Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 16 (1965)

Heft: 1

Artikel: Die Krönungsmadonna im Hohenemser Altar (Voralberg)

Autor: Heinzle, Erwin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392870

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: 12.01.2026

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

Dr. h. c. Erwin Poeschel zum 80. Geburtstag

DIE KRÖNUNGSMADONNA IM HOHENEMSER ALTAR (VORARLBERG)

Graf Jakob Hannibal I. von Hohenems beauftragte in einem Schreiben vom 27. Januar 1579 seine Vogteiverwalter Balthasar Herrliberg und Hartmann Pappus[1] anläßlich des Kirchenbaues in Hohenems, nach Abbruch der 1464 als «capella BMV» bezeichneten und später vielleicht erweiterten Kirche, den Hochaltar nach dem Vorbild des Fronaltares in der Feldkircher Pfarrkirche anfertigen zu lassen. Wollte man darin einen Anhaltspunkt dafür sehen, daß die Feldkircher Meister ARNOLT für dieses größte und bedeutendste Renaissance-Altarwerk in Vorarlberg verantwortlich zeichneten, so schließt die nähere Umschreibung, «den Fronaltarstein und die Stafflen dazue» nach dem Feldkircher Vorbild zu gestalten, die Urheberschaft dieser als Holzschnitzer bekannten Brüder aus, zumal es sich also um die Gestaltung der Mensa und des Stufenunterbaues handelte. Hingegen wird die Autorschaft der beiden Meister ARNOLT aus Feldkirch für die geschnitzten Teile der Kirchendecke bezeugt, die nach dem Vorbild der Kassettendecke des Saales im Palast gefertigt werden sollte. Leider fehlt diese Decke, deren Konzept von dem Erbauer der Kirche, ESAIAS GRUBER aus Lindau, stammte.

Das Fehlen jeder weiteren Nachricht über Bau und Reliefschmuck des Hohenemser Hochaltares und der beiden Seitenaltäre in den ansonsten recht aufschlußreichen Kirchenbauakten des Hohenemser Schloßarchives bleibt verwunderlich und war Anlaß zu den verschiedensten Hypothesen und Spekulationen, von denen hier nur die verbreitetste und irreführendste erwähnt sei. Ludwig Welti[2] gibt in seiner profunden und für die kulturgeschichtliche Bedeutung der Hohenemser Grafen aufschlußreichen Arbeit ausführlich Bericht über umfangreiche Sendungen Graf Jakob Hannibals I. aus Flandern in seine Heimat. Unter anderen Kostbarkeiten befinden sich auch zahlreiche Kunstwerke auf den Versandlisten. Anstatt aber diese Kunstwerke mitsamt der ganzen Pracht, mit welcher dereinst Burg Altems und der neue Palast ausgeschmückt waren, auf eine große Verlustliste zu setzen – denn es ist an beiden Orten davon sogut wie nichts erhalten –, wird versucht, diese Kunstimporte aus den Niederlanden mit dem Figurenschmuck des Hohenemser Hochaltars zu identifizieren. Die Argumentation, daß die Bezeichnung von Kunstwerken als «Tafeln» im Sprachgebrauch damals auch für Altarreliefs üblich war, ist bekannt[3]. Hier wird aber übersehen, daß zum Beispiel «zwei schön gemalte Dafflen mit Flügeln»[4] Erwähnung finden. Hiebei kann es sich nur um gemalte Bilder handeln, da farbig gefaßte Reliefschnitzerei nie auf diese Weise bezeichnet wird.

Die Meinung, daß Figuren und Reliefs des Hohenemser Altares vor der weißen Ölübermalung wohl des 18. Jhs. farbig gefaßt gewesen seien, ist nach dem Untersuchungsergebnis der Restaurierung von 1953 unhaltbar. Die vom Verfasser eigenhändig durchgeführten ersten Freilegungen und Untersuchungen ergaben an allen 36 Figuren und Reliefs eine sehr gut erhaltene Kolorierung der Lippen mit Rot, der Augensterne und Brauen mit Schwarz. Der Farbauftrag war direkt auf das Holz, ohne Kreidegrund, erfolgt; an keiner anderen Stelle waren auch nur geringe Farbreste zu finden. Dies schließt zusammen mit der Feinheit der Schnitzarbeit, besonders in den Reliefhintergründen, eine farbige Gesamtfassung aus.

