

Der Maria-End-Altar in der Hofkirche von Übermalungen befreit

Autor(en): **Reinle, Adolf**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **14 (1963)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392791>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

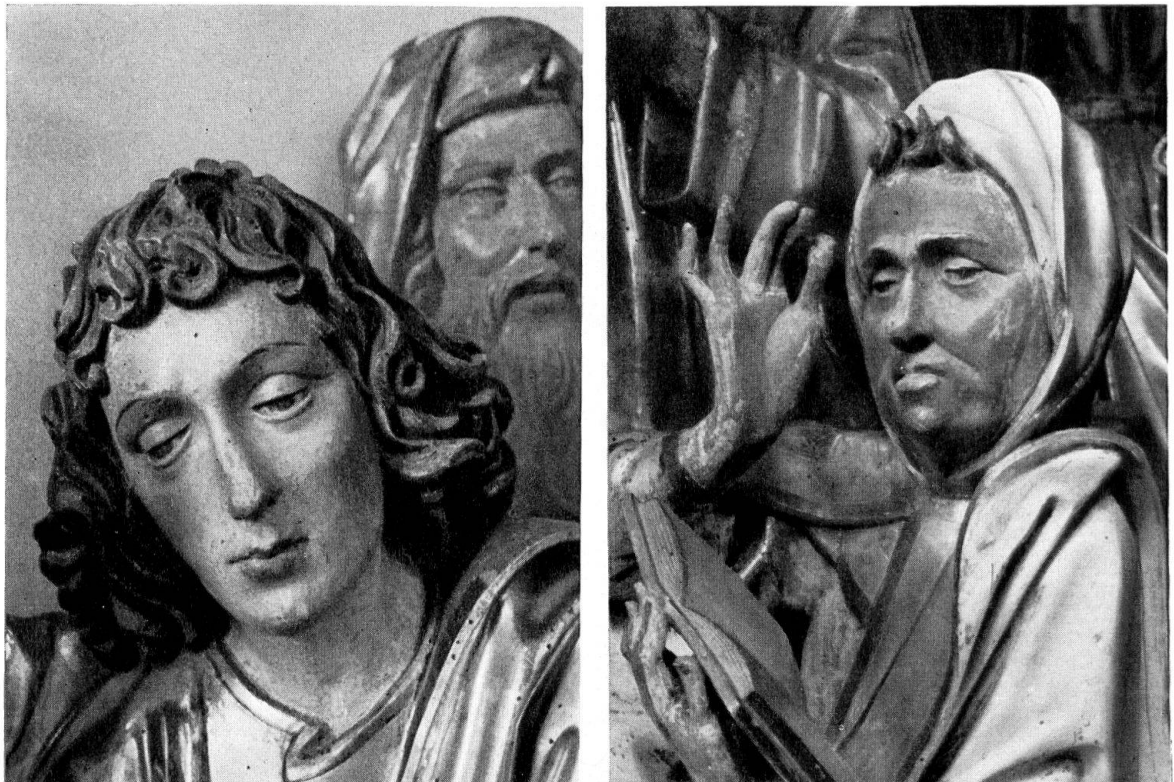
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER MARIA-END-ALTAR IN DER HOFKIRCHE VON ÜBERMALUNGEN
BEFREIT

Jörg Wild, der wahrscheinliche Schöpfer der gotischen Mariä-End-Gruppe, ist 1488 und 1489 aktenmäßig als Bildhauer zu Baden im Aargau faßbar, zuvor scheint er in Konstanz tätig gewesen zu sein. 1501 wird er in Luzern bezeugt, dürfte damals aber schon etliche Jahre hier gewohnt haben. Er gehörte zu jenen abenteuerlichen Künstlergestalten, wie sie die Zeit um 1500 hervorbrachte. Das Ratsprotokoll berichtet von seinem derben Ehrbeleidigungshandel mit dem Edelfräulein von Silenen. Tragisch war sein Lebensabend; 1520 wurde dem Meister unverschuldet in «einem bösen mutwilligen Handel» von seinem Gesellen eine Hand abgehauen.

Was ergibt nun die kürzliche Restaurierung des Altars an Erkenntnissen über die gotische Mariä-End-Gruppe? Vorerst einmal, daß es sich tatsächlich um ein gotisches Originalwerk handelt und nicht, wie Durrer und Hilber seltsamerweise in ihrer hervorragenden Schilling-Edition (S. 113, Anmerkung 2) ganz entschieden annahmen, um eine gotisierende Arbeit Hans Ulrich Räbers von etwa 1634. Diese, von allen nachfolgenden Forschern stillschweigend abgelehnte These ist damit auch materiell hinfällig.

Die gesamte Gruppe ist aus drei großen Holzblöcken zusammengefügt. Der linke Block umfaßt Maria und die vier Apostel zu ihren Häupten, der mittlere Block die untere Bettpartie mit drei Aposteln, der rechte Block vier Apostel. Es handelt sich um Lindenholz, welches nach gotischer Bildschnitzerpraxis zur Vermeidung von Sprüngen rück-



Mariä-End-Altar in der Hofkirche von Luzern. Details nach der Freilegung der Originalfassung



Mariä-End-Altar in der Hofkirche von Luzern. Gotische Relieftafel um 1500

wärts ausgehöhlt ist. Als freies Vorbild hat dem Bildhauer, wie man seit langem bemerkte, ein Stich Martin Schongauers gedient. Graphische Blätter spätmittelalterlicher Künstler wurden ja bekanntlich ganz allgemein als Anregung für Kompositionen von Malern und Bildhauern verwendet. In unserem Falle hat der Bildschnitzer das Hochformat des Stiches in ein Querformat umgesetzt.

