

Ein Beitrag zur Beweinung Christi im St. Andreaskloster zu Sarnen

Autor(en): **Futterer, Ilse**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz**

Band (Jahr): **82 (1927)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117835>

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.

Ein Beitrag zur Beweinung Christi im St. Andreaskloster zu Sarnen.

Von Ilse Futterer.

Wenn sich die folgenden Zeilen nicht mit innerschweizerischer Kunst, sondern mit einigen Berner Tafelbildern der Spätgotik befassen, so ist doch die Anregung dazu aus den so ungemein reichhaltigen „Architektur- und Kunstdenkmälern Unterwaldens“ unseres verehrten Jubilars geflossen. Dort findet sich (Seite 655/56) die erste gute Reproduktion und kurze Besprechung der Taf. VII wiedergegebenen Gemäldes. Wir erfahren, daß es 1690 aus Unterseen b. Interlaken, wo es unter Hausgerümpel gelegen, nach Lungern und weiter unter feierlicher Prozession ins Frauenkloster St. Andreas zu Sarnen verbracht worden war. Heute noch hängt es, für Laien unzugänglich, an der Rückwand des Nonnenchores.

Anläßlich einer Restauration der Klosterkirche bot sich mir Gelegenheit, das Bild gründlich zu studieren. Der an Durrers Abbildung gewonnene Eindruck, daß es sich um einen interessanten, sehr eigenwilligen Meister handle, wurde durch diese Untersuchung noch verstärkt. Mittlerweile konnte ich im Wallis und in Dijon weitere Arbeiten der gleichen Hand feststellen; sie mögen hier kurz besprochen werden.

Im Jahr 1904 ließ die Gemeinde Glis bei Naters im Wallis ihren Hochaltar erneuern, wobei auch Einzelstücke verschiedenen Alters wieder Verwendung fanden. Die jetzt als Altarflügel dienenden Malereien, Taf. VIII—X, welche vor 1904 ihren Platz an der Wand, oberhalb der Chorstühle, gehabt hatten, tragen auf der Außenseite im überhöhten Mittelteil neben einem noch ungedeuteten Wappen¹⁾ das-

¹⁾ Wahrscheinlich das Wappen der Mutter Johannes Armbrusters. Es war bei Klerikern üblich, als zweites das mütterliche

jenige des altbernischen Bürgergeschlechtes Armbruster. Die Inful darüber deutet auf einen hohen kirchlichen Würdenträger. Einen solchen kennen die zeitgenössischen Urkunden in dem einflußreichen Johann Armbruster. Er war 1476 Domherr zu Sitten, 1479/80 Pfarrer in Naters, dem Nachbarort von Glis, ferner Inhaber verschiedener wichtiger Priorate im Bernbiet (z. B. St. Vinzenz in Bern, Rüeggisberg bei Seftigen) und schließlich 1491 Anwärter auf den bischöflichen Stuhl der Diözese Lausanne. 1508, sein Todesjahr, gibt uns den terminus ante quem für die Gemälde. Leider wissen wir weder wem noch wann Johann Armbruster seine Stiftung zur Ausführung übergab. Dem Stil der Malereien zufolge dürfte es kurz vor oder nach der Jahrhundertwende gewesen sein.

Für die Flügelaußenseiten wurde die Verkündigung, für die Innenbilder Geburt Jesu und Dreikönigsanbetung gewählt. Der Weihnachtsdarstellung (Taf. VIII) liegt das Schongauerblatt B. 4 zu Grunde.²⁾ Aus ihm sind die baufällige, romanisierende Architektur mit der Treppe und dem vergitterten Bogenfenster übernommen, desgleichen die lobsingenden Engel in der Mauerbresche und die breit in ihrem Mantelgefält knieende Maria. Um den Ausblick in die Landschaft nicht schmälern zu müssen, hat der Künstler die übrigen Gestalten — Joseph, die Hirten und die Stalltiere — dem Stich gegenüber unabhängig im Raum verteilt und im Maßstab kleiner genommen. Nach alter Tradition erhellt Joseph das Gemach mit einer Lampe (Kerze). Der farbige Effekt nächtlicher Beleuchtung ist jedoch zugunsten genauester Sichtbarmachung alles Gegenständlichen vernachlässigt worden. Die eigentliche Licht-

Wappen zu führen. Die große Aehnlichkeit mit dem Wappen Bonarmoz (1441) in Freiburg i. Ue. gibt vielleicht einen Fingerzeig. Diesbezügliche Nachforschungen in den Archiven von Bern, Freiburg und Sitten, für die ich Prof. Türlér-Bern und Domherr Imesch-Sitten sehr zu Dank verpflichtet bin, ergaben kein befriedigendes Resultat in der Wappenfrage.

