Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 142 (1989)

Artikel: Der Ölberg in Stans : ein Zeugnis spätmittelalterlicher Frömmigkeit

Autor: Bergmann, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118720

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: 11.01.2026

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

Der Ölberg in Stans

Ein Zeugnis spätmittelalterlicher Frömmigkeit

Uta Bergmann, Sursee

In den Jahren 1986–89 wurde die spätgotische Ölbergkapelle von Stans einer umfassenden Restaurierung durch das Atelier Stöckli in Stans unterzogen. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse und die Aufdeckung von Skulpturenfragmenten in der Terrainformation der Ölberg-Gruppe gaben Anlass zu einer Untersuchung und Dokumentation der Kapelle und ihrer plastischen und malerischen Ausstattung. Als einziges überliefertes Ensemble der grossen spätgotischen Bauperiode in Stans ist sie ein bedeutendes lokales Baudenkmal und eindrucksvolles Zeugnis der Leiden-Christi-Verehrung im Spätmittelalter.

Eine umfassende Behandlung der monumentalen Ölberg-Darstellungen in der Schweiz steht noch immer aus.[1] Nur verhältnismässig wenige haben sich hierzulande an Ort und Stelle in ihrem ursprünglichen Zusammenhang erhalten. Unter diesen kann sicherlich der Ölberg in Stans als eine der schönsten und besterhaltenen Darstellungen seiner Art und seiner Zeit in der Schweiz gelten.[2]

DIE KAPELLE UND IHRE BAUGESCHICHTE

Die ost-westlich angelegte Ölbergkapelle liegt südlich der Pfarrkirche St. Peter, die ihre heutige Nord-Süd-Ausrichtung erst dem Neubau von Jakob Berger um 1641–47 verdankt und seither mit ihrem Chor nahe an die Kapelle herangerückt ist (Abb. 1). Letztere bildete ursprünglich den östlichen Abschluss des ehemals im Süden der Pfarrkirche gelegenen Friedhofes. Nordwestlich davon schliesst sich das

[1] Vgl. allein den kurzen Artikel von Stückelberg, Ernst Alfred. Ölberge der Schweiz. In: Neue Zürcher Zeitung Jg. 121, Nr. 55, Samstag, 24. Februar 1900 (Morgenblatt), mit der Erwähnung vieler nur quellenmässig überlieferter Ölberge.

[2] An dieser Stelle sei Restaurator Klaus Stöckli für seine stetige Aufmerksamkeit und Unterstützung vielmals gedankt. Ihm verdanke ich die Angaben zur Baugeschichte, Restaurierung und Fassung der Kapelle und ihrer Ausstattung.

Abb. 1:
Stans, Pfarrkirche St. Peter und Paul: Ansicht von Südosten; links die Ölbergkapelle.

1482 geweihte und 1559–60 von Melchior Agner neuerbaute zweigeschossige Beinhaus an.[3]

Die Baudaten der Ölbergkapelle sind uns archivalisch nicht überliefert. Im Stanser Jahrzeitenbuch ist lediglich die undatierte Schenkung von 40 Kronen durch Cas-

[3] Vgl. Odermatt-Bürgi, Regula. Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stans NW. Schweizerische Kunstführer (Hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte) Serie 45, Nr. 444/445. Bern 1989. S. 4, 28.

par Riser «an diß gottshus und an Ölberg» vermerkt.[4] Stilistisch wird die Ölbergkapelle jedoch in die Zeit zwischen etwa 1480 und 1500 zu datieren sein, in der auch die auf das 12. Jahrhundert zurückreichende Pfarrkirche nachweislich grossen Umbauten unterzogen worden war.[5] Wenig später, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, muss die Kapelle ihre plastische Ausstattung erhalten haben.[6]

Die Ölbergkapelle (Abb. 2 und 3) besteht aus einem längsrechteckigen, 5.92 m langen und 4.20 m breiten rippengewölbten Raum, der an seiner nördlichen Längsseite durch ein weites, nun vergittertes Rundbogenfenster geöffnet ist. Man betritt die Kapelle heute durch zwei einander gegenüberliegende, spitzbogig eingefasste Türen im Westen und Osten. Die östliche und teilweise das seitlich darüberliegende Rechteckfenster waren vor der Restaurierung hinter einem zierlichen Régence-Altärchen der Zeit um 1730 verborgen.[7] An der südlichen Kapellenwand erhebt sich auf einem hohen, die ganze Länge des Raumes in Anspruch nehmenden Sockel die skulptierte Darstellung der Ölberg-Szene (Abb. 4). Über einer Felslandschaft aus Tuffsteinbrocken, Kalkmörtel und Gips sind heute fünf meist vollplastische Sandsteinstatuen – Christus, der Engel und drei schlafende Apostel – angeordnet. Die Darstellung wird auf der durch ein Rundfenster durchbrochenen Rückwand malerisch fortgeführt. Ebenso sind die übrigen Wand- und Deckenflächen der Kapelle sowie die vier mit den Reliefs der Evangelisten versehenen Schlusssteine farbig bemalt. Der Boden zeigt an mehreren Stellen – in drei Ecken und in der Mitte vor dem Sockel – Fragmente des alten zweischichtigen Mörtelestrichs, dessen obere Schicht mit rotockrigen Pigmenten im noch feuchten Zustand eingefärbt worden ist.

Die Ölbergkapelle hat seit ihrer Errichtung mehrere Umbauten erfahren. Die vorletzte Renovierung des Innenraumes fand 1910 durch Xaver Stöckli unter der Aufsicht Robert Durrers statt. Dabei wurden die spätgotischen Deckenmalereien entdeckt und retuschiert. Die Gewölberippen wurden von ihrer grauen Bemalung mit roten Begleitlinien, die Kappen von ihrer blauen Farbe befreit und der Originalbefund überlasiert. Spärliche Reste dieser wohl im 18. oder 19. Jahrhundert angelegten Polychromie konnten bei der jüngsten Restaurierung noch beobachtet werden. Die Hintergrundsmalereien des Ölberges waren nie verdeckt – hier fanden sich keine Verputzreste –, im 19. Jahrhundert jedoch im Stil Paul Deschwandens übermalt und 1910 übergangen worden. Die erneute Freilegung des ursprünglichen Zustandes der Fresken und die Untersuchung des Baubestandes boten zum Teil neue Hinweise auf die Baugeschichte der Kapelle.

[4] Durrer Robert. Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwaldens. Zürich 1899–1928. S. 813.

[5] Vgl. die sukzessiven Weihungen zwischen 1482 und 1497 von Kirche, Beinhaus und Friedhof. Durrer (wie Anm. 4) S. 760/61.

[6] Farb- oder Dreckspuren zwischen Fels und Kapellmauer könnten nach Aussage Klaus Stöcklis auf den späteren Einbau der Ölberg-Gruppe hinweisen. Stilistisch weist uns die Gruppe in das beginnende 16. Jahrhundert.

[7] Vgl. Durrer (wie Anm. 4) Abb. 516. Heute befindet sich das Altärchen in der unteren Beinhauskapelle.

Abb. 2:
Stans, Ölbergkapelle: Blick auf die Ostwand; rechts angeschnitten der hohe, die ganze Südwand der Kapelle einnehmende Sockel mit dem plastischen Ölberg.

Die Vermutung Durrers und Xaver Stöcklis, der grosse nördliche Bogen habe ehemals den Eingang zur Kapelle gebildet und sei später aufgemauert worden, liess sich dabei nicht bestätigen. Reste von Fundamenten, die ansatzweise erhaltene untere Kante des rot eingefassten Bogens und die beschnittene Rankenmalerei des Gewändes bewiesen, dass die Brüstung zum Originalbestand gehörte und ehemals die Tiefe der Mauer erreichte. Sie erhielt bei der Restaurierung ihre ursprünglichen Ausmasse zurück. Die unvermittelte Beschneidung der Jerusalem-Darstellung an der Westseite hingegen zeigte, dass die westliche Spitzbogentüre – bis anhin der einzige Zugang der Kapelle – nicht original sein konnte. Den ursprünglichen Eingang der Kapelle stellte die hinter dem Altärchen des 18. Jahrhunderts verborgene, vermauerte Pforte der Ostwand dar. Nach Entfernung der gemalten, das Régencealtärchen umgebenden Draperie füllt hier spätgotische Rankenmalerei die Wandfläche zwischen Türe und Fenster gleichmässig aus.

Bei der Reinigung der Hintergrundsfresken der Ölberg-Szene erwies sich die Aufstellung der schlafenden Apostel ebenfalls als späterer Eingriff. Hinter der in

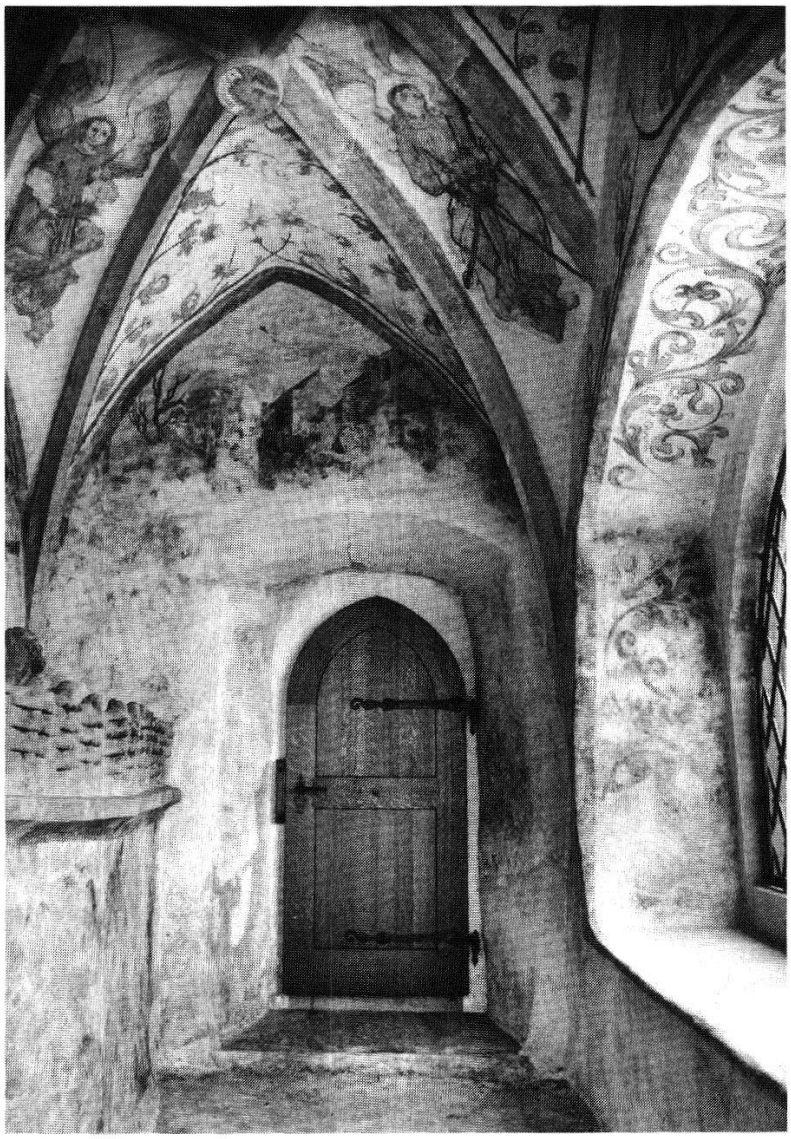


Abb. 3:
Stans, Ölbergkapelle: Blick auf die Westwand; rechts angeschnitten der Rundbogen in der Nordwand, der dem Draussenstehenden den Blick auf den Ölberg freigibt.

der rechten Ecke liegenden Figurengruppe des Johannes und Jakobus fand sich unterhalb der gemalten Büsten der mit Fahnen und Lanzen herannahenden Häscher die rechteckige Aussparung eines ehemaligen Gartentores (Abb. 4 und 8). Links davon konnte auch die ursprüngliche Aussparung für die Apostelgruppe aufgedeckt werden. Im Bodenstück unter den Jüngern wurden Figuren- und Architekturfragmente geborgen, die darauf hindeuteten, dass die rechte Ecke der Darstellung ehemals mit einer plastischen Häschergruppe ausgefüllt gewesen war.[8] Im Zuge der Restaurierung wurden die drei Apostel an ihre ursprüngliche Stelle in die Mitte der Ölberg-Szene zurückversetzt. Die geringe Zahl der aufgefundenen Figuren- und Architekturfragmente machte eine Rekonstruktion der Häschergruppe leider unmöglich. In der rechten Ecke wurde jedoch die nun etwas kahl wirkende Aussparung des

[8] Z. T. schon erwähnt von Durrer (wie Anm. 4) S. 815.

Gartentores mit den herannahenden Schergen im Hintergrund belassen, um dem Betrachter eine vage Vorstellung von der ehemaligen Komposition zu vermitteln.[9]

Die Zeit des Umbaus der Ölbergkapelle ist mit einiger Sicherheit zu bestimmen. Einen ersten Hinweis kann uns der allgemeine Zeitgeschmack der verschiedenen Epochen geben. So suchte die Spätgotik das Erzählerische und Realistische in der Darstellung und strebte mit dem Übergang von der plastischen Gruppe über das Relief in den gemalten Hintergrund die bühnenartige Verschmelzung der Räume an. Der Barock legte vor allem Wert auf Überraschungseffekte, innere Dramatik und Monumentalisierung der Darstellung. Hier waren die Grösse und theatralische Gebärde Ausdrucksträger. Neben den traditionellen und den figurenreichen Szenen[10] fanden Ölberge Aufstellung, bei denen die Zahl der Personen auf die Haupthandelnden beschränkt und dafür deren dramatische Wirkung verstärkt wurde. Oft verkürzte sich die Hauptdarstellung auf Christus und den zum Teil an Grösse gewinnenden Engel allein, wobei die Jünger unter Umständen wie die Landschaft auf der bemalten Hintergrundwand Platz fanden.[11] In diesem Sinn waren vor allem die Häschergestalten überflüssig geworden und wurden, wenn nicht eine Neugestaltung der Ölberg-Gruppe erforderlich war, in vielen Fällen aus der Darstellung verbannt.[12]

Den zweiten Hinweis auf die Umbauzeit liefern uns die aufgefundenen, für den Unterbau der versetzten Jüngerfiguren verwendeten Fragmente. Unter ihnen befanden sich zwei Bruchstücke des Sockelgesimses (vgl. Katalog im Anhang, Nr. 28 und 29), das die Aufstellung des Régencealtärchens aus der Zeit um 1730 vor dem Osteingang behinderte und an dieser Stelle ausgebrochen wurde. Mit der gleichzeitig erfolgten Entfernung der Häscherfiguren, der Versetzung der Apostel und der Errichtung des Altares wurde auch die nördliche Brüstung verkürzt und die westliche Türe als neuer Eingang ausgebrochen; für diese Türe wurde das gotische Sandsteingewände der vermauerten Osttüre wiederverwendet. Ob bei dieser Gelegenheit die von Xaver Stöckli später wieder entfernte Übertünchung der Deckenfresken erfolgt ist, lässt sich nur vermuten.

