

Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220 - 1440

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **18 (1931)**

Heft 8

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81981>

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.

Kopf eines thronenden Bischofs
aus Adetwil (Luzern)
142 cm hoch
Landesmuseum Zürich
etwa 1300–1330



Alle Abbildungen aus:
Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440 von *Ilse Futterer*, Quart, 206 Seiten Text, 96 Tafeln mit 313 Abb. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930. Geb. Fr. 48.75.

Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440

Als Erläuterung zu den Bildern lassen wir einige Abschnitte aus dem Text von Ilse Futterer folgen.

Thema der Darstellungen

«Das häufigste Thema der ausgehenden spätromanischen Holzbildnerei ist neben dem Gekreuzigten die thronende Muttergottes gewesen. Anhaltspunkte für die Art ihrer Aufstellung im Kircheninnern lassen sich vereinzelt aus der Miniaturmalerei und aus schriftlichen Zeugnissen gewinnen. Wandnischen oder dann der Altartisch selbst, für die Kruzifixe grösseren Formats

auch der Triumphbogen am Eingang ins Altarhaus fallen in Betracht. Daran ändert der mählich sich durchsetzende neue Stil des 13. Jahrhunderts zunächst noch nichts; auch ihm sind die beiden genannten Themata die hauptsächlichsten Vorwürfe, hinter denen die Altarretabel und ihr Nachfolger, der später so wichtige Schnitzaltar, weit zurückstehen.

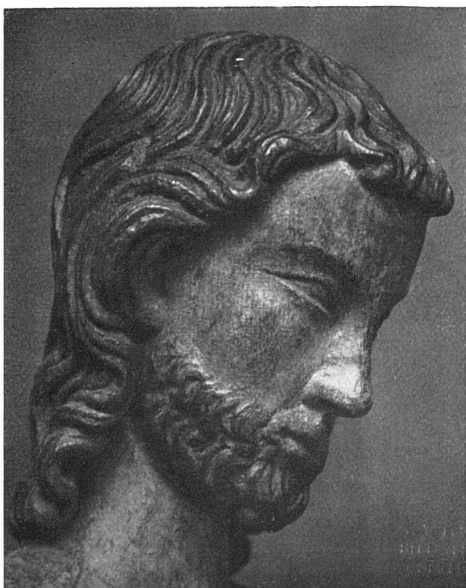
Das Verlangen der durch Eckhart und Suso in ihrer Hochblüte verkörperten mystischen Religiosität nach einsamer Zwiesprache mit dem Göttlichen führte in der Plastik des frühen 14. Jahrhunderts zur Schöpfung einer



oben: Die Madonna der Heimsuchungsgruppe von St. Katharinenthal bei Diessenhofen, im Profil

Mitte: Johanneskopf der Jesus- und Johannesgruppe von St. Katharinenthal (jetzt Antwerpen)

unten: Der Christus der Johannesgruppe aus der Umgebung von Sigmaringen, im Profil
Diese im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin befindliche Gruppe ist wahrscheinlich eine zeitgenössische Wiederholung der Gruppe von Katharinenthal



Anzahl neuer Kultbilder, die nicht mehr der Gemeinschaft, sondern in erster Linie der Andacht des einzelnen Gläubigen dienen sollten. Sie standen auch in den Gotteshäusern mehr für sich allein an stiller Stelle, oder dann waren sie, in kleinem Format mit aller Sorgfalt ausgeführt, kostbare Kleinkunst für die Klosterzelle.»

Holzbildnerei

«Ein besonderer Umstand charakterisiert die Skulptur des vierzehnten Jahrhunderts in der deutschen Schweiz: Das absolute Vorwiegen der Holzbildnerei, im Gegensatz zu den rechtsrheinischen Nachbargebieten. Einzig am Südportal von St. Nikolaus zu Freiburg im Uechtland hat sich ein Zyklus von architekturgebundener Grossplastik erhalten, auch er ist bescheiden in Ausmass und Qualität, stilistisch eine Filiation der Basler Münsterstatuarik. Was sonst noch an Steinplastik der



Hochgotik vorhanden — ein paar Schlußsteine, Grabdenkmäler und Reste von Altaraufsätzen — vermag daran nichts zu ändern.

