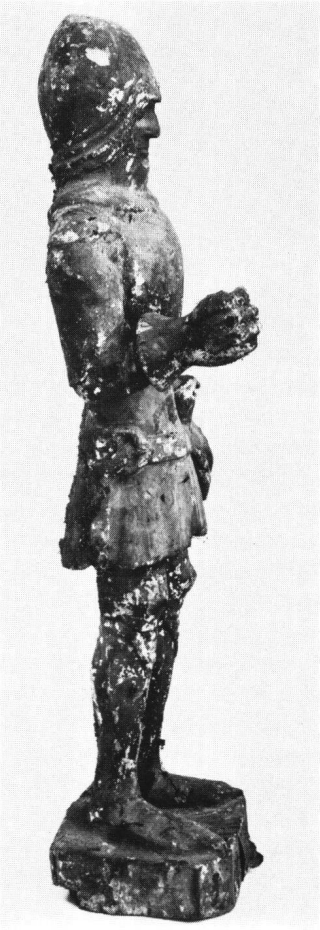

Abb. 21: Hl. Mauritius (Nr. 9), v. links.

Abb. 22: Sitzende Mutter Gottes, 2. Hälfte 14. Jh. (Nr. 10).

Abb. 23: Sitzende Mutter Gottes, 2. Hälfte 14. Jh. (Nr. 10).

Der rechte Vorderarm und die linke Hand samt einem Teil des Vorderarms von Maria fehlen, ferner der Kopf des Kindes samt dessen linker Schulter und die rechte Hand. An der roh mit Kehlen gestalteten Rückseite Reliquiennische.

Das bekleidete Jesuskind steht wie eine isolierte Skulptur quer auf dem linken Knie der Mutter; mit dem linken Ärmchen umschliesst es wohl den Reichsapfel. Maria dreht den Oberkörper vom Kinde weg nach rechts. Ihr Mantel, der über der Brust mit einer Schliesse zusammengehalten wird, deckt mit breitem Überschlag den Schoss (vgl. S. 247). Das volle, rundliche Haupt ist mit einem Schleier bekleidet, der über die Schultern niederfällt. Die Krone fehlt, doch ist ihr Ansatz deutlich sichtbar. Unterhalb der Knie sind die Faltenstege samt der Schüsselfalte zur Seite geschwungen. Die ausgiebige Verwendung langer, gespannter oder durchhängender Faltenzüge ist noch auffallender im Rechtsprofil (Abb. 23), wo auch das Kleid des Kindes auf diese Art gestaltet erscheint. Die linke Profilansicht besitzt mit der etwas wirren Schüsselfältelung dagegen einen ganz anderen Charakter[43].

Die disparate Faltengebung der Profilansichten verrät ein naives Formempfinden. Im Aufbau der Figur bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit der Mutter Gottes von Dallenwil (Kt. Nidwalden)[44] und derjenigen aus Brüderen im Entlebuch[45]. Bei erheblichen stilistischen Unterschieden weist die Figur auch einige verwandte Züge mit einer Mutter Gottes aus Ritzingerfeld auf[46].

Nr. 11. *Unbekannte männliche Figur* (Abb. 24).

2. Hälfte 14. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?). H. 23,5 cm. Pappel, massiv (Markholz). Reliefhaft flach. Vielleicht zu Nr. 12 gehörend. Gut erhaltene originale Temperafassung. Blutstropfen am Hals und am Kopf; Kleid Silber und Goldlack, schwärzlicher Saum; Mantel Zinnober, schwarz umrandet; Mantelumschläge Grün mit Firnis. Rechter Vorderarm fehlt.

Die Figur ist S-förmig geschwungen. Wo der Körper unten zur Seite schwingt, schlagen die Mantelränder gegeneinander. Die nicht sorgfältig ausgeschnitzte Linke ist wohl im Trauergestus an das Haupt gelegt. Birettartige Kopfbedeckung. Das modische Ohrlockenmotiv stammt zwar noch aus der ersten Jahrhunderthälfte, doch deuten das weich geformte, grosse Haupt, der lockere Fluss der Locken und der flau gleitende Schwung des gedrungenen Figürchens eher auf eine Entstehung im späteren 14. Jahrhundert.

Nr. 12. *Ritter* (vielleicht von einer Kreuzigung oder Beweinung, Abb. 25).

2. Hälfte 14. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?). H. 24,5 cm. Pappel, massiv (Holz äusserer Ringe). Hinten nicht beschnitzt. Vielleicht zu Nr. 11 gehörend. In grossen Teilen erhaltene originale Temperafassung. Waffenrock, Kopf- und Halsschutz Silber, mit schwarzer Zeichnung; Schild Grün, mit gelblichem Firnis; Rockfutter, Helm- und Schildunterseite Zinnober. Rückseitig beschnit-

ten. Rechte Flanke samt Arm sowie Sockelteil mit Fuss abgesplittert.

Der Ritter steht in steifer Haltung in halbem Linksprofil, Kopf und Blick nach oben (zum Gekreuzigten?) gerichtet. Der gestreckte linke Arm ist an den bis zur Hüfte reichenden Langschild gelegt, den ein rautenförmiger Buckel ziert. Die Stulpe des grossen Handschuhs staut den Ärmel. Die Rechte hielt wohl Schwert oder Lanze. Der geschürzte Waffenrock ist länger als bei Nr. 9. Kopf-, Hals- und Schulterschutz bilden eine zusammenhängende Kapuze[47] mit querovalem, breit umrandetem Gesichtsausschnitt, der das Kinn nicht frei gibt.

Mit dem verhältnismässig grossen, weich geformten Haupt, das durch den Gesichtsausschnitt optisch noch gedehnt wird, gleicht die Figur der Statuette Nr. 11; sie wirkt jedoch plastischer.

Nr. 13. *Vesperbild* (Abb. 26).

Ende 14. Jh. Entstehungsort unbekannt. H. 21,5 cm. Pappel, massiv (Markholz). Grösstenteils erhaltene originale Temperafassung. Kleid umbrabräunliche Lasur auf ockerfarbiger Untermalung; Mantel wie Kleid; Mantelumschläge Kupfergrün; Inkarnat Mariens rötlich, dasjenige des Leichnams ähnlich wie der Mantel, jedoch mit zahlreichen Blutstropfen. Am zinnoberroten Thron schwarze Blattmotive; an der Rückseite sehr gut erhaltene Blattstengel. Stark beschädigt; Kopf, Arme und Unterschenkel des Corpus Christi fehlen, ebenso der Kopf und der linke Vorderarm Mariens.

Die Mutter Gottes hebt mit der Rechten die Schulter Christi so hoch, dass man annehmen muss, sein Haupt sei nach vorn gefallen;

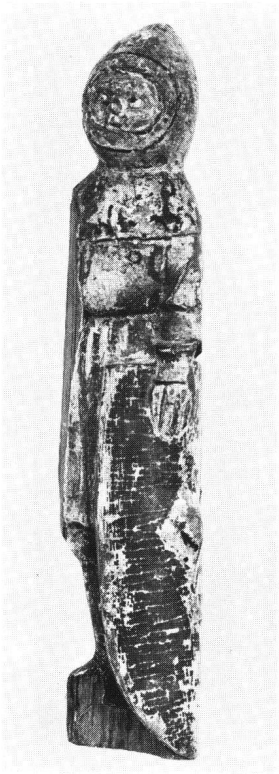

Abb. 25: Ritter, 2. Hälfte 14. Jh. (Nr. 12).

Abb. 24: Unbekannte männliche Figur (Nr. 11).

Abb. 26: Vesperbild, Ende 14. Jh. (Nr. 13).

Abb. 27: Weibliche Heilige, evtl. Fragment einer Schmerzensmutter, um 1400 (Nr. 14).

Abb. 28: Hl. Barbara (Nr. 15).

Ansatzfläche und Nackenlinie deuten auf eine solche Haltung. Die gestrafften Ränder des Kapuzenmantels geben die geschwellte Brust Mariens mit grossem rechteckigem Décolleté frei[48]. Mit der gleichen anatomischen Treue formte der Bildhauer den Oberkörper Christi: unter dem eingesunkenen Rippenbogen wölbt sich sanft der Bauch. Ebenso ungewöhnlich ist die Drapierung des Mantels unterhalb des Leichnams. Während diese Zone bei den Vesperbildern des 14. und frühen 15. Jahrhunderts in der Regel durch straffe Faltenstege, häufig Tütenfaltenbündel, und durch ausgussförmige Schüsselfalten gegliedert wird, geht bei dieser Pietà die Wirkung von grosszügigen, bewegten Gewandflächen aus: Der weit ausladende, breite Schüsselfaltentrichter wird zwar von Faltenzügen gerahmt, erscheint aber dennoch eingelassen zwischen die Rundungen der Knie. An die Stelle gruppierter Faltenkämme und kalligraphischer Säume tritt der Aufbau mit gewichtigen Volumina, die Stoff und Körper fühlbar machen, sowie der Kontrast zwischen lebendig bewegten Flächen und ihren Rändern. Sonderbarerweise wird der hängende Faltenbogen unter dem rechten Fuss Mariens durchgezogen.

Die im italienischen Sinn frührenaissancehaft anmutende Skulptur wird in der körperfreudigen Zeit des ausgehenden 14. Jahrhunderts entstanden sein, ehe der weiche oder schöne Stil wiederum zu formelhaften Bildungen trieb. In diesem Falle handelte es sich um ein ausserordentliches Kunstwerk inmitten der gotischen Vesperbilder, was den fragmentarischen Zustand um so bedauerlicher erscheinen lässt.

Nr. 14. *Weibliche Heilige* (Trauernde? Schmerzensmutter? Abb. 27).

Um 1400. Entstehungsort unbekannt. H. 48,5 cm. Pappel, wenig gehöhlt (Hälfte eines Stammes, ohne Mark). Spuren einer Fassung. Kleid Zinnober auf orangefarbener Untermalung. Fragment.

Erhalten sind nur der Kopf und ein Teil des Rumpfes. Das längere Ende des Schleiers ist vorne schräg über die Brust geworfen. Der linke Arm zog den umgeschlagenen Mantel etwas in die Höhe.

Die Gesamterscheinung sowie das gewählte Faltenmotiv am Schleierende lassen auf eine ehemals qualitätvolle Figur schliessen.

Nr. 15. *Hl. Barbara* (Abb. 28).

1. Viertel 15. Jh. Wohl aus einer einheimischen Werkstatt. Zu einem Altar gehörend?[49] H. 96,5 cm. Nussbaum, massiv (Markholz). Grösstenteils erhaltene originale Temperafassung. Kleid Flaschengrün; Gürtel Braun mit goldenem Punktedekor; Mantel Zinnober; Mantelumschläge Braun; Schleier Bleiweiss mit Firnis; Turm erdfarbenes Grün; Buch Eisenoxid.

Die Heilige steht aufrecht mit leicht gespreizten Beinen, in der Rechten das Buch, in der Linken den Turm haltend. Der durch die Oberarme geteilte Mantel schlägt unten mit tütenartigen Faltenbündeln wiederum zusammen, wobei sich das Bündel vor dem linken Bein als ungewöhnlich grosser Mantelumschlag farblich wohl stark abhob (vgl. Anm. 29). Diese Manteltüten enden in zierlich verlaufenden Säumen. Kleid und Mantel laden mit gewelltem Umriss schirmartig auf die Standfläche aus. Das Kleid ist auffallend hoch gegürtet[50]. Der wellenförmig gesäumte Schleier[51]

Abb. 29: Gottvater, wohl von einem Gnadenstuhl (Nr. 16).

Abb. 30: Hl. Bartholomäus (Nr. 17).

lappt, vorn um die Brust geschlagen, wie eine Pellerine über die linke Schulter. Kaum stilisiertes strähniges Haar umfliesst die allzu tief sitzenden Ohrmuscheln.

In den gedrungenen Proportionen mit dem eher grossen Haupt und den überdimensionierten Attributen klingen ebenso wie im zierlichen Fluss der Gewandsäume Motive des weichen Stils an. Anderseits sind realistische Züge, trotz offensichtlichen anatomischen Mängeln, unverkennbar. Die Figur spricht den Betrachter mit naiver Unmittelbarkeit an.

Nr. 16. *Gottvater* (von einem Gnadenstuhl? Abb. 29).

