

# Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum zu Valeria in Sitten

Autor(en): **Reiners, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **4 (1942)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162805>

## **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.

## Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum zu Valeria in Sitten

VON H. REINERS

(TAFEL 59—62)

Die vielfache Ausstrahlung der schwäbischen Kunst in die deutsche Schweiz und die enge künstlerische Verbindung der beiden Gebiete sind hinreichend bekannt. Eine neue Bestätigung bieten zwei Reliefs im Museum zu Valeria, die aus dem Oberwallis stammen und wohl erst durch die letzte Landesausstellung weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Je 68 × 88 cm groß, aus Arvenholz geschnitzt, nur hier und da mit Rot gehöht und mit einzelnen gemalten Augensterne, schildern sie zwei in der spätgotischen Malerei und Plastik oft wiederholte Szenen aus dem Leben der hl. Katharina. Auf der einen (Abb. 1 und 5) wird die jugendliche Heilige mit vorne gefesselten Händen an einem Strick von einem Schergen, der in der damals für solche Szenen beliebten Art mit einem Höchstmaß an Häßlichkeit geschildert ist, vor den König geführt. Ein Krieger und zwei weitere Männer drängen sich hinter jenem, ein vierter, der wohl schon beim König weilte, als die Gruppe herankam, legt der Heiligen die Rechte auf die Schulter und neigt sich zu ihr, als wolle er die junge Angeklagte ansehen. Während der auf dem Throne sitzende König zu der Vorgeführten zu reden scheint, bei seinem weit geöffneten Munde sieht es eher aus, als schreie er sie an, steht diese mit ganz ruhigem, wie interessiert und wartend schauendem Antlitz vor ihm. Den Hintergrund bildet eine steil aufsteigende felsige Landschaft mit Wegen, Schluchten, Toren und einzelnen Bauten in verschiedener Höhenlage, oben bekrönt von einer befestigten Stadt und einer kleinen Baumgruppe. In eigenem Kontrast zu diesem unruhigen Landschaftsbilde steht die in geschlossenen Flächen und mit graden Linien gegebene Hausfassade, die links die Szene begrenzt.

Das zweite Relief (Abb. 2) schildert das Martyrium der Heiligen. Über der Szene schwebt oben als Abschluß der noch mehr zerklüfteten Landschaft eine schwere Rauchwolke, aus der Flammen schlagen und Steine niederprasseln, die zum Teil die Henkersknechte erschlugen und das Rad zerstörten, mit dem die Heilige zu Tode gemartert werden sollte. So kniet diese denn, mit einer großen Krone geschmückt, während sie auf dem andern Relief nur einen Stirnreif trägt, mit gefalteten Händen den Radtrümmern am Bildrande zugewandt, des tödlichen Schlages gewärtig, zu dem der Henker neben ihr mit dem großen Schwerte ausholt. Schulter und Brust sind entblößt und die langen Haarwellen, die auf der andern Szene bei ihr gleichmäßig auf die Schultern niederfallen, sind hier, um den Hals zum Schlage frei zu haben, nach einer Seite gelegt. Der König mit drei weiteren Personen, von denen man in den beiden neben ihm Gestalten der andern Szene wiedererkennt, wohnen der Hinrichtung bei. Über ihnen erscheint rechts am Bildrande ein Knabe, der, von zwei Steinen getroffen, mit erhobenen Armen und fliegenden Haaren schreiend dem Verderben zu enttrinnen

sucht. Der König und die andern aber beachten das ebensowenig wie den von den Steinen schon Erschlagenen, dessen Kopf zwischen den Beinen des Henkers sichtbar wird.

Die krause Gesamterscheinung der beiden Darstellungen läßt den Meister sofort unter die Gruppe der spätgotischen Schnitzer reihen, welche in der bewegten Form, teilweise unter Preisgabe gegenständlicher Klarheit, schon an die Grenze des Barocken führen. Die Landschaft hat schon einen Zug ins Phantastische, wie man es bei manchen Meistern des oberrheinisch-alemannischen Kunstkreises ähnlich wiederfindet, ebenso wie die teilweise ungewöhnlich reich geformten Köpfe, die ähnlich zerklüftet wirken wie die zerklüftete Landschaft.