²⁾ Abb. bei Max Lehrs „M. Schongauer, Nachbildungen seiner K'stiche“ Berlin 1914.

quelle liegt links außerhalb des Bildes. — Es entspringt dem gleichen Bedürfnis nach eingehender Schilderung, wenn in der Dreikönigsanbetung der Stall, d. h. die quadratische Rundbogenhalle, zu einem fast flächenhaften, räumlich unklaren Arkadengebilde zusammengeschoben wird, um den Vordergrund für den Prunkaufzug der Könige freizubekommen (Taf. IX). Hier zeigt sich der Meister von der vorteilhaftesten Seite. Geschickt im Aufbau der Komposition (für die ihm diesmal keine direkte Entlehnung nachgewiesen werden kann), gelangt er hier durch ausdrucksvolle, verhältnismäßig gelöste Bewegung der Figuren, verbunden mit sorgfältiger Maltechnik und gut abgestimmter Farbenwahl, zu einer reichen und festlichen Gesamtwirkung. Leider hat gerade diese Szene durch Farbenzersetzung viel von ihrer ursprünglichen Leuchtkraft eingebüßt.

Wesentlich nüchterner mutet die Verkündigung an (Taf. X). Sie hat bei der „Instandsetzung“ von 1904 durch teilweise Uebermalung am meisten gelitten. Aber auch davon abgesehen bleibt etwas Lahmes übrig. In das trotz reicher Ausstattung frostig wirkende Gemach grüßt zu Fenster und Türe die charakteristische Hügellandschaft mit zwei vieltürmigen Städten im Hintergrund herein. Letztere finden sich auf allen Bildern des Berners, sie scheinen recht eigentlich zu seinem feststehenden Motivvorrat zu gehören. — Ein weiteres Kennzeichen ist die ausgeprägt linearzeichnerische Durchbildung der Gesichtszüge, Haare, Hände und Faltenformen. Sie begegnet genau so in der Sarnen Beweinung Christi, Taf. VII. Man vergleiche die fein hingestrichelten Lockenröllchen des Johannes mit denen des Verkündigungsengels, oder die beiden Marien dieser Bilder: die nämlichen ältlichen, grob geschnittenen Gesichter mit breitrückigen, kurzen Nasen. Am Hals und an allen Gelenken bildet die lederartige Haut messerscharfe Falten, ganz gleich, ob es sich um die Jungfrau Maria, das neugeborene Kind oder den toten Christus handelt. Konstant bleibt auch die Formation der