Marienkrönung aus dem Hohenemser Altar

Verbieten schon diese äußeren Argumente eine Identifizierung der Plastiken des Hohenemser Altares mit den gräflichen Importen aus Flandern, so wird diese Auffassung durch eine stilkritische Betrachtung noch bestärkt. Es fehlt schlechthin jede Affinität zur zeitgenössischen niederländischen Plastik. Hingegen hat schon JULIUS BAUM[5] die Madonna aus der Mittelgruppe der Marienkrönung mit einer Marienkrönung aus der ehemaligen Sammlung Schnell in Ravensburg verglichen und wies beide einem nicht näher lokalisierten Meister zu. Baums Art der Katalogisierung läßt aber schon die dem Verfasser später brieflich mitgeteilte Vermutung Baums zu, daß er die Hohenemser Maria als nicht zum ursprünglichen Programm des Altares gehörig erkannt hat.

Die Untersuchung der Hohenemser Gottesmutter anläßlich der Freilegung und Restaurierung ergab, daß diese an ihrer Standfläche mit der Säge verkürzt worden war. Die ursprüngliche Konzeption hatte also zweifellos einen durchlaufenden unteren Faltenzug mit den seitlich verlängerten Wolkenbänken aufgewiesen, wenn sie nicht im Sinne der Himmelfahrtsmaria in Oberliezheim[6], Landkreis Dillingen, und jener im Bayerischen Nationalmuseum[7] gedacht werden muß. Das Absägen wird verständlich, wenn die später dazu gearbeiteten Gestalten von Gottvater und – sohn bei der ehemaligen Höhe des Marienreliefs nicht in die Nische gepaßt hätten, wie bei der Wiederaufstellung nachgemessen wurde. Auf die stilistische Verwandschaft der obgenannten Marien mit der in Hohenems wird später noch einzugehen sein.

Dreifaltigkeitsrelief. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz

Der Vergleich der Hohenemser Maria mit den Plastiken Christi und Gottvaters läßt recht verschiedene Akzente erkennen. Gegenüber dem anmutig frischen Antlitz der Madonna wirken die beiden anderen flach und ausdrucksarm. Die Gewandfalten sind auffallend hart und oberflächlich geschnitten, während die Gewandfalten der Maria in klarem Duktus scharf geschnitten und tiefgratig hervortreten.

Im Depot des Vorarlberger Landesmuseums befindet sich ein kleines Relief[8], Christus und Gottvater darstellend, 60 × 60 cm, das 1882 gleichzeitig mit dem Altar aus Hohenems ins Museum verbracht worden war. Vor einer seitlich ansteigenden Rückwand sitzen die beiden einander zugewandten Gestalten. Die Haltung der Arme – die Hände fehlen – schließen die Zugehörigkeit zu einer Marienkrönung aus. Sie gehörten einer Dreifaltigkeitsdarstellung an, der heute die Taube des Hl. Geistes fehlt. Das Relief ist durch Wurmbefall stark beschädigt und großenteils mit weißer Ölfarbe bemalt wie der Altar vor der Restaurierung.

An der Gewandfigur Gottvaters finden wir jenen fünffachen Faltenzug wieder, der aus einem Punkt der Gürtellinie zu entspringen scheint und dessen tiefe Gratfalten in breiter werdenden Abständen bis zum Fuße ausschwingen. Die Außenfalte wird über den Fuß Christi hinweg vom Mantelsaum aufgenommen und im Bogen bis an den Reliefrand hochgeführt. Damit wiederholt sich jenes rahmende oder zusammenfassende Kompositionselement der Himmelfahrtsmadonnen, das auch bei einem Relief der Anbetung der Könige in Berlin[9] klar ausgeprägt ist. Nach oben schließt sich die Komposition des kleinen

