Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 20 (1930)

Artikel: Die Schlusssteine im östlichen Teile des Kreuzganges in Mariaberg
Autor: Fäh, Ad.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-947810

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: 13.07.2025

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

Aus dem ostschweizerischen Lapidarmuseum:

Die Schlußsteine im östlichen Teile des Kreuzganges in Mariaberg

Von Dr. Ad. Fäh, Stiftsbibliothekar, St. Gallen.

(Phot. Labhart, Rorschach.)

1. Einleitende Bemerkung.

Für die prächtige Bauanlage von Mariaberg erstellte das Kloster St. Gallen unter Abt Beda Angehrn 1777, über der malerischen Treppenanlage, das heutige Eingangsportal. Dieses führt den Besucher in die Halle mit den beiden Kreuzgewölben und nach dem nördlichen Teile des Kreuzganges, wo die Spätgotik in den Wölbungen und im Masswerke der Fenster ihr üppigstes Formenspiel entfaltet. Die Schlußsteine mussten in diesem architektonischen Reichtume verkümmern oder fanden überhaupt keine Aufnahme.

Wir wenden uns nach der nordöstlichen Ecke, schenken auch dem uns bereits bekanten — Rorschacher Neujahrsblatt 1929, S. 15—18 — Refektorium keine Aufmerksamkeit. Im östlichen Korridore findet das bisherige Linienspiel einzig in den Fenstern seine Fortsetzung; die doppelten Rauten der Gewölbe betonen in ihrer Schlichtheit jenen Ernst, der an sakrale Würde erinnert. Der Besucher betritt die Eingangshalle, die dem, später als Kapelle benützten Kapitelssaale vorgelegt ist.

Bild 3.
Der hl. Vitus.

Bild 6.
Der hl. Achatius.

2. Die vierzehn Nothelfer.

Die Schlußsteine ziehen sich nicht in der starren Scheitellinie durch die Gewölbe: die Rauten verschieben sie malerisch nach beiden Seiten. Ein einheitlicher Gedanke beherrscht den plastischen Schmuck. An der Konsole in der Ecke hält das st. gallische Wappentier die heraldischen Embleme des Abtes Ulrich Rösch von Wangen (1463—1491), eine pietätvolle Erinnerung an den Erbauer von Mariaberg. In den Schlußsteinen bilden die künstlerisch keineswegs hoch

stehenden Evangelisten-Symbole die Einleitung zur figuralen Serie der vierzehn Nothelfer.

Die merkwürdige Zusammenstellung dieser Heiligen, in deren Herkunft der Orient auffallend stark vertreten ist, wird damit begründet, dass sie sich einer besondern Hilfsmacht erfreuten und während ihres Martyriums fast ausnahmsweise ihren Verehrern Erhörung in allen Anliegen und Nöten zusicherten. Die Aufnahme der Verehrung in unsern Gegenden könnte in Verbindung gebracht werden mit der Pestkrankheit, wie sie sich im 14. und beim beginnenden 16. Jahrhundert mit ihren verheerenden Wirkungen sich zeigte. Auffallend ist es indessen, dass die literarischen Quellen des Klosters St. Gallen in ihren Heiligenleben wohl zahlreiche Einzelndarstellungen, aber ihre Zusammenstellung zur Gruppe der Nothelfer nicht kennen. Süddeutsche Einflüsse, vielleicht aus Bayern, scheinen sich in Rorschach geltend zu machen.

Hervorragende Meister, erinnern wir an Th. Riemenschneider, H. Burgkmair, H. Holbein d. Aelteren und L. Caranach haben sich mit diesem Thema beschäftigt. In zuweilen wenig übersichtlicher Weise wurden die vierzehn Figuren von den Bildhauern und Malern zu einem Guppenbilde vereinigt. Im Lapidarmuseum zu Rorschach, als welches der Kreuzgang vom Mariaberg in seinen Schlußsteinen ehrenvoll bezeichnet werden darf, ist die Frage in klaren Einzelnfiguren gelöst, die nicht geringen künstlerischen Schwierigkeiten glücklich auszuweichen vermochten. Von der Ganzfigur musste, in Rücksicht auf den disponibeln Raum, abgesehen werden; man begnügte sich mit Brustbildern, wobei für den einzelnen Heiligen, sein Emblem und das Spruchband der Namensbezeichnung recht haushälterisch vorzugehen war. Von der Fessel der Schlußsteine im Refektorium, die jede Figur in einen Vierpass hineindrängte, befreite sich der Künstler des östlichen Teiles unseres Kreuzganges, indem er den ganzen Kreis im Gewölbescheitel beanspruchte, zuweilen ragt zwar ein Gurtenstück der Wölbung noch etwas unvermittelt in die Komposition hinein.