1. Drittel 15. Jh. Entstehungsort unbekannt (Wallis?). H. 116,5 cm. Linde, massiv (Holz einer Stammeshälfte ohne Mark), hinten flach. Grösstenteils erhaltene wertvolle Originalfassung in Tempera. Haar dunkel, möglicherweise mit Goldlack gefirnisste Zinnauflage; Kleid Kupfergrün mit einem bläulichen Ton; Mantel Mennige mit Pressbrokat-Streumustern, Zinnober und Krapplüster, Blattgold-Säume; an der linken Schulter (fehlende) grosse aufgesetzte Pailletten als Mantelknöpfe; Mantelumschläge Azurit; Thron stumpfes Rot (gebrannter Ocker?); Sockel Rotocker oder Siena nature; in zinnoberfarbener Kehle azurblauer, von blattvergoldetem Band umflochtener Stab.

Die reliefhaft flache Figur neigt den Oberkörper merklich zur Seite. Die verkümmerten Oberschenkel, über denen die Unterarme mit parallel gestellten Händen nach vorn gestreckt sind, lassen auf einen Gnadenstuhl (mit Astgabelkreuz?) schliessen. Gottvater ist mit einem Mantel bekleidet, der an der linken Körperseite bis zur Schulter offen steht, wo er von Knöpfen gehalten wird. Die Parallelfalten des vorderen Mantelflügels legen sich in milden Brüchen auf den breiten Überschlag des Schosses. Die Säume der angehobenen Tütenfalten beider Knie bilden einen zierlichen Kontur in der auf Symmetrie angelegten Draperie dieser Zone. Während die Faltengebung und die Fülle der Falten hier noch vom weichen Stil geprägt sind, ist im Oberkörper und vor allem im Haupt eine Versteifung der Formen unverkennbar.

Nr. 17. *Hl. Bartholomäus* (Abb. 30).

2. Viertel 15. Jh.[52]? H. 81,5 cm. Wohl aus einheimischer Werkstatt. Waldföhre, massiv (Markholz). Teilweise zwei Fassungen, beide grösstenteils erhalten; die erste in Tempera, die zweite in Öl. Haar Braun; Kleid Zinnober, goldene Säume; Mantel ehemals Grün, in der zweiten Fassung Graublau; Mantelumschläge wie Oberseite, jedoch ohne Goldsaum. Die linke Fussspitze fehlt.

Die breite, ungelenke Figur, bei der die hochgezogene Schulter mehr einer Verrenkung als dem zum Kontrapost gehörenden Bewegungsmotiv gleicht, ist aus einem flachen Holzstück herausgeschnitzt. Der Apostel hält in der Rechten das Heft des nach oben gerichteten, abgebrochenen Messers; mit der nach alter liturgischer Gepflogenheit verhüllten Linken trägt er das Buch, wobei sich die Fingerspitzen unter dem Stoff deutlich abzeichnen. Obwohl sich der Schnitzer bei dem sanft zur Seite geneigten Haupt sichtlich um Ebenmass bemühte, ist die dekorativ gemeinte Wellenzeichnung des Haupthaares gegenseitig nicht aufeinander abgestimmt. Ein Vergleich der beiden Profilansichten ist aufschlussreich. Während die Flanke mit dem Buch noch recht überzeugend im Geiste des weichen Stils mit grossen Pendelfaltenzügen gestaltet ist, zerfällt die Faltengebung der anderen Flanke in vereinzelte, auf Beobachtung gründende Motive; hierher gehört auch die mittels gehäufter

Abb. 31: Hl. Sebastian (Nr. 18).

Furchen gegebene Stauung des Mantels über der Hand (mit dem Messer) in der Frontalansicht. Dem weichen Stil bleibt die Figur auch mit den breiten, untersetzten Proportionen verpflichtet[53]. Die Verquickung von Elementen des weichen Stils mit realistischen Details und die daraus resultierende Zwiespältigkeit entsprechen dem Geist des zweiten Jahrhundertviertels. Die Figur gleicht Gottvater (Nr. 16) in der gesteigerten linearen Zeichnung des Hauptes und der hl. Barbara (Nr. 15) in der Verwendung grosser Attribute.

Nr. 18. *Hl. Sebastian* (Abb. 31).

Mitte 15. Jh. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. (inkl. Säule) 106,5 cm, (Figur) 99 cm. Waldföhre, massiv (Markholz). Vermutlich samt der Säule aus einem Holzstück geschnitzt. Auch an der Rückseite bearbeitet. Grösstenteils erhaltene, originale Temperafassung. Inkarnat Bleiweiss mit etwas Zinnober und Krapplack, einmal übermalt; Lendentuch Bleiweiss, Mattgoldsaum, begleitet von zwei Linien in Zinnober; Blutstropfen Zinnober-Lasur; Lendentuchumschläge Azurit mit Malachitkörnern; Säule Dunkelbraun (gemustert?); Sockel Malachit. Der rechte Oberarm fehlt. Grosse Kerbe im linken Unterarm. Von den ehemals zahlreichen Pfeilen steckt noch je einer im Hals und im linken Oberschenkel.

Der Heilige umfasst mit den gebundenen Händen die frei stehende Säule. Da das rechte Bein hinter dem Standbein abzustossen im Begriffe ist, scheint die untersetzte, breitschultrige Figur zu schreiten. Das offene, wallende Haar fällt bis zum Nacken. Das vor

Abb. 32: Ölbergchristus (Nr. 19), von hinten.

Abb. 33: Ölbergchristus (Nr. 19), von der Seite.

Abb. 34: Ölbergchristus (Nr. 19), von vorne.

dem Bauch gekreuzte Lendentuch überlappt an der linken Flanke mit einem breiten Zipfel, dessen Säume parallel geschwungen sind. Im Gegensatz zur Vorderansicht, bei der die Figur wegen der gekreuzten Beine eine gewisse Eleganz erhält, wirkt sie in der Profil- und Rückenansicht derb.

Wenn diese Skulptur mit dem hl. Sebastian in der Kirche von Valeria, der dem «Meister der Familie Mossu» in Freiburg zugeschrieben wird[54], auch kaum mehr als das ikonographische Motiv des die Säule «umarmenden» Heiligen gemeinsam hat[55], so deutet doch die dekorative Ausgestaltung des Lendentuchzipfels daraufhin, dass Vorbilder des weichen Stils (dieser Gruppe?) den Typus vermittelt haben, dem Darstellungen von «Christus an der Geisselsäule» zugrunde liegen dürften[56].

Nr. 19. *Ölbergchristus* (Abb. 32–34).

Letztes Drittel 15. Jh. Oberrheinisch[57]? H. 66,5 cm. Nussbaum, massiv (Markholz). Auf der abgewandten linken Körperseite wenig beschnitzt. Spuren einer Fassung. Von den gefalteten Händen fehlt die linke ganz, die rechte teilweise. Verstümmelte Nasenspitze. Teilweise verwittert (Kopf und Sockel).

Inbrünstig flehend, neigt Christus den Körper weit vor. Der lange Mantel, der an Rücken und Flanke in einem Fächer gebrochener Schüsselfalten niederfällt, gibt nur den rechten Fuss frei. Das bewegte Antlitz mit dem geöffneten Mund wird durch das Fehlen der Nasenspitze etwas beeinträchtigt. Haltung und Physiognomie vereinigen sich zu ergreifendem Ausdruck.

Abb. 35: Guter Schächer (Dismas) (Nr. 20).

Das Motiv der grossen, rechteckigen Faltenzellen ohne deutliche Ausformung von Stegzwickeln lässt auf eine Entstehung noch im 15. Jahrhundert schliessen. Der schattenerfüllte Trichter hoher Stege weist auf oberrheinische Herkunft[58].

Nr. 20. *Guter Schächer* (Dismas, Abb. 35).

Ende 15. Jh. Einheimische Werkstatt. H. (Corpus) 28 cm. Arve, massiv (Holz einer Stammeshälfte, ohne Mark). Querbalken des Kreuzes aus dem gleichen Holzstück geschnitzt. Fast vollständig erhaltene originale Temperafassung. Rötliches Inkarnat mit Blutstropfen in Krapplack; Augenbrauen Braun; Wimpern Schwarz; Haar in der Farbe des roten Bolus; Lendentuch Azurit; Kreuz Ocker. Der rechte Vorderarm fehlt. Im linken Mundwinkel Abbruchstelle der einst in leibhaftiger Gestalt himmelwärts entweichenden Seele. Stummel von Querbalken.

Die Arme sind rückwärts über den Kreuzbalken gelegt. Da die langen, schlanken Beine parallel nach rechts geschwenkt sind, erscheint die Figur in den Hüften beinahe geknickt. Der flache Brustkorb ist seitlich geschwellt. Im Bemühen, nach oben (zum Gekreuzigten) zu blicken, legt der Schächer das von Bart und Locken breit gerahmte, grosse Haupt auf seine rechte Achsel. Die ganze Figur erscheint demzufolge kräftig gekrümmt. Kerben an Armen und Beinen zeugen davon, dass dem Schächer die Gebeine schon zerbrochen worden sind. Slipartige Bekleidung («Bruech», vgl. S. 258). Das nicht sehr fein geschnitzte, aber ausdruckskräftige Figürchen hat etwas Marionettenhaftes an sich.

Nr. 21. *Chorbogenkruzifixus* (Abb. 36, 37).

1. Drittel 16. Jh. (um oder nach 1514[59]?) Vielleicht aus Freiburg i. Ü. H. 180 cm. Linde, massiv (Holz einer Stammeshälfte ohne Mark). Spuren der originalen Temperafassung. Hinter der rechten Schläfe gut erhaltenes Fragment des Inkarnats (wie Nr. 7), mit Blutstropfen auf dem Firnis; Lendentuch Polimentgold; Säume Azurit. Die Arme fehlen, ferner ein Stück der Krone und der linken Haarlocke. Vom rechten (vorderen) Fuss ist ein Teil beim ehemaligen Nagel abgesplittert. Die Füsse sind sichtlich verwittert[60]. Das Holz in der oberen Körperhälfte ist mehrfach gesprungen.

Obwohl es sich um einen Dreinageltyp handelt, ist der Körper streng symmetrisch gestaltet. Nur das Haupt ist zur Seite geneigt, so dass die grosse, gewellte Haarlocke weit über die rechte Schulter niederfällt. In dem edlen Antlitz liegen die Augen schräg (Abb. 37). Das Lendentuch ist vor der rechten Hüfte geknotet. Der kleinere Zipfel lappt schräg über die Schenkelinnenseite, während der andere breit ausfächernd zur Seite biegt. In deutlichem Gegensatz zum symmetrisch in sich ruhenden Körper drängen Lendentuch und Haupt nach rechts (von der Figur aus gesehen).

Mit dem anatomisch straff gebildeten Körper und dem länglich-schmalen Haupt gehört der Kruzifixus einem ganz anderen Typ an als die zeitgenössischen Chorbogenkruzifixe von Münster[61], Raron[62] und Ernen[63]. Mehr noch die Draperie als der Körperbau weisen auf den Kreis um Hans Geiler, Freiburg i. Ü.[63a]. Der Leuker Korpus ist jedoch stärker vom Geist der Renaissance geprägt als die Geilerschen Figuren. Das erhellt nicht nur aus dem modellhaften Körperbau, in dem der spätgotische expressive Detailrealismus bereits überwunden erscheint; man spürt das verhaltenere und zugleich naturhaftere Empfinden auch angesichts der freier fliessenden Locken und vor allem des Lendentuchzipfels, der – nicht mehr

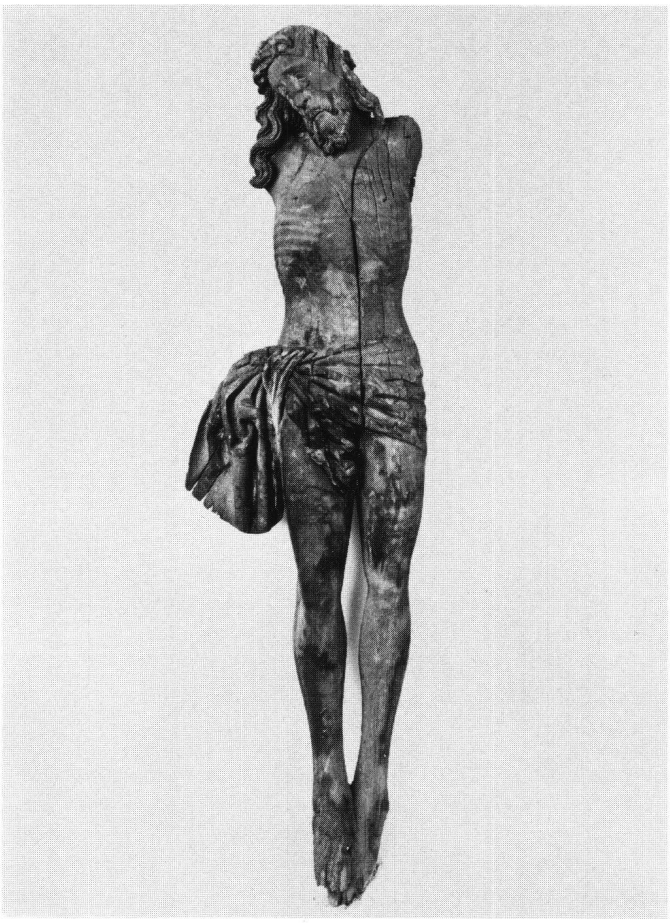

Abb. 36: Chorbogenkruzifixus (Nr. 21).