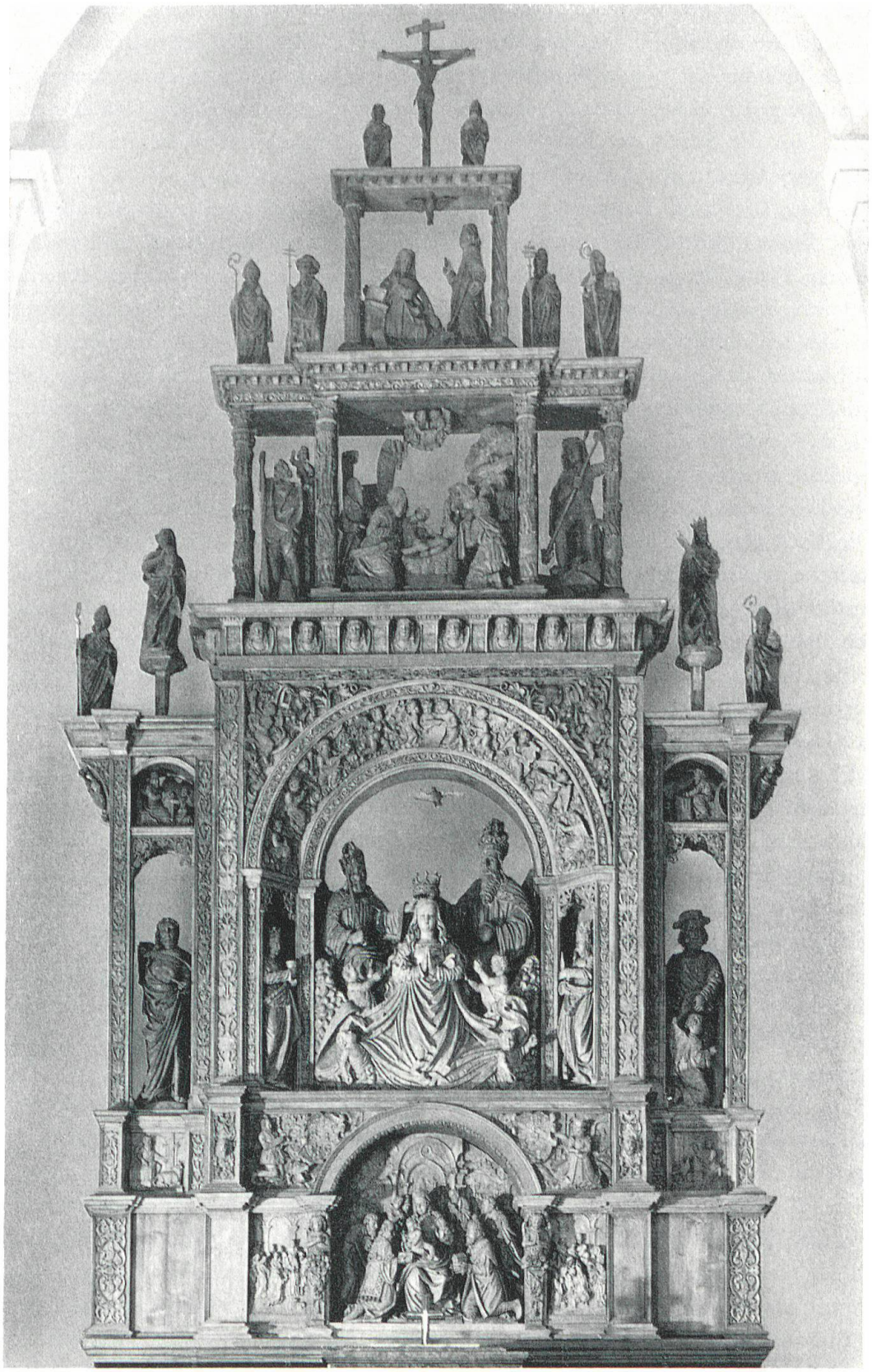
Reliefs in den flacher gezogenen Schulterbögen. Das Antlitz der beiden göttlichen Gestalten läßt trotz der Ölbemalung eine weit subtilere Ausdrucksweise erkennen als in der großen Krönungsgruppe des Altares. Die Wolkenbildung entspricht der im Relief der Krönungsmaria. Das kleine Relief rückt damit in unmittelbare Nähe der Krönungsmaria, von der sich Christus und Gottvater der Krönungsgruppe als wesentlich bescheidenere Arbeiten deutlich distanzieren.

