

**Zeitschrift:** Rorschacher Neujahrsblatt  
**Band:** 69 (1979)

**Artikel:** Das Lorcher Weihnachtsbild des Nikolaus Bertschi aus dem Jahre 1512  
**Autor:** Irtenkauf, Wolfgang  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-947478>

### **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>**

# Das Lorcher Weihnachtsbild des Nikolaus Bertschi aus dem Jahre 1512

Wolfgang Irtenkauf

Das Weihnachtsbild des Nikolaus Bertschi aus dem Jahre 1512 gibt jene Szene wieder, die ein unbekannter Franziskaner in den «*Meditationes Vitae Christi*» im 13. Jahrhundert gesehen hat: Maria betet das neugeborene Kind an, Ochs und Esel beugen ihre Knie und halten die Köpfe schnaubend über den Neugeborenen, damit er gegen die herrschende Kälte geschützt wird. «Die Mutter aber, niederkniend, betete Gott an und sprach: Ich sage dir Dank, Herr und heiliger Vater, der du mir deinen Sohn gegeben hast, und ich bete dich an, ewiger Gott, und dich, des lebendigen Gottes und meinen Sohn.» Joseph, so schliesst die fromme Betrachtung, verehrt das Kind auf die gleiche Weise. Die Geburtsszene findet vor der «Stadt Davids», Bethlehem, statt – David wurde einst hier gesalbt und die Stadt war eine Festung, hatte mithin nach mittelalterlichem Verständnis das Aussehen einer Burg (sie ist links sichtbar). Die Szene spielt im Freien auf einem steinigen Weg, keine Herberge, kein Stall schützt die heilige Familie. Die Welt hat keinen Anteil an der Menschwerdung Christi, die Familie selbst ist unbehaust. Eine treppenartig abgestufte Mauer bietet den Hinweis auf die «zerfallene Hütte» Davids (Amos 9, 11), die im Neuen Bund aufgerichtet wird, Maria und das Kind tragen einen Heiligenschein, bei Joseph, nach mittelalterlicher Auffassung der «Nährvater Christi», d. h. nicht der leibliche Vater, fehlt daher auch ein solcher. Eine weiträumige Landschaft, durch einige Berggipfel konturiert, schliesst den Einblick des Beschauers ab.

Wir reden von einem Bild, meinen in Wirklichkeit jedoch eine Initiale, d. h. einen grossen Anfangsbuchstaben. Losgelöst von der ganzen Buchseite fehlt der Inhalt. Zu den in blockschriftartiger Textura (= Missalschrift, das ist die Schrift, in der die grossformatigen Messbücher für den Gebrauch des Priesters

während der heiligen Messe geschrieben wurden) geschriebenen Texten treten Noten mit römischer Choralnotation auf vier Linien. *Rex pacificus magnificatus est* (Gewaltig ist der Fürst des Friedens), mit diesem Ruf beginnt die 1. Vesper zum Weihnachtsfest in der Dämmerung des Heiligen Abends. Vier durch *a* gekennzeichnete Antiphonen (kurze Gesangsstücke in der Form von Rufen) spinnen diesen Gedanken weiter: das fast gleichartige *Magnificatus est rex pacificus*, dann das aus dem Lukasevangelium stammende *Complati sunt dies Marie* (Es kam die Zeit, dass Maria gebären sollte), und als Hinweis auf Christi Erfüllung durch seine Passion eine Stelle aus der ebenfalls bei Lukas überlieferten Abschiedsrede *Scitote quia prope est regnum dei* (Wisset, dass das Reich Gottes nahe ist). Nach jeder dieser Antiphonen wird ein Psalm (109–112 nach der lateinischen Zählung) gesungen. Eine kurze Lesung aus dem Brief des Apostels Paulus an Titus kündigt das bevorstehende Erscheinen der Güte Gottes an (*Apparuit benignitas*), worauf ein kurzes Responsorium die Antwort aus dem Johannes-Prolog gibt: *Verbum caro* (Und das Wort ist Fleisch geworden). Die singende Gemeinde der Mönche darf in den Jubel des altchristlichen Hymnus *Christe redemptor omnium* (Christus, du Erretter aller) ausbrechen, denn jetzt herrscht Gewissheit: *Crastina die delebitur* (Morgen wird die Finsternis dieser Welt zerstört werden). Noch einmal fasst die Antiphon zum Lobgesang Mariens, dem Magnificat, diese Heilsbotschaft zusammen (*Dum ortus fuerit sol de celo*).