Hände: es sind knochendürre, exakt artikulierte Gebilde, die ihren Gegenstand mit pretiöser Behutsamkeit berühren, aber nicht voll und sicher umgreifen können. Dem in dieser Phase der Spätgotik allgemein beliebten, e n g winkligen Gefält wird durch gerundete, augenartige Häkchen am Auslauf jeder einzelnen Faltenschlucht ein persönlicher Zug verliehen (vergl. die Marienmäntel Taf. VII und VIII). Auf die großfigurige Vordergrundsszene folgt ein sehr rasch sich verkürzender Mittelplan, mit scharfrandigen Hügelkulissen und winzigen Personen ausstaffiert. Daß im Stadtprospekt des Hintergrundes immer wieder der gleiche Rundturm mit den drei Spitzgiebelchen auftritt, sei nebenbei angemerkt. — Im übrigen werden gerade an den Landschaftsvergleichen auch die Unterschiede der beiden Gemäldegruppen Sarnen und Glis fühlbar. Die Beweinung Christi ist entschieden altertümlicher im kulissenhaft geschichteten Aufbau der Szene. Wir möchten sie daher mit Durrer um 1480 ansetzen. Sie zeigt in den Hügel- und Felsformen eine isolierende Linienschärfe, in der viel zu groß genommenen Magdalena eine Unsicherheit der kontinuierlichen Verkürzung, die in den spätern Gliser Bildern verschwindet. Da ist alles besser zusammengesehen und in einheitlichen Fluß gebracht. Durch Senkung der Horizontlinie wird mehr Tiefenerstreckung gewonnen. An Stelle des früheren, so rezeptmäßig wirkenden Bildabschlusses vermittelt eine breithingelagerten, von Felswänden gerahmten Stadt, ist eine abwechslungsreiche, von lockeren Baumkronen belebte Silhouette getreten. Vergleicht man die Felspartie links oben in der Passionsszene mit jener hinter den Hirten in der Weihnachtsdarstellung, so wird die weichere, mehr malerische Haltung der Walliser Flügel klar. In der Farbenskala dieser Bilder herrschen satte, dunkle Töne vor, die durch kräftige Schattenlagen unter einander gebunden sind. Keine solch eigenartigen, gewagten Kontrastwirkungen mehr, wie in dem Sarner Gemälde um 1480, wo ein fahles Hellrosa im Mantel Mariä und ein apartes Hellgraublau dominieren und unvermittelt

gegen tief dunkle, säuberlich umgrenzte Farbflächen stehen.

* * *

Mit der größtenteils am Oberrhein zusammengebrachten Sammlung Dart sind vor wenigen Jahren zwei beidseitig bemalte Altarflügel unseres Meisters (ohne nähere Herkunftsangaben) ins Musée des beaux arts nach Dijon gekommen. Aus administrativen Gründen hat die Museumsleitung die Photographien dieser für die altschweizerische Malerei so wichtigen Sammlung noch nicht freigegeben, so daß wir keine Abbildungen bringen können. Wenige Bemerkungen mögen deshalb genügen. Auf den Außenseiten erscheint die Verkündigung, wie in Glis auf die Gesamtfläche verteilt, jedoch in reicherer Komposition und mit seitenvertauschten Figuren (Engel links, Maria rechts). — Innen sieht man links die Geburt Christi, rechts eine Reiterschar, wohl die hl. drei Könige, welche nach Bethlehem eilen. Statt der Säulenhalle ist eine offene Strohütte gewählt, auf deren Dach fünf Engel ihr gloria in excelsis singen. Maria und Joseph stimmen in Haltung, Kopftypus und Faltenwurf eng mit der in Glis und Sarnen festgestellten Formulierung überein. Die Betrachtung der vielgestaltigen, von einer Stadtmauer abgeschlossenen Landschaft ergibt mit voller Evidenz, daß wir es mit dem gleichen Künstler zu tun haben. Zeitlich scheinen mir die Tafeln zwischen die Beweinung und den Altar im Wallis zu gehören, denn sie teilen mit ersterer den über großen Maßstab der Vordergrundspersonen, gehen aber gleichzeitig in der flüssigeren Bewegung der Gestalten und im Detailreichtum über sie hinaus. Der Ansatz „gegen 1500“ dürfte daher gerechtfertigt sein.

* * *

Was für ein kunstgeschichtliches Problem verkörpert diese Gemäldegruppe? Wo sind die Wurzeln ihres provinziellen und doch keineswegs qualitätlosen Manierismus zu suchen? — Unterseen bei Interlaken und der bernische