Es liegt daher nahe, daß die Krönungsmaria des Hohenemser Altares einst als Himmelfahrtsmadonna das Hauptstück eines Altares war, zu dessen Bildthemen im Aufsatz auch die kleine Dreifaltigkeit gehörte. Dieses wurde wahrscheinlich anläßlich der Umgestaltung und Erweiterung des großen Altarwerkes 1579–81 anderweitig verwendet. Für die Madonna der Himmelfahrt sprechen nicht nur formale Gründe, die Abtrennung des untersten Faltenzuges, der stilistische und qualitative Abstand zu den beiden göttlichen Gestalten der Krönungsgruppe[10], sondern auch die ehemalige Bezeichnung der Kirche als capella beatae Mariae Virginis.

Die Krönungsmaria und das kleine Dreifaltigkeitsrelief nehmen gegenüber dem gesamten übrigen Bildbestand des Hohenemser Altares eine Sonderstellung ein. Alle anderen Reliefs und Figuren können erst wesentlich später angesetzt werden. Frey[11] möchte die ganze Krönungsgruppe, die seitlichen Figuren der Hl. Barbara und Katharina und die Engelsarchivolte der Zeit um 1530 zuordnen. Erst die Restaurierung ließ erkennen, daß diese mit derb teigig geschnittenen Draperiefalten und dem groben Gesichtsschnitt eine Gruppe mit der Hl. Margaretha und dem Hl. Georg bilden. Die scheinbare Verwandtschaft mit unserer Himmelfahrtsmadonna liegt in Äußerlichkeiten wie der Anordnung der modischen Zierborten der Gewänder. Sie können Werkstattarbeit des späteren Kompilators und Altarbauers sein, der sich dem Bestand anzupassen suchte. Der erstarrte Ausdruck stellt sie in eine Reihe mit den göttlichen Gestalten der Mittelgruppe. Auch die Kleinreliefs gehören dieser Reihe an.

Eine weitere Gruppe bilden die Hl. Magdalena, Konrad, Nikolaus, Rochus und die beiden Johannes, das Verkündigungsrelief und die Kreuzigung. Die besten Vertreter dieser recht grobschlächtigen Gestalten sind die Hl. Sebastian und Christophorus. Diese stehen den Imperatoren im Treppenhaus des Palastes nahe, welche trotz der Verschiedenheit des Materials – die Imperatoren sind aus Sandstein gehauen – die gleiche Hand erkennen lassen. Sie sind durch Signatur der Werkstatt des Esaias Gruber aus Lindau zugeschrieben. – Eine dritte Hand verrät sich im Anbetungsrelief, den kleinen Schnitzreliefs der Beschneidung Christi und der Darstellung im Tempel sowie in den beiden Stifterreliefs. Schlanke, ausdrucksvolle Köpfe und bewegte Gestalten der vielfigurigen Szenen zeigen fortgeschrittenere Tendenzen. Derber, aber sicher von derselben Hand sind die Apostelreliefs am Chorgestühl[12]. Offenbart sich hier etwa schon die Hand des jüngeren Gruber, der damals gerade 19 Jahre alt war?

Zwischen den drei genannten Gruppen gibt es außer den erwähnten hervortretenden Merkmalen keine klaren, sondern nur fließende Grenzen. Esaias Gruber unterhielt in Lindau einen großen und vielseitigen Werkstattbetrieb. Wenn er mit dem Kirchenbau den Auftrag zur Erstellung eines Hochaltares erhielt, den er in kompilatorischer Weise unter Verwendung vorhandener Teile erstellen sollte, wobei er sich bemühte, die Neuschöpfungen dem Bestand anzunähern – daß er sich vielfach an Vorlagen hielt, ist für



Hochaltar in der Pfarrkirche Hohenems, 1579–81

mehrere Arbeiten gesichert –, wäre es verständlich, daß dafür nicht ein gesonderter Auftrag an ihn erging. Zudem zog sich diese Arbeit sicher über Jahre hin, so daß sich einzelne Bildschnitzer seiner Werkstatt auch in zeitlicher Folge inzwischen ablösen konnten. Dies würde die unterschiedlichen Hände erklären, die sich im formalen Ablauf ergeben. Nur die Maria der Krönungsgruppe hebt sich als unsere Himmelfahrtsmaria deutlich von den übrigen Schöpfungen ab.