3. Der Herold kirchlicher Würdenträger.

Die Serie der Nothelfer eröffnet der hl. Georg (J. Georius) — Bild 1. — Der unerschrockene Held, der kühn zu Pferde den Drachenkampf siegreich aufnimmt, ist ein beliebtes Motiv der christlichen Kunst. Hier begegnet uns der Martyrerheld aus Kappadazien als jugendlich ernster Krieger, in der kleidsamen Tracht des endenden 15. Jahrhunderts. Der Wams umschliesst den Hals. Ueber den Schultern ist der Mantel sichtbar. Den Federn des Barettes zieht der Bildrand keine Grenzen, sie treten über denselben hinaus. Auf den Drachenkampf finden wir den entschiedenen Hinweis, denn die Rechte treibt den mit den Mantelpartien umwundenen Schaft des Speeres kraftvoll in den Rachen des Ungetüms. Die Linke umfasst den Leib des Reptils, dessen Schweif sich dem Rahmen entlang schlängelt. Man muss dem unbekannten Plastiker das Zeugnis ausstellen, dass er sich nicht begnügte, den Heiligen einfach mit seinem Embleme, als Krieger mit dem Speer oder dem Schilde, nach dem Vorgehen von Mantegna oder Donatello, darzustellen. Unser Künstler ist in seiner Kampfszene ungleich dramatischer, ein so bewegter Schilderer, dass er sich, durch den Kreisrahmen beengt, diese Fesseln zu brechen suchte.

Bild 1.
Der hl. Georg.

Bild 2.
Der hl. Panthaleon.

Die malerischen Licenzen verschwinden in den beiden folgenden Bischöfen: S. Blasius und Erasmus (Erasimus). Die beiden Brustbilder zeichnen sich durch gefällige Ausnützung der gegebenen Fläche geradezu aus, trotzdem die Kopfbedeckung, die Mitra zur Ueberschreitung der gezogenen Grenzen einladen musste. Die Gewandung ist die nämliche in diesen Darstellungen. Ueber das um den Hals weich gefaltete Unterkleid legt sich der Mantel, den ein Band über der Brust zusammenhält. In den Händen

ruht der Bischofsstab, Blasius trägt die Kerze, Erasmus hält im linken Arm den von seinen Eingeweiden umwundenen Stab. In den mildernsten Zügen dieser Bischöfe scheint weniger deren Würde, vielmehr die Naturfreude dieser ehemaligen Einsiedler, denen zutraulich die Tierwelt sich näherte, festgehalten zu sein. —

4. Die Perlen der Schlußsteine.

Im hl. Panthaleon — Bild 2 — nähert sich uns ein fast abstossender Realismus. Der Patron der Aerzte, selbst kaiserlicher Leibarzt, zeigt über dem um den Hals kragenartig geschlossenen Rock den nur über den Achseln sichtbaren Mantel. Die beiden Hände sind auf das Haupt genagelt. Sie sind auffallend schwach behandelt, als sollten sie die Schmerzenszüge des Antlitzes nicht beeinträchtigen, vielmehr sie, gleich einem Nimbus, kräftig hervorheben. Dem Bestreben, das Haupt nach Möglichkeit zu betonen, wurde auch die Anordnung des Schriftbandes unterworfen, indem dieses hier zum ersten Male die untere Fläche füllt.

Im hl. Vitus (Sant Vit) — Bild 3 — verlässt der Künstler die naturalistischen Pfade und erhebt sich zu jener poetischen Verklärung, die selbst einen genreartigen Zug aufnimmt. Der junge Sizilianer wurde nach der Legende mit dem hl. Modestus und seiner Amme Crescentia in einem Kessel voll siedenden Peches gemartert, aber durch einen Engel wunderbar befreit. In origineller Weise knüpft der Plastiker an diesen Gedanken an.

Der Martyrer trägt ein einfaches Barett. Das Antlitz ist von den geraden Haarsträhnen umrahmt. Der Mantel fällt über die Schultern. Diesen hat die Linke erfasst, um den heissen Kessel, ohne Nachteil für die zarten Hände, stützen zu können. Die Rechte ruht auf dessen Rand. Der Zeigfinger scheint die Wärme des Inhaltes kontrollieren zu wollen. Aufmerksam beobachten die jugendlichen Züge in ihrem siegreichen Lächeln diesen Vorgang. Die Originalität, die von der Darstellung des Martyriums vollständig abstrahiert, den höhern Schutz in zarter Weise zu betonen sucht, erhebt diese Darstellung zum Hauptwerke in der Serie der Nothelfer.

S. Christophorus (Cristofel) — Bild 4 — begegnet uns über dem Eingange zur Kapelle und der Wand mit deren Konsekrationsurkunde von 1532. In der Stellung der Figur ist auf die Kultstätte keine Rücksicht genommen. Der Plastiker unterbricht die fortlaufende Linie seiner Figuren auch hier nicht.