Stifter Armbruster weisen auf Bern. Aber weder der nelkensignierte Johannesaltar oder die anderen Altarreste (im Berner Museum), noch die Fresken bei den Dominikanern oder in der Münstervorhalle daselbst zeigen stilistische Verwandtschaft. Dagegen bestehen Beziehungen zu den zwei Flügeln des ehemaligen Hochaltars der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ue.,³⁾ deren Maler nach aller Wahrscheinlichkeit der Straßburger Palus ist. Palus war Geselle beim Maler Bartholome Rutenzwyg in Basel und wurde von seinem Meister zur Vollendung des Freiburger Altares abgeordnet. So berichten die jüngst ans Licht gekommenen Urkunden.⁴⁾ Bestätigend tritt ein bisher nirgends erwähnter Zusammenhang hinzu: Der Peter Rot-Altar, gesichert in Basel und für den Basler Bürgermeister Rot gemalt, ist der nächste Verwandte der Bilder zu Freiburg, was sich zwanglos durch die gemeinsame Abkunft aus Bartel Rutenzwygs Werkstatt erklären läßt.⁵⁾ Palus kam auch mit dem Berner Meister des Johannesaltars (Heinrich Bichler?) in Kontakt. Wie und wann sich dieser Kontakt ergab — ob Palus am Ende identisch ist mit jenem in den 90er Jahren zu Bern tätigen Paulus Löwensprung —, wissen wir nicht. Wohl hat er die Nelkensignatur und auch Anklänge an vereinzelte rundköpfige Typen des Johannesaltars (z. B. Taufe Christi) aufgenommen, aber im Ganzen gesehen ist seine Bindung zum oberrheinisch-elsässischen Kunstkreis doch stärker, als zu dem aus schwäbisch-ulmischer Tradition (Zeitblom?) hervorgegangenen Nelkenmeister des Johannesaltars.⁶⁾

³⁾ Abb. in „Fribourg artistique“ 1897, pl. 13 und 14, und bei Paul Ganz, „Malerei der Frührenaissance in der Schweiz“. Zürich 1924. Taf. 89. (Nur die Verkündigung.)

⁴⁾ Vergl. Hans Morgenthaler im Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1925, S. 46 ff., und P. Ganz a. a. O. S. 132.

⁵⁾ Abb. bei P. Ganz, a. a. O., Taf. 38, 39.

⁶⁾ Abb. von 3 Tafeln des Johannesaltars bei Ganz, a. a. O., Taf. 91/93. Zwei weitere Szenen bei W. Wartmann, „Tafelbilder des