Für diese Maria mit Engeln auf Wolken in Hohenems sind außer der erwähnten Zuordnung Baums bisher keine stilkritischen Vergleiche angestellt worden. Es handelt sich um einen Typus der Himmelfahrtsmaria, der im bayerisch-schwäbischen Raum sehr beliebt war. Maria trägt meist eine Krone, die Hände sind vor der Brust gefaltet und treten aus trichterförmig sich weitenden Ärmeln hervor. Aus den Ellenbeugen ragen Faltenbäusche des Mantels, der nach beiden Seiten in weiten Falten mit Knitterdellen fällt und beidseitig wie vom Winde getragen in weiten Faltenzügen ausschwingt. Vier Engel, zu je zweien seitlich übereinander angeordnet, die unteren fast stets aus Wolken aufsteigend, tragen den weiten Mantel, welcher zusammen mit den breit über die Schultern und die Brust fließenden Haarsträhnen die Gestalt rahmend umfaßt.

Die bedeutendste Plastik dieses Typs ist sicher die Himmelfahrtsmadonna in der Pfarrkirche zu Oberliezheim. Luise Böhling hat sie in ihrer Arbeit über den Parallelfaltenstil[13] dem «Meister der Mindelheimer Sippe» zugewiesen. A. Schadler[14] gliedert sie mit den beiden Flügelreliefs in Bregenz[15], St. Martin mit dem Bettler und die Enthauptung des Hl. Mauritius darstellend und bislang mit dem «Meister von Ottobeuren» in Verbindung gebracht, und einer Reihe anderer Werke dem Œuvre eines Meisters ein, den er in Memmingen lokalisiert.

Mit der Maria in Oberliezheim nahe verwandt ist eine Himmelfahrt Mariens im Bayerischen Nationalmuseum in München[16], die aus der Münchner Frauenkirche dorthin kam, nach Müller aber sicher ebenfalls schwäbischer Herkunft ist. In Habitus und Drapierung kann sie als Replik der Oberliezheimer Madonna gelten, wenn auch der Ausdruck des Antlitzes die Annahme der gleichen Hand verbietet und die Seitenfalten des Mantels schalenförmig aufgebauscht sind. Das über dem Engel rechts oben aufflatternde Mantelende wirkt der breiteren Gesamtanlage entgegen und verstärkt den Eindruck des Emporschwebens, der bei der Himmelfahrt in Oberliezheim durch eine betontere Vertikalgliederung erreicht wird. In der Anordnung der Draperie steht die Hohenemser Maria der in Oberliezheim näher.

Eine Himmelfahrt Mariens in Berlin[17] schreibt Böhling ebenfalls dem Meister der Mindelheimer Sippe zu. Schädler vermerkt, daß die aus Sontheim, Landkreis Memmingen stammende Berliner Himmelfahrt gegenüber der von Oberliezheim etwas verschärfte Formen aufweist. So dürfte in der Entwicklungsfolge die Oberliezheimer Maria am Anfang einer Reihe stehen, in welcher alsbald die Münchner Replik folgt. Wird der etwas abgewandelte Typ der Berliner Himmelfahrt in seiner Auflockerung der Komposition und der Verhärtung der Falten in einigem zeitlichem Abstand folgen, so mag dies ebenfalls für die Hohenemser Maria gelten, die zwar in der Drapierung dem Oberliezheimer Vorbild am getreuesten folgt, im Kopftypus aber einer Maria mit Kind in der Johanneskirche zu Feldkirch[18] und den beiden Hl. Katharina und Barbara in Wineden, Landkreis Memmingen[19] nahe steht.

