

Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 46 (1984)
Heft: 3

Artikel: Die gotischen Wandmalereien
Autor: Schubiger, Benno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862258>

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

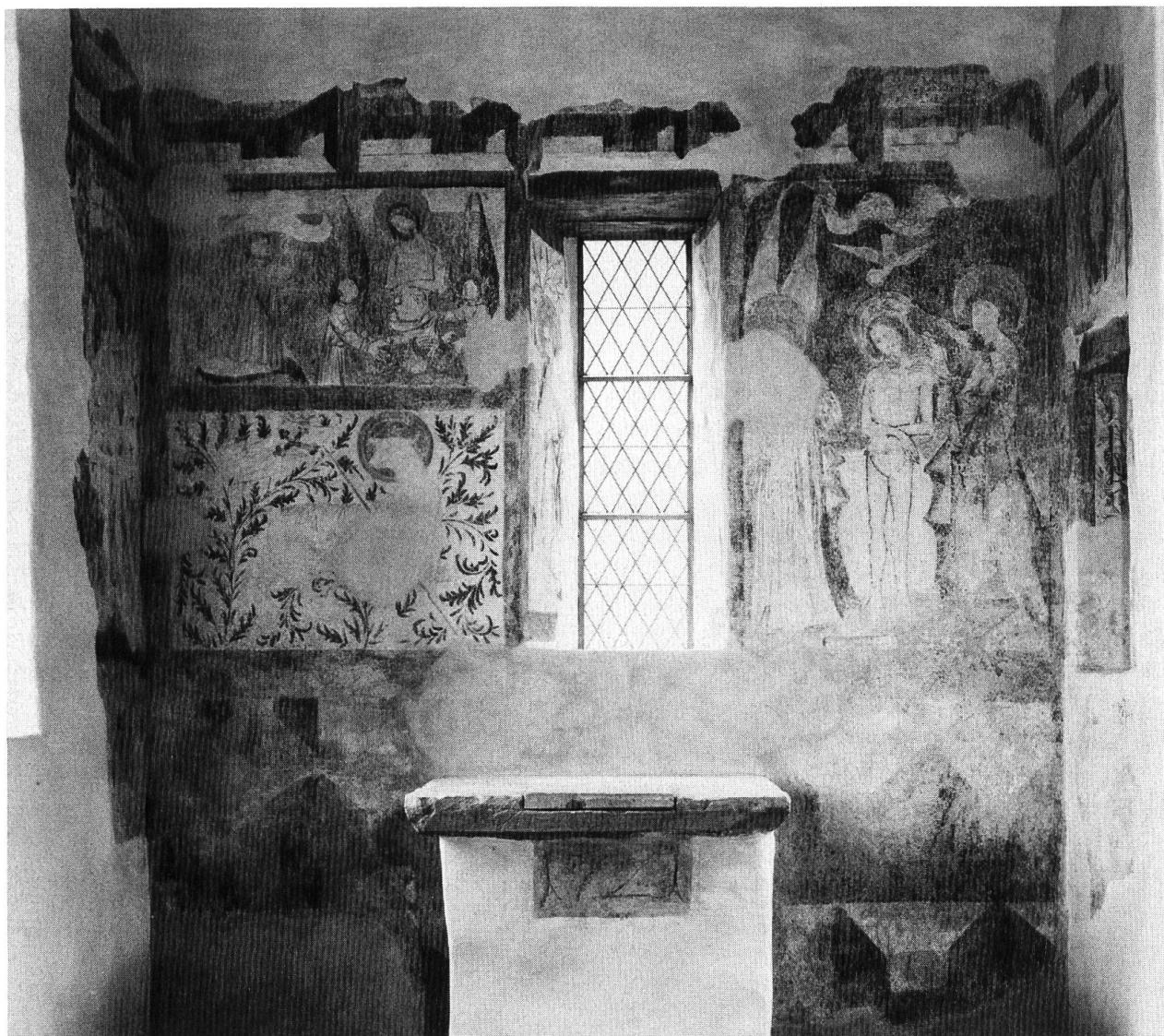
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media 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>

Die gotischen Wandmalereien

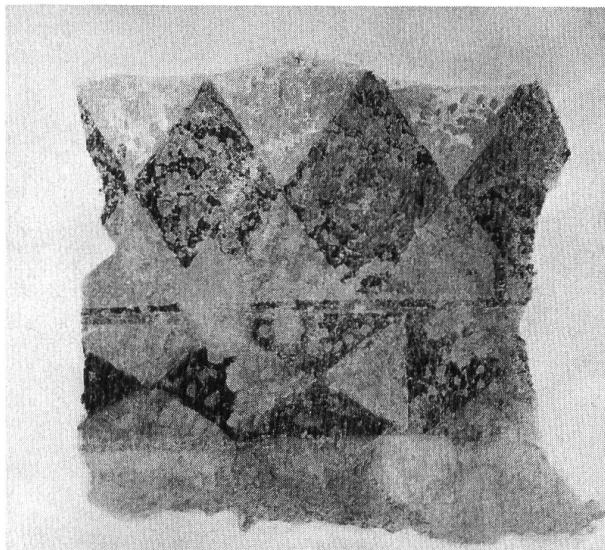
Von Benno Schubiger



Gesamtansicht des Chores.

Die kleine Gemeinde Hofstetten-Flüh in der nördlichen Exklave darf sich rühmen, den umfangreichsten und bedeutendsten Zyklus gotischer Wandmalerei im ganzen Kanton Solothurn zu besitzen.¹ Dass sich dieser Ort seiner Verantwortung bewusst ist, ein so wichtiges Kunstwerk zu hüten, hat die römisch-katholische Kirchgemeinde mit der fachgerechten Restaurierung ihrer Johanneskapelle und ihrer Malereien bewiesen.