Diesem beinahe dramatisch zu nennenden Aufbau und Ablauf der Weihnachtsliturgie, aus der auch das Weihnachtsspiel gerade im alemannischen Raum (St. Gallen!) herausgewachsen ist, steht das ruhige, fast lyrische Initialbild gegenüber. Um die ganze Textseite rankt sich von oben nach rechts unten

ein Bordürenrahmen nach flämischer Art, der mit seinen pflanzlichen und tierischen Darstellungen eher wie eine bildnerische Erklärung zu einem biologischen Lehrbuch anmutet. In dieser einen Seite, die durch die römische Zahl *XVII* als Teil eines Ganzen ausgewiesen ist, zeichnen sich Spannungen ab, die im Zusammentreten von einem beinahe eineinhalb Jahrtausende alten Text und der bildlichen Gestaltung und Ausschmückung durch einen oder mehrere Künstler um 1500, d. h. an der Schwelle von Mittelalter und Neuzeit, auftreten.

Zwischen 1511 und 1512 entstanden im Kloster Lorch drei grossformatige Chorbücher (deren Masse sind zirka 61 × 43 cm), die zu den Spitzenwerken spätgotischer Buchmalerei in Schwaben zu zählen sind. In der Fülle von nicht weniger als 130 Initialbildern wird das Kirchenjahr vom Beginn des Advents bis zum Ausklang in den letzten Novembertagen in mehrfacher Abfolge illustriert.

Lorch, an der grossen, alten Durchgangsstrasse vom Zentrum um das heutige Stuttgart über die Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd in die Region der Ostalb und des Rieses gelegen, wurde im Jahre 1102 durch Herzog Friedrich I. von Schwaben, seine Gemahlin Agnes, die eine Tochter Kaiser Heinrichs IV. war, und deren gemeinsame Söhne Friedrich und Konrad an den hl. Petrus übertragen. Das setzt bereits die Gründung des Benediktinerklosters voraus. Die ersten Mönche kamen von Maria-Laach und Metz. Durch die auf Europa ausgerichtete Politik der Staufer – denn zu ihnen bzw. ihren Vorfahren sind die Gründer zuzurechnen – geriet das Kloster bald ins Hintertreffen. Dreieinhalb Jahrhunderte später, 1462, führte Graf Ulrich V. von Württemberg die Reform in dem verwahrlosten Kloster ein. Intensive geistige Beziehungen zu Neresheim, Elchingen und Murrhardt hoben das Monasterium aus seiner Provinzialität heraus, so dass es selbst daran gehen konnte, andere Klöster (wie z. B. Murrhardt 1510/11) zu reformieren. Dass die «Stossrichtung» dabei nach Norden und Osten ausgerichtet war, hängt mit der Zugehörigkeit Lorchs zur alten Diözese Augsburg zusammen. Lorch ist, historisch gesehen, dem bayrisch-schwäbischen Raum zuzurechnen.

Die Herstellung der drei Chorbücher war die Idee des Abtes Sebastian Sitterich, der wahrscheinlich während des Bauernkrieges im Jahre 1525 von den aufständischen Bauern am Altar der Klosterkirche ermordet wurde. Er fasste 1515 den Plan, seinen Mönchskon-

vent mit prachtvollen Codices auszustatten. Dass er in seinem Kloster nicht einmal die notwendige Anzahl der Textschreiber fand – es waren immerhin 892 Blätter = 1784 Seiten zu schreiben! –, zeigt die Tatsache, dass er auf die Mithilfe von Benediktinern aus Augsburg, Elchingen und Murrhardt zurückgriff. Die Textseite, die unser Weihnachtsbild einschliesst, ist von dem sonst nicht nachweisbaren Friedrich Scriptor («Schreiber» als Familienname oder Berufsbezeichnung?) aus Schorndorf, das zirka 15 km von Lorch entfernt liegt, kalligraphisch geschrieben, der sich Priester und Konventuale, d. h. Mönch in Lorch nennt. Es ist anzunehmen, dass Scriptor dazu auch die Noten schrieb, während andere Partien dieses Bandes von einem «frater» (Bruder) Michael Keuerleber aus Nürtingen (Neckar) stammen. Unser Schreiber schloss den Teil, zu dem die Textseite gehört, *In festo sancto Mauricii 1512*, d. h. am 22. Oktober, ab.