Die Aufgabe, einen Riesen mit der schwerdrükkenden Last des Jesukindes auf seinen Schultern, das er durch den reissenden Fluss setzen soll, darzustellen, war keine leichte. Der Künstler zeigte sich ihr gewachsen. Die Figur des Heiligen ist leicht nach links geneigt. Im knorrigen Stamme, den die Hand fest fasst, findet er eine Stütze. Die Linke rafft in äusserster Kraftanstrengung die Falten des Untergewandes über der Brust zusammen. Auf der Schulter ruht das Kind, dessen Händchen sich an den Haaren des Riesen festhält, während auf seinem linken Aermchen das Schriftband mit dem Namen des wuchtigen Trägers und dem Monogramm J. H. S. liegt. Die Haupt- und Barthaare zeigen eine auffallende schematische Behandlung, die sich später im südlichen Teile des Kreuzganges bemerkbar macht, dort selbst zur Regel wird.

Bild 4.
Der hl. Cristophorus.

Bild 5.
Der hl. Dionysius.

5. Ein bischöflicher Anführer der Krieger.

Der nun folgende Bischof S. Dionysius — Bild 5 — weist eine ungleich bessere Behandlung auf als die beiden Würdenträger, die wir bereits kennen. Die Bänder der Mitra haben ihre Steifheit verloren, sie sind, wie die ganze Gewandung, weicher und sorgfältiger wiedergegeben. Die Darstellung des Enthaupteten, der sein eigen Haupt von seiner Marterstätte nach dem Grabe trug, hat zu beinahe abstossenden Darstellungen in der Malerei und Plastik geführt. Unser Bildhauer fand einen glücklichen Aus-

weg, indem das vom Rumpfe getrennte Haupt als Emblem behandelt ist. Die mit Handschuhen bekleidete Hand fasst das Haupt, das die Linke sorglich stützt. Der Künstler fand zur Betonung eines scharfen Gegensatzes günstige Gelegenheit: die schmerzvoll bewegten Züge mit dem leicht geöffneten Munde und der stille Friede im männlichen, doppelt dargestellten Antlitze.

Im hl. A c h a t i u s (Achacius) — Bild 6 — nähern wir uns einem unerschrockenen Krieger, einem kaiserlichen Befehlshaber, den die spätern Legenden selbst zum Anführer der 10,000 Martyrer-Soldaten auf dem Berge Ararat erhoben haben. Der kühne Heerführer wird einzig im ernst blickenden Kopfe mit seinen krausen Haupt- und Barthaaren betont. Seine Kleidung: das eng geschlossene Unterkleid und der Mantel mit umgeschlagenen breiten Kragen erinnern eher an einen Höfling des beginnenden 16. Jahrhunderts, der der spanischen Kleidersitte folgt. Mit beiden Händen hält er das Geäste seines Stabes, dessen obern Dorn die Rechte zierlich umfasst. Die Sorgfalt der ganzen Behandlung zeigt sich selbst im Schriftband, das weich über das ins Bild hineinragende Gurtenprofil gelegt ist.

Einen kühnen Jägersmann erwarten wir im hl. E u s t a c h i u s (Enstachius) — Bild 7 — zu finden, ohne dass indessen die Erwartungen voll befriedigt werden. Denn der Heilige zeigt unter seiner Kopfbedeckung die an der Stirne kurz geschnittenen Haare, die beidseitig leicht gelockt herabfallen. Er trägt den eng geschlossenen Waffenrock mit niedergelegtem Kragen, dessen bauschigen Aermel doppelt zusammengezogen sind. Die Behandlung des Spruchbandes, das beidseitig im eleganten Linienspiele endet, begegnet uns hier wieder wie beim hl. Vitus. Mit beiden Händen hält der Jäger den Hirschkopf, in dessen Geweih jedoch die Darstellung des Gekreuzigten fehlt. Zur gefälligen Behandlung der Figur stehen die schmerzdurchfurchten Züge mit dem offenen Munde in einem eigentümlichen Gegensatz.

6. Zwei Mönchsgestalten.

Zu den Schlußsteinen im Refektorium scheint der Künstler im hl. A e g i d i u s (Egilius) zurückgekehrt zu sein. Die Mönchsgewandung macht sich wieder geltend. Das kräftige Antlitz umfliessen die weichen Falten der aufgeschlagenen Kaputze, die in der nämlichen Zartheit die Schultern bedecken. Die Linke hält das offene Buch. Die Rechte umfasst die kleine Hirschkuh mit dem Pfeile in der Brust. Zutraulich blickt das Tier zum Heiligen empor, als erwartete es von ihm die baldige Heilung der klaffenden Wunde. Wir erblicken hier wieder einen jener poetischen Züge, die vereinzelt aus der Legende hervorgehoben sind. —

Bild 7.
Der hl. Eustachius.