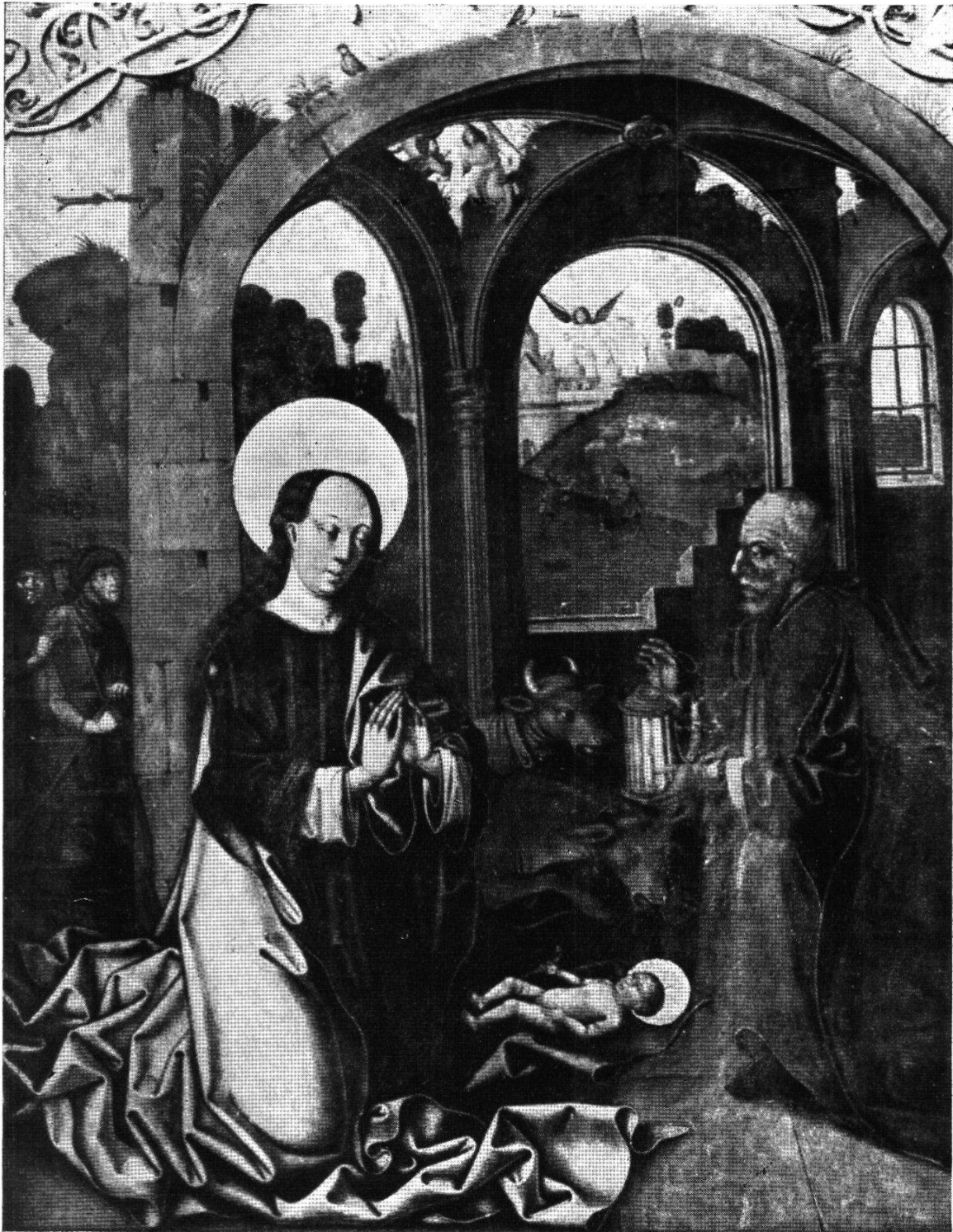
In den Gemälden bei den Freiburger Franziskanern: zwei heiligen Frauen, Geburt Jesu und Dreikönigsanbetung, finden wir die Gesichtstypen von Sarnen, Glis und Dijon vorgebildet, nur in aristokratischerer Formulierung. Hier sei nur auf die übereinstimmenden Proportionen im Antlitz Mariae hingewiesen: Die sehr hohe Stirn mit seitlich verschobenem Scheitel, der kurze, starke Nasenrücken, an den sich die kreisrunden Brauen anschließen. Auch Joseph und der links stehende König aus dem Morgenland (Taf. IX) weisen auf Werke in der Art des Basler-Freiburger Malers Palus zurück. Doch reichen die Zusammenhänge nicht hin, unseren Meister als den direkten Schüler des Palus aufzufassen. Zwischen beiden ist wohl noch ein heute nicht mehr nachweisbares Bindeglied anzunehmen. In dieser Meinung bestärkt mich eine feine Beobachtung Durrers. Er stellt nämlich in einem aus Sarnen in die Engelberger Klostersammlung gelangten Marienaltar Beziehungen zum Berner Nelkenmeister fest und nennt auch die Bilder in Freiburg in jenem Zusammenhang. (S. 182 der Statistik, mit Abb. Taf. IV.) Zweifellos ist der Marienaltar oder sein Urheber aus dem Bernbiet nach Unterwalden eingewandert und hat mit der Luzerner Malerei, welche sonst die Urkantone mit Altären versorgte, nichts zu tun. Mit unserer Bildergruppe Sarnen-Glis-Dijon besteht im Figürlichen gerade soviel Ähnlichkeit, als die Anlehnung zweier ganz verschiedener Temperamente an gemeinsame Vorbilder erzeugen kann. In der Landschaftsgestaltung kommen sich die Gemälde jedoch so nahe, daß man gezwungen ist, Anregung aus der gleichen Quelle anzunehmen (Vermittlung untereinander kommt nicht in Frage) und diese kann nur ein dem Palus nahestehender, vorläufig noch nicht näher faßbarer Dritter sein, nicht aber Palus selbst, da bei ihm die Landschaft weiter keine charakteristischen Merkmale zeigt. —

15./16. Jahrh." Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesch. 1922. Taf. 20 und 34. (Dabei auch die Taufe Christi.)