Nun erforderte die Herstellung so grosser Chorbücher in künstlerischer Hinsicht einen erfahrenen Maler. Ein Sonderfall ist, dass wir den Maler unseres Initialbildes und den vieler anderer genannt finden. Auf dem unteren Rand einer Seite des abschliessenden 3. Bandes sehen wir den Illuminator bei der Arbeit, neben ihm sitzt seine Frau, darüber steht die Jahresangabe 1512. Die Unterschrift zu diesem Selbstporträt bietet jede gewünschte Auskunft: Nikolaus Bertschi, Buchmaler in Augsburg, und seine Gemahlin Margarete (*Nicolaus Bertschy Illuminista Auguste uxor eius Margareta*). Er war ein Sohn Rorschachs. Ursprünglich übte er das Handwerk eines Briefmalers, d. h. Ausmaler von meist urkundlichen Vorlagen, aus. Wann er in Rorschach geboren wurde, ist nicht bekannt. Je nachdem, wie man sein erstes erhaltenes Werk ansetzt, müsste sein Geburtsdatum auf ca. 1470–1480 einzugrenzen sein. Bertschi hätte demnach bei der Ausmalung der Lorcher Chorbücher im vierten Lebensjahrzehnt gestanden.

Es mag ein kurzes Wort zur heutigen Forschungslage eingeschoben werden, weil im «Rorschacher Neujahrsblatt» von 1936 und 1937 Dr. Joseph Müller diese Forschung grundgelegt hat. Allerdings ist der künstlerische Ausbildungs- und Werdegang des Meisters inzwischen modifiziert worden. Vor allem wurde die Inkunabel der St.Galler Stiftsbibliothek (Inc. 87, daraus die herrliche Farbwiedergabe im «Rorschacher Neujahrsblatt» 1970 nach Seite 16) als Gesamtes aus dem Bertschischen Oeuvre ausgeschieden, was nicht heissen soll, dass Bertschi



nicht das eine oder andere Bild zu einem späteren Zeitpunkt als die Druckvollendung (1486) geschaffen hat. Heute sucht man die Anfänge Bertschis in Salzburg, wo mit absoluter Sicherheit die Ausmalung eines Salzburger Messbuchs, 1507 in Venedig gedruckt, von ihm vorgenommen wurde. Sein Lehrer war in der Stadt an der Salzach oder in Augsburg der bekannte Buchmaler Georg Beck.

Die erste überhaupt gesicherte Tatsache im Leben unseres Nikolaus Bertschi ist seine Reise von Salzburg/Augsburg nach St.Gallen, d. h. in seine Heimat, im Jahre 1509. Kurz danach hat er sich der Ausmalung der Lorcher Chorbücher zugewandt. Schon durch diese Jahreszahlen wird seine Übergangsposition von der späten Gotik zur frühen Renaissance, ausgeweitet: vom Mittelalter zur Neuzeit, evident. Auch in unserem Weihnachtsbild hinterlässt diese Zwitterstellung ihre Spuren. Die Auflösung des Buchstabens *R* ist dafür ein sprechendes Beispiel. Aus dem Blütenkelch am oberen Rand entspringt ein Delphin, der in den Schwanz eines Artgenossen beisst, beide übrigens mit dem Signet des Malers; der Schaft des *R* ist kandelaberartig aufgeteilt – der Buchstabe ist nur noch Staffage, Anreiz für eine künstlerische Gestaltung.