Insgesamt lässt sich die Renovierung der Kapelle und des Ölbergs aufgrund des Zeitgeschmacks am ehesten in die Zeit des 18. Jahrhunderts einordnen. Die Erbauungszeit des Altärchens liefert uns einen terminus post quem.

[9] Die Fragmente können auf Verlangen zu Forschungszwecken eingesehen werden. Eine öffentliche Ausstellung steht hingegen noch aus.

[10] Vgl. Kreuzlingen (TG) mit zirka 250 Arvenholzstatuetten, um 1720–30.

[11] Vgl. Niederkirchen, um 1750; Bad Waldsee, 2. Viertel 18. Jh.; Walleshausen, um 1700. Munk, Dieter. Die Ölberg-Darstellung in der Monumentalplastik Süddeutschlands. Phil. Diss. Tübingen 1967. Erlangen 1968. S. 33 und Kat. Nr. 255, 398, 399. In der Schweiz vgl. den schreinartig verschliessbaren Ölberg in Bremgarten (AG), 1646. Felder, Peter. Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. IV. Basel 1967. S. 79–81, Abb. 76.

[12] Dass in vielen bei Munk (wie Anm. 11) aufgeführten mittelalterlichen Ölbergdarstellungen die Häscherfiguren verschwunden sind und allein die Haupthandelnden erhalten blieben, mag wie vielleicht in Stans auf eine veränderte Auffassung zurückzuführen sein.

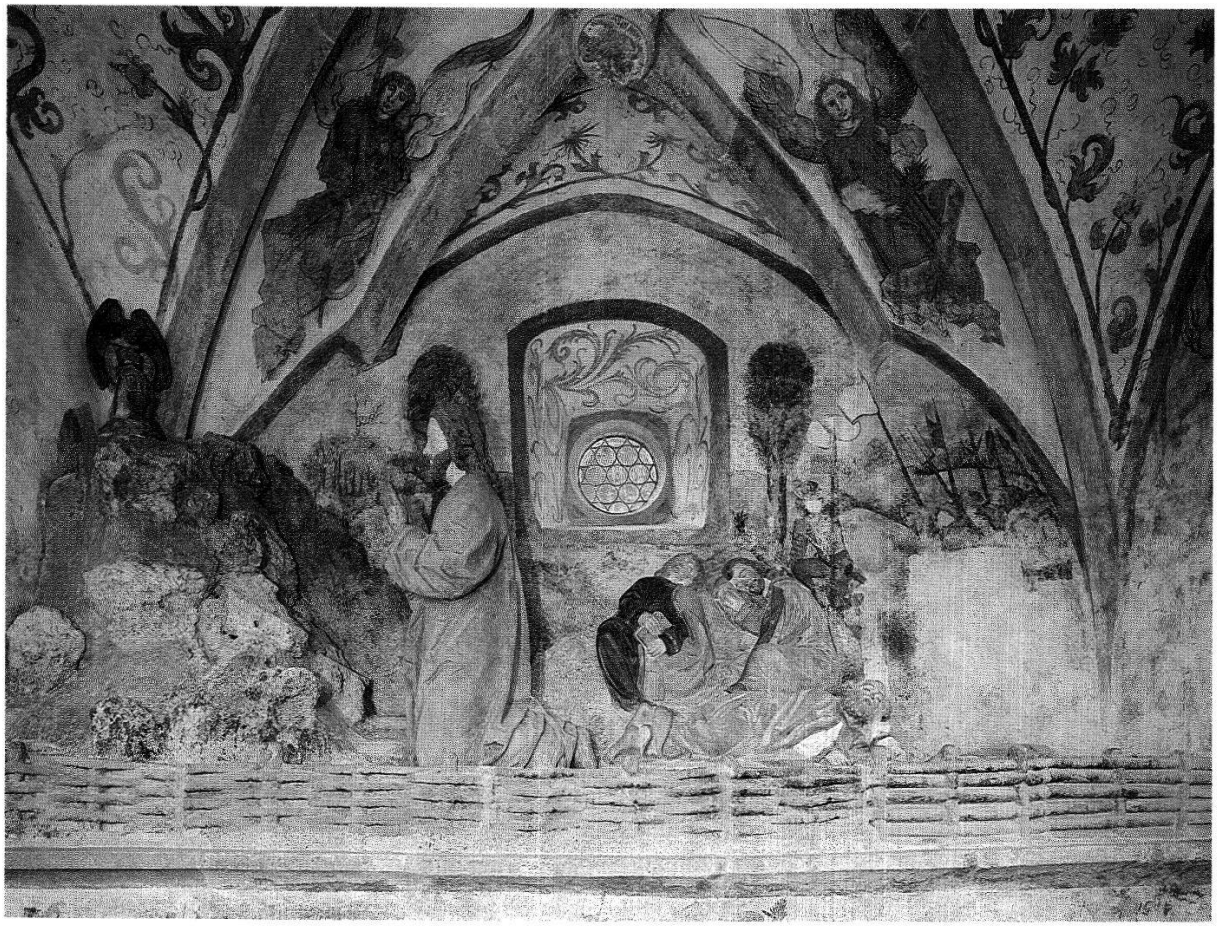


Abb. 4:
Stans, Ölbergkapelle: Gesamtansicht der Ölberg-Darstellung.

BESCHREIBUNG DES STANSER ÖLBERGS

Die Ölbergfiguren

Die Sandsteinskulpturen des monumentalen Stanser Ölbergs wurden bei der jüngsten Restaurierung von den nachträglichen Übermalungen befreit und erhielten ihre ursprüngliche farbige Fassung zurück.[13]

[13] Die Angaben zur Fassung resultieren aus mündlichen Mitteilungen Klaus Stöcklis und den Untersuchungsergebnissen Dr. Bruno Mühletalers, Schinznach-Dorf, Konsulent der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege.

Abb. 5:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Engel.

In der linken Hälfte der von einem Flechtzaun umgebenen Felslandschaft kniet Christus[14] nach links gewendet in gerader Haltung und mit zum Gebet gefalteten Händen (Abb. 4 und 6). Sein Antlitz ist starr geradeaus gerichtet. Christus trägt ein langes rotes Gewand mit goldenen Säumen, das sich an den Oberschenkeln glatt anlegt und zwischen den Beinen in zwei grosse und zwei seitlich eingreifende, von den Hüften herabziehende, gestängeartige Röhrenfalten gelegt ist. Im Rücken fällt der Stoff in drei grosszügigen Bahnen herab und staut sich erst über den Unterschenkeln. Am linken sichtbaren Ärmel sind mehrere Stege zusammengeschoben, die sich in auffallenden Brücken vereinigen. Über dem mit markanten Muskelsträngen

[14] Höhe 138 cm. Breite 75 cm. Guter Erhaltungszustand. Leichte Beschädigung der vorderen, mittleren und rückwärtigen Faltenbahn. Fassung der Tunika grösstenteils beschädigt. Drei verschiedene Fassungen: über der originalen Haematit-Fassung der Tunika mit goldenen Säumen dunkelblaue und hellblaue Übermalung.

versehenen Hals erhebt sich der breite Kopf (Abb. 20). Der Blick unter den leicht zusammengezogenen Brauen ist nach oben gerichtet, der Mund zwischen dem braunen, zipfeligen Vollbart leicht geöffnet. Über der hohen Stirn ist das lange Haar in der Mitte gescheitelt. Seitliche dicke Strähnen sind von dem in vier Korkenzieherlocken herabfallenden Deckhaar abgetrennt. Gesicht, Hals und Hände sind mit blutigen Schweisstropfen versehen, die Hände zusätzlich durch ein feines Adernetz und leichte Rillen an den Knöcheln charakterisiert.

Vor Christus erhebt sich der aus Tuff und Mörtel zusammengesetzte Fels mit grüner, roter, gelber und schwarzer Polychromie. Darüber erscheint der Engel[15], den

[15] Höhe 51 cm. Breite 26 cm. Beschädigungen an den Haaren und über der Stirn, am linken und rechten oberen und rechten unteren Flügelende. Es fehlt der Gegenstand in den Händen. Zum Teil drei Fassungen. Über der weissen Tunika mit wenig Rotpigmenten zweimalige weisse Übermalung, die letzte mit Zinnoberrot versetzt; die ursprünglich aussen mit Zwischengold auf Mennige gefassten Flügel Gold auf Rot, schliesslich gelb-ockrig übermalt. Innenflügel: Azurit auf Dunkelgrauschwarz, 2. eventuell Gelb, 3. Preussischblau. Stirnband und Stola: Mennige auf weisser Grundierung, später zweimal Rot. Kelch: dreimal Gold, erst über Mennige, dann über Rot und Gelb.

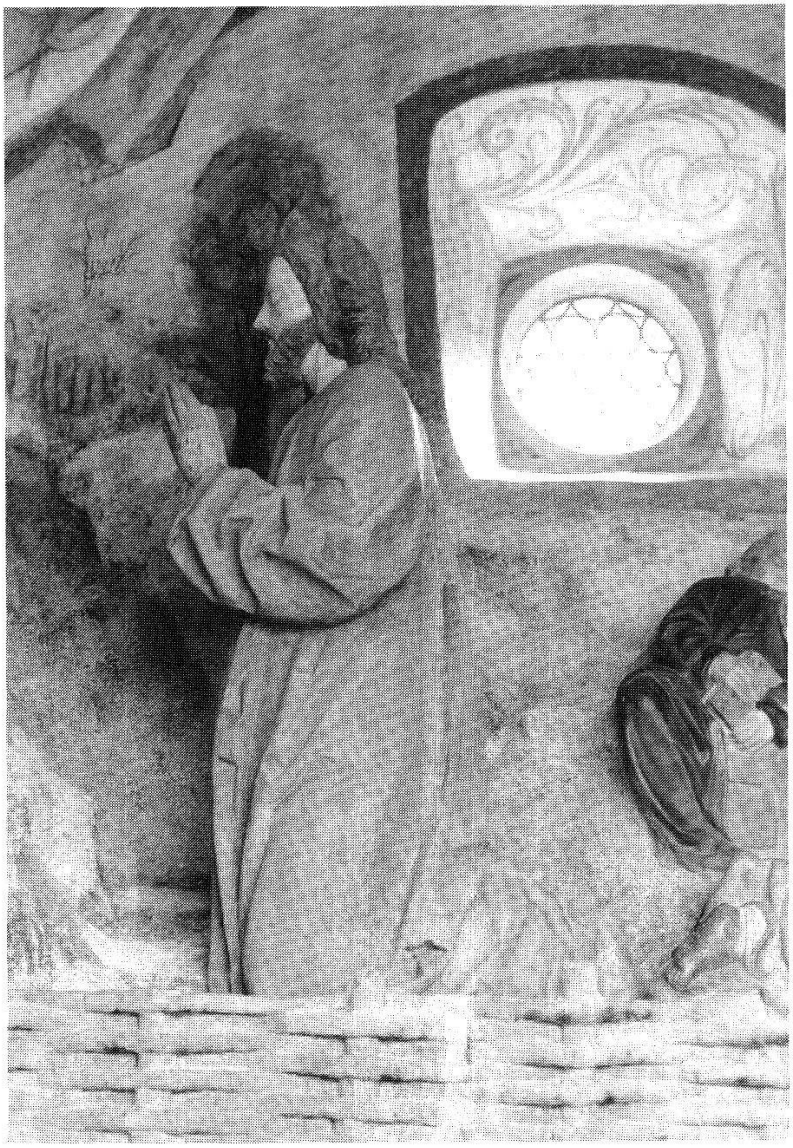


Abb. 6:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Christus.

Abb. 7:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Johannes und Jakobus (Ausschnitt).

Kelch zu Füssen, mit ausgebreiteten Flügeln aus blauen Innen- und goldenen Deckfedern und gefalteten, von sich gestreckten Händen, in denen er möglicherweise ehemals ein Kreuz hielt[16] (Abb. 5). Er trägt eine weisse, goldgesäumte und in der Taille gegürtete Tunika und eine übereinandergeschlagene rote Stola. Über dem Spielbein liegt der Stoff glatt an. Zwischen den Beinen und über dem Standbein fällt die Tunika in dicken Faltenröhren herab. Langes gelocktes Goldhaar rahmt das rundliche Köpfchen.

Rechts von Christus schlafen, nach wiederhergestellter originaler Aufstellung, die drei Jünger dicht beieinander (Abb. 16). Zuvorderst liegt ausgestreckt der heilige Petrus.[17] Er hat die Beine locker übereinandergeschlagen, der Kopf ruht im aufge-

[16] Vgl. Adelberg, Offenburg, Speyer, Strassburg. Munk (wie Anm. 11) Kat. Nr. 2, 282, 352, 362. In der Schweiz vgl. Luzern, Relief an der Südfassade der Peterskapelle. Reinle, Adolf. Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. II. Basel 1953. S. 214, Abb. 159.

[17] Höhe 38 cm. Breite 110 cm. Sehr gut erhalten. Fassung beschädigt, fehlt stellenweise ganz. Drei Fassungen. Die bleiweisse Tunika einmal weiss und einmal preussischblau übermalt. Der azuritblaue Mantel mit blauem Innenfutter zeigte eine zweifache blaue Übermalung und eine vierte gelbe Fassung mit blauem Innenfutter. Das ehemals Gold über Mennige gefasste Haar zweimal dunkel überstrichen. Das Schwert ursprünglich Silber über Mennige, Griff vielleicht Zwischengold, beides schwarz oxidiert.

Abb. 8:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Hintergrundmalereien mit den herannahenden Häschern und der Aussparung für eine plastische Figurengruppe.

stützten linken Arm. Die Hand greift in den dicken, gelockten Kranz seiner Haare (Abb. 21). Die rechte Hand umfasst die Scheide seines Schwertes, dessen silberne Fassung heute schwarz oxidiert ist. Über der weissen, goldgesäumten Tunika trägt Petrus einen blauen Mantel mit goldenen Borten, der unter dem Hals mit einem Steg zusammengehalten ist und den liegenden Körper zudeckt. Schulter und rechtes Bein werden unter den faltigen Stoffmassen herausmodelliert. Über den Füssen biegt sich der Saum sanft gerundet um. Zwei geteilte Faltenbahnen ziehen von Rücken und Schulter des Petrus zum Boden herab. Ein hochstehender Faltengrat betont die Kontur des rechten Beines. Das Antlitz Petri ist gekennzeichnet durch den typischen breiten Vollbart, den Haarkranz und die Stirnlocke über dem kahlen Schädel. Das Haar war ehemals vergoldet, doch dominiert heute der rötliche Mennige-Untergrund. Unter der in zwei Runzeln gelegten Stirn sind die Augen im Schlaf geschlossen, die etwas hohlen Wangen sind kräftig gerötet.

