

<b>Zeitschrift:</b>	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
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	41 (1990)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Das früheste Stilleben der Schweiz : Launen der Erhaltung : ein urbanes Relikt in einer Gebirgskirche
<b>Autor:</b>	Maurer, Emil
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-650294">https://doi.org/10.5169/seals-650294</a>

### 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:** 07.02.2026

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

EMIL MAURER

## Das früheste Stilleben der Schweiz

Launen der Erhaltung: ein urbanes Relikt in einer Gebirgskirche

*Das früheste (nachantike) Stilleben in der Schweiz? Die Frage, so wird man meinen, führt in die Gegend der Barockmaler Samuel Hofmann, Joseph Plepp und Albrecht Kauw, in die dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Weit gefehlt! In der Bergkirche von Fex-Crasta im Oberengadin ist, innerhalb einer Apsismalerei von 1511, die selbständige Darstellung liturgischer Geräte erhalten geblieben. Der Bildtypus steht in einer italienischen Tradition, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht.*

### I.

Das Bildprogramm der Apsismalereien in der kleinen Bergkirche von Fex-Crasta im Oberengadin (1951 m über Meer) ist trotz der inschriftlich gesicherten Datierung auf 1511 überaus altertümlich, nämlich postromanisch: in der Mittelachse der Kalotte der «Gnadenstuhl» (Gottvater mit dem Gekreuzigten und der Taube des Heiligen Geistes) in dominierender Mandorla; darunter rechts als Votivbild die Loreto-Maria (die legendäre Übertragung des Hauses Mariae nach Loreto), links drei heilige Jungfrauen vor Maria mit dem Kind; darunter die Reihe der Apostel, mit der heiligen Anna Selbdritt in ihrer Mitte<sup>1</sup>. In der linken unteren Ecke – unterhalb eines kleinen Fensters, die Apostelreihe unterbrechend – fällt eine quadratische Sakramentalzone auf: eine reale verputzte Würfelnische, darunter eine gemalte fiktive Nische von fast gleicher Grösse mit zwei Messkännchen, rechterhand flankiert von der Halbfigur Christi als «Schmerzensmann», im Sarkophag vor dem Kreuz stehend, mit Passionsinstrumenten.

Die reale Nische, wie üblich auf der Evangelienseite zunächst dem Altar, diente einst zum Abstellen liturgischer Geräte<sup>2</sup>. Der «Schmerzensmann» weist auf den Opfertod Christi, der auch im «Gnadenstuhl» assoziiert ist. (Dieselbe Darstellung des sakramentalen Christus ist andernorts an derselben Stelle am Wandtabernakel oder am Sakramentshäuschen zu finden.) Jedes der drei Elemente ist auf seine Weise mit dem Akt der Messe verbunden, sei es funktional, sei es illusionistisch-funktional (die Messkännchen) oder symbolisch. Besonders eng gehören die reale und die gemalte Nische zusammen: sie sind genau untereinander angebracht, ehemals mit gemeinsamer Umrandung (damit auch in das Gesamtsystem des Apsisprogramms eingebunden), so dass man sie ursprünglich als zweistöckiges Beihältnis «gelesen» haben muss, das Bildchen im Massstab 1:1 – eine effektvolle Steigerung des «trompe-l'œil»<sup>3</sup>.



## II.

1 Bergkirche von Fex-Crasta.

Das Freskobildchen selber, nur etwa 35 cm breit, birgt zwei einander zugewendete Messkännchen<sup>4</sup>. Sie stehen innerhalb einer zentralperspektivisch entwickelten, schmucklosen Rechtecknische, deren vier Seiten in vier unterschiedlichen Rosatönungen gehalten sind, in der Folge einer konsequenten Lichtführung von schräg rechts oben, etwa dem realen Fenster entsprechend; hingegen fehlen Schlagschatten. Man bekommt die Nische genau frontal zu sehen, die Kännchen in ihrem reinen «Profil». Die Rückwand ist schwarz, so dass sich die Umrisse der hellen Ampullen präzis abheben. Diese



sind leicht nach rechts verschoben, ein wenig zufällig, jedenfalls nicht achsialsymmetrisch in ihrer Raumkammer; das rechte Gefäss überdeckt die hintere Nischenecke. In ihrer Stellung zueinander entsprechen sie freilich reiner Spiegelsymmetrie, Ausguss an Ausguss, nicht ohne Eleganz.