Abb. 37: Kopf des Chorbogenkruzifixus (Nr. 21).

vom «spätgotischen Wind gepeitscht» - dem Gesetz der Schwere folgend, beinahe schlaff fällt.

Nr. 22. *Kruzifix* (Abb. 38).

Anfang 16. Jh. Entstehungsort unbekannt. Fünf Bruchstücke, teilweise mit Holzdübeln verbunden. H. 53 cm. Marmorähnlicher Stein. Grösstenteils erhaltene Fassung. Wohl ölige Tempera. Inkarnat Grau; Blutstropfen Krapplack; Haar Braun; Lendentuch Mattgold; Kreuz Schwarz.

Stark zur Seite geneigtes Haupt mit eng geflochtenen Locken Bandartiges Lendentuch, vorn zweimal umgeschlungen. Eher kurze Zipfel (wegen des brüchigen Materials); der ausschwingende Zipfel wohl durch Bruch verändert.

Nr. 23. *Engel mit Schriftband* (Abb. 39).

Wohl Anfang 16. Jh. Aus einheimischer Werkstatt? Zu einem Altar Karls d. Gr. gehörend[64]. H. 35 cm. Arve, massiv (äussere Ringe des Stammes). Gut erhaltene originale Temperafassung. Haar Mattgold; Kleid Bleiweiss; Kleidumschläge Azurit; Kragen Polimentgold; Dekor Zinnober; Schrift Dunkelbraun. Füsse, Flügel und Teile des Schriftbandes fehlen.

Der mit Albe und gekreuzter Stola bekleidete Engel trägt ein weit ausschwingendes Schriftband mit folgendem fragmentarisch erhaltenen Text in gotischen Minuskeln: «...n[?] datur[65]. culpa. Karoli... dūtur[66]. eius.opera[67]».

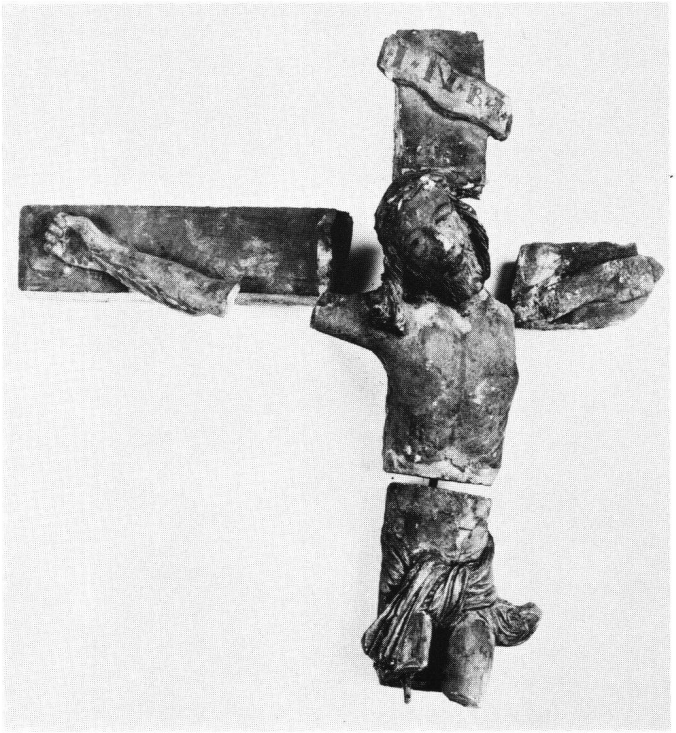

Abb. 38: Kruzifix aus Stein (Nr. 22).

Da sich an der Figur keine für den Stil aussagekräftige Falte findet und das Spiralmotiv der Locken an die Haartracht der Spätrenaissanceputten erinnert, ist eine postgotische Entstehung nicht ganz auszuschliessen[68].

Nr 24. *Weibliche Büste auf Wappenschild* (Abb. 40).

2. Viertel 16. Jh. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. 49,5 cm. Pappel, massiv (Markholz), Wappenbrett Arve. Fragmentarische Temperafassungen, die erste in Zinnober, die zweite in Malachitgrün. Die Nasenspitze fehlt.

Das für die Wand bestimmte, an Lüsterweibchen erinnernde Kopfbruststück ruht auf einem schrägen, in der Mitte stumpfwinklig vortretenden Medaillon, das ehemals wohl mit einem Allianzwappen bemalt war. Sowohl das breite, zwischen den Brüsten leicht angehobene Décolleté wie auch die hier von einer Stirntresse gehaltene gescheitelte Frisur mit dem grossen, seitlich vorstehenden Bausch sind Moderequisiten der Renaissance[69]. Im derben, kräftigen Antlitz erscheinen die mandelförmigen Augen von den Lidern bandartig eingefasst. Bildwerk von minderer Qualität.

Nr. 25. *Hl. Sebastian* (Abb. 41).

2. Hälfte 16. Jh. Wohl aus einheimischer Werkstatt. H. 41 cm. Pappel, massiv (äussere Ringe des Stammes?). Teilweise gut erhaltene, originale Temperafassung. Inkarnat ockerfarbener Elfenbeinton; Blutstropfen eigens pastos aufgetragen; Haar Mattgold auf Zinnober-Untermalung; «Bruech» Polimentgold auf Zinnober, mit schwarzer Linienzeichnung; die kurzen Beinkleider sind gesäumt von einem schwarzgerandeten Streifen. Die Arme fehlen. Beide Füsse sind verstümmelt, die Nasenspitze beschädigt. Im Körper staken zahlreiche Pfeile.

Der Heilige ist mit dem «Bruech» bekleidet; ein Gürtel, verbunden mit einem zwischen den Schenkeln verlaufenden Zug, dient zur Befestigung der Beinkleider. Die eigentümliche Silhouette mit der eingeschnürten Taille über «torartig» breitem Unterkörper erinnert bereits an die Körperbildung der einheimischen Kruzifixe aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das derbe Bildwerk ist wegen der teilweise mit Malerei wiedergegebenen Bekleidung bemerkenswert.

Nr. 26. *Männlicher Heiliger* (evtl. Johannes von einer Kreuzigung[70]?) (Abb. 42).

1. Viertel 17. Jh. Entstehungsort unbekannt. H. 51,5 cm. Stein. Arg beschmutzte Originalfassung. Wohl ölige Tempera. Kleid im Ton der Siena nature; Mantel Zinnober; Mantelumschläge gleich wie Oberseite. Der Kopf fehlt.

Die Rechte liegt gespreizt vor der Brust, die Linke drückt das Buch an die Hüfte. Das gewellte Haupthaar fiel dicht über den Nacken herab.

Abb. 39: Engel mit Schriftband (von einem Altar Karl d. Gr.?) (Nr. 23).

Abb. 40: Weibliche Büste auf Wappenschild (Nr. 24).

Abb. 41: Hl. Sebastian (Nr. 25).

Abb. 42: Männlicher Heiliger aus Stein (Nr. 26).

Ebenso wie das modisch gespaltene Kräglein weisen der gespannte Mantelbogen beim rechten Ärmel, die eng parallel geschichteten Faltenstege hinter dem linken Oberarm und der quirlende Saum zu Füssen auf das frühe 17. Jahrhundert.

Nr. 27. *Gottvater* (Christus oder Karl d. Gr.?) (Abb. 43).

1. Hälfte 16. Jh. Entstehungsort unbekannt. H. 63 cm. Papiermaché (Prägung aus Papiermasse) auf einem Brett aus Weisstannenholz. Grösstenteils erhaltene Fassung. Inkarnat elfenbeinfarbig; Fingernägel mit braunen Linien umrandet; Kleid Silber mit Goldlack; Mantel Mennige; Kugel elfenbeinfarbig; Kugelreifen und Kreuz Gold, mit elfenbeinfarbenen Säumen. Der Kopf und das rechte Schulterbruststück fehlen; der Mantel ist arg zerschlissen.

Nr. 28. *Kreuzigung* (Abb. 44).

2. Hälfte 17. Jh. Entstehungsort unbekannt. Relief. H. 19 cm. Papiermaché (Prägung aus Papiermasse). Fassung: Hügel Grün; Schädel Braun; Johannesfigur Braun; Maria Dunkelbraun; Kreuzbalken Siena nature. Fragment.

Gemälde und graphische Blätter

Nr. 29. *Muttergottes mit Kind* (Abb. 45).

1. Hälfte 19. Jh.? Von einheimischem Maler. Öl auf Leinwand, etwa 39×27 cm. Zahlreiche Fehlstellen, vor allem am Kopf von Maria. Dreiviertelbildnis der gekrönten Muttergottes, auf deren Schoss das Kind steht, die Weltkugel in der Linken. Beidseits des

Abb. 43: Gottvater?, Papiermaché auf Holzbrett (Nr. 27).

Abb. 44: Kreuzigung, aus Papiermaché (Nr. 28).

Hauptes von Maria die Monogramme von Jesus und Maria. Derbe Malerei.

Nr. 30. *Hl. Joseph mit dem Jesuskind* (Abb. 46).

17. Jh.[70a] Kupferstich, 36×28,5 cm, von «I. Sa...» (Johann Saenredam?). Rundum arg beschädigt. Brustbildnis. Mit der Linken hält der Heilige die Lilie, mit der Rechten das erhobene Ärmchen des Jesuskindes. Von Strahlen erfüllter Bildgrund. Beschriftung am Fuss: «[Sanct]US IOSEPHUS DEI NUTRIT[or]».

Nr. 31. *Grablegung.*

18. Jh. Kolorierter Kupferstich, Bildfeld H. 23 cm. Stark beschmutzt und beschädigt. Halb aufgerichteter Leichnam auf Linnen. Am Fuss französisch in gereimter Versform beschriftet.

Nr. 32. *Hl. Christophorus* (Abb. 47).

Mailand, 2. Hälfte des 17. Jh. Holzschnitt, mit Rot handkoloriert. Bildfeld samt breiter Blütenborte, 38,5×29 cm. An den Rändern beschädigt. Der Heilige schreitet durch die Furt. Beschriftung des Bildfeldes: «S. CHRISTOFORO./MARTIRE», am Fuss des Blattes: «In Milano per Gio. Battista Pelotto Cartaio vicino à S. Tomaso in Terramara».

Nr. 33. *Kreuzigung und Gericht über Jesus, sogenanntes «Ungerechtes Gericht»*[70b]. (Abb. 48).

Um 1700. Kupferstich, 35,5×28 cm. Von Laurens Biesse (1643–1713), Lyon[70c]. Durch eine Inschrift in zwei Zonen eingeteilt. Oben figurenreiche Kreuzigung, unten Kaiphas inmitten der Schriftgelehrten, die alle ein Medaillon mit Inschrift halten. Rechts vor dem Podium, auf dem der Hohepriester unter einem Baldachin steht, sitzt Jesus, mit Dornen gekrönt und nur mit dem Lendentuch bekleidet. Inschrift in der Bildmitte: «[L]A SENTENCE OV ARRES DES SANGVINAIRE IVIF CONTRE IESVS CHRIS LE...», am Fuss des Blattes: «A lyon chez [Laurens]biesse rue ferrandierre uis a uis le may».

Nr. 34. *Kruzifixus mit den heiligen Karl Borromäus und Antonius von Padua* (Abb. 49).