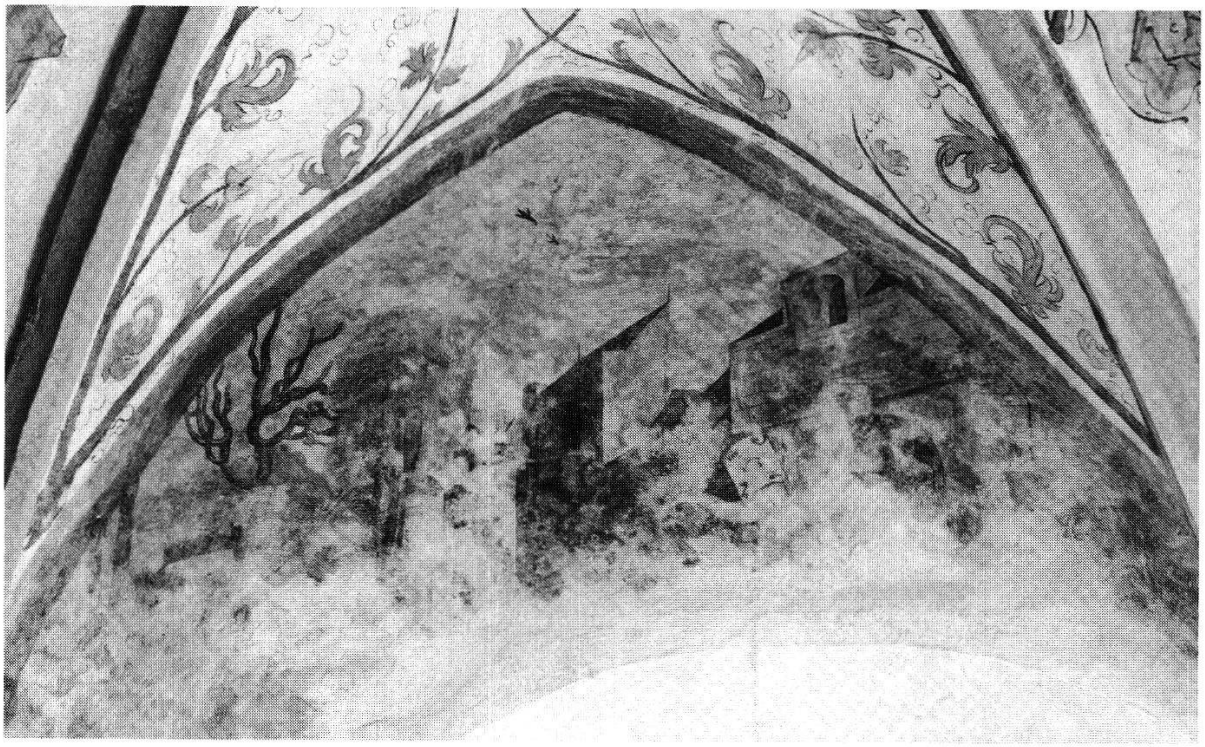


Abb. 9:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Darstellung der Stadt Jerusalem über dem Türbogen der Kapellenwestwand.

Die beiden anderen Jünger hinter Petrus sind zusammen mit dem Felsen, der mit einzelnen kleeblattartigen Blumen besetzt ist, aus einem Stück gehauen[18] (Abb. 16).

Links lehnt sich Johannes mit dem Rücken an den Felsen an. Das rechte Bein ist dabei angezogen und seitlich ausgedreht, das linke verschwindet unter den Gewandmassen. In den herabgesunkenen Händen hält er ein geschlossenes rotes Buch mit kleeblattartig verzierten Ecken. Johannes trägt eine grüne Tunika mit goldenen Borten, die über dem rechten Oberschenkel gestaut ist und deren Faltengrat den Unterschenkel bogenförmig modelliert. Auf der linken Schulter liegt ein roter, goldgesäumter Mantel, dessen Ende unter dem linken Arm des Jüngers verschwindet und das linke Bein verdeckt. Johannes hat den Kopf seitlich nach hinten an den Felsen angelehnt (Abb. 7). Goldgelocktes Haar rahmt das jugendliche Antlitz.

Jakobus hockt mit angewinkelten Beinen seitlich zum Felsen. Die mit gefalteten Händen zu einem Rund verbundenen Arme hat er auf den Felshang gelegt, und sein Kopf ruht in der rechten Armbeuge (Abb. 7). Jakobus trägt eine rote, goldgesäumte

[18] Höhe 77 cm. Breite 100 cm. Ohne Beschädigungen. Haematitfassung relativ schlecht erhalten. Drei Fassungen. Die grüne (Malachit) Tunika des Johannes zweimal grün (Grünspan, Mischgrün mit Chomoxidhydrat) überfasst. Roter (Haematit) Mantel mit roter Überfassung. Rotes Buch zweimal rot übermalt. Rote (Mennige) Tunika des Jakobus einmal zinnoberrot, später gelb überfasst. Roter Mantel (Haematit) mit dunklerem Innenfutter (abgedunkeltes Zinnober über Mennige und Bleiweiss) und Goldsäumen eisenoxidrot übermalt, das Innenfutter einmal eisenoxidrot und zweimal blau gestrichen.

Tunika mit umgeschlagenen Ärmeln, darüber einen roten Mantel mit dunklerem Innenfutter und goldenen Borten. Über Schulter und Rücken legt sich ein grosser Kragen. Das jugendliche und rotwangige Gesicht wird von einem dunklen Bart und langen Haaren gerahmt, deren Spitzen sich kringelartig einlocken.

In den die Ölberglandschaft einzäunenden Hag[19] ist vor der Apostelgruppe eine zum Himmel blickende Fratze eingehauen.

Die Malerei

Im Hintergrund Christi wird der Fels in roter Bemalung vor einer baumbestandenen hügeligen Landschaft weitergeführt. Rechts des Fensters setzt sich die Landschaft fort. Den Übergang zum hellblauen Himmel bildet eine blau leuchtende Bergkette (Abb. 8). Erste Häscher nähern sich mit Hellebarden, Fahnen, Gabeln und Lanzen. Es sind meist nur die Oberkörper beziehungsweise Köpfe hinter der Aussparung für die plastische Gruppe erkennbar. Der vorderste Scherge in roten Hosen, geschlitzten Ärmeln und schwarzem Wams beginnt mit angezogenen Knien über den Zaun zu steigen. Er trägt auf dem Kopf einen schwarzen, flachen Helm und ist mit Lanze und Schwert bewaffnet. In der Malerei sind die schwachen Umrisse zweier plastischer Figuren erhalten, die ehemals in der rechten Ecke hinter dem sich an das Tor anschliessenden Zaun gestanden haben müssen. Ebenso zeigt sich der Umriss einer Person links des Tores (Judas?), die sich der Apostelgruppe nähert.

Auf der Westwand setzt sich die Darstellung mit der rot getönten, perspektivisch verkürzten Stadtansicht Jerusalems fort (Abb. 9). Hier nimmt der Häscherzug, der mit seinen mitgeführten Fahnen und Stangen beim Stadttor über der ausgebrochenen Eingangstüre noch zu erahnen ist, seinen Ausgang.

Auf dem Sockel der Ölberg-Darstellung ist links eine rote Felslandschaft gemalt, vergleichbar dem Hintergrunds-Bild des Ölbergchristus. Die Mitte zeigt die heute stark zerstörte Darstellung der Gefangennahme (Abb. 10). Christus befindet sich genau im Zentrum der Sockelzone und ist noch am Nimbus, an den langen braunen

[19] Guter Erhaltungszustand. Es fehlt jedoch zum grossen Teil die Fassung. Die grüne Originalpolychromie (Malachit auf braungelbem Grund) einmal rotbraun und einmal ocker übermalt.

Abb. 10:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: stark zerstörte Darstellung der Gefangennahme Christi am Sockel des plastischen Ölbergs (Umzeichnung).

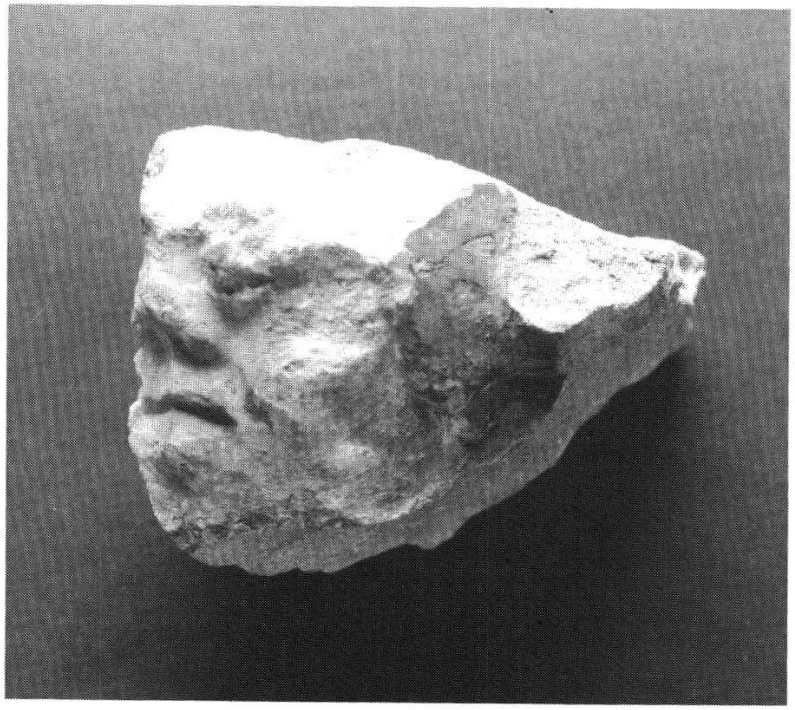


Abb. 11:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Fragment einer Häscherfigur.

Haaren, dem Bart und an der ergebenen Haltung mit hängenden Schultern und leicht gesenktem Haupt erkennbar. Rechts nähern sich drei Häscher, deren vorderster die Hand auf Christi Schulter legt. Der mittlere trägt eine Fackel oder ein Geisselgerät und streckt seine Rechte ebenfalls Christus entgegen. Der Scherge rechts aussen ist nur noch ansatzweise auszumachen. Links von Christus erkennt man zwei Gestalten: einen Häscher mit Hellebarde sowie den nimbierten Petrus, der in dieser Szene – als einziger Apostel auftretend und häufig durch Nimbus hervorgehoben – dem Malchus das Ohr abschlägt.[20]

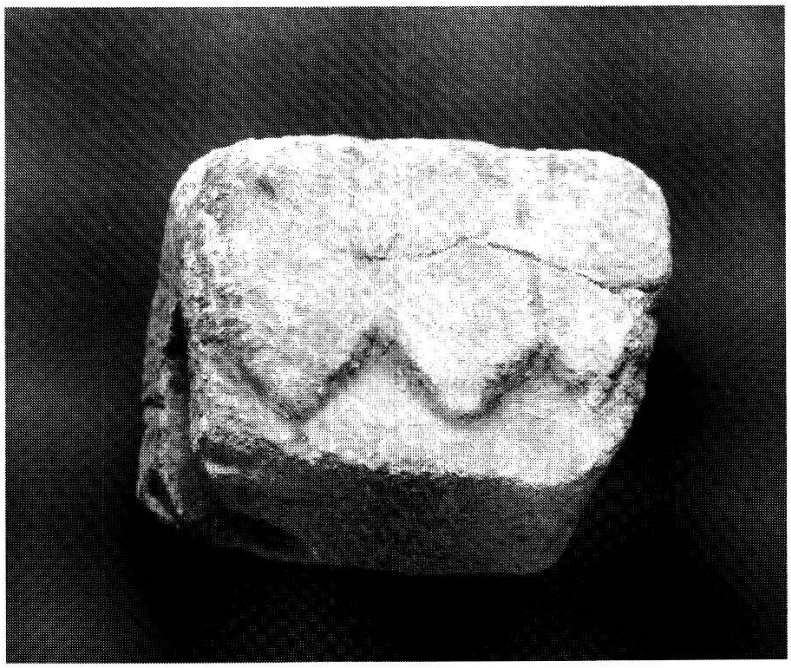
Im rechten Sockeldrittel wird Christus vor Pilatus (?) geführt. Von dieser Szene sind nur noch die vor einem roten Hintergrund im Profil sitzende Gestalt des Statthalters sowie Ansätze von Fahnen der Schergen Christi erkennbar.

Zwischen den anfänglich grünen, dann in Rot übergehenden Gewölbegurten schweben vier Engelsgestalten mit schmalen Gesichtern und langen, reichgefälteten Gewändern (Abb. 4). Sie tragen in ihren Händen die Leidenswerkzeuge Christi, dessen Antlitz frontal in der Gewölbemitte erscheint.

Die übrigen vier Gewölbekappen, die nicht figürlich gestalteten Flächen der Ost- und Nordwand und die Fenster- und Bogenlaibungen sind wie das Gewände des Südfensters mit reichen, grünen oder rot-grünen Rankenmalereien, zum Teil mit Passionsblumenmotiven, versehen. Einzelne frühe Graffiti haben sich erhalten, darunter ein Wappen an der östlichen unteren Nordwand.

[20] Ein zwar wesentlich früherer, um 1465 entstandener Kupferstich der Gefangennahme Christi vom Meister der Weibermacht kann uns eine gute Vorstellung der Szene geben. Hier führen die Häscher ähnliche Gerätschaften mit, und allein Petrus und Christus tragen einen Nimbus. Geisberg, Max. Die Anfänge des Kupferstiches. Meister der Graphik. Bd. II. Leipzig 1923. S. 42, Taf. 16.

Abb. 12:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Fragment des ehemaligen Gartentordaches.



Die in ihrer bewegten Eleganz dürerisch anmutenden Engelsgestalten der Gewölbekappen unterscheiden sich von den Hintergrundsmalereien des Ölbergs durch einen ausgeprägten, graphischen Stil. Sie werden, zusammen mit den Rankenmalereien, von einem anderen, vielleicht wenig früher tätig gewesenen Meister geschaffen worden sein.

Die Malereien der Ölberg-Darstellung erscheinen gegenüber der Bildhauerarbeit, die noch stark dem Spätgotischen verpflichtet ist, fortschrittlicher. Die Jerusalem-Darstellung ist geschickt verkürzt, der Horizont im Ölberghintergrund läuft mit einer blauschimmernden Bergkette aus, und der vorderste Häscher ist mit seinen an die Landsknechtetracht erinnernden geschlitzten Ärmeln und seinem flachen Helm in der Mode des frühen 16. Jahrhunderts gekleidet.

Die Fragmente

Anhand der aufgefundenen Sandstein-Fragmente (Nrn. 1–29[21]) sind mit Sicherheit vier bis fünf Häscherfiguren nachzuweisen. Die Kopffragmente (Nrn. 1–3) zeigen meist mit Helm bewehrte Krieger (Abb. 11). Das Wangenfragment Nr. 4 lässt diesbezüglich keine Aussage mehr zu, gehört aber aufgrund seiner geringeren Ausmasse sicher nicht zu Judas, der in der vordersten Reihe gestanden haben muss. Die Gesichter der Schergen sind meist kräftig und unregelmässig gebildet. Zur Wehrbekleidung gehören auch die Fragmente Nr. 7 (Oberarm- und Brustpartie) und Nr. 9 (Helm oder Panzer). Zudem hat es sicher zwei Gewandfiguren, eine rot- und eine gelbbekleidete, gegeben. Die ockergelbe Tunika bekleidete mit grösster Wahrscheinlichkeit den Judas, denn Gelb galt im Mittelalter als Farbe des Neides und

[21] Vgl. den Katalog im Anhang S. 37–48.