Mit den beiden Delphinen treten wir in die schwierige Symbolwelt des Bildes ein. Man sah in dem kleinen Wal den «Delphinus salvator», den rettenden Delphin. Durch Christi Geburt beginnt die Erlösung nach christlicher Auffassung. Das eingewinkelte Kind liegt nicht in der Krippe, sondern in einem Weidenkorb. Das ist sicher ein dezentler Hinweis auf Mose, der in einem «Kästlein von Rohr» ausgesetzt worden war. Im Hintergrund ist vielleicht jene Szene zu sehen, die Jakobus von Voragine in seiner «Goldenen Legende» (Legenda aurea) so beschreibt: «Sie kamen in einen offenen Durchgang zwischen zwei Häusern, der mit einem Dach gemacht war; die Bürger schwatzten darunter oder assen miteinander» (an dem an der Mauer angelehnten Tisch). Die Anbetung der Eltern wurde auf eine steinige Strasse verlegt, die «via crucis», ein deutlicher Fingerzeig auf die spätere Passion des Herrn, die ja bereits im Weihnachtsgeschehen eingeschlossen ist. Nach der Vision einer der bedeutendsten Mystikerinnen des 14. Jahrhunderts, der hl. Birgitta, weinte das Elternpaar vor Freude – auch diese Tränen sind von Bertschi nicht vergessen worden. Durch eine vergleichende Beiziehung von Bertschis anderen Weihnachtsdarstellungen

(in den Lorcher Chorbüchern und den ihm zugeschriebenen Handschriften anderer Bibliotheken) kann man weitere Aussagen wagen. Über den Köpfen des Paares hütet der rotgekleidete Hirte seine schwarzen und weissen Schafe («Und es waren Hirten auf dem Felde»), auf der linken Bildseite reiten Personen über eine Brücke – sind es die Häscher, die auf Geheiss des bösen Herodes nach dem Neugeborenen fahnden? Man könnte als Gesamtintention des Bildes feststellen: das ist bereits der Abschied von Bethlehem vor der Flucht nach Ägypten, vor dem Bethlehemitischen Kindermord, ein Nicht-mehr und auf der anderen Seite Noch-nicht, im Grunde ein genaues Spiegelbild der Situation unseres Nikolaus Bertschi!

Aber vielleicht steckt in dem Weihnachtsbild noch etwas anderes, etwas Besonderes: Bertschi geht allen herkömmlichen Schemen von Weihnachten aus dem Weg, indem er verschiedene Handlungsabläufe vereinigt. Sicher liegt ihm dabei mehr an der inhaltlichen Aussage denn an der künstlerischen Gestaltung. Vielleicht hat diese ungleiche Balance ihm die schlechte Zensur eines so profunden Kenners wie Prof. Alfred A. Schmid eingetragen: «Die Darstellungen entbehren samt und sonders der Dramatik und Spannung, ohne dass ihnen, wie wir es bei der schwäbischen Kunst sonst gewohnt sind, daraus ein Gewinn an Gemüt und Innerlichkeit erwüchse.» Das ist tatsächlich die Frage, ob nicht doch ein Gewinn an Gemüt und Innerlichkeit durch die «Abseitigkeit» der künstlerischen Aussage zu konstatieren ist. Muss dieser nur in der Idylle liegen oder ist es nicht ebenso innerlich, wenn hier mehr als «nur» gemalt wird? Es ist doch nicht zu übersehen, dass Bertschi eine lange Geschichte raffen will. Er erzählt sie uns, indem er verschiedene Stadien der Geschichte vereinigt. Ein Film aus der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts läuft vor unseren Augen ab.

Übergangszeiten sind wohl immer Zeiten einer gewissen Unsicherheit. Auf der Fahrt zu neuen Ufern wird Vergangenes abgestossen. Vielleicht war das spätgotische Vokabular dem Meister bereits fremd geworden. Seit 1511 wieder in Augsburg – der St.Galler Aufenthalt war beendet – suchte Bertschi nach grossen, längerfristigen Aufträgen. Die Lorcher Verpflichtung für drei Handschriften war ihm sicher willkommen. Dass er souverän als Meister, ja wir dürfen sagen: als Künstler, handelte, beweist die Heranziehung von Gesellen, die in den drei Bänden erkennbar ist. Bertschi kann es sich

als Leiter einer (grösseren?) Werkstatt erlauben, nur noch an der Bebilderung von Hauptfesten Anteil zu nehmen, das andere fällt – und das bewirkt fast jedes Mal einen Qualitätsabfall in den Chorbüchern – weniger geschulten und künstlerisch «mageren» Händen zu. Dieser deutlich erkennbare und oft schmerzlich empfundene Bruch sprengt sogar einzelne Initialen, die zum Teil vom Meister, zum Teil durch Schüler illuminiert sind.