Etwas größer dürfte der Abstand sein, dem die Entstehung der Maria aus der Ravensburger Sammlung Schnell folgte. Sie steht im Gesamtkonzept im wesentlichen der Hohenemser Maria am nächsten, doch lassen die flachere und flüssigere Faltenbildung und die Gestaltung der geflügelten Puttenköpfe unten eine spätere zeitliche Einordnung annehmen.

Gehört die Oberliezheimer Himmelfahrtsmaria noch ins 2. Jahrzehnt des 16. Jhs., sollen die Muttergottes in Feldkirch und die beiden weiblichen Heiligen aus Wineden im 3. Jahrzehnt entstanden sein, so dürfte die Hohenemser Himmelfahrtsmaria – heute Krönungsmadonna – etwa zu Beginn der 30er Jahre geschaffen worden sein. Es bleibe dahingestellt, ob sie als Gesellenarbeit aus der Werkstatt des Meisters der Oberliezheimer Himmelfahrt hervorging – Beziehungen zu Memmingen sind für Vorarlberg durch Werke aus der Strigel–Werkstatt nachgewiesen – oder ob sie, was vielleicht naheliegender erscheinen mag, das Werk eines kleinen schwäbischen Meisters ist, welcher Formelemente des Meisters der Oberliezheimer Maria mit Bildzügen Jörg Lederers zu vereinigen wußte. Als sicher darf angenommen werden, daß die Hohenemser Maria aus dem Kreise der bayerisch-oberschwäbischen Bildschnitzer des Parallelfaltenstils hervorgegangen ist und daß sie wahrscheinlich in die Zeit um 1530–40 zu datieren sein wird. Damit schließt sich sowohl die Hypothese einer flandrischen Herkunft ebenso aus, wie eine Autorschaft Esaias Grubers, dessen Werkstatt vielleicht die übrigen Arbeiten des Hohenemser Altares zu danken sind.

Erwin Heinzle, Bregenz

Anmerkungen:

[1] Ludwig Welti, Graf Jakob Hannibal I. von Hohenems, Innsbruck 1954, S. 335.

[2] Welti, a. a. O., S. 338 ff.

[3] Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 1933.

[4] Welti, a. a. O., S. 338.

[5] Julius Baum, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, S. 108, Abb. 73.

[6] Alfred Schädler, Das Werk des «Meisters von Ottobeuren», in Sonderband der «Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige», Bd. 73: Ottobeuren, Augsburg 1964, Abb. 16.

[7] Theodor Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein, Bd. XIII, 2 der Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Nr. 273, Abb. S. 263.

[8] Die freundliche Bewilligung zur Aufnahme des Reliefs danke ich Herrn Dir. Dr. E. Vonbank, die Aufnahme selbst dem Leiter der Landeslichtbildstelle Herrn Walter Gnaiger.

[9] Theodor Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, 3. Bd., Berlin-Leipzig 1930, in Die Bildwerke des deutschen Museums, Nr. 461, Abb. S. 227.

[10] Nur die Oberkörper sind flach bearbeitet. Die Oberschenkel, die in der Sicht von schräg unten noch sichtbar bleiben, sind überhaupt nicht mehr ausgeführt worden.

[11] Dagobert Frey, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch, Bd. XXXII der Österreichischen Kunsttopographie, Wien 1958, S. 387, Abb. 402–5. Abb. der weiteren Reliefs bei Welti, a. a. O., T. 24–30.

[12] abgebildet bei Frey, a. a. O., Abb. 408, S. 386.

[13] Luise Böhling, Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils, in Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen Bd. 58, 1937, S. 26–39, 137–152.

[14] Alfred Schädler, a. a. O., S. 151.

[15] Dagobert Frey, a. a. O., Abb. 124 u. 125, S. 182.

[16] Theodor Müller, a. a. O., Abb. S. 263.

[17] Theodor Demmler, a. a. O., Nr. 7043, Abb. S. 226.

[18] Dagobert Frey, a. a. O., S. 180, Abb. 123 und P. Hildebrand Dussler, Jörg Lederer, Kempten 1963, Kat. A. 10, S. 50, Abb. 145.

[19] P. Hildebrand Dussler, a. a. O., Kat. A 56, S. 75, Abb. S. 144.