Schon 1949 war man den damals eben neu entdeckten Bildern im Chor und Schiff mit Sorgfalt begegnet. Die Technologie der Gemäldekonservierung und die Restaurierungsauffassungen haben sich allerdings während den letzten dreissig Jahren doch derart entwickelt, dass es angebracht erscheinen musste, ein zweites Mal Hand an den Freskenbestand in Hofstetten zu legen. Es wurden einige unvorteilhafte, bestand-



Romanisches Fragment der Dekorationsmalerei im Chor.

schädigende Restaurierungsmassnahmen von 1949 rückgängig gemacht, dann die meisten der in Retuschen und Eigenleben zu weit gehenden Ergänzungen wieder entfernt. Daneben konnten durch genaue Wanduntersuchungen einige weitere Gemäldepartien freigelegt werden (u. a. Sockeldekoration im Chor und Jüngstes Gericht an der Westwand). So präsentieren sich die Gemälde im Innern der Johanneskapelle nach der Restaurierung durch Bruno Häusel und Mitarbeiter nicht nur als bestmöglich konservierter Malereibestand, sondern auch als spätmittelalterliches Kunstwerk, das in seiner behutsamen, überlegten Einpassung der Fehlstellen an den original erhaltenen Befund ehrlich ist: auch ohne gewagte Ergänzungen ist die zwar sehr rudimentäre, dafür aber originale Malerei in ihrer Aussage lesbar und in ihrer ursprünglichen Ausdruckskraft mindestens teilweise erhalten.

Der Freskenkomplex von Hofstetten, der im solothurnischen Kanton gebiet so einzigartig dasteht, ist der oberrheinischen Kunstlandschaft zuzuordnen und findet mannigfache Entsprechung in fast zahllosen Kirchenausmalungen in Basel und seiner weiteren Umgebung. Den fragmentarischen Zustand der Fresken teilt Hofstetten mit anderen Gemäldezyklen: wenn nicht wie hier gewandeltes Kunstverständnis oder Geschmack zur Zerstörung mittelalterlicher

Fresken geführt hatten, so anderswo die Bilderstürme der Reformation. Aufgabe der heutigen Zeit ist es, derartige Zeugen mittelalterlichen Geisteslebens mit modernen technologischen Methoden erneut zum Sprechen zu bringen.

Die Malereien im Überblick

Die archäologischen und bauanalytischen Untersuchungen haben fünf Hauptbauphasen der Johanneskapelle erkennen lassen. Die hier zur Diskussion stehenden Wandmalereien sind dabei nach der zweitletzten, spätmittelalterlichen Bauetappe entstanden; allerdings auch nicht in einem Schritt, sondern — wie ich auf Grund stilistischer und bauarchäologischer Beobachtungen meine — in vier verschiedenen Phasen. So können im malerischen Bestand folgende Partien unterschieden werden:

1. Eine ornamentale *Quadermalerei* an der Nordwand des Chors, deren Entstehung wir im 13. Jahrhundert vermuten.
2. An der nördlichen Hälfte der Langhauswestwand die Überreste dreier Szenenbilder (Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Ölberg) als Fragmente eines *Passionszyklus*. Unserer Meinung nach ist er zu Ende des 14. oder eher im beginnenden 15. Jahrhundert gemalt.
3. Die in weiten Teilen erhaltene, allerdings von zahlreichen Fehlstellen durchsetzte *Chorausmalung*, datierbar etwa 1460/70. Dargestellt sind hauptsächlich Bilder aus der Heiligenikonographie (hl. Barbara, hl. Katharina, zwei heilige Ritter), in Anspielung auf den Kapellenpatron eine Taufe Christi und das Lamm Gottes, sowie ein Stifterbild mit dem Andachtsbild des Schmerzenmannes, sodann Christi Schweißtuch.
4. An der südlichen Hälfte der Westwand ein nur noch partiell erhaltenes «*Jüng-*

stes Gericht», zeitlich schwierig einzuordnen, wohl vor oder nach 1500.

Wenn einerseits der fragmentarische, oder zumindest stark lädierte Erhaltungszustand dieser alle in Secco-Technik geschaffenen Wandmalereien zu bedauern ist, kann doch andererseits mit Staunen hervorgehoben werden, dass in einer derart kleinen Kirche nicht weniger als vier — teilweise allerdings nebeneinander existierende — Phasen von Wandbemalung festgestellt werden. Es darf daraus wohl die Bedeutung dieses Gotteshauses geschlossen werden, welche weiter unten noch diskutiert werden soll.

Die einzelnen Phasen der Ausmalung

1. Die Quadermalerei im Chor

Die älteste Malereischicht befindet sich an der nördlichen Chorwand und lässt sich auch an der gegenüberliegenden Südseite im Mauer verputz (heute überstrichen) und in einer quadratischen Wandnische nachweisen.

Das kleine Fragment der Dekorationsmalerei an der Nordwand ist ungefähr auf Brusthöhe und scheint Teil einer bis unter die Decke reichenden Inkrustationsimitation zu sein. Erkennbar ist — in ocker bzw. graugelben sowie rostroten («Caput mortuum») Farben — eine Lage mit querrechteckiger, auf plastische Wirkung bedachter Quadermalerei; darüber schliesst durch Begleitlinien getrennt ein stehender Rautenfries an. Denkbar, aber nicht mehr nachzuweisen ist, dass eine Vorhang- oder weitere Quadermalerei den unteren Sockelabschluss gebildet hat. Eine Datierung dieses Malereifragments ist schwierig; immerhin kann auf den «archaischen» Charakter verwiesen werden, der auch etwa daraus entsteht, dass rahmende Konturen weitgehend fehlen. Eine schwie-

lige Datierungshilfe bedeutet auch die der selben Schicht angehörende Verzierung in der Mauernische auf der Südseite: in frischen Pinselstrichen ist da eine fratzendartige, letztlich aber doch pflanzlich zu interpretierende Verzierung hingemalt worden, die ihre Altertümlichkeit mit der Quadrierung an der Nordwand gemeinsam hat. Am wahrscheinlichsten erachte ich eine Datierung ins (wohl spätere) 13. Jahrhundert.

2. Die Reste des Passionszyklus an der Westwand

An der Innenseite der Eingangsfassade, am Mauerabschnitt zwischen der Nordwand und dem (etwas aus der Achse gerückten) Spitzbogenportal sind wenige Reste einer Wandmalerei erkennbar. Durch zahlreiche Pickelhiebe (um die Haftung des nachfolgenden Putzes zu verbessern), durch Entfernung der Malereioberfläche und schliesslich durch den Einbau der Empore nach 1720/21 ist dieses Fresko derart in Mitleidenschaft gezogen worden, dass sich nur ein sehr geringer Prozentsatz der originalen Malschicht erhalten hat; die Einzelheiten lassen sich so — falls überhaupt — nur in den grossen Umrissen oder zum Teil an Hand von Farbunterschieden erkennen.