Um 1700. Holzschnitt, 38,5×26,5 cm, koloriert mit Mennigrot. Am rechten Rand stark beschädigt, am linken Rand beschnittener Drucktext. Sockel und Kreuz bestehen aus mäanderartigen Schlingen. Am Fuss des Kreuzes kniend, mit Tituli versehen, links der hl. Karl Borromäus, rechts der hl. Antonius von Padua. Auf beiden Seiten des Gekreuzigten Rechteckfelder mit den Brustbildern des Ecce Homo und der Schmerzensmutter. Oben: Sonne, Mond und Cherubim. Titel des Blattes: [CAN]T[IQUE] SPIRITU[EL] / Sur les Souffrances de la Mort & Passion de Nôtre Sauveur Jesus-Ch[rist] / Sur le Chant «Dieu vous gar[de,] Prince de Condé, &c.».

(Wie Nr. 33 und 36 wohl vom Verlagsdrucker L. Biesse in Lyon).

Abb. 45: Mutter Gottes mit Kind. Ölgemälde, 1. Hälfte 19. Jh. (Nr. 29).

Abb. 46: Hl. Joseph mit dem Jesuskind. Kupferstich 17. Jh. (Nr. 30).

Abb. 47: Hl. Christophorus, Kolorierter Holzschnitt, 17. Jh. (Nr. 32).

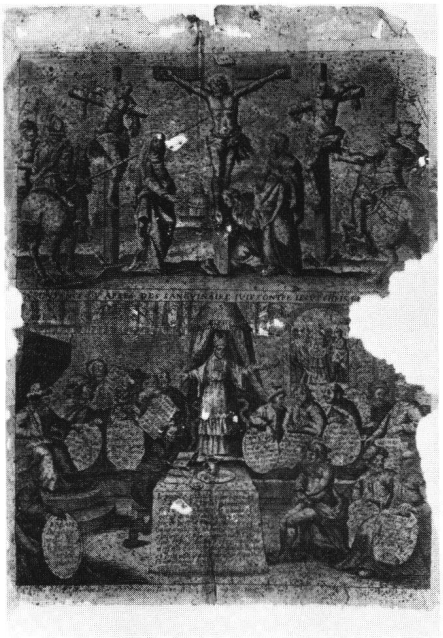

Abb. 48: Kreuzigung und Gericht über Jesus. Lyoner Kupferstich, um 1700 (Nr. 33).

Abb. 49: Kruzifixus mit hl. Karl Borromäus und hl. Antonius von Padua. Kolorierter Holzschnitt, um 1700 (Nr. 34).

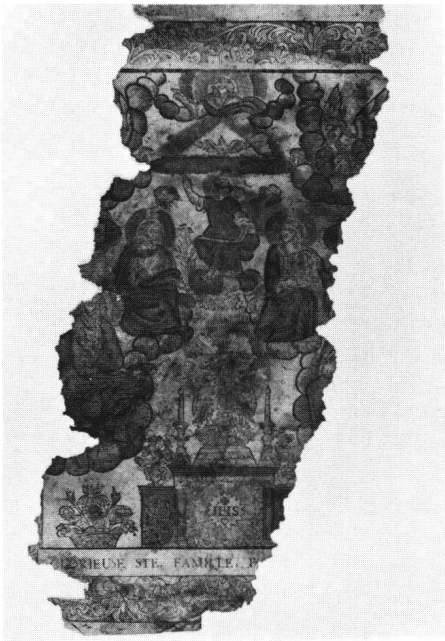

Abb. 50: Heilige Familie. Kolorierter Holzschnitt, um 1700 (Nr. 35).

Nr. 35. *Hl. Familie* (Abb. 50).

Um 1700. Fragment eines Holzschnittes, Höhe der bedruckten Fläche 41,8 cm. Von einer Blütenborte gerahmt. Über dem Altar mit dem Allerheiligsten sind pyramidenförmig aufgereiht: (links) Joachim und Joseph, (rechts) Anna und Maria, (oben) Jesusknabe; über dem letzteren die Taube des Hl. Geistes in einem Dreieck und Gottvater in doppeltem Strahlenkranz, dazu links und rechts je ein aus Wolken wachsender Engel.

Beschriftung am Fuss des Blattes: «GLORIEUSE STE. FAMILLE,PR...».

Nr. 36. *Jesus am Jakobsbrunnen* (Abb. 51).

Um 1700. Holzschnitt, 35,5×25,5 cm. Von Laurens Biesse, Lyon (vgl. Nr. 33). Koloriert mit Mennigrot und Grün. In der Mittelachse beschädigt.

Rundum Drucktext in Versform. Oben der Titel: «CANTIQU[E SP]IRITUEL, / DE LA [SAMARI]TAINE».

Inschrift am Fuss des Blattes: «A LYON Chez LAURENS BIESSE au..... [fe]rrandiere, vis à vis le May».

Wertung des Fundes

Mit den sechsundzwanzig Bildwerken aus Holz und Stein, die aufs Mal zu Tage gefördert wurden, darf der Fund von Leuk als einmalig bezeichnet werden. Ein Vergleich mit der Entdeckung der mittelalterlichen Skulpturen im Beinhaus von Raron 1924 drängt sich auf. Während die siebenteilige Reihe der Rarner Figuren im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts einsetzt und nicht über das 14. Jahrhundert heraufreicht, beginnt die fast viermal längere Reihe

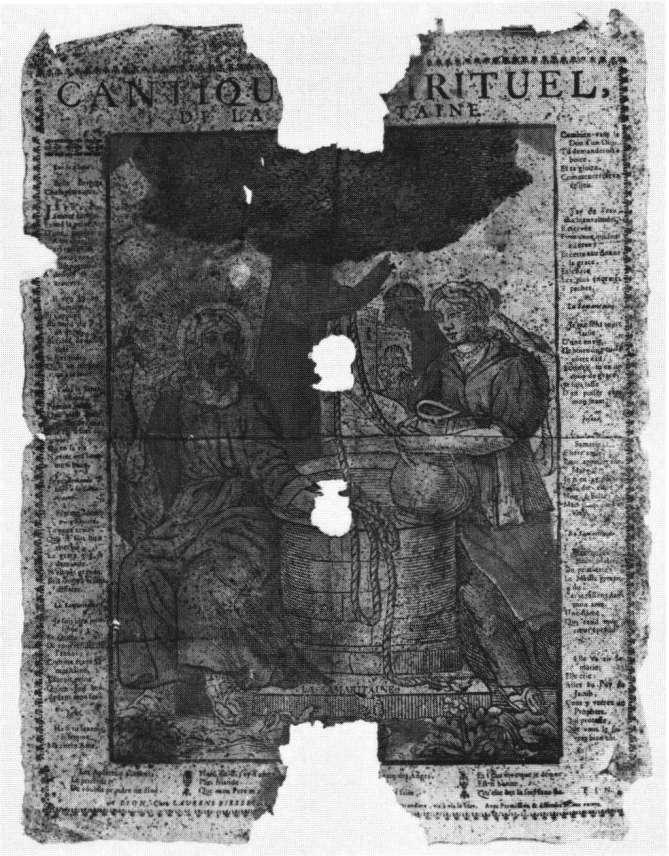

Abb. 51: Jesus am Jakobsbrunnen. Kolorierter Holzschnitt aus Lyon, um 1700 (Nr. 36).

der Leuker Statuen gut hundert Jahre später, um sich bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein zu erstrecken. Das Schwergewicht des Leuker Fundes liegt im gotischen Zeitraum, dasjenige des Rarners zumindest wertmässig im romanischen Hochmittelalter. Eine Figur von Leuk ist noch dem 13. Jahrhundert zuzuweisen. Aus dem 14. Jahrhundert stammen zwölf bis dreizehn Figuren, das ist die Hälfte; sechs bis sieben gehören dem 15., fünf dem 16. und eine dem frühen 17. Jahrhundert an. Dass bei der um ein Vielfaches grösseren Anzahl von Kunstwerken auch das Qualitätsgefälle stärker ist, braucht nicht zu überraschen. Wie die Rarner Gruppe unter ihren bedeutendsten Figuren eine thronende Mutter Gottes vom Nikopoia-Typus aufzuweisen hat, die von kompetenter Seite als «Inbegriff eines romanischen Madonnenbildes» und als «eines der bedeutendsten Marienbilder der Schweiz überhaupt» bezeichnet worden ist[71], so verfügt auch Leuk im hl. Michael (Nr. 1) und in den beiden Vesperbildern (Nr. 2 und 13), um nur diese drei zu nennen, über ausserordentliche Einzelstücke, die zu den qualitätvollsten Bildwerken ihres Themas im schweizerischen Raum gehören, oder neue, bis dahin «unvergleichliche» stilistische Varianten darstellen. Hinzu kommt bei den Leuker Figuren der Wert der zahlreichen, zum Teil gut erhaltenen Originalfassungen, denen man heute grosses Interesse entgegenbringt (vgl. Anm. 94).

Das Leuker Vesperbild, ein südschweizerisches Bildwerk (Abb. 55)

Da das grosse Vesperbild (Nr. 2, Abb. 7) - im Gegensatz zum hl. Michael (Nr. 1) - Verwandte besitzt, möchten wir diese Figur den beiden bislang bekannten Vesperbildern des 14. Jahrhunderts im Oberwallis, nämlich der Pietà von Mühlebach[72] (Abb. 52) und derjenigen von Wiler bei Geschinen[73] (Abb. 53), gegenüberstellen. Indem wir zum Vergleich auch das aus Graubünden stammende Vesperbild im Schweizerischen Landesmuseum (Inv. Nr. LM 8525)[74] (Abb. 54) heranziehen, sei vorsichtig auf den übrigen südschweizerischen Raum ausgegriffen.

Dem stilistischen Vergleich sind einige allgemeine Bemerkungen zu den Figuren vorauszuschicken.

Die Holzart ist bisher nur bei der Leuker und bei der Bündner Figur[75] wissenschaftlich als Pappel nachgewiesen worden. Es ist durchaus möglich, dass alle vier Figuren aus diesem schnellwüchsigen Holz bestehen[76].

Das Bündner Vesperbild und ebenso die Pietà von Wiler erscheinen in einer späteren Übermalung; die Pietà von Mühlebach besitzt eine fragmentarische, diejenige von Leuk eine grösstenteils gut erhaltene Originalfassung.

Das Vesperbild von Mühlebach hat bei seiner Barockisierung Änderungen im Bereich von Hals und Schultern Mariens erfahren. Die Bekleidung mit Kapuzenmantel ist nur mehr undeutlich zu erkennen. Der bei der barocken Umgestaltung abgetrennte rechte Arm Christi wurde 1943 in der abgewinkelten Haltung der barockisierten Figur belassen. Es wäre an der Figur ferner abzuklären, ob sich Spuren plastisch gestalteten, geronnenen Blutes rund um die Herzwunde fänden.

Das Vesperbild von Wiler ist eine in mancher Beziehung rätselhafte Skulptur, weshalb auch schon die Vermutung geäussert worden ist, es handle sich um eine spätere Kopie nach einem gotischen Vesperbild des 14. Jahrhunderts; indessen spricht die stellenweise äusserst dünne kaschierte Wandung für eine Ent-

Abb. 52: Pietà von Mühlebach, Obergoms (später in Ernen), 14. Jh.

Abb. 53: Pietà von Wiler bei Geschinen, Obergoms, 14. Jh.

Abb. 54: Pietà aus dem Kanton Graubünden, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 14. Jh.

Abb. 55: Pietà aus Leuk (Fund Nr. 2).

stehung im 14. Jahrhundert. Mögliche barocke Veränderungen, vor allem auch am Leichnam, wären bei einer sorgfältigen Restaurierung nachzuweisen.