Bild 8.
Der hl. Magnus.

Der süddeutsche Einfluss zeigt sich in Rorschach selbst in der Zusammenstellung der Nothelfergruppe. Der Martyrer Cyriacus wird durch den Gründer von Füssen, den hl. M a g n u s (Mang) — Bild 8 — ersetzt. Er ist halb als Mönch, halb als Gelehrter aufgefasst. Das eng um den Hals geschlossene Unterkleid bedeckt der mit dem Umschlag versehene Mantel. Die Linke hält ein geschlossenes Buch, das etwas hart an die hineinragende Rippe der Quergurte stösst. Die segnende Rechte und der Blick sind nach dem kleinen Drachen am untern Bildrahmen gerichtet.

7. Die Schlusswerke.

Die künstlerische Kraft des Plastikers scheint gegen das Ende seiner Aufgabe etwas nachgelassen zu haben. Denn die drei weiblichen Schlussfiguren zeigen nicht mehr die bisherige Sorgfalt der Behandlung.

Die hl. M a r g a r e t a (Margreta) erscheint im Kostüme des 16. Jahrhunderts. Um den Hals ist der Hemdansatz sichtbar, Unterkleid und Mantel vollenden die vornehme Gewandung. Die linke, scharf ge-

zeichnete Hand hält ein offenes Buch. Der kleine Drache kennt seine gefürchteten Angriffe keineswegs, naiv ruht er im Arme der Martyrin, zu der er aufblickt. Das schematisch behandelte Haupt ist, wie bei den beiden folgenden Figuren, mit der Krone geschmückt und von den welligen Haaren umrahmt.

Die etwas reifere hl. Katharina (Katerina) — Bild 9 — trägt einen Mantel, dessen bauschige Falten die rechte Bildseite füllen. Die Hand stützt den Griff des Schwertes. Im Spruchband lesen wir die Jahreszahl 1518, die einzige chronologische Bezeichnung der ganzen Bilderserie.

Die Fürstentochter Barbara in reichem Mantel, mit kostbarem Gürtel um die Lenden, trägt in der Linken das geschlossene Buch. Die Rechte hält den Kelch, nach dem der Blick des lächelnden Antlitzes gerichtet ist.

Der letzte Schlußstein in der südöstlichen Ecke bietet uns in origineller Teilung das Wappen des Abtes Franz Gaisberger (1504—1529) — Bild 10 —. In drei Wäppchen verteilt finden wir den Klosterbär, die Dogge und den Steinbock der Gaisberger. Den Zwischenraum füllen drei liegende Putten, von denen einer das sorgenschwere Haupt mit der Linken stützt.

An chronologischen Hinweisen fehlt es uns keineswegs. Schon im nördlichen Teile des Kreuzganges begegnet uns am Gaisberger Wappen die Bezeichnung anno Domini 1516. Im Schlußsteine mit dem Bilde der hl. Katharina lesen wir, wie bereits erwähnt, die Zahl 1518. In der südöstlichen Wölbungsecke ist die Jahrzahl 1519 neuestens wieder aufgefrischt. Hier findet sich selbst ein Steinmetzzeichen, das nach der Tafel im städtischen Museum in St. Gallen auf Leonhart von Rorschach gedeutet werden könnte, wenn dieser Name sich nicht erst 1571 verzeichnet fände.

Die Serie dieser Plastiken vermehrt nicht bloss in willkommener Weise das Material der Ikonographie, sondern sie ist auch in rein künstlerischer Hinsicht interessant, besonders wenn die Verschiedenheit der Auffassung näher verfolgt wird. Diese intimen Beziehungen der Heiligen zu ihren Emblemen dürfen eingehend berücksichtigt werden. Unter stets neuen Gesichtspunkten sind einzelne Episoden der Legende festgehalten. Die Naivität der im Zeitkostüm auftretenden Figuren ist dieser Periode eigen, allein der Wechsel, der keine Wiederholung kennt, bietet dem aufmerksamen Auge jene Weide, die ungeahnte Ueberraschungen bereitet. Stehen die betrachteten Werke vielleicht nicht auf der künstlerischen Höhe der Schlußsteine des Refektoriums von Mariaberg, so kompletieren sie doch die Reihe der reizenden Schöpfungen des 16. Jahrhunderts, die sich glücklich bis in die Gegenwart erhalten haben.

Bild 9.
Die hl. Katharina.

Bild 10.
Das Wappen des
Abtes Franz Gaisberger.

AM WASSER

Aus «Grüezi mitenand», vierzig helvetische Stimmungsbilder von O. Baumberger
Verlag: E. Löpfe-Benz, Rorschach.