Verrates und wurde daher häufig Judas, aber auch Petrus (Verleugnung) zugeordnet. Zu dieser Figur gehört damit wohl auch das Ellbogenfragment Nr. 8 mit dem Saum eines ockergelben Gewandes. In diesen Zusammenhang würde sich auch das Handfragment Nr. 5 bestens einfügen. Judas hätte somit in seiner Rechten den mennigeroten Geldbeutel mit den Silberlingen als Lohn für seinen Verrat gehalten.

Neben den Figurenfragmenten haben sich Teile des Gartentores, des Sockelgesimses und möglicherweise Reste mitgeführter Gerätschaften erhalten. Zu den schönsten und aussagekräftigsten Stücken dieser Art gehört das Dachfragment Nr. 22 (Abb. 12).

Die ganze Szene wird sicherlich eine dichte, hintereinandergestaffelte Gruppe von Schergen dargestellt haben, die sich – angeführt von Judas – mit einer Vielzahl von Gerätschaften durch das Gartentor drängten (vgl. Abb. 14). Von einzelnen im Hintergrund werden allein die Köpfe sichtbar und herausgearbeitet gewesen sein. Die in der Spätgotik gern mit grobschlächtigen, leicht verzerrten Gesichtszügen und ausgeprägten Nasen dargestellten Häscher trugen wohl zum grossen Teil Wehrbekleidung, daneben aber auch Stoffgewänder. Links des Tores wird sich eine einzelne Person von den Schergen gelöst und zur Ölberg-Gruppe übergeleitet haben. Hinter dem sich rechts an das Tor anschliessenden Zaun müssen weitere plastische Figuren Aufstellung gefunden haben.

Die Ölberg-Darstellung zeigt in Grösse und künstlerischer Form eine rangmässige Abstufung der Figuren, in der das mittelalterliche Prinzip der Figurenproportion nach innerer Bedeutung fortlebt und zugleich eine tiefenräumliche Gestaltung angestrebt wird. Monumentalität und ausgeprägte Faltensprache zeichnen die Christusfigur aus. Die im Format reduzierten Jünger wirken zarter und weicher in der Behandlung des Haar- und Faltenschnitts. Stilistisch und grössenmässig sind die Häscherfiguren und der Engel schliesslich weiter abgestuft.

IKONOGRAPHIE

Der vollplastische Ölberg ist vor allem ein Thema der süddeutschen Kunst. Man findet ihn hier in grosser Dichte[22], jedoch auch im Norden Deutschlands, in Österreich, in Frankreich (insbesondere im Elsass) und in der Schweiz. In der Schweiz haben sich Ölberge seltener erhalten; belegt sind sie vor allem in der Innerschweiz[23],

[22] Vgl. Munk (wie Anm. 11) mit 427 Katalognummern.

[23] Luzern, Hofkirche, 1512–16; Kapuzinerkloster Altdorf (UR), Anfang 16. Jh.; Sarnen, Heimatmuseum, Ölbergchristus aus Kerns (?), Anfang 16. Jh.; Menzingen (ZG), Friedhofskapelle St. Anna, Anfang 17. Jh. Vgl. auch die Fragmente von Ölberggruppen bei: Baum, Julius. Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahr 1600. Bearb. von Peter Walliser (Luzern, Geschichte und Kultur) Luzern 1965. S. 114/115, WK 170–172. Dabei ist anzumerken, dass Luzern das päpstliche Privileg besass, ein Eckquartier mit Christus am Ölberg in seinem Banner zu führen. Vgl. Reinle, Adolf. Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988. S. 221.

im Aargau[24] und im Wallis[25]. Doch muss man auch hier mit einem ehemals grösseren Bestand rechnen. Man kann davon ausgehen, dass im späten Mittelalter nahezu jede grosse und mittelgrosse Pfarrkirche einen Ölberg besass.[26]

Dem Ölbergthema liegen die Bibeltexte des Matthäus 26, 30–48, Markus 14, 26–44 und Lukas 22, 39–47 zugrunde. Die Evangelien des Matthäus und Markus sind sich an dieser Stelle sehr ähnlich. Während Lukas als Begleiter Christi im Garten Gethsemane «die Jünger» nennt, beschränken Matthäus und Markus ihre Zahl auf drei, nämlich Petrus, Johannes und Jakobus. Bei Lukas dagegen findet der Engel, der Christus in seiner Seelenqual stärkt, Erwähnung. Aus allen drei Bibeltexten ergeben sich zusammen folgende Teile der Ölberg-Darstellung: der Ölberggarten, der betende Christus, dem der Schweiss wie Blutstropfen zu Boden rinnt, drei oder elf schlafende Apostel, der Engel, der Kelch als Metapher für die Bitterkeit des Leidens sowie Judas und die Häscher. Individuelle Attribute (Kelch mit Schlange, Schlüssel, Pilgerstab und Muschel) werden den Jüngern nur selten beigegeben. Sie halten oft als «Gattungsattribut» das Buch in den Händen und werden vor allem physiognomisch unterschieden.[27] Petrus hält in sehr vielen Fällen das Schwert bereit, mit dem er bei der Gefangennahme Christi Malchus, einem Häscher und Sohn des Hohepriesters, das Ohr abschlagen wird. Ein Hinweis auf Jakobus als Santiagopilger klingt in Stans vielleicht in dem grossen Mantelkragen an, der für das Pilgergewand typisch ist. Judas und die Häscher führen nebst Waffen und Stangen häufig Fackeln oder Laternen mit sich, da sich die Szene laut den Bibeltexten am späten Abend abspielte.

Die Ölberg-Darstellung verselbständigt sich erst im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einem vollplastischen Andachtsbild, das sich bis in die Zeit des Barocks im 17. und 18. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreute.[28] Der Ölbergthematik galten Prozessionen, Andachten und Predigten am Gründonnerstag ebenso wie die stille persönliche Andacht.[29]

Der Standort solcher Ölberge konnte sehr unterschiedlich sein. Sie fanden Platz in Nebenräumen von Kirchen, Querhäusern, Vorhallen, Seitenschiffen oder Kapellenanbauten. Meist wurden sie jedoch am Aussenbau, häufig an der Südseite der Kirche in Nischen oder auf Friedhöfen, in Beinhäusern, eigenen Kapellen oder, wie es die aufwendigsten Beispiele in Ulm (1474/1518, 1807 abgebrochen), Überlingen

[24] Baden, Pfarrkirche, 1624; Baden, Historisches Museum, Ölbergfiguren aus Wettingen, Anfang 16. Jh.; Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Apostelgruppe aus Baden, Ende 15./Anfang 16. Jh.; Bremgarten, Kapelle St. Anna, ehem. Beinhaus, 1646; Laufenburg, Stadtkirche, 18. Jh.

[25] Leuk, Ölbergchristus, Beinhausfund, Ende 15. Jh.; Münster, Vorhalle der Pfarrkirche, 1509; Ernen, Pfarrmuseum, 3. Viertel 15. Jh.; Mund, Pfarrkirche, 1730. In anderen Kantonen u. a. Appenzell, Historisches Museum, aus der Pfarrkirche, um 1500; Rufi (SG), Kapelle St. Leonhard, Terrakottagruppe, um 1480; Sargans (SG), Privatbesitz, aus der Pfarrkirche Mels, um 1500.

[26] Reinle (wie Anm. 23) S. 219.

[27] Munk (wie Anm. 11) S. 84–87.

[28] Die älteste Ölberg-Darstellung, 1428, befindet sich in der Pfarrkirche zu Münnerstadt (Unterfranken). Vgl. Reinle (wie Anm. 23) S. 220.

[29] Munk (wie Anm. 11) S. 43–45, 57.

(1493) und Speyer (1504/11) zeigen, in einem offenen steinernen Pavillon auf dem Kirchhof untergebracht.[30] Die Häufung der Ölberg-Darstellungen in Beinhäusern, auf der Südseite der Kirche und im Kirchhof, dort, wo sich im Mittelalter meist der Friedhof befand, zeigt den starken Bezug des Themas zum Totenkult.[31] Das Bild Christi am Ölberg findet sich daher häufig auch auf Epitaphien, oder die Stiftung eines Ölbergs steht manchmal in Zusammenhang mit Tod und Grabmal eines Stifters und seiner Angehörigen.[32]

Impulse zur Entstehung dieses Andachtsbildes, das zum betrachtenden Miterlebnis aufruft, gingen sicherlich von mystischen Strömungen des 14. und 15. Jahrhunderts aus – so von Schriften Heinrich Seuses (1295–1366) und Birgittas von Schweden (1303–1373), die bereits in Hingabe und Versenkung, im Mitleiden der Todesangst des Herrn die Vereinigung mit Christus suchten[33], aber auch von der weitverbreiteten Erbauungsschrift «De imitatione Christi» des Augustinerchorherren Thomas von Kempen (1380–1471).[34] Ebenso förderten die Wallfahrten ins Heilige Land neben Nachbildungen von Heiliggräbern[35] und Kalvarienbergen auch die Entstehung des Ölberg-Bildes und wirkten auf seine Beliebtheit ein. Besondere Förderer der plastischen Ölberg-Darstellungen waren möglicherweise Laienvereinigungen wie die sogenannten «Todesangst-Christi-Bruderschaften»[36], welche dazu beitrugen, die Andacht zur Angst des Herrn volkstümlich zu machen. Die gesteigerte Stiftungsfreudigkeit der spätmittelalterlichen Bürger, die neben dem Repräsentationsbedürfnis vor allem dem Wunsch nach dem ewigen Seelenheil entsprang, führte zu einer ungeheuren Denkmälerzahl.[37]

30 St. Gallen muss im Spätmittelalter ebenfalls einen Ölberg in einem offenen Pavillon besessen haben. Vgl. Stückelberg (wie Anm. 1).

31 Der Zusammenhang von Kirche, Friedhof, Ölberggruppe, Kruzifix als Friedhofsmonument und Beinhauskapelle ist bildlich auf dem Prospekt des Martin Martini von 1597 für das Stift im Hof zu Luzern belegt. Reinle (wie Anm. 16) Abb. 93.

32 1498 stiftete der Strassburger Patrizier Niklaus Röder von Tiersberg testamentarisch einen Ölberg für den Friedhof von St. Thomas in der Nähe seiner Grablege. Schmitt, Otto. Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters. Bd. II. Frankfurt a. M. 1924. S. XXXII, Abb. Nr. 243–251; Munk (wie Anm. 11) Kat. Nr. 362. Schultheiss Jakob von Hertenstein stiftete das Ölbergrelief, das heute an der Südwand der Luzerner Peterskapelle eingelassen ist, zum Gedenken an seine am 27. Dezember 1513 verstorbene Frau Ursula von Wattenwil in die Heiliggrabkapelle der Hofkirche. Baum/Walliser (wie Anm. 23) S. 56. Seckelmeister und Ratsmitglied Johann Dorer liess den grossen vollplastischen Ölberg in Baden 1624 (?) gleichsam als Epitaph über seinem Grab und dem seiner Frau errichten. Hoegger, Peter. Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. VI. Basel 1976. S. 113–115, Abb. 86–89.

33 Merkle, Gottfried. Ölberge unserer Heimat. In: Schwäbische Heimat 18, 1967, S. 15.

34 Munk (wie Anm. 11) S. 39.

35 Heiliggräber finden sich häufig in Verbindung mit Ölbergen, z. B. Hochsal, Mengen, Süssen. Munk (wie Anm. 11) Kat. Nr. 175, 233, 363. Auf Friedhöfen sollte den Bestatteten mittels Heiliggrab die Sühnewirkung des Opfers Christi zugute kommen. Vgl. Böhme, Hans Georg. Zur Leiden-Christi-Verehrung im Spätmittelalter. In: Nassauische Annalen 62, 1951, S. 81.

36 Munk (wie Anm. 11) S. 39.

37 Munk (wie Anm. 11) S. 57/58. Zur Frömmigkeit im Spätmittelalter siehe: Moeller, Bernd. Frömmigkeit in Deutschland um 1500. In: Archiv für Reformationsgeschichte 56, 1965, Heft 1, S. 5–31. Wenn auch die «Frömmigkeit» des mittelalterlichen Menschen nicht zu überschätzen ist, so prägte

Der Ölberg war Trost- und Mahnbild für die jenseitsorientierten Menschen jener Zeit. Seuchen, Kriege, Hungersnöte und Naturkatastrophen riefen im späten Mittelalter eine verstärkte Beschäftigung des Menschen mit dem Todesgedanken hervor. Der stete Eindruck, der Allmacht Gottes ausgeliefert zu sein, Weltuntergangsstimmung und Angst vor dem «schlechten», unvorbereiteten Tod führten zu realistischen Darstellungen des Todes in Totentänzen und Memento-mori-Darstellungen.[38] Der so gepeinigte Mensch fand Stärkung in der durch Buchdruck verbreiteten sogenannten «Ars moriendi», der Lehre vom guten Sterben im Glauben. Diese schildert, wie unchristliche Gedanken, Unglaube, Hochmut, Geiz usw. sich des Sterbenden bemächtigen wollen, wie ihn aber ein Engel auf den rechten Weg zurückführt. Der Strassburger Prediger Geiler von Kaisersberg (1445–1510) betont in seinen Schriften über die Kunst des Sterbens, dass der Mensch nicht durch eigene Verdienste, sondern kraft des Leidens Christi zur Seligkeit gelangt.[39] Er fordert den Menschen auf, sich in das von Gott gegebene Schicksal zu fügen und dieses demütig auf sich zu nehmen.[40] In diesem Zusammenhang steht auch die Ölbergdarstellung. In seiner Angst und in seinem verzweifelten Bitten zu Gott, er möge den Kelch an ihm vorüberziehen lassen, steht Christus dem Menschen in diesem Augenblick sehr nahe. Er zeigt die Kraft, sich dem Willen Gottes demütig zu unterwerfen und – wie in der «Ars moriendi» durch den Engel gestärkt – das Leiden auf sich zu nehmen, während die Jünger im Schlaf Mutlosigkeit und Schwäche demonstrieren. Christus ist dem Menschen dementsprechend Trost im Hinblick auf die Erlösung, aber auch ein Vorbild in der Überwindung der Versuchung durch das Gebet und in der Unterwerfung unter das Gebot Gottes.

Der Ölberg war also ein besonders volksnahes Andachtsbild. In der Kirche wie auf dem Friedhof war es allgegenwärtiges Mahn- und Trostbild. Dem widerspricht nicht, dass der Friedhof im Mittelalter, anders als heute, ein lauter und belebter Ort mit verschiedenen profanen Funktionen war.[41] Es bezeugt lediglich, wie stark die Religiosität des mittelalterlichen Menschen mit dem Alltag verknüpft war.