Es handelt sich um Messkännchen, d.h. Behältnisse für den zur Messe benötigten Wein und das beizumischende Wasser zur Herstellung des Kelchs<sup>5</sup>. Ihr Inhalt ist in der Tat verschiedenfarbig: links rötlich mit grünlichem Fond, rechts hellgrün. Die Form entspricht einem seit dem Frühmittelalter gebräuchlichen Typus: rundbauchige Krüglein, mit Rundhenkel und langem, tiefansetzendem, geschweiftem Ausgussrörchen<sup>6</sup>. Sehr hell und durchsichtig, dürfte als Material Glas gemeint sein.

Die Frage nach dem Anlass einer solchen Darstellung lässt sich kaum mehr eindeutig beantworten. Einerseits geht es um die Herstellung einer anhaltenden Gegenwart von Messgeräten, wie sie in einer so entlegenen Bergkirche ohne Sakristei nicht gewährleistet war – Gegenwart mit direktem Verweis auf die Eucharistie. Andererseits muss der Maler mitten in einem hochverbindlichen, traditionellen Sakralprogramm sein Vergnügen an einem Virtuosenstück der Mimesis gehabt haben – an einer winzigen Probe malerischer Perspektive und Stofflichkeit. Dieser kleine Übergriff in die Wirklichkeit des Betrachters, zu dessen Verblüffung, kann sich schon damals auf

2 Bergkirche von Fex-Crasta, Malerei in der Nordseite der Apsis, datiert 1511. Die gemalte Nische mit zwei Messkännchen ist das älteste nachantike Stillleben, das sich in der Schweiz erhalten hat.



3 Bergkirche von Fex-Crasta, Apsismalerei, datiert 1511.



4 Bergkirche von Fex-Crasta, Nordseite der Apsis. Unter dem Fenster eine reale Nische und die Nische mit dem Stilleben.

antike Ruhmestitel gemäss Plinius beziehen – Zeuxis und Parrasios als Virtuosen des «trompe-l’œil» –, er hat aber auch, wie gleich zu zeigen ist, seine eigene, trecentistische Tradition.

### III.

Ein Stilleben? Den meisten Definitionsversuchen in der Gattungsästhetik ist gemeinsam, dass zu den konstituierenden Eigenschaften des Stilllebens erstens die sachlich korrekte Wiedergabe von «toten» Dingen und zweitens die Autonomie des Bildes gehören<sup>7</sup>.

Die thematische Forderung – Abschilderung zweier Kännchen in ihrem eigenen Bildraum – ist durchaus erfüllt. Gewiss hätte die frühe Theorie des Stillebens, seit dem 16. Jahrhundert, auf die Banalität des Sujets und die Inventions- und Kunstlosigkeit dieser «pittura minore» hingewiesen. Zum zweiten: Das Fexer Bildchen hat seine eigene Rahmung, seine eigene Räumlichkeit und seinen eigenen Massstab. Insofern ist es unabhängig von dem grossen narrativen Zusammenhang der Apsisdekoration. In ihr bildet es eine eigene Realitätszone: augentäuschend, in Griffnähe des Betrachters, ohne die geistige Distanz der heiligen Themen. Aber neben dem «Schmerzensmann», unterhalb des «Gnadenstuhls» und ganz in der Nähe des Altars, ist es auf einer hohen Bedeutungsebene mindestens einbezogen in die Symbolik der Messe, d.h. aus der Sakralsphäre nicht ganz entlassen, mindestens nicht in eine Profanität «sans intérêt» (Goncourt).

1511: das ist, innerhalb unseres Landes, ein irritierendes Datum. Natürlich sind auch bei uns, mindestens seit Konrad Witz, im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts stilllebendiche Einzelheiten in sakralen und mythologischen Darstellungen zu finden – Vorboten eines malerischen Engagements in sämtlichen Bereichen der Sichtbarkeit<sup>8</sup>. Die schönsten Gelegenheiten dazu bieten sich im «Abendmahl», in der «Verkündigung», im «Verlorenen Sohn», auch in den »Kirchenvätern« mit ihrem Gelehrtenkram. Unabhängig und selbstgesetzlich sind solche Vorwitzigkeiten natürlich nicht.

