

Zeitschrift: Bremgarter Neujahrsblätter

Herausgeber: Schodoler-Gesellschaft

Band: - (1960)

Artikel: Das restaurierte Hochaltarbild der Stadtkirche in Bremgarten

Autor: Felder, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-965198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

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

Das restaurierte Hochaltarbild der Stadtkirche in Bremgarten

VON PETER FELDER

Zum Anlaß des heurigen Himmelfahrtstages ist das ehemalige, diesen Sommer restaurierte Hochaltargemälde der Stadtkirche von Bremgarten wieder an seinen ursprünglichen Standort zurückgekehrt, nachdem dasselbe um die letzte Jahrhundertwende von einem einheimischen Flachmaler auf bedenkenlose Weise verrestauriert worden war und vor rund vierzig Jahren einem künstlerisch unbedeutenden und gehaltsarmen Guthirt-Bilde des Münchener Kirchenmalers G. Fugel weichen mußte. In der Folgezeit hing dieses kostbare, originale Altarblatt während eines halben Menschenalters in der Muttergotteskapelle, und zwar unmittelbar über der dortigen Opferkerzennische, wo es dauernden Verrussungen ausgesetzt war und völlig unbeachtet blieb. Niemand ahnte mehr etwas von der einstigen Farbenpracht, die unter einer dicken Schmutzschicht schlummerte. Zur Not konnte man gerade noch die Hauptelemente der Bildkomposition in den Grundzügen erkennen, jedoch waren zahlreiche Figuren und sonstige Einzelheiten völlig überdeckt. Indessen wurde man über die effektive künstlerische Qualität des Bildes bald eines andern belehrt, als erste Voruntersuchungen unter Leitung der Aargauischen Denkmalpflege 1957 die Schleier zu heben begannen und sich die Vermutungen der Fachleute, es müßte hier ein bedeutendes, hochbarockes Altargemälde vorliegen, vollauf bewahrheiteten. So war es denn ein leichtes, die aufgeschlossene Bremgarter Kirchenpflege von der Notwendigkeit dieser Gemälderestaurierung zu überzeugen.

Mit der Ausführung dieser recht heiklen Arbeit betraute man den Badener Restaurator Alfred Flory. Das stark lädierte Bild mußte vorerst von dem verwurmtten Spannrahmen abgelöst, rentoiliert und wiederum auf einen neukonstruierten Rahmen aufgespannt werden. Sodann wurde es unter anderem sorgfältig gereinigt, fixiert, gebügelt, retouchiert und endlich das ganze gefirnißt. Einen ähnlichen Restaurierungsvorgang ergab sich für das zugehörige, auf eine verleimte Holzplatte aufgespannte Oberblatt des Altars. Mit Hilfe der Quarzlampe gelang es schließlich, die in der unteren rechten Bildecke vermerkte Meistersignatur sowie das Entstehungsjahr, die beide von bloßem Auge nicht mehr lesbar waren, als «F. Carl Studer 1700» zu entziffern¹). Danach handelt es sich bei dem wiederhergestellten Gemälde um ein eigenhändiges Werk des berühmten Konstanzer Kirchenmalers Franz Karl Stauder (s. unten).

Das rundbogige, 293 cm hohe und 192 cm breite Hauptblatt zeigt eine vielfigurige, dichtgedrängte und dramatisch bewegte Himmelfahrt Mariae. Die diagonal angelegte, barocke Figurenkomposition wird durch ein sattes, kontrastreiches Kolorit, das sich im Bildhintergrund in ein hauchzartes «sfumato» auflöst, vom Farblichen her gesteigert. Das Bildgeschehen ist dabei ganz auf das momentane Ereignis der Assunta hin zugespitzt. Eben hat sich das von den zwölf Aposteln und zwei Frauen umgebene Grab der Muttergottes geöffnet und diese, in verklärter, jungfräulicher Gestalt, wird von einer Schar jubilierender Engel in hellem Lichterglanze zum Himmel emporgetragen. Aus einem feinen und sicheren Einfühlungsvermögen heraus hat der Künstler die unterschiedlichen psychischen und physischen Reaktionen der Teilnehmer an diesem wunderbaren Ereignis zur Darstellung gebracht. Alle Abstufungen seelisch-geistigen Miterlebens, angefangen beim stillen, gesammelten Staunen eines Johannes (links, vor dem Sarkophag kniend) bis zu der aufgewühlten,



Foto: Müller, Baden

pathetischen Gebärde eines Petrus (vorne rechts), werden auf diesem theatralischen, bühnenmäßig gefaßten Handlungsbild gegeneinander ausgespielt. In dem Jünger links vorne (wahrscheinlich Paulus), der als einzige Figur den Bildbetrachter unmittelbar ins Auge faßt und auf die Assunta hinweist, ist man geneigt, ein Porträt des Künstlers zu sehen.