Es liegt im Wesen der abweichenden Entstehungsbedingungen von Stein- und Holzskulptur, dass auch die Ausprägung des Stammesmässigen und des genius loci in ihnen verschieden stark ist. Der Holzbildner arbeitet als Sesshafter in ständiger Werkstatt: seine Erzeugnisse, leicht und transportabel, sind es, die wandern. Der Bauplastiker dagegen schafft in der auf Frist angelegten Bauhütte, in welcher Zuzug und Abwanderung die heterogensten Elemente oft von weither zusammenbringen. Mit der Vollendung der Statuenzyklen zieht er einem anderen Arbeitsplatze zu, während seine Werke am Orte

Heimsuchungsgruppe, 59 cm hoch,
aus dem Dominikanerinnenkloster
St. Katharinental bei Diessenhofen,
bald nach 1300,
jetzt Metropolitan-Museum
New-York



verbleiben. So erklärt sich der häufig weite Strecken überspannende Stilzusammenhang der Monumentalplastik und ihr vorwiegend stammesmäßig bestimmtes Gesicht (dem meist noch eine Dosis fremder Züge aus dem Kontakt mit anderer Art beigemischt sind), so andererseits die gesteigerte lokale Einfärbung der Holzschnitzerwerkstatt.»

Stilzusammenhang

«Der grösste Teil der deutschsprachigen Schweiz gehörte zum mächtigen Bistum Konstanz. Auch nachdem der Schwabenkrieg längst die Lösung vom Reich und die schärfere Abtrennung von den rechtsrheinischen Nachbargebieten besiegelt hatte, blieben die Archidiokone Thurgau, Zürichgau und Aargau nach wie vor



Die Muttergottes aus der Alpkapelle von Leiggenen oberhalb Ausserberg (Wallis), 116 cm hoch, Mittelfigur eines Baldachinaltars, ursprünglich wohl aus der Pfarrkirche von Raron, jetzt Landesmuseum Zürich. Entstehungszeit 1400–1440 von einem schwäbischen (wahrscheinlich Ulmer) Meister, mittelrheinisch beeinflusst.

gleichgeordnet mit dem schwäbischen Klettgau, Allgäu und a. m. im Verbands des Konstanzer Sprengels. So ist es durchaus kein Zufall, dass sich eine Anzahl wichtiger deutschschweizerischer Bildwerke als Ab-

kömmlinge einer Konstanzer Schnitzwerkstatt erweisen. Nicht nur die Klöster der näheren Umgebung, so ganz besonders St. Katharinental bei Diessenhofen, sondern auch die entlegene Innerschweiz und das Bünd-

Jesus und Johannes,
 grosse Gruppe aus Nussbaumholz,
 141 cm hoch. Sehr wahrscheinlich
 die ehemals berühmte Gruppe
 aus St. Katharinental bei
 Diessenhofen, jetzt Museum Mayer
 van den Bergh, Antwerpen
 Diese Johannesgruppe ist
 wahrscheinlich das Original,
 nach dem noch 15 Repliken
 erhalten sind, die alle aus dem
 allemannischen Gebiet stammen,
 um 1300



«Lentz von Opferhofen und sein frouw gabe nach ihrem tode vil golt, ihr jahr Zyt zehalten. St. Johannes bild wart von Meister Heinrich dem bildhauern zu Costantz uß einem nußbaum so schön gemacht, dass jedermann sich verwunderten, der meister selbst.»

Diese Stelle aus einer Handschrift des Klosters gibt sicher eine alte Tradition wieder, die sich auf diese Johannesgruppe bezieht, und die Nennung des Meisternamens gibt der Verfasserin Gelegenheit, eine ganze Gruppe von Denkmälern dieser Konstanzer «Heinrichswerkstatt» zuzuschreiben.

Was die Gruppe selber angeht, so sagt sie mit Recht: «Auch wir Heutigen verstehen die Bewunderung, die die Zeitgenossen Meister Heinrich darbrachten. Es gibt nur wenig Ebenbürtiges, und nichts Ueberlegenes neben dieser vollendet adligen und seelenhaften Kunst. . . . Man kann die Hingabe und Versunkenheit der Seele in ihre innere Schau nicht vollkommener ausdrücken, als in diesem knabenhaften, von einer leisen Glückseligkeit überhauchten Johannesgesicht geschehen. Es ist die geniale Erstgestaltung des neuen Themas.»

nerland bewahrten Denkmäler einer konstanzi- schen Lokalschule von hohem Rang. Ihre Blütezeit im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts fällt mit einem allenthalben beobachtbaren ersten Aufschwung der Holzbildnerei zusammen. So besitzt sie die ganze Schönheit irgendwie jugendfrischer Arbeiten zu dem anderen, geistigeren Vorzug eines von der Mystik tief durchpflügten religiösen Nährbodens hinzu.