Im Kunstband der Schweizerischen Landesausstellung werden die Reliefs zum ersten Male veröffentlicht<sup>1</sup> und dem Monogrammist W. H. W. zugeschrieben, der mit dem 1513 in Bern nachweisbaren W. H. Winiger identifiziert wird. Zum Vergleich dient dabei eine Barbarafigur, die das Berner Kunstmuseum aus dem Nachlaß des bekannten Sammlers und sehr geschickten Restaurators Schuster in München erwarb. Die abgelaugte, jetzt farblose Figur, die von Mandach veröffentlicht wird, trägt auf der ausgehöhlten Rückseite oben mit schwarzer Farbe aufgemalt die Aufschrift: W. H. W. maler v. B., das man dann zu Winiger ergänzte.

Aber diese Zuschreibung ist ein Irrtum, denn es handelt sich bei diesen Reliefs um charakteristische Arbeiten des Bildschnitzers Christoph Langeisen von Ulm. Julius Baum<sup>2</sup> hat als erster diese Künstlerpersönlichkeit klarer herausgestellt. 1509–1516 war Langeisen Mitarbeiter Syrlins bei der Herstellung von sieben Altären in den Kapellen des nördlichen Seitenschiffs sowie der Chorgestühle der Klosterkirche von Zwiefalten. Er sei, meint Baum, ein Schüler und später selbständig gewordener Werkstattgenosse Syrlins gewesen, der mit dem alternden Meister zusammengearbeitet habe. Während das Chorgestühl nicht mehr vorhanden ist, haben sich die Schreinreliefs der Altäre im Schloßmuseum zu Stuttgart erhalten. Von diesen sind nun die meisten, fünf, schon von Baum als Arbeiten Langeisens erkannt worden: Die Gefangennahme Christi, Christus vor Pilatus, die Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung. Die letztere jedoch nur zum größten Teil, da die Gruppe von Johannes und Maria ganz den Stil Syrlins zeigt und wohl sicher von diesem stammt. Diese Reliefs geben eine hinreichende Vorstellung von der Kunst Langeisens und Vergleichsmöglichkeiten, um die Zuschreibung der Reliefs von Valeria an ihn zu rechtfertigen (Abb. 3, 4).

Gemeinsam ist zunächst beiden Reliefgruppen die Art der Komposition, welche Figuren und Landschaft fast teppichartig übereinander baut, ohne räumliche und plastische Gliederung, wie in einer Raumzone. Das ist nicht nur im Relief begründet, es gibt auch in der schwäbischen Plastik hinreichend andere Lösungen. Für das geringe Interesse an räumlicher Klärung ist bei dem Relief der Hinrichtung der Heiligen vor allem die rechte Randfigur bezeichnend, von der nur ein Kopf wie angeklebt erscheint. Um die malerisch bewegte Gesamtwirkung ist es dem Künstler vor allem zu tun.

Die gleiche Künstlerhand bei den Reliefs von Valeria und Zwiefalten ergibt sich noch deutlicher aus den Einzelformen. Auch bei denen von Zwiefalten sieht man fast durchweg die selben Figurenproportionen wie bei den andern: ziemlich untersetzte Gestalten mit fast übergroßen, breiten Köpfen. Und diese Köpfe wiederholen sich im Typus in der gleichen Art, mit der meist knolligen Nase, dem stark vorspringenden Kinn und den fast wie in Geschwulsten vortretenden Backen inmitten der auch sonst stark bewegten Gesichtsform. Man vergleiche nur den Kopf des einen Schergen neben Christus auf der Szene der Geißelung (Abb. 4) oder den Mann im linken oberen Bogen dieser Szene mit den bartlosen Köpfen der Reliefs von Valeria, die sich doch in allem decken.

<sup>1</sup>) Kunst in der Schweiz (Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939, Bd. III, S. 279, Nr. 62 und 63).

<sup>2</sup>) J. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911, S. 119 ff.

Man sieht ferner die gleiche Form der Bärte, in Strähnen gegliedert oder zipfelig, oft in absonderlichen Formen, wie beim Henker der Reliefs von Valeria, bei dem nur einzelne Strähnen an der Backe hängen, und dem Krieger mit dem mächtigen Helme auf der Szene der Vorführung der Heiligen vor den König, bei dem er den Bart auf nur je eine dünne Strähne reduziert hat. Die Köpfe der Zwiefaltener Reliefs sind darin ähnlich gegeben, zumal die der Henker auf der Geißelungsszene. Doch merkt man deutlich, wie Langeisen dabei kein Schema wiederholt, sich vielmehr um Abwechslung bemüht.