Es zeigt sich, daß die gesamte Vergoldung und Versilberung, welche fast alle Stoffteile umfaßt, bei der Renovation von 1859 bis 1862 völlig neu gemacht wurden und daß man damals die mittelalterliche Vergoldung bis auf das Holz entfernte, wie dies ja auch der Rechenschaftsbericht F. X. Schwytzers von 1863 darlegt. Es blieb heute nichts anderes übrig, als die Gold- und Silberfassung von 1859/62 eben beizubehalten und nur typische Zutaten des 19. Jhs., wie die allzu steife Damaszierung oder die nazarenisch-blauen Fütterungen zu dämpfen. Eine wunderbare Überraschung bildete hingegen die Tatsache, daß unter den summarischen und ausdruckslosen Bemalungen der Köpfe noch die tadellos erhaltene ursprüngliche gotische Fassung zum Vorschein kam. Sie wurde mit aller Sorgfalt freigelegt und konserviert. Wieder einmal wird einem dabei bewußt, daß in der alten Kunst die Bemalung von Skulpturen die Aufgabe nicht von Flachmalern, sondern von Künstlern war. Mit dem Kreidegrund gaben sie dem Werk des Bildschnitzers die letzte plastische Feinheit, und mit der differenzierten Tempera- und Ölharzmalerei den eigentlichen Ausdruck. Jeder Kopf unserer Gruppe hat nun sein individuelles Karnat, das vom vornehm blassen Jünglingsantlitz des Johannes zum satteren Rot unter den älteren Apo-

steln reicht. Wie bei spätgotischen Bildnisgemälden ist selbst das bläuliche Grau des rasierten Kinns angedeutet. In selbem Maße sind auch die Haarfarben unterschieden. Die einzelnen Köpfe sind nach wie vor typisiert, geben Idealvorstellungen von Jüngling, Mann und Greis. Eine der Gestalten aber, der rechts im Vordergrund kniende Apostel – der bei Schongauer nicht vorkommt –, ist ohne Zweifel ein Bildnis. Man hat seinen prägnanten Kopf seit jeher bewundert, heute hat er noch an Ausdruck gewonnen. Es ist ein für die spätmittelalterliche Epoche bezeichnender prachtvoll eigenwilliger Klerikerkopf, der in einem momentanen Ausdruck höchst lebendig erfaßt wird. Wie schade, daß wir nicht wissen können, wer das war. Wir haben darin ohne Zweifel eines der ältesten Luzerner Bildnisse überhaupt. Ist es der damalige Pfrundherr des Marienaltars, der damalige Stiftspropst oder sonst ein Chorherr, der an diesem Altarwerk als Stifter mitwirkte? Da die Gestalt nicht nach dem zeitlosen Schema der Apostel gekleidet ist, sondern in kirchliche Gewänder – Mantel in der Art eines Pluviales und zum Gebet über den Kopf gezogene Kapuze –, kann auch dies den Kreis der Möglichkeiten einengen. Mag die schöne gotische Gruppe des Marientodes mehr oder weniger Rätsel bergen, auf alle Fälle wird sie, dank der behutsamen Restaurierung, fortan noch stärker als bisher die Bewunderer des an Kunstwerken so reichen Raumes der Hofkirche anziehen. Die Restaurierung erfolgte im Atelier Georg Eckert, Luzern.

Adolf Reinle

UN PROJET INCONNU DE SAMUEL WERENFELS POUR L'ÉGLISE ST-MARCEL A DELÉMONT

D'origine bâloise, l'architecte Samuel Werenfels (1720–1780) nous est surtout connu pour avoir construit de nombreux hôtels privés dans sa ville natale durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les plus importants parmi ceux-ci sont les deux hôtels bâtis pour le commerçant Lukas Sarasin, situés au bord du Rhin (Rheinsprung) et nommés d'après leur couleur la «Maison blanche» et la «Maison bleue» (1763–1770).

A cette époque de plein épanouissement de sa qualité d'architecte civil, Samuel Werenfels eut la chance de s'essayer pour la première fois, il nous semble, dans l'architecture religieuse. Dans ce domaine il n'eut pas l'occasion de se manifester à Bâle, puisque cette ville était pourvue d'un nombre suffisant d'églises datant du moyen âge. Cependant, la construction de quelques hôtels privés avait rendu Samuel Werenfels si célèbre qu'une des plus importantes villes de l'ancien évêché de Bâle le fit appeler pour dresser les plans de son église paroissiale. Le fait que le magistrat le préféra même à Bagnato, l'architecte de l'hôtel de ville de Delémont (1742–1745), démontre suffisamment sa renommée.

Le projet dont nous devons la trouvaille à André Rais n'est ni signé ni daté ce qui nous oblige d'esquisser en bref l'histoire de la construction de l'église St-Marcel.

Déjà en 1755 l'édifice médiéval menaçant ruine fut l'objet d'un examen fait par quelques experts qui constatèrent que le bâtiment ne pouvait être sauvé au moyen de réparations. Par conséquent, deux ans après, le magistrat décida la démolition de l'ancienne église. Mais on ne se hâta du tout d'entamer la reconstruction, puisque ni la ville ni l'évêque n'étaient prêts à assumer les frais des travaux. Cette question causa une dispute qui se prolongea jusqu'en 1759 et qui différa de plusieurs années la construction de la nouvelle église. Après bien des tentatives d'accommodement, l'évêque obtint finalement