Bertschi ist Rorschacher – was liegt näher als anzunehmen, er habe in seinen vorzüglich gemalten Landschaften, die den Initialbildern Tiefe geben, seine Heimat gemalt, den Bodensee und dahinter das Appenzeller Alpsteinpanorama mit dem Säntis und Altmann als den markantesten Gipfeln? Wenn dem so ist, was Vermutung, aber nicht Gewissheit bleibt, dann wäre das Geschehen in Bethlehem irgendwo im heutigen Oberschwaben angesiedelt, denn nur von dort schweift der Blick über den Bodensee hinweg auf den vorgezogenen Alpsteinkamm.

So nimmt es uns bei Bertschis Heimatverbundenheit nicht wunder, dass er nach Abwicklung des Lorcher Auftrags wieder für St.Gallen tätig wird, dieses Mal jedoch mit einem weiteren Meister, der als Bertschis gleichnamiger Sohn Nikolaus identifiziert werden konnte. Der «alte» Bertschi steht jetzt auf der Höhe seiner Könnerschaft. Seine letzten nachweisbaren Arbeiten gelten dann wieder einem Kloster des bayrisch-schwäbischen Raums, Kaisheim bei Donauwörth. Fast immer sind es die schweren, überformatigen Folianten der Chorbücher, an denen Vater und Sohn arbeiten. Sie scheinen sich darauf spezialisiert zu haben. Dann wird es still um den Vater. Hat er sich zurückgezogen? Blieben die Auftraggeber weg? Reformation und Bauernkrieg hatten inzwischen den Klöstern und ihrer Finanzkraft hart zugesetzt, ja sie teilweise wie Lorch ausgelöscht. Um 1541/42 starb Bertschi sen. in Augsburg; seine Witwe, eine geborene Weller, und sein Sohn führten die Werkstatt weiter. Nikolaus Bertschi jun., bereits ein gebürtiger Augsburger, wird in den Steuerbüchern seiner Vaterstadt ein letztes Mal im Jahr 1575 genannt.

Kloster Lorch hatte mit der Reformation einen Endpunkt seiner (katholischen) Klostergeschichte erreicht. Ende April 1525 hatte der «geheime helle Hauf zu Lorch» einen Brand im Klosterbereich gelegt, dem offenbar der grösste Teil der Bibliothek zum Opfer gefallen ist. Die drei Chorbücher blieben Lorch erhalten, wahrscheinlich weil sie





Ex pacificis magnificatus  
est cuius vultu desiderat uni  
uersa terra. ps Dixit a