Charakteristisch für Langeisen ist sodann vor allem die Gewandbehandlung, worin er besonders glänzt, wie schon Baum betont. Man findet wohl kaum einen andern Schnitzer jener Zeit, der darin so mannigfaltig ist wie er, so erfinderisch. Er kann sich darin kaum genug tun, gibt immer neue, andere Motive, so daß die Zwiefaltener Reliefs fast wie Mustersammlungen von Kostümen erscheinen. Denn über das an sich schon so reiche und abwechslungsreiche Zeitkostüm scheint er in reinen Phantasieschöpfungen teilweise noch hinauszugehen. In den Reliefs von Valeria ist er darin zwar zurückhaltender, gibt weit weniger, aber immerhin noch genug, daß auch sie grade durch den Reichtum der Kostüme andern Werken gegenüber ihre eigene Note erhalten. Dabei wiederholen sich hier wie dort die gleichen Motive. Arme, Oberschenkel oder vereinzelt auch andere Teile sind gerne geschnürt, gepufft und geschlitzt, so beim rechten Schergen und der linken Randfigur der Geißelung, andererseits beim Henker der Hinrichtung. Auch werden die Gewänder zuweilen in Zaddeln aufgelöst, wie bei der rechten Randfigur der Geißelung und dem Krieger hinter Christus auf der Pilatusszene, andererseits, in leicht geänderter Form, bei den Schergen der Reliefs von Valeria. Auch die einzelnen Schmuckmotive wiederholen sich, zumal das Schuppenmuster, das man allenthalben sieht, auf den Lederkollern ebenso wie auf den Dächern der Bauten, beim Kopfüberzug des rechten Kriegers der Kreuzigungsszene und sogar beim Schergen, der die Heilige vor den König führt, dessen Haar wie aus Schuppen gebildet ist, ähnlich, doch wieder leicht geändert, beim Haar des Henkers der andern Szene. Auf die großen Ringketten sei ferner verwiesen, womit Langeisen seine Figuren gerne schmückt, so den König und die Heilige, aber auch mehrere Personen der andern Reliefs. Und schließlich wiederholt sich, in fast gleicher Form, sogar das Ornament, das den Sockel des Thrones des Pilatus umzieht, beim Stirnreif der hl. Katharina.

Die Autorschaft desselben Künstlers, die aus solchen zahlreichen Übereinstimmungen, teilweise in Kleinigkeiten, doch wohl schon deutlich wird, wird außerdem bestätigt durch die charakteristische Behandlung der Landschaft. Auf den Zwiefaltener Reliefs hat diese einen weit geringeren Raum als auf denen von Valeria, sie erscheint nur auf den Szenen der Gefangennahme und Kreuztragung, ist jedoch von den Landschaften der andern Reliefs nur graduell verschieden. Hier wie dort sieht man die zackigen, unruhigen Felslandschaften, an deren steilen Hängen Burgen, kleine Festungen oder andere Einzelbauten kleben oder bei denen, was sich als vor allem charakteristisch wiederholt, auf einzelnen herausragenden Felsen Einzeltürme stehen. Auch die Gliederung der Felsen selber, wie es von den Zwiefaltener Szenen besonders die Gefangennahme zeigt, in langen, durchgehenden Rillen, ist die gleiche. Doch ist das landschaftliche Beiwerk auf den Reliefs von Valeria noch reicher gebildet als bei den andern, schon fast ins Krause mit weiter gehender Freiheit dem Naturbilde gegenüber stilisiert. Wenn Langeisen dabei in der Detaillierung an den Architekturen nicht nur Schießscharten und Öffnungen einschneidet, sondern sogar die Quaderfugen, wird man an ähnlich bis ins Letzte mit dem Schnitzmesser durchgeformte Landschaften niederrheinischer Altäre erinnert, während sonst solche Einzelheiten meist der Zutat des Malers mit der Farbe überlassen wurden, die aber bei den Altären am Niederrheine fehlt. Neben diesen krausen und ganz zergliederten, knorpeligen und welligen Landschaftsgebilden wirkt auf der Szene der Vorführung

der Heiligen das unvermittelte Nebeneinander mit der glatten, gradlinigen und flächigen Architektur am linken Bildrande um so stärker. Auch bei den Reliefs von Zwiefalten sieht man eine ähnliche architektonische Begrenzung am Bildrande in großen, fast ungegliederten Formen, wobei aber der Gegensatz zu der in größeren Formen gehaltenen Landschaft nicht als so unausgeglichen empfunden wird.