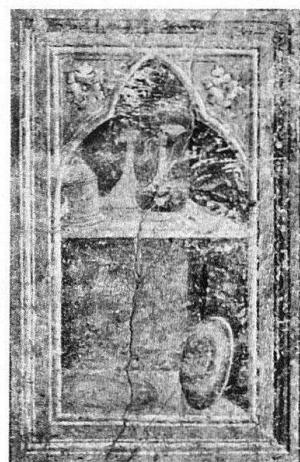
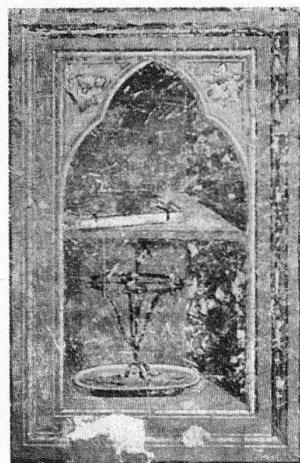
#### IV.

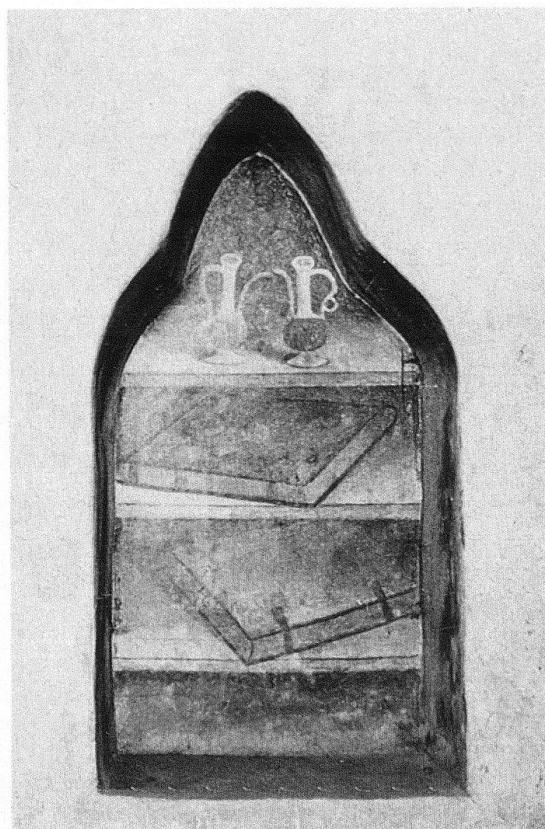
Indessen, was in Fex ein erstaunlicher Griff in die Alltagsrealität des Betrachters und ein Ausweis spontaner Malerkühnheit zu sein scheint, schliesst in Wahrheit an eine alte, italienische Bildtradition an.

Die Anfänge des (nachantiken, neuzeitlichen) Stillebens samt den Voraussetzungen zu seiner Emanzipation sind noch immer nicht ganz geklärt<sup>9</sup>. Jedenfalls können die franko-flämische «ars nova» des 15. Jahrhunderts und die manieristischen Gattungsexperimente im Cinquecento nicht länger als die Inkubationsorte gelten. Zwei Gründungsschübe in Italien gehen voraus: das humanistische Stillleben in den Intarsien des Quattrocento (in höfischen Marqueterien und als Schmuck von Chorgestühlen)<sup>10</sup> und das liturgische Stillleben (vom Typus Fex) im Trecento.