Inhaltlich entschlüsselbar sind die drei — hauptsächlich in den Farben Ocker, Caput mortuum und wenig Grün gehaltenen — Darstellungen gleichwohl: im linken der drei Bildfelder (es ist durch den nachträglichen Ausbruch der Türe zur Hälfte zerstört) erkennt man die Konturen eines trabenden Esels, den rechts eine Männergestalt erwartet. Es kann daraus die Szene des Einzuges Christi in Jerusalem am Palmsontag interpretiert werden — traditionellerweise die erste Szene in der Passion Christi. Ihr

schliesst sich — durch ein 6 cm breites helles Band abgetrennt — ein 100 cm, ungefähr quadratisches Bildfeld an, das als einziges in etwa seine ursprünglichen Ausmasse bewahrt hat. Es trägt die Darstellung des Abendmahls. Hinter dem Tisch erahnt man eine Gruppe von etwa fünf Aposteln, auf der anderen Seite der riesigen Fehlstelle im Putz zwei weitere Gestalten: bei der deutlicher erkennbaren Figur mit dem grünen Untergewand und der fein gezeichneten Hand dürfte es sich um Christus oder Johannes handeln. Das dritte Bildfeld, welches an die nachträglich erneuerte Nordwestecke des Kirchenschiffes stösst und somit nicht mehr die ursprünglichen Ausmasse besitzt, nimmt eine Ölbergszene auf. Zumindest in der Grossform einigermassen zu umreissen ist die Figur von Christus, der sich in einer ungewohnten Orantenstellung präsentiert. Von den dazugehörigen drei schlafenden Aposteln sind zumindest zwei auf der linken Seite an ihren nimbiernten Köpfen erkennbar. Der Schauplatz des Ereignisses, der Garten Gethsemane ist in den schirmförmigen Bäumen im Hintergrund angedeutet.

Es bestehen Anzeichen dafür, dass sich dieser Passionszyklus auf der Nordwand fortsetzte; es konnten nämlich hier verstreute Farbfragmente ausfindig gemacht werden, die nun wieder überstrichen worden sind. Die Wand hätte Platz geboten für neun, höchstens zehn weitere Bildfelder, welche wohl das Leiden und Sterben Christi illustrierten. Es fehlen Hinweise dafür, dass diesem Passionszyklus an der Südwand eine Bildreihe mit Szenen der Kindheit und Wundertätigkeit Jesu vorangegangen wäre; die südliche Langhauswand ist nämlich anlässlich des Kapellenumbaus von 1720/21 bis in die Fundamente abgebrochen worden. Doch ist in der Disposition der erhaltenen Malerei und des Raumes ein solcher umfassender

Zyklus des Lebens Christi durchaus denkbar, ja sogar wahrscheinlich.² Im Unterschied zu anderen vergleichbaren Christuszyklen (es wäre z. B. auf den etwas älteren im basellandschaftlichen Ziefen zu verweisen) wickelt sich aber das Szenenprogramm nicht in zwei übereinanderliegenden Registern ab, sondern es besteht aus einer einzigen Bilderreihe.³ Hinzuzudenken ist für den heutigen Betrachter eine verlorengegangene Sockelbemalung in Form eines gemalten Vorhangs oder Mauerwerks.

Eine zeitliche und stilistische Einordnung dieses Passionszyklus' kann wegen des Fragmentcharakters nur mit grössten Vorbehalten vorgenommen werden. Angesichts der wenigen signifikanten Formen wie Hände, Gesichtsteile, Esel und Bäume scheint mir eine Datierung ins späte 14. Jahrhundert oder eher in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts vertretbar.

3. *Die spätgotische Chorausmalung*

Den unbefangenen Besucher der Johanneskapelle dürfte vor diesen älteren Bildfragmenten in erster Linie die Bemalung der Chorabschlusswand (ursprünglich das ganze Altarhaus füllend) als Blickfang des Innenraumes interessieren. Obwohl sie ihrer originalen Maloberfläche weitgehend beraubt ist und überhaupt von zahlreichen Fehlstellen durchsetzt ist, kann sie in den einzelnen Bildszenen leicht und eindeutig interpretiert werden. Und in Verbindung mit dem — zumindest andeutungsweise erhaltenen — scheinarchitektonischen Rahmengerüst ergibt sich doch ein repräsentativer Eindruck eines gotischen Sakralraumes. Im Chörlein der Kapelle ist somit immerhin noch soviel Originalsubstanz aus spätgotischer Zeit erhalten, die den Chor nicht nur auf Grund

Die heilige Barbara und die heilige Katharina in den Fensterlaibungen des Chorfensters.

des ikonographischen Programmes «lesbar» macht, sondern auch als Raumkunst optisch «erlebbar» macht.

In eine zurückhaltend gestaltete Scheinarchitektur eingebettet breiten sich an der Stirnwand und an den angrenzenden Partien der Längswände fünf figürliche Wand- und drei Nischenbilder aus. Bemerkenswert ist dabei ihre *Anordnung*, die sich nicht an die Strenge und Symmetrie anderer Malerei der Spätgotik hält. In den Laibungen des gerade schliessenden Chorscheitelfensters finden sich die Figuren von zwei Nothelferinnen, der hl. Katharina (rechts) und der hl. Barbara (links). Das Wandfeld rechts des Altars nimmt — in Anspielung auf das Patrozinium und auch durch das grosse Bildformat ausgezeichnet — die Darstellung der Taufe Christi durch Johannes ein. Im Gegensatz dazu ist die nördliche Hälfte der Chorstirne (die liturgisch wichtigere Evangelienseite) in zwei übereinanderliegende querformatige Felder geteilt; während das Agnus Dei (unten) noch zur Taufe durch Johannes Bezug nimmt, hat sich im obern Bild mit dem Schmerzensmann der unbekannte, kniende Stifter dieses Bilderzyklus ein Denkmal gesetzt. Die hier angetönte Passionsthematik wird weitergeführt in einer Darstellung des Schweissstuches der hl. Veronika an der südlichen Chorlängswand. Direkt unter diesem Schweissstuch, in der vom Langhaus einsehbaren Laibung eines später zugemauerten (1949 zur Nische ausgestalteten) Fensterchens findet sich das Bild eines stehenden Leuchterengels. Auf der entgegengesetzten Seite hat sich die Figur eines heiligen Ritters erhalten, dem offenbar — wie bescheidene Reste nahelegen — eine zweite Rittergestalt zur Seite stand.