Auf spannungsgeladene, polare Weise, wie sie zum Wesen des Barockgeistes gehört, bricht die lichte Himmelsphäre übermächtig in den Bereich des Irdischen, das so im Banne des Jenseits erhöht wird. Diesseits und Jenseits in ihrer wechselseitigen Bedingtheit sind für jenes Zeitalter letztlich der Urgrund alles Seins. Dieses weltanschauliche Axiom des Barock, hat auf unserem Bilde — bewußt oder unbewußt — in der Kompositionsweise, in der Verteilung der Farbwerte und insbesondere in der raffinierten Lichtführung seinen unmittelbaren künstlerischen Niederschlag gefunden.

In direktem inhaltlichem und formalem Bezug zu unserem Altarbild steht das trefflich komponierte, kreisrunde Oberblatt (Dm. 114 cm), das eine symmetrisch angeordnete, in Wolken thronende Heiligste Dreifaltigkeit vorstellt. Und zwar halten Christus und Gottvater eine Krone und darüber schwebt die Taube des hl. Geistes, wodurch die Himmelfahrt der Muttergottes thematisch erweitert ist zu einer Marienkrönung. Nur aus dieser Ausweitung des Themas ist letztlich die großartig freie, hingebungsvolle Haltung der Muttergottes mit ihren ausgebreiteten Armen ganz zu verstehen.

In der *Legenda Aurea* des Jakobus a Voragine (gest. 1298), einem der populärsten religiösen Bücher des Abendlandes, das die Ikonographie der christlichen Kunst maßgebend beeinflusst hat, ist das Ereignis der Himmelfahrt und der Krönung Mariae

einläßlich geschildert. Daraus entnehmen wir u. a. folgendes: «Da sie das Grab geschlossen hatten, blieben die Apostel und Jünger nach dem Gebote des Herrn bei dem Grabe. Aber am dritten Tage umgab eine lichte Wolke die Stätte, es tönte Engelgesang, unaussprechlicher Duft breitete sich umher, und sie verwunderten sich alle über die Massen, da sie den Herrn sahen herabkommen. Und Christus sprach: «Komme vom Libanon meine Braut, komme zu mir, daß du gekrönt werdest. Gleich wie du bei meiner Empfängnis durch fleischliche Sünde nicht bist befleckt worden, so sollst du auch im Grabe keine Verwesung des Leibes erleiden.» Und alsbald stund Maria herrlich auf aus dem Grabe und fuhr auf gen Himmel, geleitet von der Menge der Engel. Mariens Kleider aber blieben, als man sagt, in dem Grabe zurück den Gläubigen zum Trost»²⁾).

Obwohl das Fest der Dormitio oder Assumptio B. M. Virginis bereits seit dem Ende des 6. Jahrhunderts in der morgenländischen Kirche nachweisbar ist und in der abendländischen Kirche seit der Karolingerzeit als allgemeiner kirchlicher Feiertag galt, sind die frühesten bildlichen Darstellungen der leiblichen Aufnahme Marias in den Himmel verhältnismäßig spät. Zwar begegnen wir in der östlichen Kunst schon im 7. Jahrhundert Darstellungen vom Tode Mariens, die als sog. Koimesisbild bei uns im 10. und 11. Jahrhundert in Buchminiaturen der Reichenauer Malschule auftreten, wobei hier erstmals versucht wird, dieses zu einer Himmelfahrt Mariae, und zwar im Sinne einer Himmelfahrt mit Leib und Seele, auszugestalten³⁾. Seit dem 12. und 13. Jahrhundert werden in der Kathedralsplastik die beiden Bildmotive Tod und Krönung Mariae mit besonderer Vorliebe aufgegriffen, ohne daß dabei der Himmelfahrt je klar Ausdruck verliehen worden wäre. Ein später Nachfahre des östlichen Koimesisbildes ist übrigens die spätgotische Marientod-Darstellung in der Bremgarter Muttergotteskapelle⁴⁾.

Der Neuzeit war es schließlich vorbehalten, das Himmelfahrtsereignis als zeitlich-momentanes, räumliches Geschehen künstlerisch zu gestalten, indem zu Anfang des 16. Jahrhunderts Meister der italienischen Hochrenaissance in Anlehnung an ältere Marienglorien einen endgültigen, für Jahrhunderte verbindlichen Bildtypus prägten. Die früheste uns bekannte Darstellung in diesem Sinne ist Tizians 1518 entstandene Assunta in Venedig, ein zukunftsträchtiges Werk in der ausgeglichenen, hoheitsvollen Auffassung der Renaissance⁵). Was der venezianische Altmeister hier angebahnt hat, fand dann auf folgerichtige Weise im Barock seine großartigste und machtvollste bildkünstlerische Ausformung. Kaum ein anderes Thema war dermaßen auf den emotionellen Geist des Barock zugeschnitten wie gerade die Himmelfahrt Mariens, die damals in ständig neuen Bildvariationen zur rauschenden Apotheose des Göttlichen erhoben wurde. Die Himmelfahrtbilder gehören denn auch zu den beliebtesten religiösen Darstellungen dieses Zeitalters, das seine Himmelsszenen mit den waghalsigsten Mitteln der räumlichen Illusion an die Decken und Gewölbe der Gotteshäuser hinaufbaute.