**Q**ua

gnificatus est rex pacificus sup omes reges uni  
uerse terre. ps Confite. a

**C**ompleti sunt dies marie

ut pareret filium suu primogenitum. ps Beatus

**S**

itote quia prope est regnum dei amen di a

Cap. Dpmitte. A. Vbi  
carol. In xpe rede

corobis quia non tardabit ps laud. p. Caar. v. de. Idmigt a

**E**

um ortus fuerit sol de celo videbitis regem re

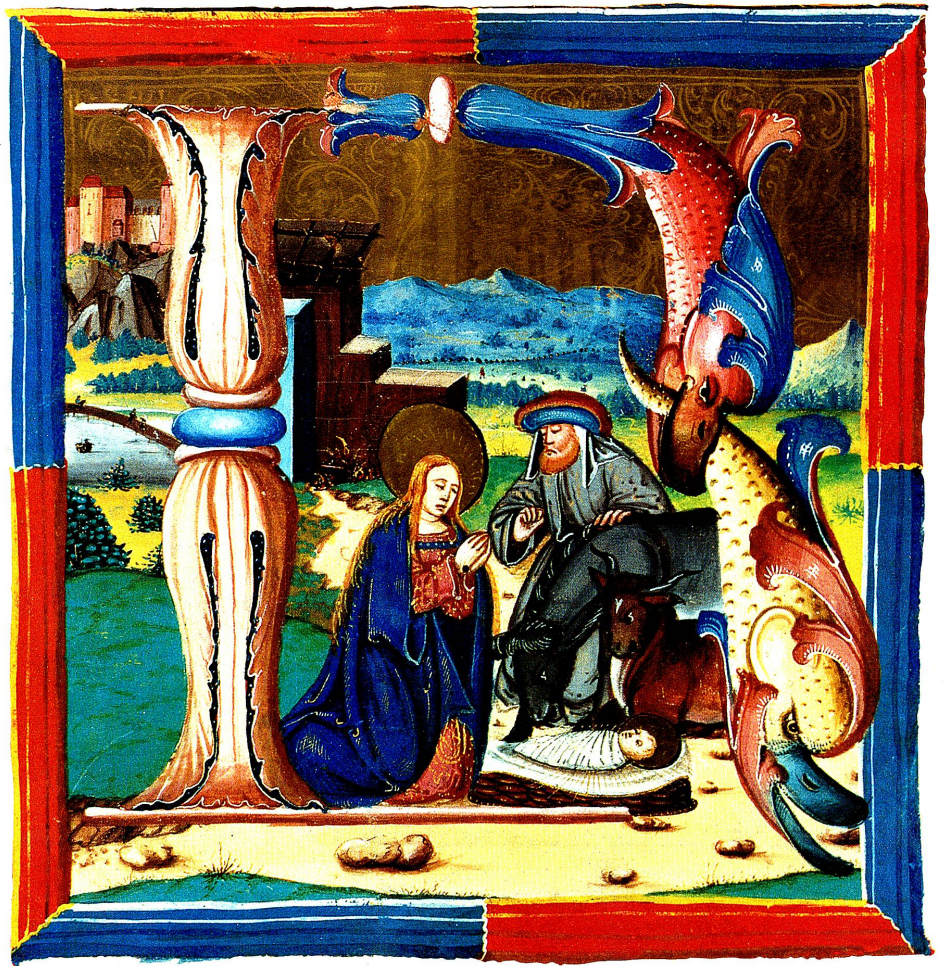
gum pcedentem a patre tanqua sponsus de





Weihnachtsminiatur aus der Handschrift  
Cod. mus. fol. 63  
der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart  
(«Lorcher Chorbuch»), fol. 18 r (Originalmasse  
des ganzen Blattes 56,5 × 39 cm,  
der Initiale 11,8 × 11,4 cm).