Nach diesem kurzen Bestandesüberblick lohnt sich eine genauere Analyse. Sie hat sich zuerst dem *Bildrahmenwerk* zu widmen, welches die Chorausmalung farblich dominiert



und als strukturelles Gerippe des Ganzen fungiert. Das zumindest optisch tragende «Fundament» bildet eine Diamantquaderimitation, welche durch eine unterschiedliche Schattierung stark plastisch wirkt.⁴ Über dieser etwa hüfthohen Dekorationsmalerei setzt ein Streifenrahmenwerk an, das die einzelnen Bildfelder an den Wänden und in den Fensternischen balkenartig konturiert. In den obersten Partien entwickelt sich diese kräftige Rahmung zu einer plastischen Illusionsarchitektur: in perspektivischer Verkürzung markieren stehende und liegende Träger (als Imitation von Holz oder eher rötlichem Sandstein) eine Art von Gebälkzone. Sie bildet nicht nur den oberen Abschluss für die Bildfelder, sondern auch eine raffinierte optische Abstützung der ehemals tiefer liegenden und hier aufsetzenden Holz-

decke.⁵ Diese illusionistische Attikazone bildet aber nicht den oberen Wandabschluss, sondern suggeriert auch einen raumdurchbrechenden Ausblick in den Himmel. Die grünen Flächen zwischen den einzelnen Balken müssen nämlich als Firmament aufgefasst werden, das direkt in den Chorraum als Ort der kultischen Handlungen einbezogen wird.

Die *figürlichen Malereien* in der Chorscheitelzone scheinen nicht von einem einzigen Maler zu stammen. Meiner Meinung nach lassen sich vielmehr zwei gleichzeitig arbeitende Künstlerhände unterscheiden. Der talentiertere Maler, vielleicht der Meister einer Werkstatt, hat in den Laibungen des Chorfensters die *heiligen Nothelferinnen Katharina* (mit dem Rad als Attribut) und *Barbara* (mit dem Turm als Attribut) geschaffen. Da diese Gestalten nie richtiggehend übertüncht worden waren, sondern unter jüngerem Putz nur hinter einer losen Steinaufschichtung verborgen waren, sind sie die in der Substanz am besten erhaltenen Malereien. Sie unterscheiden sich von den anderen durch eine plastische Körperauffassung, sind daneben aber gleichwohl als ausgesprochene Gewandfiguren empfunden.

Ein markantes Linienspiel (übrigens auf minimaler Vorzeichnung) mit stark konturierten Hängefalten und kräftig gezeichneten Schattierungen lässt elegante Gestalten fast höfischen Zuschnitts entstehen. Ihre Vornehmheit wird unterstrichen durch die fast gequält grazile Haltung der Hände und durch die differenzierte Ausbildung ihrer Häupter: Lilienkronen und Scheibennimben bilden die symbolischen Zeichen des besonderen Standes dieser Frauen. Ihre Eigenart findet aber auch Ausdruck in der differenzierten Ausbildung der Gesichter, die keinesfalls schemenhaft behandelt sind: während die hl. Barbara mit ihren grossen Augen

vergeistigt zum Himmel blickt, schaut die schmalgesichtige Katharina etwas teilnahmslos vor sich hin.

Als Bildgestalten sind die Figuren vollständig und formatfüllend in die Fensterschrägen eingepasst. Fast scheint es den beiden Heiligen sogar am Platz zu mangeln, wenn sie ihre Attribute ganz leicht über den Bildrahmen herausragen lassen. Ausdruck von «horror vacui», der in der Malerei häufig beobachteten Abneigung gegen leere Flächen, scheinen auch die Blätterzweige zu sein, welche den freien Raum über den Köpfen der Heiligen füllen.

Die übrigen Gestalten in den Chormalereien lassen die Eleganz und die Plastizität der beiden Heiligenfiguren vermissen, weshalb ich sie — ohne zeitlich abzusetzen — einer anderen Künstlerhand zuschreibe. Immerhin verdanken wir diesem Künstler die kompositorisch anspruchsvollsten Gemälde des Hofstetter Zyklus', das Stifterbild mit dem Schmerzensmann und die *Darstellung der Taufe Christi durch Johannes*. Die letztere lebt von der auf Frontalität und Symmetrie beruhenden Bildanlage. Die Mitte nimmt die grazile Figur des nackten, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Christus ein. Mit gekreuzten Armen steht er im Jordan, über dessen seitlich erkennbaren ocker-braunen Ufern sich das ursprünglich azuritblaue (heute anthrazitfarbene) Firmament wölbt. In scharfem Kontrast hebt sich davon die Heilig-Geist-Taube mit der Hostie im Schnabel ab. Sie entschwebt dem Himmel, der durch eine grün-weiße, stilisierte Wolkgirlande angedeutet ist. Handelnde Person im Bild ist der Heilige Johannes, der eben im Begriff ist, Christus zu taufen: in eindrucksvoller Gestik greift er dem Täufling auf die Schulter und giesst mit der Rechten das Wasser über dem nimbierteren Haupt

Christi aus. Die jugendliche Johannes-Figur mit dem blonden Lockenkopf trägt eine grüne Gewandung, die unten in hochgezogenen Falten endet. Linienführung und Schattierung erinnern an die beiden Nothelferinnen, wobei wir aber nicht jene Geschmeidigkeit beobachten. Beim heutigen Zustand des Gemäldes nur noch schlecht erkennbar ist über der rechten Schulter ein Stück des Fellgewandes, das in keiner Darstellung des Täufers fehlen darf.⁶ Dritte Gestalt in diesem Bild (das somit dem traditionellen Schema folgt) ist ein nimbierter Engel mit spitzulaufenden Seraphsflügeln, der das Kleid von Christus trägt. An der Stelle des Gesichtes klafft leider eine riesige Fehlstelle im Putz.