Der Wunsch nach dem Miterleben der Gläubigen erforderte eine besonders anschauliche und realistische Darstellung. Auf die Ausgestaltung der oft sehr breit geschilderten Nebenszene von Judas und den Häschern mit ihren typenhaften Gesichtern, auf die Lebensnähe der schlafenden Jünger und die Landschaftskulisse

doch die Erwartung des Jüngsten Gerichts und die Angst vor Hölle und Fegefeuer sein Leben entscheidend.

38 Es ist bezeichnend, dass der gleiche Niklaus Röder, der testamentarisch den Ölberg in Strassburg stiftete (s. Anm. 32), seiner Todesangst Ausdruck verlieh, indem er sich ein Transi-Grabmal (d. h. mit der Wiedergabe des verwesenden Leichnams) schaffen liess. Die umlaufende Inschrift der Grabplatte lautet: «Das ist mir bliben, das hab ich geben. Was ich hab behalten, hab ich mich begeben – O Gott gib uns allen das ewig Leben». Bauch, Kurt. Das mittelalterliche Grabbild. Berlin/New York 1976. S. 258 und 261, Abb. 386.

39 Veit, Ludwig Andreas. Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Mittelalter. Freiburg i. Br. 1936. S. 188.

40 Munk (wie Anm. 11) S. 36.

41 Zum Friedhof: Derwein, Herbert. Geschichte des christlichen Friedhofes in Deutschland. Frankfurt a. M. 1931.

mögen vielleicht die Passions- und Osterspiele einen Einfluss gehabt haben, wie auch umgekehrt die plastischen Darstellungen auf die Spiele eingewirkt haben werden.[42] Das Getier wie Eidechsen, Schnecken und Schildkröten, das häufig die Ölberglandschaft besetzt, ist als chthonisches, das heisst erdgebundenes Element Gegensatz des himmlischen Bereiches, Sinnbild der Erde und des schwachen Menschen sowie unterschwellig Symbol der Sünde, deretwegen sich Christus opfern musste.[43] In diesem Zusammenhang ist wohl in Stans auch die dämonische Fratze zu sehen, die auf der Oberseite des Gartenzaunes eingehauen ist.

IKONOGRAPHISCHE VORLAGEN

Die umfangreiche Produktion von plastischen Ölbergen in grossen und kleineren Ortschaften wirkte sich häufig auf die Qualität aus. Die Darstellungen in Holz oder Stein wurden grösstenteils ortsansässigen Handwerkern anvertraut und meist nach einem festgelegten, wiederholten Muster gestaltet. Die Quellen lagen in den allgemein bekannten Bibeltexten sowie in bildlichen Vorlagen. Kleinere Dorfkirchen hielten sich wohl an benachbarte Vorbilder, aber auch hoch geschätzte Meister grösserer Ölberg-Darstellungen entlehnten Werken von anderen Künstlern Elemente, die sie je nach Beliebtheit kombinierten. Denn das künstlerische Plagiat im heutigen Sinn war dem Mittelalter unbekannt.[44]

Als Bildvorlagen dienten den Bildhauern oder Bildschnitzern der Ölberge zumeist Kupferstiche oder sogenannte Einblattholzschnitte, das heisst Drucke, die vom Text getrennt hergestellt und eingeklebt wurden und auch als Andachtsbilder dienen konnten.

Auf die Ölberg-Darstellungen haben vor allem zwei bekannte Graphiken grossen Einfluss ausgeübt; sie mögen auch auf die qualitätvolle Gruppe in Stans eingewirkt haben:

Der zwischen 1475 und 1485 entstandene Kupferstich des Martin Schongauer[45] (Abb. 13) zeigt Christus nach rechts vor einem hoch aufragenden Felsen kniend, über dem der kelchtragende Engel schwebt. Die Apostel sind in einer Dreiergruppe angeordnet, wobei Jakobus sein mit der Kapuze bedecktes Haupt in den rechten

[42] Munk (wie Anm. 11) S. 52–58. In Luzern nahm sich die «Bruderschaft der Bekrönung» der geistlichen Spiele an. Weber, Peter Xaver. Über die Passions- und Osterspiele im alten Luzern. (Separatum aus: Vaterland 1924) Luzern 1924; Evans, Blakemore M. Zur Geschichte des Luzerner Passionsspiels. In: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde II, 1937, S. 15–23; Wyss, Heinz. Das Luzerner Osterspiel. 3 Bde. Bern 1967. (Ölberg-Szene: Bd. II, S. 83–87, Akt 11, V 7251–7314.)

[43] Vgl. Adelberg, Börtlingen, Gross-Süssen. Merkle (wie Anm. 33) S. 20.

[44] Erst am Übergang zur Renaissance häufen sich die Signaturen zur Betonung der persönlichen Leistung wie auch zum Schutz vor Nachahmungen.

[45] Strauss, Walter L. (Hrsg.). The Illustrated Bartsch 8. Formerly volume 6 (part 1). Early German Artists. New York 1980. 9 (124) S. 222.

Abb. 13:
Martin Schongauer: Christus am Ölberg. Kupferstich um 1475–1485. Basel, Kupferstichkabinett.

Arm stützt und Johannes Hände und Kopf auf ein Buch legt. Petrus liegt quer vor den beiden Jüngern, den Kopf im aufgestützten linken Arm, in der Rechten das Schwert. Im Hintergrund rechts nähern sich, angeführt von Judas, die Häscher.

Dürer stellt den Ölberg in seiner Grossen Passion um 1496–97 dar[46] (Abb. 14). Hier kniet Christus nach links gewendet vor dem schwebenden Engel. Die Gruppe der Apostel ist in zwei Teile auseinandergerissen. Links sitzt Petrus mit zurückgelehntem Kopf, in der Linken das Schwert haltend; rechts sitzen die beiden Jünger Johannes und Jakobus dicht beieinander und einander zugewendet. Johannes lehnt sein Haupt in den auf einen Baumstamm aufgestützten linken Arm. Jakobus hat seinen Kopf auf die überkreuzten Hände gelegt. Durch ein Tor betreten Judas und die Schergen den abgezäunten Garten Gethsemane.

[46] Strauss, Walter L. (Hrsg.). The Illustrated Bartsch 10. Formerly volume 7 (part 1). Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer. New York 1980. 6 (117) S. 101.

Abb. 14:
Albrecht Dürer: Christus am Ölberg. Holzschnitt aus der Grossen Passion um 1496–1497. Basel, Kupferstichkabinett.

Die Ölberg-Darstellung in Stans resultierte letztlich vielleicht aus der Kombination dieser beiden Graphiken. Mehrheitlich scheint sich der Bildhauer an den Dürerischen Holzschnitt anzulehnen. Er entnahm ihm möglicherweise unter Abwandlungen die Wiedergabe Christi und der beiden Apostel Johannes und Jakobus. Der liegende Petrus hingegen scheint ebenso wie die Gruppierung der drei Apostel auf den Schongauerstich zurückzugehen. Diese Kombination ist bei gleicher Freiheit in der Umsetzung der Vorlage auch bei weiteren Ölbergen im Elsass und in Süddeutschland festzustellen, so zum Beispiel in Offenburg um 1500, in Speyer um 1509 und 1520, in Ersingen (Kreis Pforzheim) um 1510 oder in Eltville (Kreis Wiesbaden) um 1520.[47] Gewisse nähere oder entferntere Analogien zur Stanser Ölberg-Darstellung lassen sich immer wieder feststellen. Der Johannes des Kaysersberger Ölberges[48] weist die gleiche Armhaltung, das ausgestellte rechte Bein sowie den die linke Schulter bedeckenden Mantel auf. Jakobus ist hier jedoch als liegende Figur dargestellt. Ein Relief in Berlin zeigt den zurückgelehnten Johannes mit dem Buch

[47] Munk (wie Anm. 11) Kat. Nr. 282, 352, 353, 106, 102.
[48] Elsass. Neben der Michaelskapelle, vom alten Friedhof, um 1510.

Abb. 15:
Christus am Ölberg. Holzrelief um 1490 (?). Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

auf dem Schoss und mit ähnlichem Mantelumschlag, ebenso Jakobus, hier links, mit übereinandergeschlagenen Armen an den Fels gelehnt sowie davor den liegenden Petrus[49] (Abb. 15). Ein zweites Relief in Berlin[50] und der Ölberg in Eltville[51] zeigen Jakobus in gleichartiger Haltung auf dem Ellbogen schlafend, während die anderen Apostel abgewandelt sind. Der Ölberg in Bönnigheim hat vor allem in der Darstellung des Petrus, der mit übereinandergeschlagenen Beinen und aufgestütztem Kopf daliegt, des Jakobus, der auf zusammengelegten Armen schläft, und des in starrer Haltung betenden Christus verwandte Züge.[52]

[49] Um 1490 (?). Demmler, Theodor. Die Bildwerke des deutschen Museums. Bd. 3. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton – Grossplastik. Berlin und Leipzig 1930. Nr. 1843, S. 154, Abb. S. 155. Laut Dr. Hartmut Krohm, Staatliche Museen Berlin, möglicherweise ein Werk der Dürer-Renaissance. Schriftliche Mitteilung an die Autorin vom 13. 4. 1989.

[50] Demmler (wie Anm. 49) Nr. 5553, S. 163 mit Abb.

[51] Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen. Der Rheingaukreis. Bearb. von Max Herchenröder. München 1965. S. 140, Abb. 592.

[52] Deutsch, Wolfgang. Ein Esslinger Bildhauer der Spätgotik. In: Esslinger Studien 18, 1979, S. 119/120, Abb. 88–90.

Abb. 16:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Die drei schlafenden Jünger.

Ob diese herangezogenen Beispiele jeweils auf das Dürerische und Schongauerische Vorbild zurückgehen oder – was die zum Teil grossen Gemeinsamkeiten nahelegen – auf eine dritte, nicht mehr erhaltene graphische Vorlage, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten.

Jedoch könnte eine weitere Darstellung auf letzteres hinweisen. Denn der Stanser Ölberg besitzt ausser seinen graphischen und plastischen Verwandten ein nahezu genaues plastisches Ebenbild in der Kunstsammlung der Universität von Göttingen (Abb. 17). Es handelt sich hierbei um die aus dem aargauischen Baden stammende Gruppe dreier schlafender Ölbergjünger.[53] Die Haltung Petri mit seinen übereinandergeschlagenen Beinen und dem aufgestützten Kopf sowie die Sitzstellung des Apostels Jakobus mit seinen gefalteten Händen entsprechen der Darstellung in Stans genau (Abb. 16). Johannes hat hingegen bei gleichem abgewinkelten Bein und hängenden Armen den Kopf – ähnlich wie in Kaysersberg – zur linken Seite sinken lassen. Gleichheiten finden sich auch bei den Mantelumschlägen, der Modellierung

[53] Inv. Nr. Pl. 12. Lindenholz, abgelaugt und dunkel gebeizt. 46 × 71 × 24,5 cm. Stechow, Wolfgang. Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen. Göttingen 1926. Kat. Nr. B 1, S. 64, Taf. 39; Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Ausstellung Landesmuseum Karlsruhe. 4. Juli – 5. Okt. 1970. Karlsruhe 1970. Kat. Nr. 103, S. 155. Abb. 96.

Abb. 17:
Drei schlafende Apostel einer Ölberggruppe aus Baden AG. Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert. Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

der Körper durch das Gewand und im grossen Kragen des Jakobus. Trotz der vielen Analogien unterscheiden sich die beiden Werke stilistisch wesentlich und können daher auf keinen Fall dem gleichen Meister zugeschrieben werden.[54] Die grosse kompositionelle Nähe der beiden Darstellungen in Stans und in Göttingen lässt hingegen vermuten, dass entweder beide auf eine gemeinsame graphische Vorlage zurückgehen, die den ausgeführten Werken näher kommt als die beiden Stiche Dürers und Schongauers, oder auf andere Weise direkt voneinander abhängig sind.

Verbindungen zwischen Stans und Baden sind nachweisbar. Ab 1488 arbeitete der später in Luzern ansässige Bildhauer Jörg Wild in der Stadt Baden. Dieser schuf auch das grosse Kruzifix im Frauenkloster zu Stans, das er mittels eines im Hinterkopf der Figur verborgenen Papierstreifens signierte und 1492 datierte.[55] Es ist daher durchaus möglich, dass über solche Beziehungen eine kompositionelle Vorlage aus dem Aargau in die Innerschweiz gelangte.

[54] Die spitzen, zum Teil wie gekniffen wirkenden Faltengrate und auch die sehr plastische Formulierung der Schnitzerei in Göttingen findet keine Entsprechung in der Stanser Darstellung.

[55] Felder, Peter. Bildhauer Jörg Wild im Lichte einer Neuentdeckung. In: Unsere Kunstdenkmäler 31, 1980, 2, S. 216–225.

Abb. 18:
Luzern, Kapuzinerkloster Wesemlin, Kreuzgang: Muttergottes, Anfang 16. Jahrhundert.

Abb. 19:
Luzern, Brandgässli 13, Schneidernzunfthaus: Johannes der Täufer, Anfang 16. Jahrhundert.

ZUR MEISTERFRAGE

Der Bildhauer des Ölberges in Stans ist im Gegensatz zu jenem in Kerns OW, den laut Kirchenrechnung um 1506 Meister Jörg schuf[56], quellenmässig nicht überliefert. In Luzern allein sind zu jener Zeit zwei Bildhauer mit dem Namen Jörg nachge-

[56] Ob die kniende, später in eine Herz-Jesu-Statue verwandelte Christusfigur im Heimatmuseum Sarnen einen kläglichen Überrest des Kernser Ölbergs darstellt, ist nicht mehr nachzuweisen. Lindenholz, stark verwurmt. Höhe 53 cm. Durrer (wie Anm. 4) S. 344, Anm. 1; Alte Kunst der Innerschweiz. Ausst. Kat. Kunstmuseum Luzern 7. Nov. – 29. Dez. 1936. Kat. Nr. 71, S. 31.

wiesen, nämlich Jörg Keller und Jörg Wild; später, 1514/15, gesellt sich noch Jörg Beringer aus Ulm dazu[57], so dass selbst der Meister des zerstörten Kernser Ölbergs nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist. Jörg Keller und seiner Werkstatt ist mit grosser Wahrscheinlichkeit der Ölberg in Münster VS[58] zuzuschreiben. Trotz leichter kompositioneller Anklänge zeigt dieser eine andere stilistische Sprache als der Stanser Ölberg. Auch die etwas herbe, schlanke Gestalt des Christus am Kreuze von Jörg Wild im Frauenkloster von Stans lässt sich nicht mit dem Ölberg verbinden.

Vieles weist jedoch darauf hin, dass auch der Bildhauer des Stanser Ölbergs seine Werkstatt – zumindest zeitweise – in Luzern unterhalten hat, denn hier lassen sich einige stilistisch verwandte Werke lokalisieren, die man der gleichen Meisterhand oder seiner Werkstatt zuschreiben möchte.

[57] Rott, Hans. Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein. Quellen II (Schweiz). Stuttgart 1936. S. 210–214.

[58] Holz. Höhe 75–144 cm. Ruppen, Walter. Die Kunstdenkmäler des Kantons Walllis. Bd. I. Basel 1976. S. 86–88, Abb. 75.