Die vier südschweizerischen Vesperbilder weisen verwandte Züge auf. Allen ist die Vertikalität der Marienfigur gemeinsam. Der Oberkörper ist schmal und hoch und endet in dem charakteristischen «Schulterbogen», der an die Gestalt Mariens in florentinisch-sienesischen Verkündigungsdarstellungen des 14. Jahrhunderts erinnert[77]. Der Leichnam Christi verbirgt zum Teil das anatomische Missverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper der Muttergottes[78]. Im Gegensatz zu den expressiven deutschen Vesperbildern, mit denen W. Passarge die Entstehung dieses Andachtsbildes für Deutschland in Anspruch nimmt[79], handelt es sich bei den hier vorgestellten südschweizerischen Skulpturen um in stille Trauer versunkene Gestalten mit edlen Antlitzen, die vom Schmerz nicht gezeichnet sind. Die «Introvertiertheit» dieser Vesperbilder erhält sogar ihren szenischen Ausdruck, wenn in den Bildwerken mit dem gestreckteren, liegenden[80] Leichnam (Wiler und Leuk) die innere Zwiesprache zwischen Mutter und totem Sohn anhebt. In den expressiven deutschen Vesperbildern fällt das Haupt hierfür allzuweit nach hinten, oder es wird dem Betrachter eigens zugekehrt und dargeboten - wie der Schmerz im Antlitz Mariens. Als alle vier Vesperbilder verbindendes, unscheinbares und daher vielleicht um so bedeutsameres «Leitmotiv» sei schliesslich noch der kleine, über das linke Knie Mariens herunterlappende Mantelumschlag erwähnt[81].

Nach dem allgemeinen Vergleich der vier Figuren stellen wir das Leuker Vesperbild den drei anderen Bildwerken noch einzeln gegenüber. Mit dem Vesperbild aus Wiler (Abb. 53) stimmt die Leuker Figur in der Haltung überein: verhältnismässig wenig geknickter, diagonal liegender Leichnam; zur Seite weichender Oberkörper der Maria mit mehr oder weniger ausgeprägter Wendung des Antlitzes hin zum Haupt Christi. Dem Vesperbild von Mühlebach (Abb. 52) gleicht die Leuker Figur in der Drapierung unterhalb des Leichnams bis in die Einzelheiten, ja selbst das Motiv der Falten am linken Oberarm ist angedeutet. Mit dem Bündner Vesperbild (Abb. 54) hat das Leuker Bildwerk das Motiv der Verschmelzung der Falten des Lendentuchs mit den Schüsselfalten zwischen den Knien Mariens gemeinsam. Der linke Arm Christi liegt ebenfalls auf der Hand der Mutter. In der schrägen Haltung der Marienfigur und in der Wendung ihres Hauptes klingt das Bewegungsmotiv der Vesperbilder von Wiler und Leuk zumindest an.

Dass neben den bisher aufgezeigten verwandten Zügen, die alle Figuren untereinander oder das Leuker Vesperbild mit einzelnen unter ihnen verbinden, auch erhebliche Unterschiede bestehen, ist offensichtlich. Jedes dieser Bildwerke hat seinen ausgeprägten eigenen Charakter.

Das Vesperbild aus Graubünden besticht durch die straffe Komposition im Geiste der ersten Jahrhunderthälfte. Der schmale, hohe Oberkörper Mariens ruht fest verankert im breiter gefächerten «Unterkörper». Indem Maria den Oberkörper Christi «aufrichtet», holt sie ihn in die Vertikale zurück, welche durch die symmetrische Fältelung vor den Knien und durch die von ihrem Haupt herabfallenden Mantelsäume so sehr betont wird. Mit der grossen, zum «treppenförmigen Diagonaltyp»[82] gehörenden Christusgestalt wirkt dieses Vesperbild altertümlicher[83] als die übrigen.

Die Schmerzensmutter von Mühlebach neigt ihr Haupt über einem hieratisch vertikalen Körper in der Art der «Pfahlfiguren» (vgl. S. 248). Während der Leichnam beim Bündner Vesperbild noch auf dem rechten Oberschenkel Mariens sitzt, ist er beim Andachtsbild von Mühlebach zwischen die Schenkel in den Schoss der Mutter gesunken; demzufolge kommt der nunmehr stärker geknickte kleinere[84] Corpus diagonaler zu liegen. Die Draperie des Mantels vor den Unterschenkeln wirkt mehr durch die Kalligraphie der Säume als durch plastische Stofflichkeit. Verglichen mit den übrigen Vesperbildern erscheint dasjenige von Mühlebach weniger artikuliert; es wird von einer geometrisch-abstrakten Auffassung des Statuarischen bestimmt; zugleich eignet der Figur ein ergreifend naiver Zug.

Die Pietà von Wiler ist von einem anderen Geist beseelt. Maria weicht mit dem Oberkörper geschmeidig zur Seite. Die fülligere Drapierung des Mantels vor den Unterschenkeln meidet jegliche

Symmetrie. Der Leichnam zeigt die Schlaffheit des Entseelten. Keine der übrigen Vesperbilder italianisiert so sehr in bezug auf die Rundung der Schultern und den eleganten Schwung der Mantelsäume an Haupt und Oberkörper Mariens. Die schmale, steile Silhouette ist noch diejenige des hohen 14. Jahrhunderts.

Das Vesperbild von Leuk setzt sich in einem gewissen Sinn - fast «kentauernhaft» - aus denjenigen von Mühlebach und Wiler zusammen. Von der verblüffenden Ähnlichkeit der Drapierung des Mantels unterhalb des Leichnams mit demjenigen von Mühlebach war bereits die Rede (S. 263). Leichnam und Oberkörper Mariens entsprechen in ihrer Silhouette hingegen der Pietà von Wiler. Aus dieser Verbindung, die nicht als Hinweis auf eine zeitlich spätere Entstehung verstanden werden darf, wurde in der Figur von Leuk freilich etwas ganz Neues. Die «lineare» Drapierung der Mühlebacher Skulptur erhielt stoffliche und damit auch plastische Fülle, wie anderseits bei der «Leukerin» in der Bildung des Oberkörpers und vor allem des Hauptes Hoheit an die Stelle weiblicher Eleganz trat. Dieses Haupt, dem man in weitem Umkreis kaum Ebenbürtiges wird an die Seite stellen können, hat die Würde der Trumeau-Madonnen der grossen gotischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts und ist weibliches Gegenstück zum «Beau-Dieu». Etwas vom Geist des 13. Jahrhunderts ist wohl auch in der noch sehr komplexen Drapierung[85] und in der Frisur Mariens wirksam; das für die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts charakteristische modische Motiv der Ohrenlocke tritt an dem «höfischen» Haupte nämlich nicht sonderlich hervor; es erscheint eher als elegante Wellenmuschel innerhalb eines Mäanders.

Das herrliche Haupt des Leuker Vesperbildes, das übrigens die Figur selbst auch in künstlerischer Hinsicht überragt, gibt zu Vermutungen Anlass. Wenn die Figur mit diesem Haupt von höchster künstlerischer Qualität im Wallis entstanden ist[86], worauf neben den formalen Bezügen zu den anderen Oberwalliser Vesperbildern auch die applizierten Lärchenstäbe hindeuten (S. 245f.), so müsste im Rhônetal ein Künstler ersten Ranges vorübergehend oder dauernd Wohnsitz genommen haben. Das in der religiösen Skulptur und erst noch bei einem Vesperbild ungewöhnliche Motiv der «zur Schau getragenen» Brüste, wäre zudem als Hinweis auf eine fast mondän anzusprechende höfische Kultur zu werten.

Leider gestatten die für Graubünden nachgewiesenen Vesperbilder kaum einen Rückschluss auf die ehemalige Verbreitung dieses Andachtsbildes in jener Region. Kommt noch hinzu, dass das kunstvolle Vesperbild im Landesmuseum nicht einmal genau lokalisiert werden kann; es ist 1905 mit Herkunftsangabe «Graubünden» von einem Händler erworben worden. Wenn J. FUTTERER zwei nun offenbar verschollene Torsi[87], nämlich in der Kirche St. Georg von Rhäzüns und in Oberkastels, als engste Verwandte des Bündner Vesperbildes im Landesmuseum bezeichnet, wird an der Herkunft aus Graubünden nicht leicht zu zweifeln sein. Eine Untersuchung, ob das Andachtsbild zuerst in Walser Gebieten Verbreitung gefunden hat[88], ist leider nicht möglich. Die von J. FUTTERER hergestellte stilistische Verbindung zwischen dem Bündner Vesperbild im Landesmuseum und Seeschwaben auf Grund der Ähnlichkeit des Antlitzes mit demjenigen des Vesperbildes von Radolfzell (in Freiburg i. Br.[89]) scheint uns jedenfalls nicht zwingend.

Zu unserer Gruppe gehört hingegen das Vesperbild im Kloster Muotatal (Schwyz), das J. FUTTERER zu Recht mit der Bündner Figur in Verbindung bringt[90]. Bezeichnenderweise zeigt dieses Vesperbild wiederum das kleine «Leitmotiv» des Mantelumschlags auf dem linken Knie der Mutter.,

Angesichts der Tatsache, dass das Oberwallis bis zur Stunde die grösste Dichte untereinander verwandter Vesperbilder dieses Typs aufzuweisen hat, darf man mit Vorbehalt die Vermutung äussern, dass zumindest seine drei Vesperbilder in einheimischen Werkstätten geschnitzt worden sind. Die kulturellen Verhältnisse zu Beginn des Spätmittelalters (14. Jh.) waren im Wallis der Verbreitung dieses Andachtsbildes jedenfalls nicht ungünstig.

Kein Jahrhundert der Walliser Geschichte ist so voll aufwühlender kriegerischer Ereignisse[91]. Wie andernorts hätte hier eine leidgeprüfte, krisengeschüttelte Epoche den Hintergrund für das erschütternde Andachtsbild dargestellt. Daneben begünstigten im Wallis verschiedene historische Umstände die Bildung einer ritterlich-höfischen Kultur[92]. Man kennt denn auch aus dem Wallis sprechende Zeugnisse ritterlicher Heraldik und höfischen Lebens aus der Zeit um 1300[93]. Anderseits fehlte es auch nicht an Kontakten mit Oberitalien und der Kultur seiner im 14. Jahrhundert erstarkenden Städte, vor allem seit der Belebung des Verkehrs über den Simplon[94]. Ist es nicht just diese Vielfalt kultureller Einflüsse, die sich in den Oberwalliser Vesperbildern wie in einem Spiegel bricht?

ANMERKUNGEN

1 Für den Einbau der Bohlendecke des Beinhauses ist der Fussboden der Kirche an dieser Stelle - wiederum - entfernt worden. Nach der Bauanalyse von NOTT CAVIEZEL sind die drei westlichen Joche des Mittelschiffs jedoch erst 1510-1514 von Ulrich Ruffener eingewölbt worden (vgl. Anm. 59). Es ist kaum anzunehmen, dass der Fussboden der Kirche vor der Einwölbung erstellt worden ist. Anderseits könnte die Stiftung eines neuen Allerseelenaltars im Beinhaus durch den Zenden Leuk, am 11. März 1506, ein Hinweis auf die Vollendung des Beinhauses sein (Pfarrarchiv Leuk, D 151). Da zudem die gemalte Totentanzszene am Fundamentpfeiler durch einen Unterzugbalken etwas verdeckt wird, könnte der Fussboden der Kirche auch bei einer Erneuerung der Beinhausdecke durchbrochen worden sein (freundl. Hinweis von PETER PFAMMATTER, Leuk).

2 J. R. RAHN, *Die Todesbilder im Beinhause von Leuk (Wallis),* ASA 1887, S. 398-400.

3 Jugendliche Arbeiter aus Leuk räumten die Gebeine aus: Leo Bayard, Ewald Grand, Livius Meichtry und Viktor Witschard.

4 Die Angaben stammen von Architekt PAUL SPRUNG, Naters, der sie nach Rücksprache mit den Arbeitern festgehalten hat.

5 Auffallend ist jedenfalls, dass in der Pfarrkirche von Leuk, die zu den ältesten des Landes gehört, kein romanisches Bildwerk erhalten geblieben ist, während sich unter den sieben Statuen aus dem Beinhaus von Raron nicht weniger als drei romanische fanden.

6 Auf eine frühe Aufschichtung der Gebeine deutet die Tatsache, dass keine der gefundenen Statuen über das 14. Jahrhundert heraufreicht. Der Umstand, dass man um 1512/13 infolge der Verlegung von Kirche

und Friedhof «auf die Burg» kaum über zahlreiche Gebeine verfügte, ist nicht von Bedeutung. Die Schädelmauern konnten langsam wachsen. Nach Aussage von ALBIN ZENHÄUSERN (*1920), Unterbäch, hat Katharina Weissen, geb. Venetz (1843–1925) bei der Eröffnung des Grabes von ihrem Vater, Hptm. Johann Venetz (†1895), Schädel und Langknochen vom Totengräber in Empfang genommen, um sie persönlich im Beinhaus aufzuschichten.