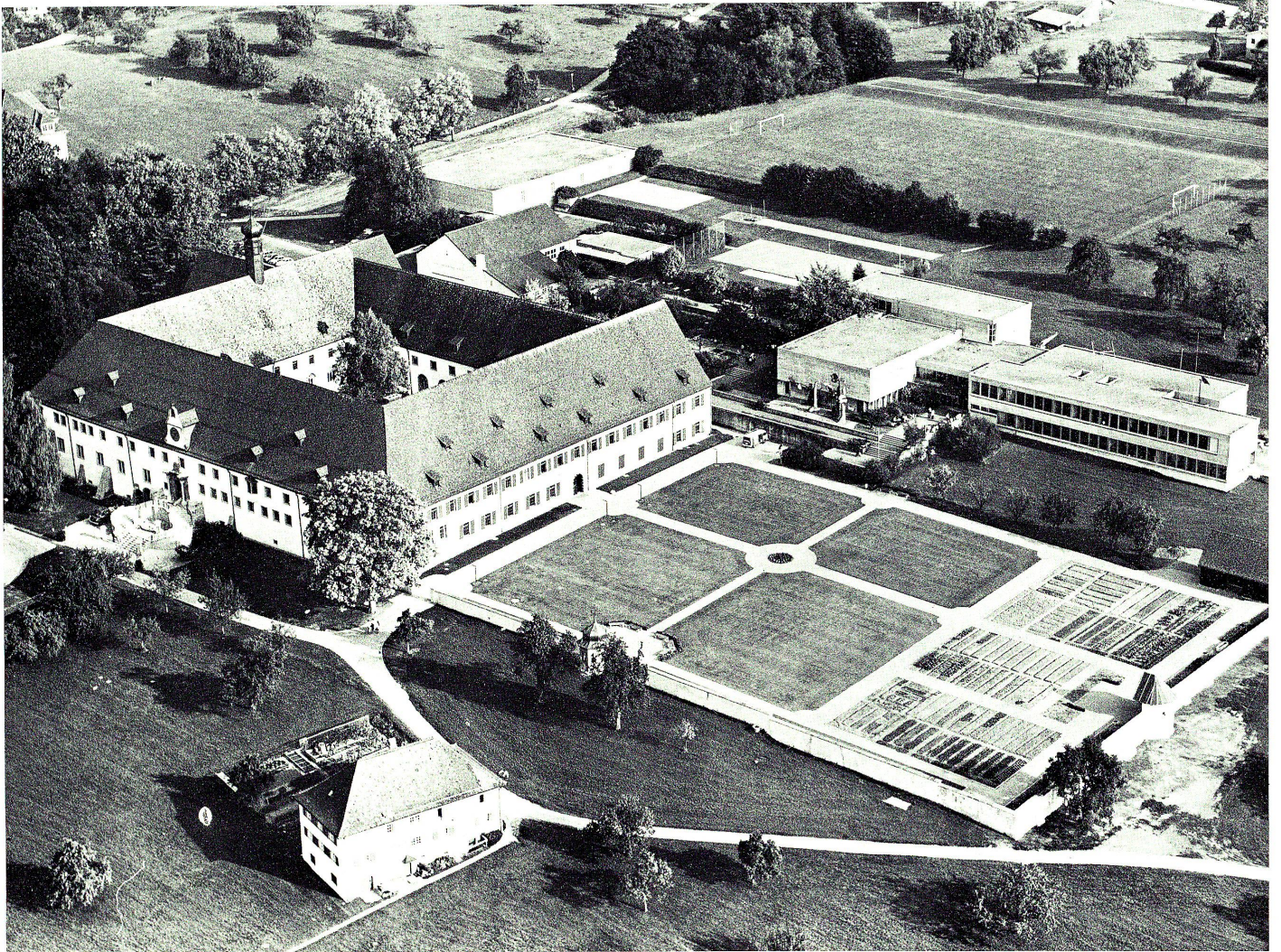
Die Farblithos wurden uns von der Offizin  
Chr. Scheufele, Stuttgart,  
freundlicherweise zur Verfügung gestellt.



in der Nähe der Kirche (Sakristei) als liturgische Gebrauchsgegenstände verwahrt worden waren. Der hinhaltende Widerstand der Lorcher Mönche gegen die neue Lehre und gegen den in einem der Chorbücher porträtierten Herzog Ulrich von Württemberg äusserte sich im Versuch, das wenig noch Erhaltene der Nachwelt zu retten. Doch die Umwandlung des «Mannsklosters» in eine evangelische Klosterschule war nicht aufzuhalten. Sie fand die drei Chorbücher wohl nicht mehr vor, denn 1587 verkauften zwei ehemalige Lorcher Mönche in hohen Jahren die Codices an das intakt gebliebene Benediktinerkloster Neresheim im östlichen Teil der Schwäbischen Alb. In der Bibliothek dieses Klosters verblieben sie knapp zwei Jahrhun-

derte. Hätte sie nicht der aus Hagenwil im Thurgau stammende Neresheimer Reichsabt Benedikt Maria Angehrn (1720–1787) an den ihm freundschaftlich verbundenen Herzog Karl Eugen von Württemberg im Tausch gegen eine Reihe von Drucken weggegeben, wären sie heute, weil das Schicksal der Säkularisation Neresheims es so wollte, in der Hofbibliothek der Fürsten zu Thurn und Taxis zu Regensburg. In Stuttgart, wohin sie Karl Eugen schaffen liess, kamen die Werke Bertschis in die Herzogliche Bibliothek, sodann im Laufe der Zeiten in die Württembergische Landesbibliothek, unter deren Musikhandschriften sie die Signatur Cod. mus. fol. I 63–65 tragen.





Marienberg  
Gesamtansicht 1978  
Photo Hardy Buob





YARGO DE LUCCA

Blatt Nr. 3 der Canada-Suite als Beilage zum «Rorschacher Neujahrsblatt 1979»  
dreifarbiger Offsetdruck nach den Original-Siebdruck-Farbseparationen