Eine der frühesten Assunta-Darstellungen auf Schweizerboden ist das ausgezeichnete, von Renward Forer 1612 gemalte Hochaltarbild der Stadtkirche in Baden, das sich wie eine künstlerische Vorstufe des Bremgarter Bildes ausnimmt⁶). Seine kleinteilige, manieristische Komposition steht mitten zwischen absterbender Gotik und erwachendem Barock. Indessen hat sich hier trotz zahlreichen Vorahnungen dieses neuen totalitären Stils die raumhaft gesteigerte, explosive Kraft barocker Formbewegung noch nicht vollgültig durchzusetzen vermocht. In dem 1702 gemalten Hochaltarblatt der ehemaligen Klosterkirche in Wald (Oberschwaben) hat Stauder das Himmelfahrtsthema erneut aufgegriffen und auf ähnliche Weise wie in Bremgarten konzipiert,

wobei einzelne Gestalten dieses Vorbildes direkt übernommen wurden⁷). Gottchristus eilt hier der seligsten Jungfrau Maria entgegen und geleitet sie zum Himmel empor. Ein entfernterer Nachkomme unseres Altarbildes wäre sodann das große 1757 entstandene Deckengemälde in der Pfarrkirche von Gössikon, eine hervorragende Arbeit des bekannten Sigmaringer Freskant Franz Anton Rebsamen in der feinen, spielerischen Eleganz und duftig-zarten Farbigkeit des Rokokos⁸). Erwähnt seien schließlich in diesem Zusammenhang noch die beiden wenig jüngeren Himmelfahrtsbilder in der Pfarrkirche Ettiswil von Cölestin Birchler (1771)⁹) und in der Stiftskirche Beromünster von Jos. Ignaz Weiß (1774)¹⁰).

Die Rückführung des restaurierten Bremgarter Hochaltargemäldes an seinen ursprünglichen Standort bedeutet für den stimmungsvollen, barock ausgestatteten Innenraum der Stadtkirche mit seiner farbenfrohen Altargruppe einen bemerkenswerten liturgischen und künstlerischen Gewinn. Nachdem es uns nun auch gelungen ist, das kostbare Bild als ein Werk Franz Karl Stauders zu identifizieren darf uns dessen «Rettung» mit besonderer Freude erfüllen. Leider hat die begabte und vielseitige Künstlerpersönlichkeit Stauders immer noch nicht die ihr gebührende Würdigung erfahren. Ueber die äußeren Lebensumstände und das umfangreiche Werk von Stauder vermag uns die Forschung bis heute nur dürftig Auskunft zu geben¹¹). Der angeblich aus dem schwäbischen Ochsenhausen stammende Meister ist 1707 bis 1709 in Solothurn nachweisbar und nahm bald darauf in der Bischofsstadt Konstanz dauernden Wohnsitz, wo er bis zu seinem Tode, um das Jahr 1725, zusammen mit seinem Sohn Jakob Karl eine ungemein fruchtbare künstlerische Tätigkeit entfaltete. Für kirchliche Auftraggeber in der Schweiz, insbesondere für die Klöster Einsiedeln, Rheinau und Katharinental, waren die beiden Meister des öfters beschäftigt. Vom

jüngeren Stauder stammt unter anderem das schöne, 1743 geschaffene Hochaltarblatt der Pfarrkirche in Hägglingen, das ein ähnliches Schicksal erlebte wie unser Gemälde.

Nachdem im Laufe der letzten Jahre ein erster Ueberblick über unsere barocken Kunstdenkmäler gewonnen werden konnte, läßt sich das Bremgarter Hochaltarbild in Bezug auf seine kunstgeschichtliche Stellung innerhalb der zeitgenössischen regionalen Malerei ziemlich eindeutig klassifizieren. Soweit wir heute zu sehen vermögen, steht dasselbe unter den hochbarocken Kirchenmalereien des Aargaus unzweideutig an vorderster Stelle.

Anmerkungen

- 1) Ueber Stauder fanden wir bis jetzt in den Bremgarter Archivalien keine aktenmäßigen Belege. Möglicherweise wurde das Gemälde von privater Seite gestiftet.
- 2) Vgl. Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Jena 1925, S. 585 ff.
- 3) Vgl. K. Künstele, Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1928. Bd. I, S. 563 ff.
- 4) Vgl. Bremgarter Neujahrsblätter 1959, S. 34, Nr. 15.
- 5) Eine moderne Kopie dieses berühmten Gemäldes birgt der Hochaltar der ehem. Klosterkirche Muri.
- 6) Vgl. O. Mittler, 500 Jahre Stadtkirche Baden. Baden 1958, Tf. 3.
- 7) Vgl. H. Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Augsburg 1930, Abb. 1.
- 8) Vgl. O. Mittler, Kath. Kirchen des Bistums Basel. Bd. V: Kanton Aargau. Olten 1937, Abb. S. 67.
- 9) Vgl. «Unsere Kunstdenkmäler». Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweiz. Kunstgeschichte. VIII (1957), Abb. S. 49.
- 10) Vgl. A. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. IV. Basel 1956, Abb. 36.
- 11) Vgl. U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 31. (Leipzig 1937), S. 495.