7 Die zum Vorschein gekommene Rötelinschrift in gotischer Kursive an der östlichen Wange des Fundamentpfeilers «O frommer Christ, hüete dich vor der luthrischen trug und list...» sowie ein weiteres Inschriftfragment «...per multas tribulationes opportet nos... requiem[?]...» deutete man als Hinweis auf die Glaubenswirren im 16. Jahrhundert. Die Anhänger des katholischen Glaubens hätten die Statuen vor den bilderstürmenden Neugläubigen in Sicherheit gebracht. Nun war aber Leuk bis zum rigorosen Beschluss des Landrats von 1604 zugunsten des alten Bekenntnisses Hochburg der Reformierten im Wallis. Vor 1604 wären daher gehässige Inschriften gegen die Reformierten unverzüglich übertüncht worden. Auch hätte man bei einer solchen «geheimen» Bergungsaktion den Monumentalkruzifixus (Nr. 21) kaum vom Chorbogen heruntergeholt.

Eine andere Hypothese, zu der der Schreibende neigte, hielt eine «Beisetzung» der Statuen um die Mitte des 17. Jahrhunderts für wahrscheinlich (vgl. Anm. 10). Gegen diese Annahme sprachen besonders die Verwitterungsschäden an dem wohl erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts vom Chorbogen entfernten Monumentalkruzifix (Nr. 21).

Die Hypothese, die Statuen seien zur Zeit des Franzoseneinfalls 1798 versteckt worden, war wenig wahrscheinlich, weil man die Figuren doch wohl in Kisten gelegt oder zumindest in Tücher eingewickelt hätte; es müsste denn in überstürzter Eile geschehen sein.

8 J. SCHALLER, *Die St. Stephanskirche von Leuk,* Blätter aus der Geschichte von Leuk, Nr. 2, o.J., S. 24.

9 «Gegen Ende des letzten Jahrhunderts ist diese Ecke vermauert worden» (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 25). Schaller spricht von einer grossen Nische der Nordmauer, in der früher die Schädel offen aufgeschichtet worden seien.

10 Für das 17. Jahrhundert ist diese Sitte im Wallis zu wiederholten Malen belegt. 1623 befahl Bischof Hildebrand Jost bei seiner Visitation in Visp, die alten und daher unpassenden Statuen des Ölbergs sowie den Palmesel zu beerdigen («Imagines horti oliueti antiquae tamquam indecentes auferantur et sepeliantur vnacum et asino dominicae palmarum [Pfarreiarchiv Visp, D. 95]). Ähnlich verfügte 1687 Bischof Adrian V. von Riedmatten für St. German: «Veteres et deformes imagines sive statuae sepeliantur» (freundl. Hinweis von H. A. VON ROTEN, Raron) und ebenfalls für Ried-Mörel: «Tabula Crucifixi in Sacrestia posita sepeliatur» (Pfarreiarchiv Mörel, D. 251).

Lebendig war gegen Ende des 19. Jahrhunderts offenbar auch noch die Sitte, die Toten mit symbolischen Beigaben auszustatten. Zwischen den Gebeinen fand man in Leuk nämlich auch noch 3–4 Beutel voll Zwiebeln, Kastanien und vor allem Bohnen aller Art; ein Beutel befand sich in einer Tasse.

11 Pfarrer SCHALLER deutete gewisse Färbungen am Turm als Brandspuren (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 20 und 22). Die archäologischen Untersuchungen erbrachten indessen keinen Hinweis auf einen Brand der Kirche. Die Russablagerung kann auch von den brennenden Kerzen im Beinhaus herrühren; wenn man an die Risse in der nun entfernten Nordmauer ein brennendes Zündhölzchen hielt, wurde das Flämmchen von einem Luftzug bald nach innen gesogen und bald nach aussen getrieben.

12 ALFRED A. SCHMID, Freiburg, und THEODOR MÜLLER, München, datieren das Werk in das Ende des 13. Jahrhunderts.

13 Ein Altar des hl. Michael ist zwar erst für das Jahr 1415 nachgewiesen. Bannerherr Michael Mageran liess ihn im 17. Jahrhundert neu erstellen (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 19, 23/24). Bis zur Kirchenrenovation 1863 stand die Figur möglicherweise an der rechten Chorwange beim früheren Eingang zum Turm. «Vor diesem Eingang stand eine grosse Engelsstatue, an der die Leute die in der Kirche gefundenen Gegenstände (Rosenkränze etc.) anhängten» (ebenda, S. 24). Die Figur war an eine Wand – oder Säule – geheftet, da hinter der rechten Hüfte noch ein handgeschmiedeter Nagel mit einem Schnurende steckt.

14 Sämtliche Angaben zum Holz der Figuren sind der holzanalytischen Untersuchung entnommen, die WERNER SCHOCH im Labor für quartäre Hölzer der Eidg. Anstalt für das forstliche Versuchswesen, Birmensdorf, 1982/83 durchgeführt hat (Manuskript). Durch diese verdankenswerten Untersuchungen sind zahlreiche irrige Vermutungen berichtigt worden.

15 Die Angaben zu den Fassungen der Figuren Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 16 und 18 stützen sich auf die Untersuchungen des Chemisch-physikalischen Laboratoriums des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich, unter Leitung von BRUNO MÜHLETALER. Die Fassungen der übrigen Bildwerke sind von Restaurator WALTER FURRER bestimmt worden. Beiden möchten wir den verbindlichsten Dank aussprechen.

16 Ein vorn gesprengtes (!) Stehkräglein am Unterkleid (!) findet sich bei der Figur des hl. Vincentius aus der Vincentiuskirche zu Pleif (Gemeinde Villa GR), 1. Drittel des 14. Jh.; die Dalmatik des heiligen Diakons ist seitlich auch geschlitzt (J. FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440,* Augsburg 1930, Abb. 138, 139).

17 Ähnliche Schildform am Grabmal des Konrad von Maggenberg (†1273/74) im Kreuzgang des Zisterzienser Klosters Hauterive (Abb. in: WERNER MEYER, EDUARD WIDMER, *Das grosse Burgenbuch der Schweiz,* Zürich 1977, S. 138). Vgl. auch die Schildform von 1289 bei PAUL GANZ, *Geschichte der Heraldischen Kunst in der Schweiz im XII. und XIII. Jahrhundert,* Frauenfeld 1899, Fig. 21. Auf italienischen Gemälden des 14. Jahrhunderts findet man stark gekrümmte Schilde, so z.B. im Fresko von Bernardo Daddi an der Porta San Giorgio in Florenz (SIGRID BRAUNFELS-ESCHE, *St. Georg,* München 1976, Abb. 175).

18 Das Haupt wirkt bezeichnenderweise wie in Bronze gegossen.

19 Die oberen Augenlider sind noch nicht – wie im 14. Jahrhundert – als schmale Streifen ausgeschieden.

20 Für THEODOR MÜLLER, München, ist die Figur «ein Deszendent französischer Monumentalplastik» (freundl. briefliche Mitteilung).

21 Auf die Romanik griffen – freilich ein halbes Jahrhundert zuvor – so grosse Meister wie derjenige der Bamberger Chorschranken zurück, von dessen Werkstatt HANS JANTZEN sagt, sie sei «noch vom Boden vorgotischer Entwicklung sich erhebend, ihrer Herkunft nach schwer zu enträtseln» (H. JANTZEN, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts,* Leipzig 1925, S. 72).

22 Nach THEODOR MÜLLER, München, stammt die Figur wohl aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts (freundl. Mitteilung). [Vgl. Anm. 94].

23 Der Kapuzenmantel ist ein alter Typ der Frauenmode. Vgl. die Miniatur «König Heinrich II. überreicht das Buch Maria» (1002–1014) (Staatliche Bibliothek, Bamberg). (ERIKA THIEL, *Geschichte des Kostüms,* Berlin 1960, S. 59, Abb. 45).

23a Ähnliche Augenkonturen erscheinen vereinzelt bei Ambrogio Lorenzetti, so bei der Madonna del Latte im Seminario, Siena (LUIGI COLETTI, *I primitivi. I Senesi e i Giotteschi* II, Novara 1946, Tf. 23).

24 Mützen dieser Art fanden während des ganzen Hoch- und Spätmittelalters Verwendung (CAMILLE ENLART, *Le costume,* Manuel d'archéologie française III, Paris 1916, S. 133 fig. 107, S. 143 fig. 125, S. 146). Eine allerdings kegelförmigere Mütze trägt auch der hl. Joseph am Hauptportal von Reims (MARCEL AUBERT, *La sculpture française au moyen-âge,* Paris 1946, Abb. S. 275).

25 Dieses im schweizerischen Alpengebiet verbreitete Motiv findet sich auch bei der Figur Nr. 10 und bei einer Figur aus Ritzingerfeld (Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. LM 7193). (W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis I,* Basel 1976, S. 377, Abb. 316). Vgl. ferner die Mutter Gottes aus Wiesenberg NW (Katharinenkapelle in Dallenwil), die Mutter Gottes aus Graubünden (Kunsthandel) und die Mutter Gottes aus Brüderen (Entlebuch) (Schweizerisches Landesmuseum Inv. Nr. LM 11669). (K. FUTTERER [vgl.. Anm. 16], Abb. 6, 8, 9).

26 Gleiche Fassung wie am linken Arm.

27 Sollte die Figur im Wallis entstanden sein, so wäre der ausgeprägte Hang zu eigenwilliger Ikonographie, wie er die Untergommer «Bildhauerschule» der Spätrenaissance (17. Jh.) und die «Fiescher Malerschule» (18. Jh.) kennzeichnet, bereits im Mittelalter ein Merkmal dieser Kunstlandschaft.

28 J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient,* Darmstadt 1964, S. 243.

29 Der Kontrast wurde durch die Fassung noch verstärkt. Vgl. auch Figur Nr. 15. Das gleiche Draperiemotiv zeigt eine Figur lokalen Stils (2. Viertel 14. Jh.) aus der Pfarrkirche von Mörel (Privatbesitz Genf).

30 Im Zusammenhang mit der schwäbischen Schule um Rottweil, Gmünd und Augsburg spricht HANSWEIGERT von der «pfahlhaften Knappheit», die im zweiten Viertel des Vierzehnten häufig wiederkehre. (H. WEIGERT, *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350,* Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1927, S. 198).

31 Dem Altar der hl. Katharina schenkte Bischof Aimo III. im Juli 1338 sein Brevier. (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 19).

32 Die Zickzackmotive am Kopfputz reichen in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück. Vgl. Illustration der Velislavbibel (National- und Universitätsbibliothek Prag, Lob. 412, Fol. 7a). (OLGA SROUKOVA, *Die Mode der gotischen Frau,* Prag 1955, S. 35, Abb. 15).

33 W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis II,* Basel 1979, S. 166, Abb. 162.

34 D. IMESCH, *Die Kapelle des hl. Johannes auf Birgisch in alter Zeit,* in: Walliser Jahrbuch 1947, S. 22/23 (Abb.).

35 Die hieratische Stellung der Figur, ihr befremdendes Antlitz, gerahmt von Locken eines sonderbaren «Zackenstils», und der romanisierende Drache gaben auch zu früheren Datierungen Anlass.

36 Vgl. Anm. 32. - Das Motiv des «Kruselers» klingt hier jedenfalls an.

37 Drachen in der Art hochmittelalterlicher Wasserspeier hielten sich im Burgundischen bei Darstellungen der hl. Margareta bis zum Ende des Mittelalters. Die Heilige steht auf ihm mit gefalteten Händen (Thoisy-le-Désert), oder sie kniet auf ihm (Bellenot-sous-Pouilly und Sainte-Sabine). (PIERRE QUARRÉ, *La sculpture en Bourgogne à la fin du moyen-âge,* Fribourg 1978, Abb. 98-100).

38 Für das Jahr 1361 ist ein Altar des hl. Mauritius bezeugt. (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 19).

39 Ähnlich auf einem Relief König Günthers von Schwarzberg (†1349) im Dom von Frankfurt a. M.

40 Es könnte sich auf Grund der Zeichnung zwar auch um ein härenes Kleid aus Leder handeln.

41 Ähnlich tief über das Becken herabfallende breite Gürtel kannte am Ende des 14. Jahrhunderts auch die Frauenmode. Vgl. Wenzelsbibel, Staatsbibliothek Wien 2759-2764, Fol 56' des 2. Teils (O. SROUKOVA, [vgl. Anm. 32], S. 177, Abb. 110).