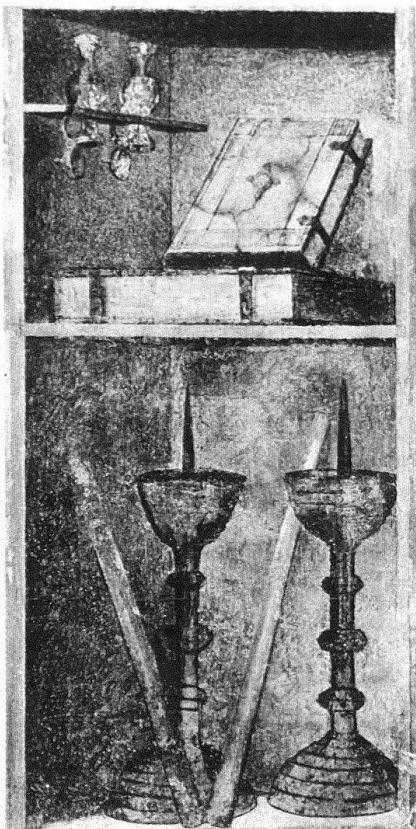
Die frühesten Spuren dieses liturgischen Zweiges hat Charles de Tolnay in den 1950er Jahren in Sicht gebracht<sup>11</sup>. Dargestellt sind durchwegs Gebrauchsobjekte in Nischen innerhalb von Freskenzyklen. Die Reihe scheint einzusetzen in S. Maria in Tuscania, wohl um 1200, mit einem Arrangement dreier Ampullen<sup>12</sup>, gefolgt von einer zweigeschossigen Nische im Palazzo Pubblico in S. Gimignano mit profanem Inhalt (gegen 1300)<sup>13</sup>. Als Hauptstationen, künstlerisch geprägt und folgenreich, haben die Nischenmalereien von Taddeo Gaddi und Pietro Lorenzetti um 1320/30 zu gelten. Gaddi besetzt zwei zweistöckige Nischen in der Sockelzone der Baroncelli-Fresken in S. Croce in Florenz mit liturgischen Objekten (um 1328/34); dabei

5+6 Florenz, Sta. Croce, Capella Baroncelli, Sockelzone, Wandmalerei von Taddeo Gaddi, um 1328/34. Die zweistöckigen Nischen mit liturgischen Objekten sind frühe Beispiele der Stilllebenmalerei.





7 Empoli. Sto. Stefano degli Agostiniani, Wandmalerei von Masolino, um 1423/25. Stilleben mit Büchern und zwei Messkännchen, welche in Form und Disposition Ähnlichkeit mit der Darstellung in Fex zeigen.



8 Kutná Hora (Tschechoslowakei), Barbara-Kirche, Wandmalerei um 1490. Beispiel eines reichen liturgischen Stilllebens der Spätgotik nördlich der Alpen.

kommen «moderne» Raumexperimente wie Schrägsichten, Verkürzungen und Überschneidungen zum Einsatz, und der Lichtmaler Gaddi wagt auch kleine Schlagschatten<sup>14</sup>. Fast zur gleichen Zeit, um 1320/25, ist Pietro Lorenzettis Stilleben innerhalb des Rahmensystems seiner «Madonna mit Heiligen», eines gemalten Altarretabels in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, entstanden. Die zwei Messkännchen im Innern einer Rechteckniche haben die gleiche Form wie jene in Fex, sind aber in verschiedenen Ansichten wiedergegeben<sup>15</sup>. Am weitesten wagt sich Gaddi vor: seine Darstellungen sind wahre Paraden des «trompe-l’œil» aufgrund von Giottos realistischen Vorgaben<sup>16</sup>.

Von hier aus scheinen giotteske Wanderwerkstätten das Thema weit und ausdauernd verbreitet zu haben. Nur der Zufall hat einige der späteren Stationen bewahrt, in abgelegenen Kirchen: so in Vianca bei Prato (gegen Ende des 14. Jahrhunderts)<sup>17</sup>. Auch im Quattrocento geht es nicht unter. Masolino lässt um 1423/25 zwei Kännchen – in Form und Disposition sehr ähnlich wie in Fex – und zwei Bücher auf dem Grund einer dreistöckigen Nische in Empoli (S. Stefano degli Agostiniani) erscheinen<sup>18</sup>. Selbst nordseits der Alpen taucht es auf, so gegen 1490 in der Barbara-Kirche von Kutná Hora in Böhmen, bezeichnenderweise von einem florentinischen Künstler gemalt<sup>19</sup>. Es kann auch auf die Gattung der frühen Tafelbilder übergehen, z. B. in flämischen und deutschen Nischen- und Kästchenbildern mit eingestellten Gegenständen aus der Zeit um 1470/80<sup>20</sup>.

Fex ist also nach den heutigen Kenntnissen das späteste Glied in einer langen italienischen Kette (übrigens ein Argument mehr für

die Italianità der Werkstatt)<sup>21</sup>. Nur zwei Handbreiten Freskomalerei, ruinös und undeutlich, in einem Alpenhochtal – und doch ein Treffpunkt interessanter Aspekte, ein Stücklein Prähistorie des Stilllebens.