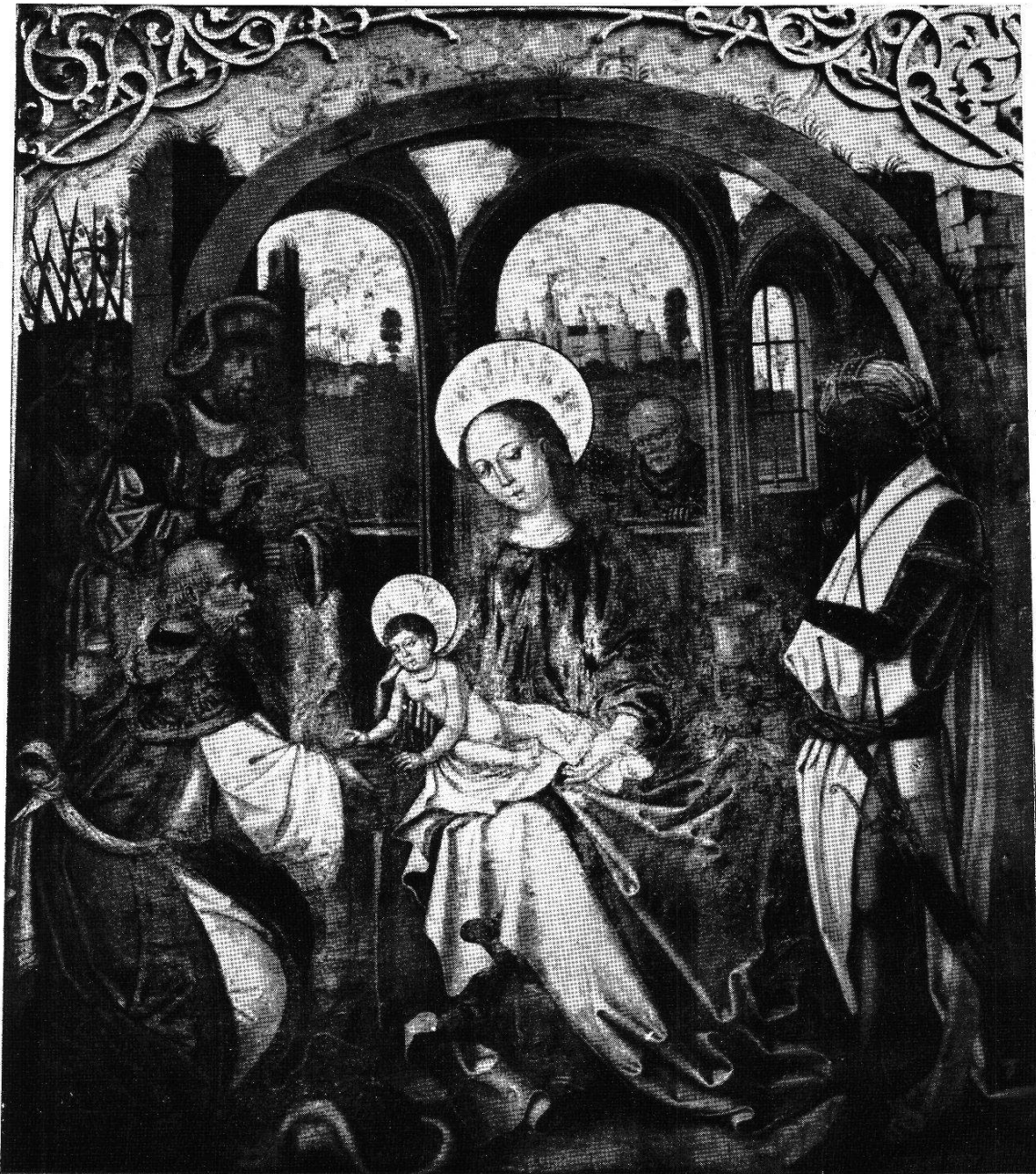
1,60×1,39 (etwas beschnitten)

Beweinung Christi. Aus Unterseen bei Interlaken.
Benediktinerinnenkloster St. Andreas, Sarnen.



ca. 1,40×1,80 (beschnitten!)

Geburt Christi. Altarflügel in Glis bei Brig (Oberwallis).
Linke Innenseite,



ca. 1,40×1,80 (beschnitten!)

Anbetung der hl. drei Könige. Altarflügel in Glis b. Brig (Oberwallis).
Rechte Innenseite.



ca. 3 m × 2 m.

Verkündigung. Mit Armbruster-Wappen rechts oben.
Altarflügel in Glis bei Brig (Oberwallis), Außenseiten.