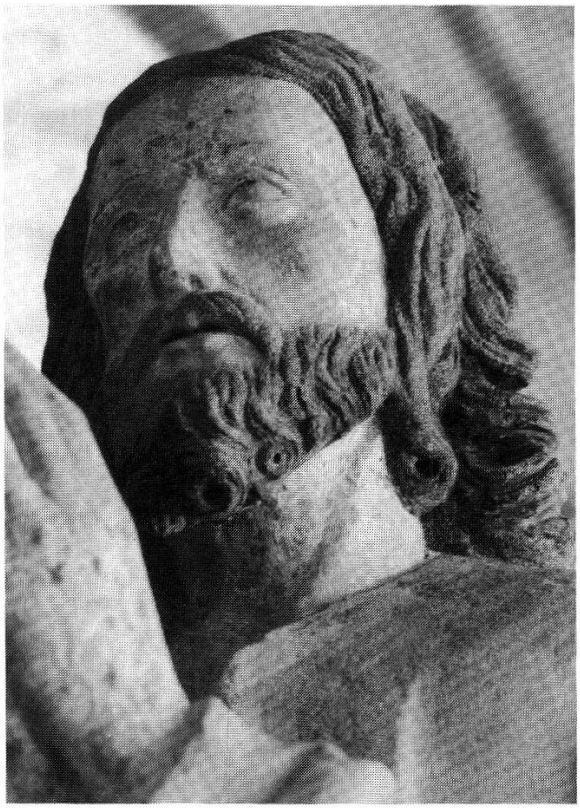


Abb. 20:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Christus (Ausschnitt).

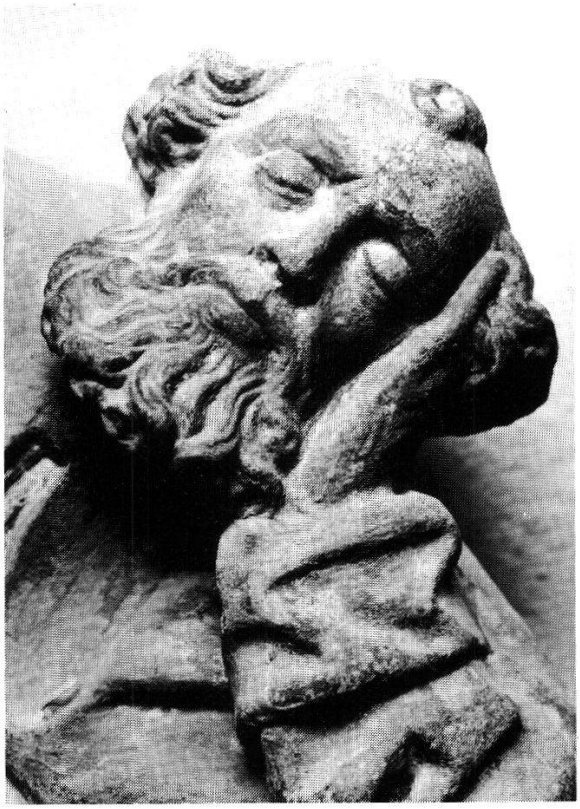


Abb. 21:
Stans, Ölbergkapelle, Details der Ölberg-Darstellung: Schlafender Petrus (Ausschnitt).

Abb. 22:
Luzern, Vorhalle der Hofkirche: Hl. Petrus, Anfang 16. Jahrhundert.

Abb. 23:
Luzern, Vorhalle der Hofkirche: Hl. Benedikt, Anfang 16. Jahrhundert.

Im Kreuzgang des Kapuzinerklosters auf dem Wesemlin, Luzern, befindet sich eine steinerne Muttergottes des frühen 16. Jahrhunderts, die laut mündlicher Tradition von der Hofkirche stammt[59] (Abb. 18). Das Werk zeigt sich in den gedrungenen Formen und dem breiten, ernsten Antlitz den Stanser Ölbergfiguren verwandt (Abb. 20). Ähnlich ist vor allem auch die Behandlung der in dicken, doppelsträhnigen Flechten gedrehten Haare. Die Faltenformation ist hier – dem Thema entsprechend – reicher und bewegter, doch zeigt sich insgesamt die gleiche monumentale Auffassung der Figuren.

[59] Höhe 150 cm. Reinle (wie Anm. 16) S. 131 und 367, Abb. 283; Baum/Walliser (wie Anm. 23) S. 55, 111, WK 142, Taf. 101, Abb. 210.

Abb. 24:
Stans, obere Beinhauskapelle: Hl. Petrus, um 1500.

Abb. 25:
Stans, obere Beinhauskapelle: Hl. Paulus, um 1500.

Von gleicher Hand stammt sicherlich auch die Statue eines Johannes Baptista an der Fassade des Zunfthauses Schneidern, Brandgässli 13, Luzern[60] (Abb. 19). Der in tiefenräumliche Schichten gelegte Mantel mit den bewegten Falten findet sich wieder bei der Muttergottes auf dem Wesemlin, während die gestängeartigen Faltengrate sowohl dort wie bei der Christusfigur in Stans vorkommen. Verwandt mutet auch die breite Anlage der Figur an. Der Kopf mit den typischen, korkenzieherartig gedrehten breiten Haarlocken lässt sich vor allem dem Stanser Christushaupt, aber auch den Apostelköpfen, insbesondere Petrus, zur Seite stellen (Abb. 21).

[60] Höhe 96 cm. Anfang 16. Jahrhundert. Ehemals am Pfyffer-Haus, Hirschenplatz 1. Reinle, Adolf. Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. III. Basel 1954. S. 182, Abb. 166; Baum/Walliser (wie Anm. 23) S. 56, 111, WK 146, Taf. 102, Abb. 212.

In Zusammenhang mit der Muttergottes auf dem Wesemlin stehen vielleicht die fünf verbliebenen spätgotischen Fassadenstatuen der Hofkirche in Luzern, die ihr zeitlich, grössenmässig und stilistisch annähernd entsprechen[61] (Abb. 22 und 23). Die Statuen sind wie die Muttergottes und Johannes kompakt, gedrungen und in die Breite angelegt. Jedoch sind die Figuren hier weniger bewegt und weniger reich gegliedert. Sie kommen in ihrer Einfachheit den Ölbergstatuen näher. Die Köpfe erweisen sich als weniger edel und lassen sich mit ihren feisten Antlitzen und kugeligen Augen am ehesten den Kopffragmenten der Häscher zur Seite stellen. Hier ist möglicherweise eine Werkstatthand zu spüren. Die Haarbehandlung beim Petrus der Hofkirche passt sich mit den nesterartig zusammengerollten Locken der Formensprache in Stans, vor allem der Haarbehandlung von Johannes und Jakobus an.

In Werkstattzusammenhang zu rücken sind wohl auch die kleinen Statuen der Apostel Petrus und Paulus und das von Löwen gehaltene Wappen von der spätgotischen Anlage der Stanser Pfarrkirche, die heute ihre Aufstellung in der oberen Kapelle des Stanser Beinhauses gefunden haben[62] (Abb. 24 und 25). Die Verbindungen insbesondere mit den Figuren der Hofkirche werden bei einem Vergleich der beiden Petrusstatuen offensichtlich. Mit dem Überschlag des Mantels um das Schwert des ansonsten eher flach gestalteten Paulus wird versucht, räumliche Tiefe anzudeuten.

Im gedrungenen Figurenaufbau und dem feisten Antlitz kommt den Statuen der Hofkirche eine hölzerne Reliquienbüste des heiligen Gallus in der Kapelle St. Maria in Huben/Gunzwil nahe.[63] Sie würde die einzige hölzerne Arbeit in dem hier zusammengetragenen Werk dieser wohl luzernischen Bildhauerwerkstatt darstellen.

Namentlich kann dieser Meister nicht identifiziert werden. Mehrere Bildschnitzer und Steinmetzen sind am Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts in Luzern belegt, doch können vielen von ihnen keine Werke zugeschrieben werden.[64] In stilistischer Hinsicht verwertet der Bildhauer vor allem oberrheinische Anregungen, die er jedoch zum Teil in eine bodenständigere Sprache umsetzt. Besonders in der Gewandführung der Madonnen- und Johannesstatue in Luzern (Abb. 18 und 19) zeigen sich die seit dem Wirken Niclaus Gerhaerts für den Oberrhein typische Durchdringung der Plastik mit Hohlräumen sowie die dekorative Binnenzeich-

[61] Anfänglich 7 Statuen in den Rundbogennischen über der Vorhalle des Hauptportals; heute in der Vorhalle. Verblieben die Hll. Benedikt, Leodegar, Petrus, Nikolaus und Mauritius (überarbeitet ?). Stein. Höhe um 150 cm. Um 1510. Fassung neu. Am Rhyn, August. Die sieben Heiligenstatuen am Frontispiz der alten Hofkirche zu Luzern, ihr Meister und ihr Schicksal. In: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde IV/V, 1939, S. 75–100; Reinle (wie Anm. 16) S. 155/156, Abb. 111 und 113; Baum/Walliser (wie Anm. 23) S. 55, 111, WK 141, Taf. 99/100, Abb. 205–209.

[62] Höhe 84 cm. Wappenkomposition: Höhe 62 cm. Durrer (wie Anm. 4) S. 761. Abb. 478–480.

[63] Holz, gehöhlt. Höhe 50 cm. Fassung neu. Anfang 16. Jh. Reinle, Adolf. Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. IV. Basel 1956. S. 224, Abb. 227; Alltag zur Sempacherzeit. Ausstellung Historisches Museum Luzern 24. Mai – 12. Oktober 1986. Katalog bearb. von Hanspeter Draeyer und Yves Jolidon. Kat. Nr. 258, S. 186.

[64] Vgl. dazu Rott 1936 (wie Anm. 57) S. 210–215.

nung des gestängeartigen Faltenwerks. Am Oberrhein hat auch die Doppelsträhnigkeit der eng gedrehten Haarlocken ihren Ursprung.[65]

Bei der Muttergottes auf dem Wesemlin klingen in Gewandaufbau, Haltung und Kindtypus Elemente der Madonna aus Isenheim (Elsass) nach, die als Frühwerk des Meisters H. L. gilt.[66] Vor allem das dekorative Spiel der Grate im Mantel sowie die Faltenformation oberhalb der Armbeuge und am rechten Mantelsaum in Höhe des Unterschenkels entsprechen sich in Luzern wie auf den vielen oberrheinischen Nachbildungen der Isenheimerin. Doch unterlässt der Luzerner Meister die grosse, das Knie verbergende Ohrmuschelfalte und führt den Umriss der Figur straffer. Hier wird die gegenüber der oberrheinischen Landschaft beschaulichere und zurückhaltendere Art des innerschweizerischen Stiles offenkundig; ganz besonders manifestiert sie sich in den Werkstattprodukten. In der Haltung des Christkindes zeigt sich die Luzernerin am ehesten der Muttergottes Hans Geilers im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg i. Ü. verwandt, die ebenfalls eine Umsetzung der Isenheimer Madonna darstellt.[67]

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Mit der Ölberg-Darstellung in Stans hat sich bis auf unsere Tage ein bedeutendes Zeugnis innerschweizerischer Bildhauerkunst und spätmittelalterlicher Frömmigkeit erhalten. Das Andachtsbild erfüllte als Mahn- und Trostbild einen nicht zu unterschätzenden didaktischen Zweck und verhalf dem Stifter zu seinem ersehnten Seelenheil.

Die meisten Denkmäler dieser Gattung gingen in der Schweiz wohl schon während der Reformation zugrunde, während andere nur noch fragmentarisch in Museen und Sammlungen überliefert sind.

Neben dem Ölberg der Hofkirche in Luzern ist der Stanser Ölberg hierzulande sicherlich eine der besterhaltenen Darstellungen dieses Themas aus spätgotischer Zeit. Zwar wurde die Häschergruppe im Laufe der Zeit zerstört und lässt sich nur noch in wenigen Fragmenten nachweisen; der ursprüngliche Zusammenhang des Ölbergs mit der spätgotischen, völlig ausgemalten Kapelle ist jedoch durchaus beachtlich.

[65] Vgl. Kaufmann-Hagenbach, Annie. Die Basler Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts. Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. X. Basel 1952. S. 44, Abb. 102–103, 106, 111–114.

[66] Paris, Louvre. Lindenholz, ungefasst. Höhe 173 cm. Schindler, Herbert. Der Meister HL = Hans Loy. Werk und Wiederentdeckung. Königstein im Taunus 1981. S. 21–23.

[67] Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung Nr. 1019. Lindenholz, gefasst. Höhe 133 cm. Um 1525. Strub, Marcel. Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler und Hans Gieng. Fribourg 1962. S. 162, Kat. und Abb. Nr. 31.

Im Gegensatz zu der volkstümlich-derben Darstellung in Luzern ist der Stanser Ölberg verhaltener im Ausdruck. Bildhauer wie auch Stifter sind uns leider nicht überliefert. Doch ist hier zweifelsohne ein bedeutender, wohl am Oberrhein geschulter Meister tätig gewesen, der in Zukunft eine grössere Beachtung verdient.

Anschrift der Verfasserin:
Lic. phil. Uta Bergmann, Chr.-Schnyder-Strasse 34, 6210 Sursee

Bildnachweis:

Foto Weber-Odermatt, Stans: Abb. 2–4; Basel, Kupferstichkabinett: Abb. 13–14; Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: Abb. 15; Göttingen, Kunstsammlung der Universität: Abb. 17; Provinz-Archiv der Schweizer Kapuziner, Luzern (Fotoabteilung): Abb. 18; Klaus Stöckli, Stans: Abb. 21. Alle übrigen Aufnahmen: Uta Bergmann.

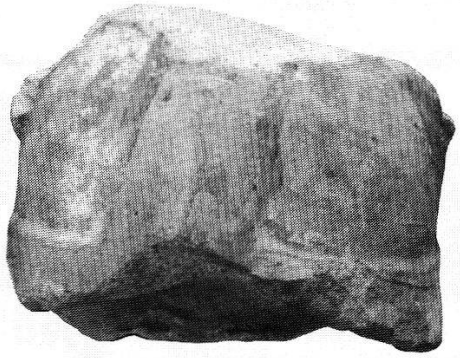
KATALOG DER GEBORGENEN FRAGMENTE

Die beschriebenen Fragmente bestehen aus Sandstein und sind grösstenteils wie die Hauptfiguren zwei- bis dreimal gefasst worden. Nicht beschrieben werden sieben Mörtelfragmente, deren gerade Oberfläche rot und ocker gefasst ist und die wahrscheinlich als Geländeformation dienten. Unter den erhaltenen und verwahrten Sandsteinfragmenten befinden sich zudem 11 grössere und 15 kleinere Stücke, die aufgrund ihrer Oberflächengestaltung und ihrer geringen Farbspuren keine Interpretation zulassen und daher ebenfalls von der Beschreibung ausgeschlossen sind. Die Grössenangabe versteht sich als maximale Höhe × Breite × Tiefe in Zentimetern. Bei der Beschreibung einzelner Figuren sind links und rechts auf ihre Körperseite bezogen. Sonst – bei Architekturteilen, Gewandpartien usw. – sind links und rechts, wenn nicht anders angegeben, vom Betrachter aus gesehen. Angaben zur Beschädigung betreffen nur die erhaltene, gefasste Oberfläche.