La plus ancienne nature-morte postérieure à l'antiquité en Suisse? La question, pensera-t-on, nous amène à l'époque des peintres baroques Samuel Hofmann, Joseph Plepp et Albrecht Kauw, dans les années 1630. Grossière erreur! C'est à l'intérieur de l'église de montagne de Fex-Crasta, en Haute-Engadine, dans une fresque absidiale de 1511, que l'on découvre la représentation autonome d'objets de culte. La typologie tient d'une tradition italienne qui remonte jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle.

La natura morta più antica (dell'era moderna) della Svizzera? Si potrebbe pensare a questo proposito ai pittori barocchi Samuel Hofmann, Joseph Plepp e Albrecht Kauw, attivi negli anni Trenta del XVII secolo. Ma è un errore! Nella chiesa di Fex-Crasta, nell'alta Engadina, si può osservare nel ciclo delle pitture murali del 1511 che ornano l'abside, una rappresentazione autonoma di suppellettili liturgiche. Si tratta di un soggetto pittorico che ricalca una tradizione italiana risalente al Trecento.

Résumé

Riassunto

Anmerkungen

<sup>1</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. III, von ERWIN POESCHEL, Basel 1940, S.410. – *Fex-Crasta, Schweizerische Kunstdführer* (GSK), von OSWALD WYSS und ALFRED WYSS, Basel 1977. – *Kunstdführer Oberengadin* (GSK), von EMIL MAURER, Bern 1984, S.28. – Ähnliche postromanische Dispositionen mehrmals in Graubünden; die nächstgelegene in Pontresina, St. Maria, um 1495 (*Kunstdführer Oberengadin*, wie oben, S.64).

<sup>2</sup> Ohne formierte Rahmung. Ein Verschluss scheint nicht vorhanden gewesen zu sein. Eine ähnliche, etwas grösse Nische befindet sich auf der Gegenseite, rechter Hand. Die Kirche hat keine Sakristei.

<sup>3</sup> Gemalte zweistöckige Nischenregale kommen in der Toscana wiederholt vor, siehe unten S.431.

<sup>4</sup> Der Erhaltungszustand ist ruinös: der obere Abschluss ausgebrochen, dazu zahlreiche grösere und kleinere (zum Teil ausgefüllte) fleckige Fehlstellen. Restaurierung 1967/77 (Leitung Oskar Emmenegger, Zizers).

<sup>5</sup> Vgl. JOSEPH BRAUN, *Das christliche Altargerät*, München 1932, S.414. Im Missale Pius IV. «ampullae vitreae vini et aquae» genannt.

<sup>6</sup> Etwa wie Abb.307 (Tafel 81) bei BRAUN (wie Anm.5).

<sup>7</sup> Zur Definition und zu den Anfängen des Stilllebens vgl. die Basiswerke (Auswahl) von CHARLES STERLING, *La Nature Morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952 (2. erweiterte Auflage 1959). – Das «trompe-l'œil» hat in letzter Zeit besondere Aufmerksamkeit gefunden. Siehe: M. MASTAI, *Illusion in Art, Trompe-l'œil. A history of pictorial illusionism*, London 1976. – CÉLESTINE DARS, *Images of Deception, the Art of Trompe-l'œil*, Oxford 1979. – MIRIAM MILMAN, *The Illusions of Reality. Trompe-l'œil in Painting*, Genf 1982. – *Stillleben in Europa*, Katalog der Ausstellungen in Münster i.W. und Baden-Baden, 1979/80. – *La natura morta in Italia* (ed. FEDERICO ZERI), Milano 1989. (Darin der Beitrag EUGENIO BATTISTIS, «*Meditando sull'inutile*».) – Gegen die einseitig ikonologische Stillleben-Interpretation (von der Art BERGSTRÖMS, ALPERS' und anderer) siehe GOTTFRIED BOEHM, *Stillleben in Europa*, in: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. April 1980. – Zur Forschungsgeschichte: MARCO ROSCI, *La natura morta*, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd.11, Torino 1982, S.83.

<sup>8</sup> Konrad Witz' präzises Interesse an der Gegenständlichkeit «toter» Dinge reicht von der Darstellung von Kirchengerät bis zur Schilderung abblätternden Verputzes. Zum Stand der Witz-Forschung siehe: *Konrad Witz, Festschrift zum 90. Geburtstag von Prof. Dr. Joseph Gantner*, in: ZAK Bd.44, 1987, S.81–139.