42 ILSE FINGERLIN, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters,* München/Berlin 1971, S. 107, Nr. 159-162, S. 216.

43 Die Wendung von Schulter und Kopf Mariens und auch die noch spürbare, sanfte Drehung der kindlichen Schulter lassen erkennen, dass die Figur von schräg links vorne zu betrachten war.

44 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv. Nr. LM 10530 (J. FUTTERER [vgl. Anm. 16], S. 163/64 mit Abb.).

45 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv.-Nr. LM 10530 (ebenda S. 164 mit Abb.)

46 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv. Nr. LM 7193 (W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis I,* Basel 1976, S. 377, Abb. 316).

47 Da die schwarze Kettenpanzerzeichnung auf den roten Saum der «Pellerine» übergreift, dürfte es sich bei dieser um einen Überwurf aus Stoff handeln, der von einem Kettenpanzer überdeckt war. Eine ähnliche *Kapuze,* jedoch mit stumpfwinkligem Ende über der Brust und mit herzförmigem Gesichtsausschnitt (vgl. Figur Nr. 9) trägt eine Ritterfigur des 14. Jahrhunderts aus der Kirche der ehemaligen Burgschaft von Saxon (Museum Valeria, Inv. Nr. MV 69-1884). Vgl. auch das Kanonbild im Missale von St. Pölten(?), um 1360 (*Gotik in Österreich,* Krems 1967, Kat. Nr. 79, Farbtafel 5).

48 Dieses Décolleté erscheint in der Wenzelsbibel aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (Staatsbibliothek Wien 2759-2764, 1. Teil, Fol. 174 und 2. Teil, Fol. 20' (O. SROUKOVA [vgl. Anm. 32], S. 150 Abb. 84, S. 155 Abb. 89). Vgl. auch «Bulla Aurea Caroli IV regis» (1390-1400) (Staatsbibliothek Wien, Col. 338, Fol 33'. Ebenda, S. 159, Abb. 93).

49 Schon vor 1497 bestand ein Altar der hl. Barbara (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 20).

50 Hohe Schürzung war um 1400 Mode. Vgl. Kreuzigung aus der Kapelle der hl. Barbara, Prag Nationalgalerie (O. SROUKOVA [vgl. Anm. 32], S. 77 Abb. 32).

51 Ähnlich umgelegten Schleiern, auch mit gewelltem Saum, begegnet man schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vgl. Passional der Äbtissin Kunhuta (um 1320) (O. SROUKOVA [vgl. Anm. 32], S. 29, Abb. 11); aber ebenso in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. Vesperbild um 1430, Ulmer Museum Inv. Nr. 1924.5489 *(Ulmer Museum. Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600,* Katalog des Ulmer Museums I, Ulm 1981, Nr. 12).

52 Nach Ansicht von WERNER JAGGI und LUCAS WÜTHRICH, Zürich, handelt es sich eher um ein Werk «verbrauchter Gotik» aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

53 Wie zäh sich der weiche Stil in welschen Landen behauptete, beweisen die Antoine de Perrey zugeschriebenen Statuen der Apostel Philippus, Matthäus und Judas Taddäus von 1478 am Hauptportal der Kathedrale Saint-Nicolas in Freiburg (M. STRUB, *Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg II,* Bâle 1956, S. 84 u. fig. 76-79).

54 Der «Meister der Familie Mossu» hätte demnach Christus und Sebastian an der Geisselsäule dargestellt.

55 Verglichen mit der linearen Expressivität im Antlitz des Heiligen auf Valeria - ein dem «Meister der Familie Mossu» in hohem Masse eigener Zug - wirkt der hl. Sebastian von Leuk am Geschehen unbeteiligt.

56 Vgl. die seeschwäbische Skulptur «Jesus an der Geisselsäule» (um 1330), die sich um 1930 in der Privatsammlung Pelgrims-Brüssel befand (J. FUTTERER [vgl. Anm. 16], Abb. 289).

57 Wir erlauben uns, die Ansicht von THEODOR MÜLLER, München, wiederzugeben: «Individuell bedeutend ist auch der Ölbergchristus etwa aus der Mitte der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er könnte, wie mir scheint, oberrheinisch, bzw. nordschweizerisch sein».

58 An den Figuren des Hochaltars von Glis (um 1480), der dem Basler Bildhauer Heinrich Isenhut zugeschrieben wird, ist die gedrängte Häufung parallel geführter Faltenzüge augenfällig. Wesentlich ist ferner die Dominanz einer grosszügigen Faltenfigur wie hier des «Fächers»; die schwäbische Fältelung legt sich vergleichsweise spannungsarm wie eine Oberflächenstruktur über die ganze Figur.

59 Ehe Ulrich Ruffener den langwierigen Bau der Leuker Pfarrkirche mit der Einwölbung der letzten drei westlichen Joche vollendete und 1514 die Ausmalung des Schiffs erfolgte, benötigte man keinen neuen Chorbogenkruzifixus (NOTT CAVIEZEL, *Pfarrkirche St. Stefan Leuk. Bauanalytische Untersuchung und Versuch einer baugeschichtlichen Synthese und absoluten Datierung,* Manuskript 1983).

60 Als man sich im Zuge der grossen Innenrenovation um 1651 (Datum der Gewölbemalerei) die heute noch erhaltenen zwei Monumentalkruzifixe manieristischen Stils beschaffte, wird man den spätgotischen Kruzifixus aussen, wohl an der südlichen Schiffswand, angebracht haben.

61 Der Werkstatt des Jörg Keller in Luzern zuzuweisen (W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis I,* Basel 1976, S. 88).

62 Zum Kreis des Jörg Keller gehörend (W. RUPPEN, *Die Kirche St. Roman «auf der Burg»,* in: *Raron, Burg und Kirche,* Basel 1972, S. 61 u. 63).

63 Möglicherweise aus Bern (W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis II,* Basel 1979, S. 38/39).

63a Die spontan geäusserte Zuweisung von P. RAINALD FISCHER OCap., Luzern, an Hans Geiler erwies sich als nützlich. Der Leuker Corpus gleicht bis zu einem gewissen Masse demjenigen der Hans Geiler zugeschriebenen kleinen Kreuzigungsgruppe (1515-1520) aus der Progin-Kapelle in Freiburg (Musée d'Art et d'Histoire, Freiburg, Inv. Nr. 3023): schlanker und doch straffer Körperbau; Lendentuch an der linken Hüfte, ohne Zipfel, gespannt anliegend, Schlinge an der rechten Hüfte, der eine Zipfel gegen den linken Schenkel hinstrebend, der andere zur Seite ausfächernd. (Der seitliche Zipfel des Corpus der Progin-Kapelle ist zwar abgebrochen; die Bruchstelle lässt aber auf ein ähnliches Draperiemotiv schliessen). Indessen sind auch deutliche Unterschiede festzustellen: Der Corpus der Progin-Kapelle ist zur Seite gebogen. Da bei den Geilerschen Figuren das Haupt häufig in Gegenbewegung zum gebogenen Körper erscheint, d.h. ein Hang zur S-Kurve mit hochliegendem Drehpunkt offensichtlich ist, überrascht der streng symmetrische Körperbau des Leuker Christus. Der wehende Zipfel des Corpus der Progin-Kapelle setzte höher an und war demnach wohl bewegter, d.h. gotischer. Auch weitet sich bei diesem Corpus der Rumpf nach oben, während er sich bei der Leuker Figur über dem Brustkorb wiederum verengt. Das Antlitz des Leuker Corpus wirkt zudem schmäler und länger, der Fluss der Locken freier als gemeinhin bei Geiler (vgl. HERIBERT REINERS, *Burgundisch-alemannische Plastik,* Strassburg 1943, S. 130-142). Mit der ebenfalls Hans Geiler zugeschriebenen Schmerzensmutter, um 1515, ebenfalls im Musée d'Art et d'Histoire, Freiburg (Inv. Nr. 2453), hat der Leuker Corpus überdies

auch die schrägen Augen und das Motiv der rechteckigen Faltennischen gemeinsam.

64 1688 wurde mit dem Altar des hl. Karl d. Gr. ein Altar der Heiligen Nikolaus und Antonius vereinigt (J. SCHALLER [vgl. Anm. 8], S. 23/24).

65 «mundatur» (wird gereinigt)? oder «mandatur»?

66 Ein Verb des Lobens.

67 Der Text handelt gewiss von der Schuld, die Kaiser Karl d. Gr. durch die Ermordung Tausender von Sachsen auf sich geladen hatte und von deren Vergebung der hl. Theodul während eines Gottesdienstes in einer Offenbarung erfuhr.

68 Der Streit um die «Karolina», d.i. das unechte mittelalterliche Dokument, das die Schenkung des Wallis an den Bischof von Sitten auf Karl d. Gr. zurückführt, tobte vor allem im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts.

69 Vgl. ERIKA THIEL, *Geschichte des Kostüms,* Berlin 1960, S. 161 Abb. 157, S. 168 Abb. 164.

70 Vermutung von WERNER JAGGI, Zürich, der auch die zutreffende Datierung vorschlug. W. Jaggi bin ich für zahlreiche Auskünfte zu Dank verpflichtet.

70a Datierungen der graphischen Blätter von LUCAS WÜTHRICH, Zürich.

70b RUDOLF BERLINER, *Das Urteil des Pilatus,* in: Die Christliche Kunst 30, 1933/34, S. 128–147, vor allem Abb. S. 137. - Eigentümlicherweise ist auf dem Blatt von Biesse die Vollstreckung des Urteils (Kreuzigung) mit dem Urteil verbunden.

70c Zu L. Biesse vgl. PIERRE LOUIS DUCHARTRE et RENÉ SAULNIER, *L'Imagerie populaire,* Paris o.J. S. 376. - Die Lyoner Drucke des 17. Jahrhunderts sind selten.

71 ALFRED A. SCHMID, *Beiträge zur Kunstgeschichte Rarons im Mittelalter,* in: *Raron. Burg und Kirche,* Basel 1972, S. 91, 93.

72 W. RUPPEN,*Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis II,* Basel 1979, S. 131. - P. GANZ, in: ZAK 10, 1948/49, S. 153f.

73 W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis I,* Basel 1976, S. 265/66.

74 J. FUTTERER [vgl. Anm. 16], S. 174/75 (mit Angabe weiterer Literatur).

75 CLAUDE LAPAIRE, *La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse,* in: ZAK 30, 1973, S. 77.

76 Bei der Figur von Wiler hielt ein Holzkundiger Pinie für möglich. Für das 1980 entwendete Vesperbild aus Mühlebach wurde die Angabe, dass es sich um Linde handle, aus der Literatur übernommen (W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis II,* Basel 1979, S. 131). Die Bündner Pietà im Landesmuseum galt bis zur wissenschaftlichen Untersuchung als Lindenholzfigur; eine genauere Prüfung könnte auch bei der Wiler Pietà einen anderen Befund ergeben.

77 Vgl. die Verkündigung von Simone Martini und Lippo Memmi in den Uffizien, Florenz.

78 Man wird sich dessen erst richtig bewusst, wenn man sich vorstellt, die sitzende Frau stünde von ihrem Lehnstuhl auf. Im Vesperbild von Peiden-Bad GR nimmt dieses Missverhältnis geradezu groteske Züge an (ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden IV,* Basel 1942, Abb. 248). Das Vesperbild von Peiden-Bad zeigt überdies das eher ungewöhnliche Motiv schräg angehobener Mantelsäume über den Füssen Mariens. Dieses Motiv erscheint nun noch ausgeprägter bei einer Mutter Gottes aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in der Kirche von Valeria (Inv. des Domkapitels Nr. 1), deren ikonographische Eigenwilligkeit im Wallis nicht überrascht (vgl. Anm. 27); das auf dem linken Knie der Mutter stehende Kind hält einen Vogel mit forschem Griff am Hals.

79 W. PASSARGE, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter,* Köln 1924, S. 27, 33, 39/40.

80 Dass der sperrigere «treppenförmige Diagonaltyp», dem die Vesperbilder von Mühlebach und aus Graubünden angehören, der ältere ist, steht bei dem Mangel an einwandfrei datierten Stücken noch kaum fest (ebenda, S. 36, 40).

81 So ist z.B. das allgemein verbreitete Faltenmotiv der - im Gegensatz zur Schüsselfalte zwischen den Knien - vom Körper her kaum zu begründenden Faltenschüssel beim rechten Oberschenkel (vgl. S. 246) ein sprechendes Zeugnis für den internationalen Zusammenhang der sitzenden Marienfiguren des 14. Jahrhunderts. Vgl. auch das Motiv des bandartigen Mantelüberschlags auf dem Schoss (vgl. Anm. 25).