1. Kopffragment mit Helm

10,5 × 10,5 × 3,5 cm
Kleinere Beschädigungen. Mörtelreste.

Das Fragment zeigt die linke Augenpartie inklusive halber Stirn und Wangenansatz sowie einen Teil der Kopfkalotte mit einem enganliegenden Helm. (Erste Fassung: Gold über Mennige. Zweite Fassung: Ocker mit roter Einfassung.) Unter dem Helm ist die niedrige Stirn in Runzeln gelegt. Das Inkarnat (Zweitfassung) hat einen stark rötlichen Einschlag und war ursprünglich heller. Dunkle schmale Augenbrauen überhöhen das weitgeöffnete, kugelige Auge mit der schwarzen Iris.

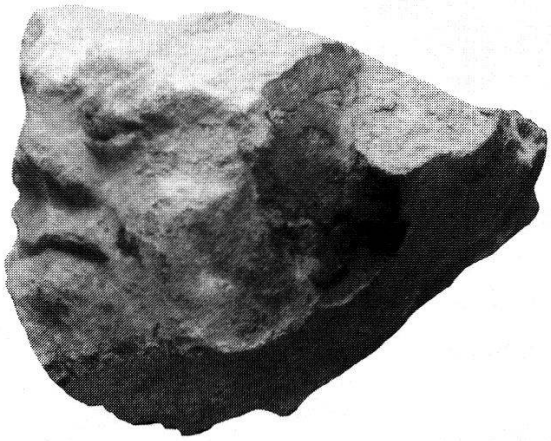


2. Kopffragment mit Helm

13 × 9 × 13,5 cm
Abstossungen am Helmrand. Mörtelreste. Grösstenteils grau verschmutzt.

Stirn und Ansatz der Augenbrauen und ein Grossteil des Helmes haben sich hier erhalten. Über hochgezogenen Brauen und gerunzelter Stirn ist der über zwei Zentimeter dicke, schwere

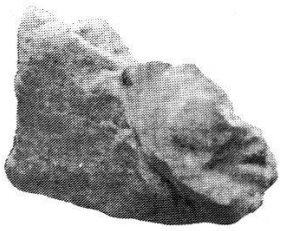
Helm tief herabgezogen. (Erste Fassung: Gold über Mennige mit zinnoberroten Stegen. Zweite Fassung: Schwarz mit ockergelben Stegen.) In halber Tiefe des Kopffragmentes sind die seitlichen Ansatzstellen weiterer Figuren (?) oder Helmstege erkennbar.



3. Kopffragment

12 × 14 × 18 cm
Grosse Absplitterung an der Wange. Bestossungen an den Fragmenträndern von Stirn und Kinn.

Das Fragment zeigt die linke Gesichtshälfte eines Häschers samt Mund, Nase, linkem Auge und Wange. Die Figur zeichnet sich durch eine derbe Physiognomie aus. Der Mund ist bei schmaler Oberlippe und vorgeschobener dicker Unterlippe schräg verzogen. Die breite Wangenpartie ist unregelmässig geformt und die Nase flachgedrückt. Die vorgewölbten Augen sind mit schwarzer Iris und schwarzer Umrandung versehen. Das kräftig rötliche Inkarnat gehört zu einer zweiten Fassung. Darunter erscheint die Haut heller, und auch Spuren eines schwarzen Oberlippenbartes lassen sich ausmachen. Seitlich der Wange ist ein Teil des ursprünglich goldenen Helmes (heute schwarz mit rotem Rand) erhalten. An dieser Kopfbedeckung findet sich der Ansatz eines weiteren Helmes (?) (ehemals Gold über Mennige, heute Schwarz), der zu einem nebenstehenden Häscher gehört haben muss.

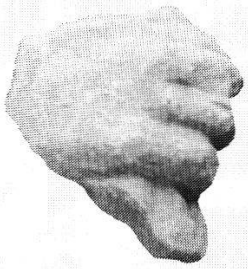


4. Kopffragment

6,5 × 8 × 6,5 cm

Das Fragment mit dem rötlichen Inkarnat der Zweitfassung gehört zu einem Gesicht und zeigt den Teil einer unre-

gelmässig geformten rechten Wange mit dem Ansatz eines schmalen Mundwinkels. Es ist im Format kleiner als die Nrn. 1–3 und muss daher zu einer Hintergrundsfigur gehört haben.



5. Fragment einer Hand

8,5 × 7,5 × 3,5 cm
Grosse Absplitterung der Zweitfassung auf dem Handrücken.

Die ehemals rechte Hand einer Person umfasst mit ihren breiten, wenig ausmodellierten vier Fingern ein kräftig orangerot gefasstes Stoffstück, dessen Ansatz oberhalb des Zeigefingers erkennbar ist und unterhalb des kleinen Fingers in drei Faltenröhren weiterläuft (Originalpolychromie aus Mennige mit Spuren eines zweiten Rots darüber). Es wird sich hier entweder um ein Gewandstück handeln, das mit der Hand gerafft wird, oder – und wahrscheinlicher – um den Geldbeutel in der Hand des Judas. Die hellere, originale Hautfassung ist an der Beschädigung der Zweitpolychromie auf dem Handrücken und an der Bruchstelle des Handgelenks erkennbar.

6. Faltenfragment

6,3 × 4,3 × 2,8 cm
Stellenweise Ablösung der Fassung. Zum Teil grau verschmutzt.

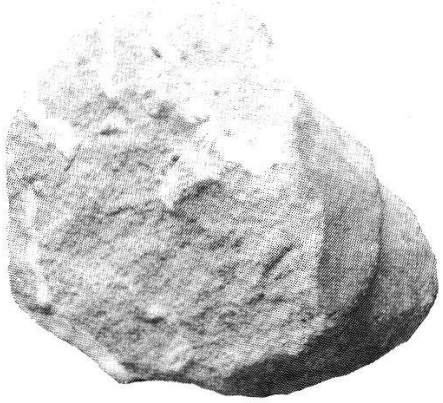
Von dem bei Nr. 5 unter der Hand erkennbaren mennigeroten Stoff hat sich ein weiteres Bruchstück erhalten (Spuren eines zweiten Rotes darüber). Der Stoff ist hier in zwei durch eine Mulde getrennte Faltenbahnen gelegt, wobei die rechte bogenförmig ausschwingt.

7. Schulter- und Oberarmfragment

Aus zwei Teilen nahtlos zusammengesetzt:
8,3 × 10,4 × 8 cm bzw. 15,4 × 8,6 × 15 cm
Aneinandergefügt: 20,7 × 12,5 × 15 cm
Mörtelspuren. Grösstenteils grünlich-grau verschmutzt.

Die Fragmente zeigen die linke stark vorgewölbte Brustpartie mit der linken Schulterkugel und dem Oberarm eines Kriegers. Dieser trug einen ehemals goldenen Wams mit rundem Ausschnitt (Zweitfassung blau), über dem noch der Halsansatz erkennbar ist. Unterhalb der Schulter endet der Wams in einem gezattelten Saum. Darunter setzt der ehemals nackte (Inkarnatfassung), später grün überfasste Oberarm an. Dieser verschwindet noch oberhalb des Ellbogens unter einem rundlichen, ockerbraunen, tauartigen Gebilde. Es stellt möglicherweise ein Seil dar, welches der Krieger zur Fesselung Christi mit sich führte (vgl. die Ölberge in Neuffen[1] und Beuren[2]). Hinter der runden Schulter mit dem kurzen Schulterrücken und seitlich des Oberarmes wird der Ansatz eines rechtwinkligen Torpfostens sichtbar (ocker-braune Erstfassung).

[1] Merkle, Gottfried. Ölberge unserer Heimat. In: Schwäbische Heimat 18, 1967, Abb. 3.
[2] Braun, Dietrich. Beuren und seine Nikolauskirche. Urach 1975. Abb. S. 40.



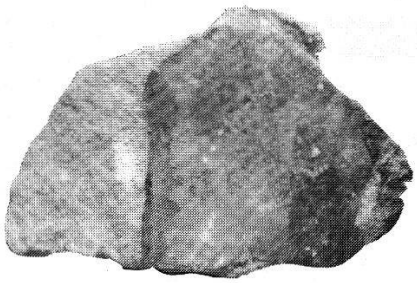
8. Ellbogenfragment (?)

9,5 × 7 × 11,6 cm
Mörtelspuren.

Das Fragment stellt wohl den seitlich ausgreifenden, nackten Ellbogen einer ockergelb gewandeten Person dar. Der zweimal gefasste Gewandstoff reicht bis knapp an den Ellbogen heran. Dabei ist

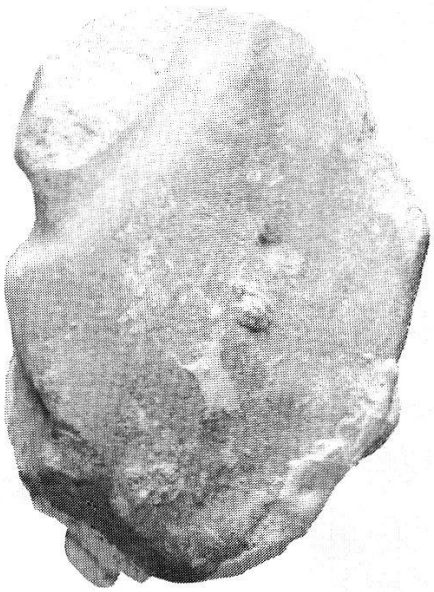
der Ansatz einer Staufalte über dem Oberarm noch erkennbar. Das Fragment ist auf der dem grossen Ausbruch gegenüberliegenden, bearbeiteten Seite ungefasst. Diese Stelle wird unsichtbar, möglicherweise an die Wand angeschlossen gewesen sein. Die Interpretation des Fragmentes als Knie eines über den Zaun steigenden Häschers wäre ebenfalls denkbar, ist in Anbetracht der Grössenverhältnisse und des Biegungswinkels jedoch unwahrscheinlicher.

9. Fragment



6,8 × 10,4 × 4,5 cm

Das Fragment besitzt eine gewölbte, ehemals über Mennige vergoldete Oberfläche. An der seitlichen, geraden Nahtstelle zu einer grossen, flachen Bruchstelle hin befindet sich der Ansatz einer weiteren Figur (?). Das Fragment läuft in einem bogenförmig geführten, 1 cm tiefen Saum aus. Rand und fragmentarische Ansatzstelle weisen hier Spuren von brauner Farbe und Inkarnatfassung auf. Die farbliche Bemalung (Gold über Mennige mit schwarzer Überfassung, darüber noch Spuren von Rot) erinnert an die Polychromie der Helme der Krieger Nrn. 1, 2 und 3. Die Steilheit der gewölbten Oberfläche deutet möglicherweise auch auf einen Brustpanzer mit Ausschnitt, an dem der Hals und vielleicht das Haar (braun) ansetzte.

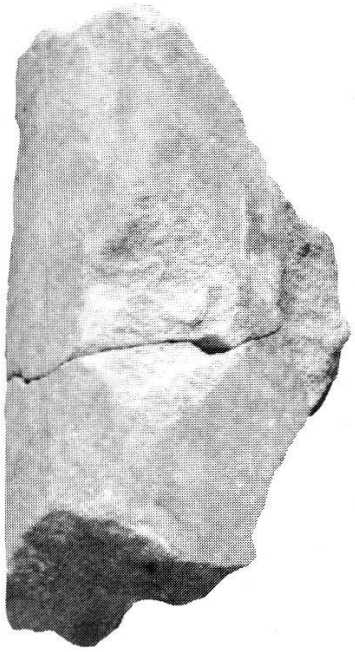


10. Gewandfaltenfragment

15,2 × 6 × 12 cm
Reste von Gips und gefasstem Mörtel. Dreieckige Bruchstelle rechtsseitig der oberen V-Falte.

Auf der schmalseitigen Ansicht des zweimal ockergelb gefassten Gewand-

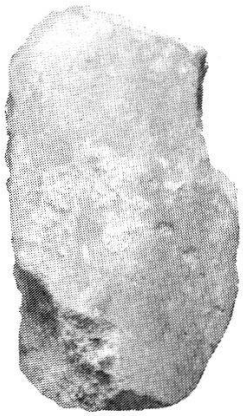
stückes greifen zwei V-förmige Faltenzüge senkrecht ineinander. Unterhalb der zweiten Falte biegt das Gewandteil in die Tiefe ab. An der Breitseite besitzt die glatt anliegende Stoffoberfläche nur eine leichte konkave Wölbung.



11. Gewandfaltenfragment

Aus zwei Teilen zusammengesetzt. Beidseits der Nahtstelle oberflächlicher Bruch.
9,3 × 9,3 × 5,7 cm bzw. 7,5 × 8,3 × 6,2 cm; aneinandergefügt: 15,7 × 9,3 × 6,2 cm

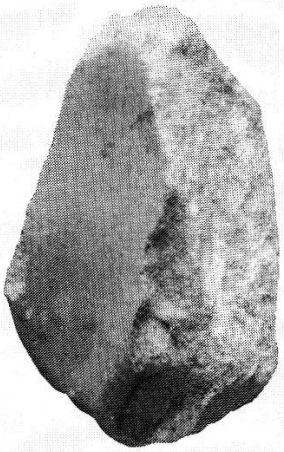
Das aus zwei Stücken nahtlos zusammengesetzte Fragment eines zweimal ockergelb gefassten Gewandes zeigt eine dicke, gerade herabfallende Röhrenfalte (?). Von der einen Seite aus der Tiefe kommend schwingt der Stoff zur anderen sanft aus. Die Grössenverhältnisse und Vergleiche mit den Hauptfiguren legen nahe, dass es sich hier möglicherweise um ein über das Spielbein herabfallendes Stoffstück handelt (vgl. Petrus und Paulus in der oberen Beinhauskapelle).



12. Gewandfaltenfragment

10,3 × 6,2 × 4,2 cm
Spuren von grün gefasstem Mörtel der Geländeformation.

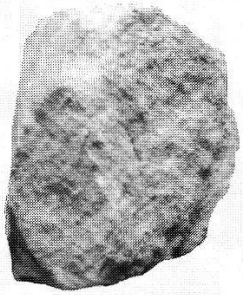
Das Fragment zeigt die grosse Röhrenfalte oder die einem rundlichen Körperteil angeschlossene Stoffpartie eines zweimal ockerfarben gefassten Gewandes. Der obere linke Rand ist leicht gerundet (Hüfte ?). Der senkrechte Faltenzug weitet sich leicht nach unten hin.