Aber neben all diesen bindenden Elementen unterscheiden sich die beiden Reliefgruppen doch wesentlich. Man kann wohl sagen, daß die von Valeria, vielleicht abgesehen von der erwähnten Dissonanz, formal geschlossener wirken, was vor allem in der reicheren Gliederung der Landschaft begründet ist. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß manche Köpfe im Grunde gleiche Formen zeigen wie die Felsengebilde und fast wie verlebendigte Felspartien erscheinen, so daß sich hier ein völliger Einklang ergibt. Aber durch die Gewandbehandlung mit den durchgehenden Geraden, die in der Landschaft fehlen, kommen die Figuren in klarer Gegensätzlichkeit zu stärkerer Geltung.

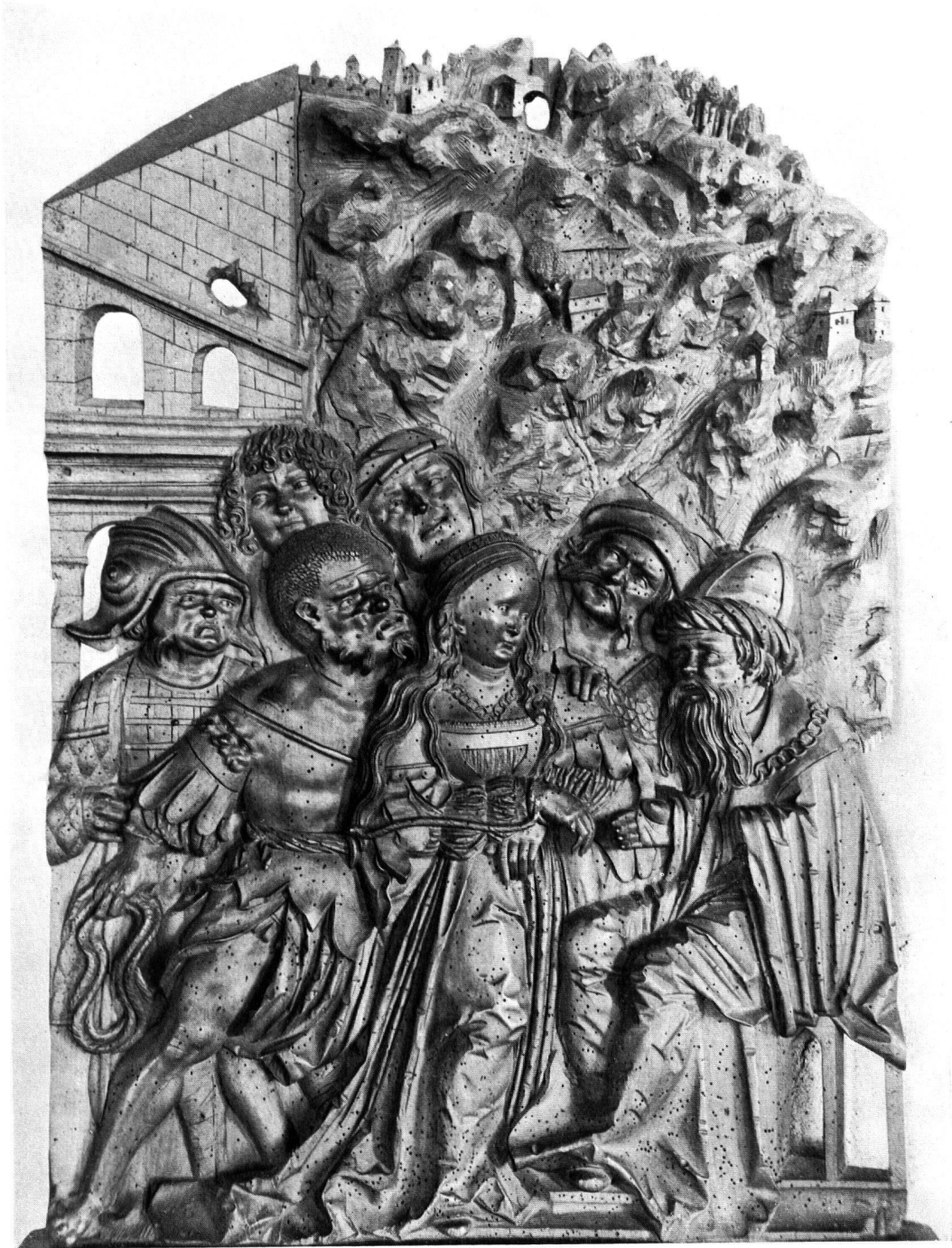
Man darf wohl das schon als Ausdruck einer Tendenz nach größerer Klärung des Ganzen deuten, trotz der teilweise gesteigerten Verlebendigung der Einzelform, und darin möchte ich vor allem ein wesentliches unterscheidendes Element der beiden Reliefgruppen sehn. Wenn in der Vorführungsszene der Heiligen die Schräge in der Haltung des Schergen sich so deutlich in der Landschaft fortsetzt, so daß eine große Diagonale sich durch das Relief hinzieht, so ist das wohl bewußt gegeben und würde ebenfalls dem Bemühen um eine straffer tektonisch entwickelte und klarere Komposition entsprechen. Dies zeigt sich auch deutlich im Aufbau der Gruppen. Wenn Baum sagt, daß Langeisen in die Ulmer Plastik etwas Neues hereingetragen habe in der Komposition, daß Gruppen von solcher Willkür der Anordnung bisher dort nicht üblich gewesen seien, daß in dem wüsten Gedränge der Szenen Haupt- und Nebenfiguren nicht zu unterscheiden seien, so wird man ihm in dieser Kritik für die Zwiefaltener Reliefs zustimmen, aber für die von Valeria gilt das nicht. Bei ihnen zeigt sich ein mehr ordnender Geist, und die Hauptfiguren heben sich hier gleich ganz anders heraus. So bei der Vorführung die Heilige und der König, neben denen der Scherge schon untergeordnet wirkt, und noch mehr die übrigen vier Figuren. Nicht nur als Mittelfigur, auch dadurch, daß sie allein ohne Überschneidung, fast als reine Senkrechte, in ganzer Entfaltung gegeben ist, beherrscht hier die Heilige als Hauptgestalt die Szene. Bei der Darstellung der Hinrichtung sind die inhaltlich wichtigsten Figuren, die Heilige, der Henker und der formal beide verbindende König, der inhaltlich zurücktretend in diesem Augenblick, hinter ihnen angeordnet ist, zur Hauptgruppe deutlich zusammengefaßt, neben der die übrigen Gestalten in nur begleitender, untergeordneter Rolle erscheinen.