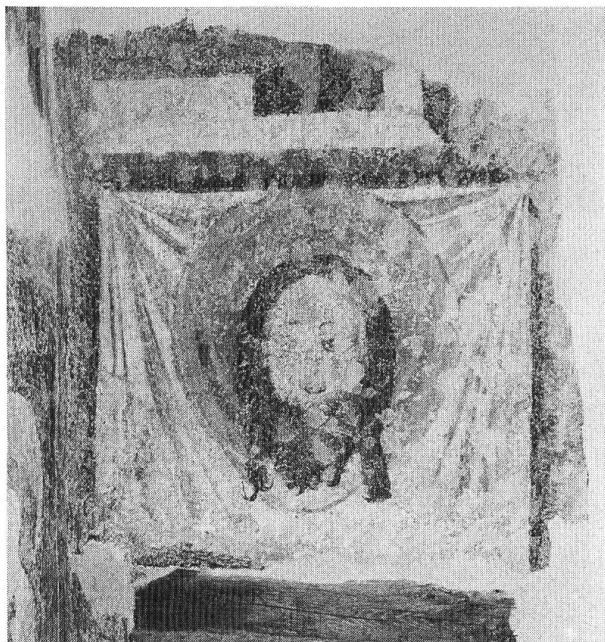
Einige formale und kompositorische Einzelheiten der Taufdarstellung kehren im Gemälde des *Schmerzensmannes* auf der anderen Seite des Altars wieder.⁷ Neben der symmetrischen Figurenanordnung — Christus und die beiden Trägerengel sind in einem Dreiecksschema komponiert — ist es vor allem die fast identische Auffassung des Heilands: Kopfniegung und Armhaltung sind geradezu deckungsgleich mit dem Täufing im anderen Bild. Identifikationshilfe für den Beschauer oder Phantasielosigkeit des Malers? Allerdings wird nun Christus nicht mehr als Ganzkörperfigur sondern als Torso dargestellt — wie meistens beim Typus des Schmerzensmannes. Den unteren Abschluss bildet dabei ein von Engeln getragenes Wolkenband, das den Himmel symbolisieren soll und Entsprechung im Bild der Taufe findet.⁸

An den gelbgewandeten Trägerengeln mit den etwas schematischen Gesichtszügen lässt sich die unterschiedliche Malweise dieses zweiten Künstlers gut ablesen. Im Gegensatz zu dem Schöpfer der beiden Nothelferinnen mit dem langgezogenen, mithin ele-



ganten Konturenstil, pflegt dieser eine spontanere, manchmal fast fahrigie Malweise. Die Vorliebe für den kürzeren Pinselstrich führt vielleicht auch zu einem grösseren Detailreichtum. Man beachte die Binnenzeichnung auf den abwechselnd grünen und blauen Engelsflügeln.

Für die Interpretation dieses Bildes von entscheidender Wichtigkeit ist die kniende Männerfigur zur Linken. Sie hat die Hände erhoben zum Gebet an den Schmerzensmann, einem im Spätmittelalter stark verehrten Andachtsbildtypus.⁹ Es dürfte sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um den Stifter dieses Freskenzyklus' handeln, der Kleidung nach zu schliessen um einen Priester oder geistlichen Würdenträger. Ein gewelltes Schriftband zu Häupten, das Auskunft über den Stifter oder die Entstehung der Bilder geben könnte, ist leider blind.¹⁰



Das Schweißtuch Christi über der Chornische.

Bei den weiteren Bildern dieser Chorausmalung handelt es sich um kompositorisch einfachere Darstellungen. Das *Lamm Gottes* unterhalb des Stifterbildes hat symbolischen Charakter und nimmt Bezug auf die Eucharistie, welche auf dem Altar gleich nebenan gefeiert wird. Es steht aber vor allem in engerem ikonographischem Zusammenhang mit der Taufe Christi auf der anderen Seite des Altares. So hatte doch Johannes vor der Taufe im Jordan über Christus gesagt: «Hier ist das Lamm Gottes, welches die Sünden der Welt wegnimmt.»¹¹ Die Darstellung des Agnus Dei entspricht dabei der im 15. Jahrhundert üblichen. Das gegen den Altar gerichtete, aber rückwärts blickende Lamm umfasste mit seinem Vorderlauf (heute zerstört) die Auferstehungsfahne mit schwarz hervorstechendem Kleeblattkreuz. Den noch übrigbleibenden Raum zwischen der Bildumrahmung füllt in überaus lebendigem Formenfluss ein Blattrankenwerk in der bekannten rot-braunen Farbe. Der scharfe Schnitt der Umrisse erinnert unweigerlich an zeitgenössische Holzschnitte oder Kupferstiche.¹²

An spätgotische Kupferstichvorbilder gemahnt auch das Bild des *Schweißtuches Christi* am kleinen Wandfeld der Südwand, unmittelbar über dem niedrigen Fensterchen (heute in der Öffnung vermauert). In der

gewohnten Art des 15. Jahrhunderts zeigt uns der Künstler auf dem ockerfarbig gezeichneten Sudarium das frontale Haupt Christi mit Nimbus. Seine Gesichtszüge sind nur noch rudimentär erhalten; dagegen erkennt man an der strähnigen Bart- und Haartracht den spontanen, frischen Pinselstrich des Malers.

In der Gesichts- und Körperzeichnung wesentlich besser konserviert (allerdings mit einer klaffenden Fehlstelle am Unterkörper) ist der *Leuchterengel* in der Laibung des darunterliegenden ehemaligen Fensterchens. Die mädchenhafte, blondgelockte Figur umklammert mit den kräftigen Händen eine gewundene Tortsche, um zum Messopfer auf dem nahen Altar zu leuchten. Faltenbildung, Haartracht und Gefieder des einen erkennbaren Flügels zeigen den selben flüssigen, etwas flüchtigen Duktus, den wir im Bild des Schmerzensmannes angetroffen haben.

Auf der nördlichen Chorlängswand findet sich die letzte noch zu besprechende Darstellung dieses Bilderzyklus'. Ein *heiliger Ritter* vor dunklem, ehemals sicher azurit-blauem Hintergrund nimmt das ganze Bildfeld von der Sockelmalerei bis zum oberen Rahmengebälk ein. In leichtem Kontrapost steht die schlanke Jünglingsfigur vor uns, mit engen Beinkleidern, kurzem tiefgegürtem Wams und kreuzverziertem Überwurf. Kleidung, Schwert und die Kreuzesfahne in seiner Rechten kennzeichnen ihn als Ritter. Er scheint ursprünglich von einem weiteren Ritter begleitet gewesen zu sein, finden sich doch links seiner Fahne Rudimente eines weiteren Banners. Eine einwandfreie Deutung dieser Figuren ist nicht möglich, doch dürfte es sich wahrscheinlich um zwei Vertreter der Thebäischen Legion handeln, welche im Spätmittelalter stark verehrt und

häufig dargestellt wurden. In Frage kämen so insbesondere die Heiligen Urs und Viktor oder der heilige Mauritius, als welcher die erhaltene Rittergestalt gewöhnlich bezeichnet wird.¹³