<sup>9</sup> «Les origines de la nature morte moderne sont loin d'être éclaircies par les historiens», meint STERLING (wie Anm.7, S.3). «Die Frage nach der Entstehung der Gattung [hat] noch keine einmütige Erklärung gefunden.» (Katalog Münster/Baden-Baden [wie Anm.7,

- S.12]). Seit STERLING (2. Auflage, 1959) sind die liturgischen Stilleben (vom Typus Fex, siehe unten) als Frühformen der Gattung anerkannt.
- <sup>10</sup> Zur Gattung der italienischen Intarsien-Stilleben siehe ANDRÉ CHASTEL, *Marqueterie et perspective au XV<sup>e</sup> siècle*, in: *La Revue des Arts* 1953, S. 141 (abgedruckt in: *Formes, fables, figures*, Paris 1978, S. 317). – MASSIMO FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd. 11, Torino 1982, S. 457.
- <sup>11</sup> CHARLES DE TOLNAY, *Postilla sulle origini della natura morta moderna*, in: *Rivista d'arte*, Bd. 36, 1962 (dort sind auch die früheren Publikationen des Autors zum Thema seit 1952 verzeichnet).
- <sup>12</sup> Abbildung bei TOLNAY (wie Anm. 11, Fig. 4). Dazu, derselbe in: *La Revue des Arts*, 1953, S. 66.
- <sup>13</sup> Abbildung bei TOLNAY (wie Anm. 11, Fig. 1). Hinweis auf den profanen Charakter der Objekte: ebendort, S. 5.
- <sup>14</sup> Zu Taddeo Gaddi: TOLNAY, in: *La Revue des Arts*, 1952, S. 151. – STERLING (wie Anm. 7, 2. erweiterte Auflage, 1959, S. 6, 17). – ALESSANDRO PARRONCHI, *Postilla sul Neo-Gaddismo degli anni 1423–25*, in: *Paragone*, Nr. 137, 1961, S. 19. – ROBERT J. H. JANSON-LA PALME, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel, Studies in Design and Content*, Princeton 1975, S. 399. – ANDREW LADIS, *Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia and London 1982, S. 35, 88–112.
- <sup>15</sup> Zu Pietro Lorenzetti: EVE BORSOOK, *The Mural Painters of Tuscany*, Second edition, Oxford 1980, S. 31, Abb. 39. – HAYDEN B. MAGINNIS, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Princeton 1975, S. 117, 122. Derselbe in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1976, S. 193.
- <sup>16</sup> Voraussetzungen in Giottos Hauptwerken in Padua und Florenz, wohl aufgrund hellenistisch-römischer Gegebenheiten. Dazu PARRONCHI (wie Anm. 14), S. 20.
- <sup>17</sup> Zu Viacava: TOLNAY (wie Anm. 11), S. 5 und Abb. 4.
- <sup>18</sup> Zu Masolino in Empoli: PARRONCHI (wie Anm. 14), S. 20 und Abb. 3. – *Masolino a Empoli*, Ausstellungskatalog Empoli, 1987, Abb. 31.
- <sup>19</sup> Zu Kutná Hora: STERLING (wie Anm. 7, 2. Auflage, S. 6, Tafel 7).
- <sup>20</sup> Beispiele in STERLING (wie Anm. 7, 2. Auflage, Tafel 9) und im Katalog Münster/Baden-Baden (wie Anm. 7, S. 480).
- <sup>21</sup> «Stil und Technik weisen auf eine oberitalienische Wanderwerkstatt, die im Formenvor-  
rat an Zyklen der lombardischen Quattrocento-Mitte anschliesst und auch in der Kirche  
von Silvaplana tätig war. Zu vergleichen sind in der Nachbarschaft: Celerina (San Gian),  
Pontresina (Sta. Maria), beide jedoch älter und nicht von derselben Werkstatt.»  
(MAURER, wie Anm. 1, S. 30).

#### Abbildungsnachweis

1: L. Gensetter, Davos. – 2, 4: E. Maurer, Zollikerberg. – 3: H. Steiner, St. Moritz. – 5, 6, 7: Paragone 137 (1961). – 8: Ch. Sterling, *La nature morte*, Paris 1958.

#### Adresse des Autors

Emil Maurer, Prof. Dr., Rüterwiesstrasse 22, 8125 Zollikerberg