Auch schon durch das andere Verhältnis von Figuren und Landschaft ist diesen Reliefs eine klarere Wirkung als Ganzes gesichert, die weit über die andern Reliefs hinausgeht. Das ist aber auch bedingt durch die neuen plastischen Akzente, die jenen gegeben sind, wodurch die etwas leere Gleichförmigkeit der andern überwunden ist. Bei den Szenen von Zwiefalten ließ der Künstler kaum eine leere Stelle, und wo er geschlossene Formen gab in einzelnen Figurenteilen, überzog er sie mit mannigfachstem Ornament und Schmuckmotiven, wodurch die geschlossene Wirkung wieder aufgehoben wurde. Jetzt aber läßt er, besonders deutlich beim Henker der Enthauptungsszene, bewußt die Teile leer, so daß sie in ihrer starken plastischen Rundung voll wirksam bleiben, durch den Gegensatz zu den übrigen zergliederten Teilen darin noch gesteigert. Daß er bei diesen Reliefs auf die Farbe verzichtete, bis auf kleine Zutaten, die in der Gesamtwirkung verschwinden und nur einer weiteren Klärung dienen sollen, während er bei den andern der Farbe eine so große Rolle zuwies, erklärt sich ebenfalls aus der gleichen dargelegten Tendenz.

Grade in solchen Gestalten, wie in dieser Henkerfigur, äußert sich neben den Figuren der Zwiefaltener Reliefs ein stärker ausgebildetes plastisches Gefühl. An die Stelle der meist dünnen und ausdruckslosen Gestalten dort sind vollere plastischere Erscheinungen getreten. Mit einem nun verständnisvolleren Erfassen der menschlichen Figur geht eine größere Sicherheit in der Wiedergabe der Haltung und der verschiedenen Bewegungsmotive zusammen. Wie anders das Stehen nun geworden ist. So lahme Gestalten, wie etwa der Krieger neben Christus auf dem Kreuzigungsrelief, mit dem leblosen steifen und zu klein geratenen Arm, findet man auf den Reliefs von Valeria nicht mehr. Von einem Ausdruck der Gesten könne bei den Darstellungen von Zwiefalten keine Rede sein, sagt Baum mit Recht. Allein schon die gut gelungene Wiedergabe der Bewegung des Henkers und der knieenden Heiligen zeigen auch darin die große Überlegenheit der Reliefs von Valeria. Und dieser gesteigerten Belebung der ganzen Gestalt entspricht auch ein besserer Ausdruck der Mienen. Baums Vorwurf, diese seien bestenfalls indifferent, meistens unsachlich, ist richtig für die meisten Köpfe der Zwiefaltener Szenen, nicht mehr für die von Valeria. Es sei nur auf die Köpfe der hl. Katharina hingewiesen.