Eine zeitliche *Einordnung* dieses Freskenzyklus' ist besonders wegen des schlechten Erhaltungszustandes mit Schwierigkeiten verbunden. Dennoch kann man auf Grund stilistischer Kriterien eine ungefähre *Datierung* vornehmen. Die bisherige Situierung in den Zeitraum um 1430 scheint zu früh angesichts des praktisch vollständigen Fehlens von Merkmalen oder auch bloss Nachboten des um 1400 gängigen «Weichen Stils». Vergleiche mit anderen Malereien um 1430 machen die Unwahrscheinlichkeit einer solch frühen Entstehung der Hofstetter Malerei offenkundig. Dagegen erkennt man in Falten und Gesichtsbildung und überhaupt der saloppen, stellenweise etwas trockenen «fa presto» Malweise Indizien für eine Einordnung nach der Jahrhunderthälfte. Aus dem Fehlen eines (tatsächlich nicht erkennbaren) Einflusses des überragenden Malers Konrad Witz eine Frühdatierung (in die Zeit vor dem Auftauchen von Witz in Basel) zu folgern, scheint nicht überzeugend. Ebensogut kann es sich bei den Schöpfern der Hofstetter Fresken um Maler gehandelt haben, die erst nach dem Tod von Witz (1445 oder 1446) in die Basler Kunstlandschaft kamen oder sich sonstwie der Einflusssphäre von Witzens Kunst entziehen konnten. Für eine Spätdatierung sprechen beispielsweise bei den Heiligen Katharina und Barbara auch einige Merkmale in der Gesichtsbildung und besonders in der stilisierten Formung der Hände und Finger, welche an Kupferstiche des oberrheinischen Meisters ES erinnern (tätig bis 1468). Ich sehe Zeithänlichkeit — nicht unbedingt Stilähnlichkeit — mit den Freskenzyklen in



Oltingen BL, Blansingen und Tüllingen (Baden) und gelange zu einer Datierung in die Zeit um 1460/70.

Eine Würdigung des *ikonographischen Programmes* hat mit der Bemerkung zu beginnen, dass es sich um eine eher eigenwillige, ungewohnte Vermengung von Elementen der Heiligen- und Passionsikonographie auf kleinstem Raum handelt. Sie dürfte einerseits mit Bedeutung und Verwendung sowie dem individuellen Charakter des Gotteshauses zusammenhängen, andererseits mit dem unbekannten Stifter der Malerei. Erstaunlich wirkt allein schon die freie, kaum auf System noch auf Symmetrie bedachte Verwendung der Architektur als Malgrund. Die Plazierung der einzelnen Bildthemen im Chorraum wirkt dabei auch nicht weniger ungewöhnlich.

Die Taufdarstellung hängt sicherlich mit dem Patrozinium der Johanneskapelle zusammen. Die früher aufgestellte Theorie, wonach es sich hier um eine frühchristliche Taufkapelle, ein Baptisterium, handelte,



Fragmente des Passionszyklus' an der Westwand.

wird heute von den Archäologen weitgehend ausgeschlossen. Den archäologischen Befunden zu Folge müsste das Johannes-Patrozinium jünger sein. Also hochmittelalterlich, und etwa mit der aufkommenden Johannes-Verehrung im Anschluss an die Kreuzzüge (Johanniter) zusammenzubringen? Eindeutigen Bezug auf den Kirchenpatron nimmt das Agnus Dei, das aber ebenso Symbol der Passion ist und in gedanklichen Zusammenhang mit dem Schmerzensmann und dem Schweißtuch Christi tritt. Als Chiffren der blutigen Erlösung Christi erfuhren diese im Zuge mystischer Strömungen andachtsbildartige Verehrung. Sie wird ja auch unserem Schmerzensmann (einem Bild im Bild?) durch das Gebet des knienden Stifters zuteil. Ob dieser eine besondere Beziehung zu den beiden Ritterfiguren (Mauritius, Urs oder Viktor?) besass und so ihre Darstellung bewirkte, wäre interessant zu erfahren. — Die noch verbleibenden Heiligen Barbara und Katharina passen gut ins ikonographische Programm einer spätmittelalterlichen Landkirche, da sie als Nothelferinnen zu den am meisten abgebildeten Heiligen jener Zeit ge-

hören. Einzig der prominente Platz, der ihnen am Hauptfenster zugewiesen wurde, mag etwas erstaunen. Nahmen sie Bezug auf eine nicht mehr erhaltene Glasmalerei?

Nicht alle Fragen um die Kapelle St. Johannes in Hofstetten lassen sich beantworten. Selbst die ursprüngliche *Funktion des Kirchleins* ist uns unbekannt. Zur Entstehungszeit dieser Chorausmalung hat sie mit Gewissheit nicht als Taufkapelle gedient, und mit einiger Sicherheit dürfte sie dannzumal auch nicht die Pfarrkirche von Hofstetten gewesen sein; das ikonographische Programm im Chor wäre doch zu individuell und zu wenig repräsentativ gewesen. Eher denkbar ist der Gebrauch als Friedhofskapelle, der seit dem 16. Jahrhundert verbürgt ist, und dem die Passionsthemen der Chormalerei gut entsprechen würden. Wichtigster Anreger der Thematik der Ausmalung war aber sicher jener anonyme Stiftergeistliche — wohl aus dem Umkreis des Bischofs von Basel — dem wir diesen originellen und künstlerisch sehr beachtenswerten Chorfreskenzyklus in Hofstetten verdanken.

4. Das «Jüngste Gericht» an der Westwand

Noch bleibt uns die Würdigung des «Jüngsten Gerichtes» an der südlichen Hälfte der Kapellenrückwand. Nachdem bereits zwischen 1947 und 1949 Fragmente dieses Freskos freigelegt werden konnten, erlaubte die Entfernung der barocken Empore während der jüngsten Restaurierung die Aufdeckung weiterer Partien.