82 W. Passarge [vgl. Anm. 79], S. 36.

83 Vgl. Anm. 80.

84 Nach PASSARGE würde dieses Motiv auf eine Entstehung um die Mitte oder sogar in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hinweisen (vgl. Anm. 82). Indessen legen die statuarische Haltung und vor allem das monumentale Haupt eine frühe Datierung nahe.

85 Man vergleiche hiermit die auf Symmetrie angelegte Faltengebung des Bündner Vesperbildes. Eine Formulierung von HANS WEIGERT zu den Strassburger Propheten im Zusammenhang mit dem Hochaltar der Elisabethenkirche in Marburg (1290) erhellt diesen stilistischen Sachverhalt: «Die Nähe der Jahrhundertwende kündigt sich in der Doppelstellung der Strassburger Form an: Ihre körperliche Fülle gehört noch dem Dreizehnten, die Einheitlichkeit der Beschwingung [des Schwunges] aber schon dem Vierzehnten». (HANS WEIGERT, *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350,* Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1927, S. 183).

86 Mit der Hypothese, dass das Leuker Vesperbild aus dem Wallis stammen könnte, wagten wir uns erst nach einer brieflichen Äusserung von THEODOR MÜLLER, München, zu befreunden, der eine Entstehung der Leuker Skulpturen in der Südschweiz durchaus für möglich hält. Zuvor hatten wir - ohne stilistisch Verwandtes zu finden - Literatur zum deutschen Vesperbild sowie zur Plastik Tirols, vor allem Südtirols, eingesehen; auch hatten wir nahe Museen Oberitaliens und Savoyens aufgesucht. An dieser Stelle möchten wir jenen danken, die uns in zuvorkommender Weise mit brieflichen Auskünften gedient haben: Herrn THEODOR MÜLLER, München, H. H. KARL GRUBER vom Diözesan-Kunst- und Denkmalamt in Bozen-Brixen, CATHERINE GRAS, conservateur au Musée des Beaux-Arts in Dijon, THEO GANTNER, Direktor des Schweizerischen Museums für Volkskunde in Basel, und BERNARD HUIN, conservateur au Musée International de l'Imagerie in Epinal.

87 J. FUTTERER [vgl. Anm. 16], S. 157/58, Kat. I, Nr. 42 u. 43. Rückfragen in jenen Gemeinden blieben jedenfalls ergebnislos.

88 Oberkastels/Surcasti und Peiden-Bad (Anm. 78) liegen zwar im Einflussbereich der Walser, worauf ja auch das 1345 genannte Patrozinium des hl. Sigismund für die Kirche von Peiden-Bad hinweist. Die Überlieferung, wonach die Figur aus dem reformierten Duvin stammen soll, ändert an diesem Zusammenhang nichts (ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden IV,* Basel 1942, S. 209/210).

89 J. FUTTERER [vgl. Anm. 16], S. 174/75 u. Abb. 88/89.

90 Ebenda. S. 175 u. Abb. 91.

91 Nach dem Aufruhr des Adels gegen den Bischof an der Schwelle zum 14. Jahrhundert löste um die Jahrhundertmitte die Auseinandersetzung der Adelsfamilie von Turn-Gestelnburg mit dem savoyenfreundlichen Bischof Witschard Tavelli die savoyischen Feldzüge aus, in denen der «Grüne» (Amadeus VI.) und der «Rote Graf» (Amadeus VII.) ein letztes Mal mit erbitterter Hartnäckigkeit versuchten, das bischöfliche (Ober-)Wallis unter ihre Herrschaft zu bringen. Einige Zenden suchten Anschluss an die Waldstätte. Man rief Kaiser Karl IV. als Vermittler, der das Wallis aber bald wieder an Savoyen preisgab. Der gewaltsame Sturz des bischöflichen Landesherrn über den Burgfelsen von Seta 1375, der zum Niedergang des bedeutendsten Rittergeschlechtes von Turn führte, war nicht der einzige politische Mord. Sitten ging im Herbst 1352 nach der Plünderung durch das savoyische Heer in Flammen auf und wurde 1384 wiederum teilweise zerstört. Zahlreiche Burgen, darunter die trutzigsten, die als «uneinnehmbar» galten, wurden erstürmt und in Brand gesteckt.

92 Die zur erlesenen Ritterschaft gehörenden Grafen von Savoyen teilten sich mit dem bischöflichen Landesherrn in das Wallis, wobei beide Landesteile gleicherweise von Sprengeln der andern Herrschaft durchsetzt waren. (Vgl. Karte der Besitzesverhältnisse im Wallis um 1350 in: W. MEYER, E. WIDMER, *Das Grosse Burgenbuch der Schweiz,* Zürich 1977, S. 112). Einheimische Adelsfamilien fühlten sich von der Macht und dem Glanz Savoyens angezogen. Kam noch hinzu, dass die mächtigsten Vertreter des Adels, wie die Herrn von Turn und von Raron, in Gebieten ihrer Herrschaft auch savoyische Vasallen waren. So fehlte es nicht an engen Berührungen der massgebenden Familien mit dem Hause Savoyen, was einen regen kulturellen Austausch gestattete. Dem Entstehen einer ritterlich-höfischen Kultur war ferner der Umstand günstig, dass sich die Macht im Wallis nicht in eine Vielzahl unbedeutender Adelsfamilien aufsplitterte. Die bischöflichen Landesherrn, im 13. und 14. Jahrhundert durchwegs Adelige einheimischer

oder fremder Herkunft, öffneten ihren Hof der ritterlichen Kultur; dasselbe galt auch für das Domkapitel.

93 So den wohl irrtümlich dem Hause von Raron zugewiesenen Reiterschild im Museum Valeria (Inv. Nr. MV 172-83), den Almosenbeutel im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich (Inv. Nr. LM 1825) oder das Minnekästchen im Museum Valeria (Inv. Nr. MV 39-83), vielleicht mit Parzivalszenen. (Alle drei Kunstgegenstände sind abgebildet in: W. MEYER, E. WIDMER, *Das Grosse Burgenbuch der Schweiz,* Zürich 1977, S. 115, 118 u. 119). W. MEYER schliesst für das mittelalterliche Wallis eine verhältnismässig blühende höfisch-ritterliche Kultur nicht aus (ebenda, S. 118).

94 Ende des 11. Jahrhunderts als Fernstrasse erschlossen, wurde der Simplonpass im 13. und 14. Jahrhundert als Verbindung zwischen Norditalien und den Märkten der Champagne immer bedeutender. Bau der Suste von Brig wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts (L. CARLEN, *Zur Geschichte von Brig. Von den Anfängen bis 1600,* Brig 1965, S. 13). Zeugnisse der Kunst bezeugen diese Kontakte zu Oberitalien. So erinnert das kunstvolle Zwillingsfenster in der Art gestufter Säulenportale am Bischofsschloss von Leuk an lombardische Bauten und ebenso das mit mächtigen Rustikaquadern dekorierte Mauerwerk des Schlosses «uff der Flüe» (Supersaxo) in Naters, was nicht überrascht angesichts der Tatsache, dass die Ministerialenfamilien der Zenden Naters und Visp italienisch(-ghibellinischer) Herkunft waren. Oberitalienischen Ursprungs soll auch die aus dem Bischofsschloss stammende bekannte «Sittener Tapete» (1. Hälfte des 14. Jh.) im Historischen Museum Basel (Inv. Nr. 1897.48) sein. Nach ALFRED A. SCHMID, Freiburg, finden sich in der Nikopoia des frühen 13. Jahrhunderts aus dem Beinhaus von Raron Anklänge an den Typ der Kathedra-Madonna, der namentlich in Bildwerken Italiens aus dem 13. Jahrhundert erscheint (A. SCHMID [vgl. Anm. 71], S. 193). Und ist nicht die Verwendung von «Bologneser Kreide» (Gips) bei so vielen Grundierungen der in Leuk gefundenen Statuen ein Hinweis auf die Offenheit gegen das südliche Nachbarland? (Freundl. Hinweis von BRUNO MÜHLETALER, Zürich.) Vielleicht ist die Verwendung von Gips und Kreide - bei derselben Figur(!) - für das Grenzland zwischen Nord und Süd sogar typisch.

NACHTRAG

Hier ist abschliessend noch auf einen für die Beschaffung des Vesperbildes von Leuk vielleicht nicht unwichtigen historischen Zusammenhang hinzuweisen. Der 1323 zum Bischof erwählte Aymo von Turn war unmittelbar zuvor als Domherr Pfarrer von Leuk (!) (vgl. Anm. 31). Sein Halbbruder Johann, als Herr der Gestelnburg der mächtigste Adelige des Wallis, hatte am Zug Heinrichs VII. von Luxemburg nach Italien teilgenommen, wurde 1310 zum Generalvikar von Como ernannt und zog 1321/22 wiederum nach Italien mit Friedrich dem Schönen, der ihn zu einem seiner «Gewaltshaber» beförderte. Nach dem Aufstand in Mailand gegen Galeazzo Visconti zum Hauptmann der Stadt proklamiert, ruht er vielleicht sogar in italienischer Erde († 1323/24). VICTOR VAN BERCHEM: *Jean de la Tour-Châtillon. Un grand seigneur vallaisan aux XIVe siècle.* Mémoires et Documents publiés par la Société D'Histoire de la Suisse Romande, T. IV, Lausanne 1902, p. 8-17, 37-47).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Paul Sprung, Naters
Abb. 3-17, 19-43: Bernard Dubuis, Sitten
Abb. 18, 44-53, 55: Heinz Preisig, Sitten
Abb. 54: Schweizerisches Landesmuseum Zürich

ZUSAMMENFASSUNG

Im Februar 1982 entdeckte man im Beinhaus von Leuk, mitten unter den Gebeinen, 26 Skulpturen aus Holz, 2 Reliefs aus Papier mâché, 1 Ölgemälde und 7 druckgraphische Blätter. Zeitlich erstreckt sich die Reihe der Bildwerke vom Ende des 13. Jahrhunderts bis ins frühe 17. Jahrhundert. Hervorragende Stücke sind unter anderem ein hl. Michael (Ende 13. Jh.), zwei Vesperbilder (14. Jh.), ein Ölbergchristus (2. Hälfte 15. Jh.) und ein Chorbogenkruzifixus (1. Hälfte 16. Jh.). Die Figuren besitzen teilweise noch gut erhaltene Originalfassungen.

RÉSUMÉ

Au mois de février 1982, on a découvert des œuvres d'art dans l'ossuaire de Loèche, au milieu des os: 26 sculptures en bois, 2 reliefs en papier mâché, une peinture à l'huile et 7 gravures sur cuivre ou bois. Cette série d'œuvres couvre une période qui va de la fin du XIIIe siècle au début du XVIIe siècle. On y trouve des pièces particulièrement remarquables, par exemple un St-Michel (fin XIIIe), deux Pietà (XIVe), un Christ au Mont des Oliviers (seconde moitié du XVe) et un crucifix monumental (première moitié du XVIe). Les peintures originales de plusieurs statues sont bien conservées.

RIASSUNTO

Nel febbraio del 1982 furono scoperti nell'ossario di Leuk (Loèche), fra le osse, 26 sculture in legno, 2 rilievi in cartapesta, 1 dipinto a olio e 7 stampe. La serie delle opere si estende dalla fine del Duecento fino al principio del Seicento. Oggetti di notevole importanza sono fra l'altri un San Michele (fine del Duecento), due Pietà (Trecento), un Cristo del Monte Oliveto (seconda metà del Quattrocento) e un corpo di Cristo proveniente da un crocifisso nella volta di un coro (prima metà del Cinquecento). Le statue possiedono ancora in parte la pittura originale bene conservata.

SUMMARY

In 1982 twenty-six wooden sculptures, two reliefs of papier-maché, one oil painting, and seven sheets of printed matter were discovered among the bones in the charnel house of Leuk. The items date from the end of the 13th to the early 17th century. Outstanding are a sculpture of St. Michael (late 13th century), two Pietà (14th century), a Christ on the Mount of Olives (2nd half of the 15th century), and a crucifix from a chancel arch (1st half of the 16th century). A few of the statues still show in part the original polychromy, which is in good condition.