Im späteren vierzehnten Jahrhundert geht die Produktivität und fast im gleichen Masse auch das Formniveau zurück. Solch eine Atempause zwischen Anfang und Ende der Hochgotik, zwischen dem schwebenden und dem weichen Stil ist auch andernorts, z. B. am

Mittelrhein um die gleiche Zeit beobachtet worden. Die Führung im weichen Stil der 1400—1420er Jahre liegt dann charakteristischerweise nicht mehr bei Konstanz. Die Bischofsstadt hatte in ihrem eigenen Sprengel an einem rein bürgerlichen Gemeinwesen, dem mächtig aufstrebenden Ulm, eine gefährliche Konkurrentin bekommen. Sie sank im Verlauf des 15. Jahrhunderts, trotzdem sie Konzilstadt gewesen, unaufhaltsam zurück. Jetzt sind es im Bündnerland, Wallis und in der Inner- schweiz in erster Linie ulmische, in Basel mittel- rheinische Stileinflüsse, welche sich neben den lokalen Nuancen geltend machen und die enge Verbundenheit aller mittelalterlichen Kunstübung bestätigen.»

Henri-Matisse als Führer

Dieser Tage wurde in der Kunsthalle Basel die längst mit Spannung erwartete Matisse-Ausstellung eröffnet. Picasso ausgenommen, strahlte kaum ein anderer zeitgenössischer Maler eine so grosse Wirkung auf die europäische Malerei aus; Henri-Matisse als Anreger und Erzieher ist ebenso gross wie als schöpferischer Künstler.

Am letzten Tag des Jahres 1869 in Le Cateau geboren, holte Matisse seine erste Schulung bei dem pedantischen Bouguerau, der seine Schüler akademisch trocken zeichnen liess, jede Woche ein Modell von Kopf bis Fuss. Erst im Atelier des edeln und phantastischen Gustave Moreau fand er Verständnis für seine Eigenart, er lernte hier malen und nicht zeichnen, und nach dem wesentlichen Ausdruck zu suchen, statt der schematischen Modellwiedergabe. Entgegengesetzte Talente wie Matisse, Derain, Rouault und Munch fanden bei Moreau Förderung, der zu Matisse vorausahnend die Worte sagte: «Vous allez simplifier la peinture».

Das hat Matisse getan. Anfänglich wirkte er mit seiner knappen Ausdrucksweise in Linie und Farbe umstürzlerisch und galt um 1906 als das Haupt der revolutionären Malergruppe «Les Fauves», zu der seine Freunde Derain, Vlaminck, Friesz, Dufy, Marquet, van Dongen u. a. gehörten, Maler, deren künstlerische Beziehung zu dem Führer Matisse meist heute noch offensichtlich ist. Sie kämpften um eine neue Malform in breiten hellen Farbflecken und dick konturierten, derben Figuren, eine wesentlich andere Ausdrucksweise als etwa die von Vuillard und Bonnard, die das Erbe der Impressionisten mit aller Delikatesse und verfeinerten Kultur pflegten. Die Fauves und vor allem Matisse zogen Künstler aus allen Ländern in ihren Bannkreis, so die Deutschen Purrmann, Levy und Matisse' treuesten Schüler Oskar Moll, die Ungarn Bereny und Czobel, ferner Russen, Norweger und Schweden. 1908



Henri-Matisse Femme au chapeau, 1905

eröffnete Matisse eine allerdings nur kurze Zeit existierende Schule und schrieb im selben Jahr für das Dezemberheft der «Grande Revue» sein künstlerisches Credo in klugen Reflexionen als «Notes d'un peintre»; er gewann europäischen Einfluss in Wort, Schrift und künstlerischem Werk.

Um diese Zeit strahlt Matisse seine stärksten Anregungen auf Deutschland aus, die in diese seine Worte gefasst sind: «Ce que je poursuis avant tout, c'est l'expression». Werke wie «Musik» (1912) und «Komposition» reizten durch ihre letzte zeichnerische und koloristische Vereinfachung wie unkörperliche, menschliche Schemen, in einen leeren, nur durch Farbflächen