So bedeutet der weitgehende Unterschied in allem eine künstlerische Überlegenheit der einen über die andern. Mit Sicherheit darf man daraus einen zeitlichen Abstand der Werke folgern und die von Valeria als die reiferen und späteren ansprechen. Bei denen von Zwiefalten stand Langeisen wohl noch am Anfange seiner künstlerischen Laufbahn. Es war die Zeit, in der er vielleicht die ersten Schritte als selbständiger Meister tat. Sie wirken in allem noch befangen neben der freieren, viel großzügigeren Behandlung der andern. Damit zusammen geht eine größere Sicherheit im Schnitt und der Materialbehandlung. Man spürt eine geübtere, des Schnitzwerkzeugs mehr gewohnte Hand. Erst in diesen späteren Werken hat Langeisen seine eigene persönliche Formensprache ausgebildet, bei der vom Stile seines vermuteten Lehrers, des jüngeren Syrlin, der bei den andern Reliefs noch vielfach durchzuklingen scheint, nichts mehr geblieben ist. Denn bei diesen Reliefs würde keiner, wären die andern nicht bekannt, an ein Schülerverhältnis zu jenem Ulmer Meister denken. So haben diese Reliefs von Valeria den besonderen Wert, daß sie Langeisen in einem neuen, günstigeren Lichte erscheinen lassen. Das bisherige Urteil über ihn, das nur auf die Anfangswerke von Zwiefalten gegründet war, bei denen Baum gar von Verfallkunst spricht, ist daraufhin zu korrigieren und ihm, ohne ihn zu überschätzen, doch ein würdigerer Platz in der großen Reihe der spätgotischen Bildschnitzer zu geben.





Phot. H. Reiners, Freiburg

Abb. 1

CHRISTOPH LANGEISEN  
Die hl. Katharina vor dem König  
Sitten, Valeria-Museum



Abb. 2

Phot. H. Reiners, Freiburg

CHRISTOPH LANGEISEN  
Martyrium der hl. Katharina  
Sitten, Valeria-Museum



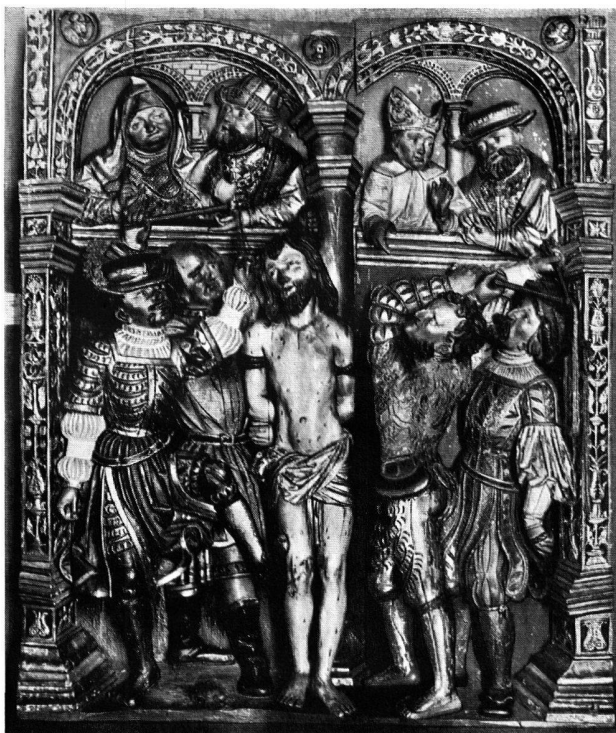


Phot. Landesbildstelle Stuttgart

Abb. 3

CHRISTOPH LANGEISEN

Kreuztragung Christi, vom Altar aus Zwiefalten  
Stuttgart, Schlossmuseum



Phot. Landesbildstelle Stuttgart

CHRISTOPH LANGEISEN

Abb. 4. Geißelung Christi

Stuttgart, Schlossmuseum



Phot. H. Reiners, Freiburg

CHRISTOPH LANGEISEN

Abb. 5. Detail von Abbildung 1

Sitten, Valeria-Museum