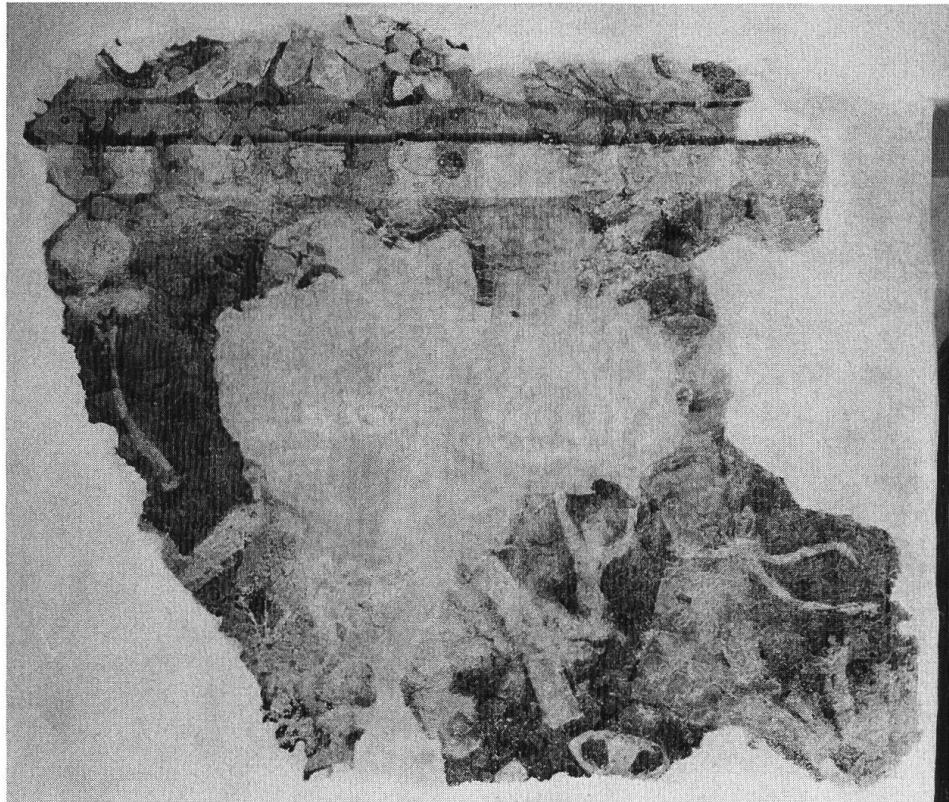
Bereits die Farbigkeit (es dominiert ein blauer Bildhintergrund) und das wenige, was an Maltechnik zu eruieren ist, sagen uns, dass dieses Gemälde nicht gleichzeitig mit den übrigen Fresken der Johanneskapelle entstanden sein kann. Eine Absetzung gegenüber dem benachbarten Passionszyklus suggeriert auch die etwas erhöhte Augenlinie des Bildes und die ungewohnte Rahmung an der oberen Kante. Eine Entstehung scheint am wahrscheinlichsten im späten 15. Jahrhundert oder in den Jahren nach 1500.

Auch nach den jüngsten Aufdeckungen ist der Fragmentcharakter geblieben, doch wird die Bildanlage klarer. In der Position einigermassen zu umreissen ist die Figur von Christus als Weltenrichter, der auf dem teilweise erhaltenen Regenbogen sitzt. Über dem umfangreichen Putzausbruch (vom Emporeneinbau herrührend) gerade noch erhalten sind Stirnpartie, Gloriole und Segenshand. Christus wird flankiert von zwei Trompetenengeln, die nach der Verheissung der Johannes-Apokalypse das Weltgericht ankündigen. Von den üblicherweise zugehörigen Assistenzfiguren hat sich nur der hl. Johannes Evangelist erhalten; in gelbem Gewand mit langem Gürtel kniet er auf der rechten Seite. Maria gegenüber ist mit der originalen Putzschicht leider vollständig verlorengegangen.¹⁴ Hingegen entdecken wir in der rechten unteren Bildecke, zu beiden Seiten des Johannes, die Reste dreier nackter Figürchen. Sie entsteigen

ihren Gräbern, um als Verdammte alsogleich in den Höllenschlund gezogen zu werden, der auf dem Bildfragment freilich fehlt.

Anhaltspunkte zur ursprünglichen Ausdehnung vermitteln Reste der oberen und rechten Bildumrahmung. Das rote Vertikalfeld gegen die Türlaibung hin scheint auf das Portal Rücksicht zu nehmen, was für eine relativ-zeitliche Einordnung von Bedeutung ist. Den Horizontalabschluss am oberen (und vielleicht auch am fehlenden unteren) Rand muss man sich in Gedanken zu einem wohl vierstufigen Band ergänzen: über einem hellen Streifen mit stilisiertem Muschelwolkenfries rahmen rote Begleitbänder ein symmetrisch komponiertes Rahmengebinde aus kräftigen Blättern und mit einer grossen Blüte in der Mitte. Dieses ganze vegetabilische Ornament strahlt nicht mehr die Grazilität und Unbekümmertheit der spätgotischen Ranken in der Chormalerei aus; vielmehr empfindet man eine Kraft und Festigkeit, die man in der Zeit vor und nach 1500 von Motiven erwarten kann, die unter dem Einfluss von Grafikvorlagen der Frührenaissance stehen. In dieses zeitliche Umfeld passt eine Weltgerichtsdarstellung sehr wohl; sie gehört in den letzten Jahrzehnten vor der Reformation zur bevorzugten Bildthematik — erst recht in der oberrheinischen Landschaft um Basel.

Das «Jüngste Gericht» in Hofstetten ist einfacher und figurenärmer als entsprechende Wandbilder in seiner Umgebung — geographisch am nächsten etwa die üppigen Weltgerichte in Muttenz. Trotz seiner Bescheidenheit und seines fragmentarischen Zustandes vermag aber dieses «Jüngste Gericht» jene Aufgabe zu erfüllen, die ihm ursprünglich zugeschrieben worden ist: dem Besucher beim Betreten der Johanneskapelle mahnend die Vergänglichkeit seines irdischen Lebens vor Augen zu halten.



Das Jüngste Gericht an der Westwand.



Umzeichnung des Jüngsten Gerichtes mit Rekonstruktion der verlorenen Partien.
(Zeichnung von Restaurator Bruno Häusel, Rheinfelden.)

Anmerkungen:

Für Hinweise und fachlichen Rat bin ich dem Restaurator Herrn Bruno Häusel, Rheinfelden, und den Herren Dr. Ernst Murbach, Münchenstein, und Dr. Lucas Wüthrich, Zürich, zu grossem Dank verpflichtet.

¹ Der Kanton Solothurn ist weitaus ärmer an mittelalterlichen Wandmalereien als seine Nachbarkantone (man erinnere sich der reichen Freskenbestände im Kanton Basel Landschaft). Neben der Johanneskapelle in Hofstetten befinden sich weitere gotische Fresken an folgenden Orten:

Balsthal: Alte kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. In einer Chornische die Apostel Judas Thaddäus, Andreas und Jakobus minor, 1461 (den beiden Nothelferinnen ziemlich ähnliche Ganzfiguren).