13. Gewandfaltenfragment

11,9 × 5,1 × 5,5 cm

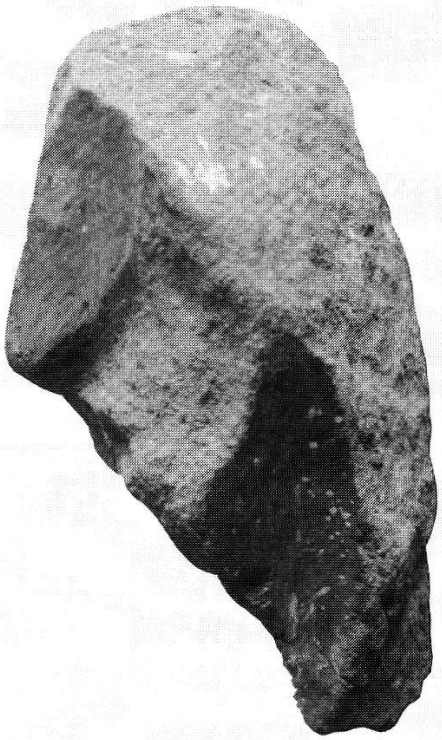
Das Bruchstück stellt das flache Faltental eines zweimal ockergelb gefassten Gewandes dar. Die Stoffoberfläche setzt sich an der oberen Schmalseite in einem Faltenrücken fort.



14. Gewandfaltenfragment

7,5 × 5,6 × 6,3 cm

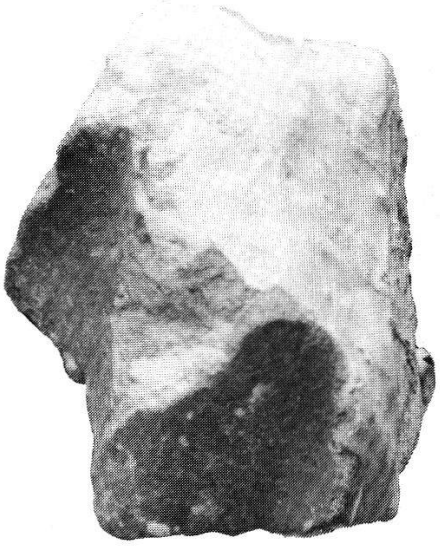
Das Bruchstück bildet die leicht gewölbte Oberfläche eines ockerfarbenen Gewandes. Die gerade Anstosslinie stellt möglicherweise den seitlichen Abschluss einer Gewandfigur dar. Das Fragment entspricht im Wölbungsgrad der seitlichen Partie von Bruchstück Nr. 11.



15. Gewandfragment

19,3 × 13,3 × 9 cm
Die gefasste Oberfläche ist durch eine grosse Bruchstelle in zwei Teile getrennt.

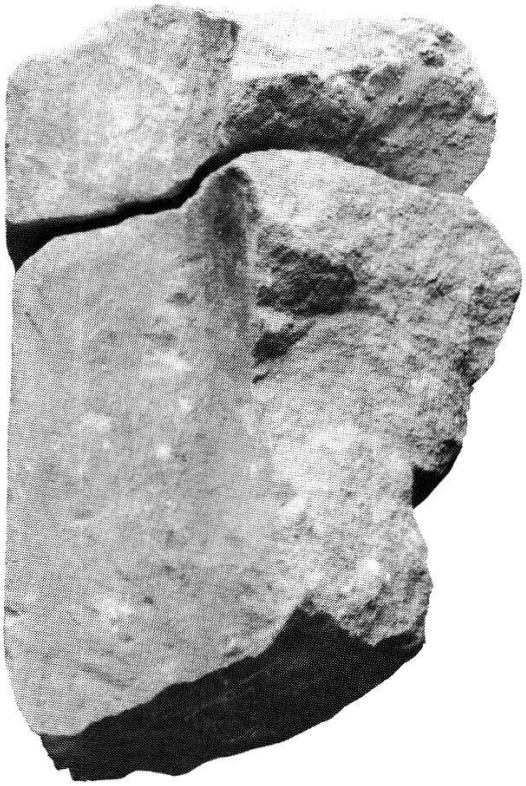
Das Fragment zeigt links zwei spitze Grate, die ein leicht konkaves, spitz nach unten auslaufendes Faltental einschliessen. Die Oberfläche besitzt eine zweimalige rote Fassung. An der linken Kante des Fragments finden sich leichte Spuren von Blau und Ocker. Rechts, durch eine grosse Bruchstelle abgetrennt, erkennt man den Ansatz einer breiten, rot gefassten Röhrenfalte oder einer dem Körper eng anliegenden erhöhten Gewandstelle, die in einer Mulde ausläuft.



16. Gewandfragment

13 × 10,2 × 13,1 cm
Spuren von Gips und Mörtel.

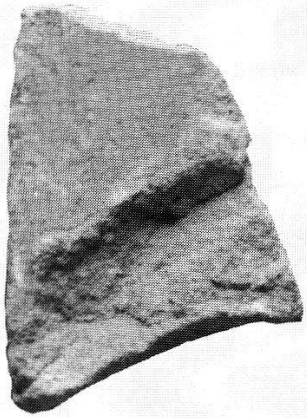
Eine Faltenröhre oder das über einem Körperteil eng anliegende, zweimal rot gefasste Gewand läuft zu einer Seite hin in ein konkaves, weites und tiefliegendes Faltental aus. Auf der anderen Seite findet sich eine zweite, nur im Ansatz erhaltene und weniger tief liegende Mulde.



17. Torpfostenfragment

Aus zwei Teilen zusammengesetzt.
20 × 12,5 × 7,4 cm

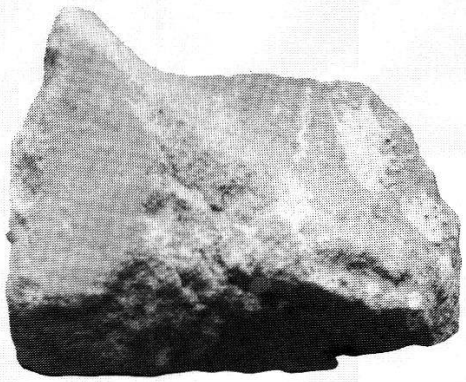
Das aus zwei Bruchstücken zusammengesetzte Fragment mit einer ocker-braunen Fassung gehört zum linken oder rechten Pfosten des Gartentores. Zur einen Seite hin treffen die Aussenkanten des Pfostens rechtwinklig aufeinander. Zur Innenseite hin ist das Gewände abgeschrägt, und Ansätze ehemaliger Figuren werden sichtbar (Inkarnatfassung und Spuren dunkelbrauner Farbe = Haar?). Die Polychromie und der rechte Winkel entsprechen dem Pfostenfragment an Bruchstück Nr. 7.



18. Torpfostenfragment

10,3 × 7,2 × 9,5 cm

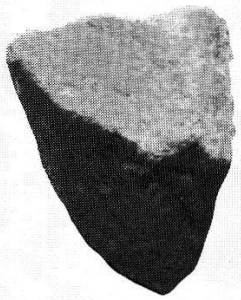
Das Fragment zeigt die dem Schulter- und Oberarmfragment Nr. 7 und dem Torpfostenfragment Nr. 17 analoge rechtwinklige Ecke mit ockerbrauner Fassung. Die Vorderansicht des Torgewändes ist glatter behandelt als die Seite, an der noch Spuren des Scharriereisens zu sehen sind. Im Gewände zeigen sich Spuren eines dunkleren Ockers (Schatten?); vgl. unten Nr. 20.



19. Torpfostenfragment

9,3 × 12 × 8,5 cm
Oberflächige Bruchstelle an der oberen Seite und Kante.

Das Fragment stellt analog zu den Nrn. 15 und 16 ein Teilstück des Gartentorpfostens dar. Man vergleiche den rechten Winkel, die Fassung und die glattere Oberflächenbearbeitung der Vorderseite.



20. Torpfostenfragment

7 × 5,6 × 8,5 cm

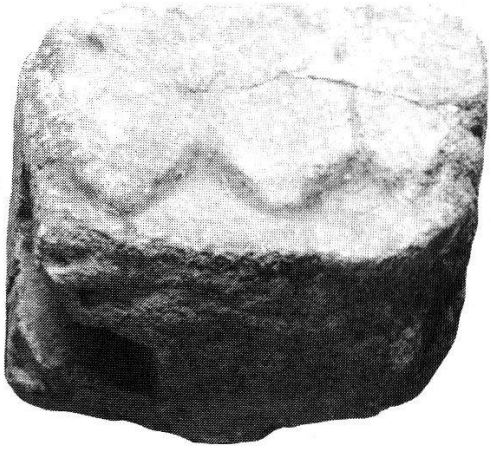
Das Fragment besteht aus zwei im Winkel von zirka 120 Grad aneinanderstossenden geraden ockerbraunen Flächen. Die Farbigkeit und der Winkel deuten auf einen Zusammenhang mit dem inneren Gewände des Torpfostens (vgl. Nrn. 17–19), mit Spuren eines dunkleren Ockers im tiefer liegenden Teil.

21. Torpfostenfragment

4,9 × 4,8 × 3 cm
Mörtelspuren.

Das Bruchstück zeigt eine gerade, ockerbraune Oberfläche. Form und Farbgebung legen einen Zusammenhang mit dem Gartentor nahe.

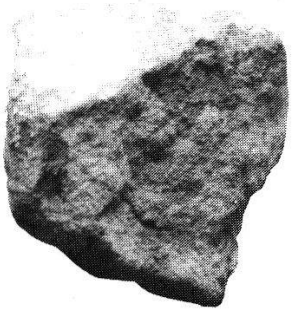
22. Tordachfragment



9 × 10,5 × 13 cm
Mörtelreste. Waagerechter Riss.

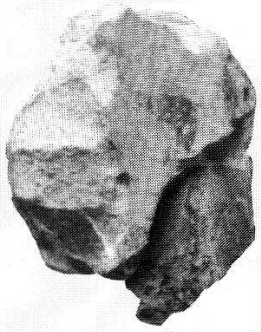
Das Bruchstück bildet das seitliche Ende eines Gartentordaches und wird ehemals den seitlichen Torpfosten aufgelegen haben. In die vordere, zweimal rot gefasste Dachschräge sind zugespitzte Flachziegel gehauen (erste Fassung heller als die zweite). An der linken Seite befindet sich eine bis zu 3 cm tiefe, sich erweiternde Nut, die möglicherweise zur Verankerung der Pfosten diente. Die seitliche Ansicht ist wie die Torpfosten ockerbraun gefasst. Ober- und Rückseite zeigen Bearbeitungsspuren, sind jedoch ungefasst.

23. Tordachfragment



8,4 × 6,3 × 7,8 cm
Spuren von weissem und gefasstem Mörtel.

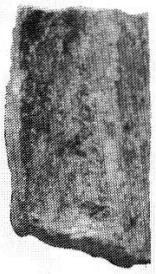
Das Fragment zeigt eine der Nr. 22 analoge, zweimal rot bemalte Oberfläche (erste Fassung heller als die zweite). Die leicht verwaschenen Spuren einer Fuge zwischen zwei Ziegeln sind noch undeutlich erkennbar. Die Bearbeitung der ungefassten, grauverfärbten Oberseite und Rückseite schliesst sich an Nr. 22 an.



24. Fragment

8,1 × 6,4 × 4,4 cm

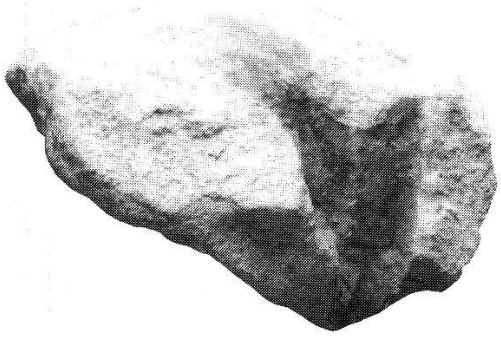
Die Hauptansichtsfläche des Stückes ist leicht konkav gewölbt. Rechts stösst im Winkel von 135 Grad eine gerade Fläche an. Die ehemals Gold über Mennige gefasste, später ockerbraun, dann schwarz überstrichene Fläche weist unten die bearbeitete und zum Teil gefasste Kante noch auf und ist seitlich wie unten bogenartig gewölbt. In diese Wölbung stösst eine Art rechteckiger Stab mit abgeflachten Kanten ein (erste Fassung: Gold über Mennige; zweite Fassung: Ockerbraun; dritte Fassung: Dunkelbraun und Schwarz). Die Oberseite des Fragments weist links eine glatt bearbeitete, leicht konkave Fläche, rechts eine grob bearbeitete konvexe Ansatzstelle auf (gleicher Fassungsaufbau). Die goldene originale Bemalung und die tektonischen Formen geben Rätsel auf. Eine Deutung als Waffe, Fahne o. ä. kann nicht mit Sicherheit belegt werden.



25. Fragment

6,9 × 3,7 × 2,6 cm

Das Fragment stellt die Hälfte eines rechteckigen Stabes mit abgeflachten Kanten dar. In Grösse, Form und Farbgebung schliesst es sich an Fragment Nr. 24 an und bildete wohl dessen Fortführung. Nebst der goldenen Originalfassung über Mennige, der ersten ockerfarbenen und der zweiten schwarzen und braunen Übermalung finden sich auf einer Seite noch Spuren roter Farbe.



26. Fragment

13 × 10 × 6 cm

Das Fragment weist eine goldgefasste, schwarzübermalte Oberfläche auf. Auf einer Seite befindet sich eine leicht gewölbte Stelle mit verdicktem Ende. Die Hauptansichtsfläche ist durch einen Grat im 120-Grad-Winkel geteilt. Seitlich davon ist eine weitere Ansatzstelle erkennbar. Die Oberseite zeigt eine zum Teil grob bearbeitete und mit wenigen Farbspuren versehene Oberfläche. Die Interpretation des Stückes bleibt ungewiss; denkbar wäre ein Helmansatz mit dahinter aufragender Waffe.

27. Zwei Fragmente

3,5 × 3,2 × 3,3 cm bzw. 3,4 × 3,2 × 3,2 cm

Die an ihrer Oberseite gerundeten Stücke stammen aus einem Zusammenhang. Sie weisen die gleiche zinnoberrote Originalfassung und schwarze Übermalung auf. Bei dem grösseren Fragment endet die Rundung mit einer gezackten Kante, über der sich der Gegenstand verjüngt. Sein Zusammenhang ist unklar.

28. Gesimsfragment

9,8 × 12,5 × 4,5 cm. Wachsflecken auf der geraden Oberfläche.

Das Bruchstück zeigt zwei im Winkel von 120 Grad aneinanderstossende, rot gefasste Flächen, deren eine leicht konkav gebogen ist. Auf der gegenüberliegenden Seite biegt das Stück ansatzweise rechtwinklig ab. Es handelt sich hier um ein Teilstück des Sockelgesimses, das beim Altareinbau an der Ostseite zerstört und bei der Restaurierung ergänzt wurde. Die Wachsreste auf der senkrechten Fläche bezeugen, dass man ehemals auf dem Gesims Kerzen abbrannte.

29. Gesimsfragment

12,2 × 7,9 × 3,5 cm. Wachsflecken auf der geraden Oberfläche.

Das Fragment ist aufgrund der gleichen Oberflächenbearbeitung, Farb- und Formgebung in Zusammenhang mit Nr. 28 zu sehen.