Deitingen: Kath. Pfarrkirche St. Marien. Fragmente einer Kreuzabnahme und Himmelfahrt Christi (etwa 3. Viertel 15. Jh.).

Kestenholz: Kapelle St. Peter und Paul. Zwei Komplexe von Wandmalereien: Engel und Rautenmuster aus dem späten 14. Jh. und Heilige aus dem 16. Jh.

Literatur zu den Fresken in Hofstetten: Ernst Baumann, Die Kirchen von Hofstetten, in: Die Glocken von Mariastein, 27 (1949/50), S. 104–106, 124–126. — Ders., Die St. Johanneskapelle in Hofstetten und ihre Wandbilder, in: Jurablätter, 13 (1951), S. 81–96. — Gottlieb Loertscher, Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, Band III, Basel 1957, S. 326–330. — Ders., Kunstmacher Kanton Solothurn, Bern 1975, S. 132. — Andreas Obrecht, Ein Kleinod in einer Mariastener Pfarrei — Die St. Johanneskapelle in Hofstetten, in: Mariastein, 29 (1983), Nr. 3, S. 62–68. — Eine Übersicht über die Wandmalerei der Region vermittelt (ohne Hofstetten einzubeziehen): Ernst Murbach, Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick, 147. Neujahrsblatt hrsg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, Basel 1969. — Für weitere Angaben der einzelnen Freskenbestände kann auf die Kunstdenkmälerbände der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte verwiesen werden. — Hilfreich bei der Klärung ikonographischer Fragen ist das achtbändige Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Rom, Freiburg i. B. 1968ff.

² Über das Schicksal der Malereien an der Westseite sind wir uns nicht im klaren. Es ist denkbar, dass der beschriebene gotische Zyklus in spätgotischer Zeit (Ende 15./Anfang 16. Jh.) anlässlich des Ausbruchs (oder der Vergrösserung?) des aus der Mittelachse gerückten Westeingangs ganz oder teilweise aufgegeben, d. h. übermalt wurde. Bei einer solchen Interpretation wäre allerdings die Felderdisposition des ursprünglichen Zyklus' genauer zu studieren, ebenso der Standort des ursprünglichen Eingangs zu prüfen. In Frage käme der westliche Teil der Südwand, wo aber nach der Neuaufrichtung von 1720/21 diesbezüglich keine archäologischen Beobachtungen mehr möglich sind.

³ Ein Zyklus in zwei Registern ist nicht denkbar, da die Schiffdecke vor ihrer Erhöhung tiefer lag.

⁴ Am klarsten sind Beschaffenheit und Rapport dieser Dekorationsmalerei im Wandfeld rechts des Altares er-

kennbar. Es werden zwei Lagen von Quadern mit rechteckigen Spiegeln (unterschiedlicher Proportion) deutlich. Eine in etwa vergleichbare Quadrierung findet sich in der St.-Martins-Kapelle in Bregenz (wohl Ende 14. Jh.). Abbildung bei Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Band I, Konstanz, Lindau, Stuttgart 1961, Abb. 143.

⁵ Sie wurde wahrscheinlich 1720/21 erhöht. Scheinarchitektonische Rahmenzonen in ähnlicher Auffassung aber reicherer Instrumentierung finden sich auch in den Kirchen von Oltingen BL (um 1470), Kaiseraugst AG (Mitte 15. Jh.) und Blansingen (Baden; Mitte 15. Jh.).

⁶ Die ursprünglichen Gesichtszüge des Johannes sind verlorengegangen, weshalb bei der jüngsten Restaurierung die Retuschen von 1949/50 teilweise stehengelassen wurden. — Da die jugendliche, blondgelockte Figur des Täufers auf den ersten Blick grosse Ähnlichkeit mit Darstellungen des Evangelisten Johannes hat, dachte Gottlieb Loertscher an eine Kontamination der beiden Johannes. Vergleichsbeispiele konnte ich keine finden; eher dagegen sprechen die Bekleidung der Figur, das Tierfell und (schlecht erkennbar) das ausgefranste Gewand und die Barfüssigkeit.

⁷ Die ebenfalls in Vorschlag gebrachte Interpretation als Keltertreter ist von der Hand zu weisen.

⁸ Derartige Wolkendarstellungen und Himmelssymbole in Girlanden- und Muschelform finden sich häufig in der gotischen Malerei: in der Nachbarschaft etwa in St. Martin in Basel (um 1370; Kdm BS IV, Abb. 435); besonders schön das Beispiel von Erlenbach i. S. (2. Viertel 15. Jh.); Verena Stähli-Lüthi, Die Kirche von Erlenbach i. S., Ihre Geschichte und ihre Wandmalereien, Bern 1979, Abb. 22).

⁹ Ungefähr auf Hüfthöhe ist rudimentär erkennbar ein zweites Händepaar, welches offenbar vom Künstler — in Veränderung der Bildkomposition — nachträglich übermalt worden ist.

¹⁰ Es sind schon Überlegungen zur möglichen Identität dieses Stifters angestellt worden. Der üblicherweise genannte Johannes Eberli, der 1406 als «rector in Hofstetten» erwähnt wird, käme bei der hier vorgeschlagenen Spätdatierung des Zyklus' (1460/70) nicht in Frage.

¹¹ Nach dem Johannes-Evangelium 1, 29–36.

¹² Das selbe Blattrankenmotiv findet sich in der Kapelle noch an der langhausseitigen Laibung des vermauerten Fensterchens der südlichen Chorwand. — Eine in etwa vergleichbare Rankenzeichnung treffen wir in der Chormalerei der Kirche von Gelterkinden BL (Ende 15. Jh.).

¹³ Um vorschnellen Schlüssen vorzubeugen, sei hier vermerkt, dass Hofstetten erst 1515, die St. Johanneskapelle noch später (vgl. Obrecht, Anm. 1) zu Solothurn kam, wo bekanntlich die Heiligen der Thebäischen Legion stark verehrt werden.

¹⁴ Allerdings erweckt die heutige Situation den Anschein, als sei Maria sehr wenig Platz gelassen worden. Möglicherweise wurde anlässlich der Neuaufrichtung der Südwand 1720/21 die Bildfläche beschnitten. Jedenfalls scheint heute Christus um ca. 20 cm aus der Bildachse nach links gerückt.

Fotonachweis: Seite 33 und 34 von Andreas Obrecht, Hofstetten; alle übrigen von Simon Zimmer, Basel.