

Zeitschrift: Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band: 32 (1942)
Heft: 4

Artikel: Ein volkstümlicher Holzschnitt des 17. Jahrhunderts
Autor: Pfister-Burkhalter, Margarete
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1004793>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

Schweizer Volkskunde

Folk-Lore Suisse.

Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde
Bulletin de la Société suisse des traditions populaires

32. Jahrgang — Heft 4 — 1942 — Numéro 4 — 32^e Année

Holzbeige aus dem Berner Mittelland. — Marg. Pfister: Ein volkstümlicher
Holzschnitt des 17. Jahrhunderts. — A. Iten: Esel in Orts- und Flurnamen. —
I. Meyer: Die Benennung der verschiedenen Schneemengen und Schneefälle
in Ursern. — J. Ackermann: Allerlei Volkskundliches aus dem obern
Möhlental. — Misthaufen in Toffen. — Bücheranzeigen.



(Photo ca. 1905)

Wie im Berner Mittelland eine schöne Holzbeige aussieht.

Ein volkstümlicher Holzschnitt des 17. Jahrhunderts.

Von Margarete Pfister-Burkhalter, Basel.

Der volkstümliche Holzschnitt des 17. Jahrhunderts findet im allgemeinen wenig Beachtung, weder in der kunsthistorischen Literatur, noch in den graphischen Sammlungen. Begreiflicherweise, denn durch die beweglicheren Vervielfältigungsverfahren von Kupferstich und Radierung war der Holzschnitt schon zu Ende des 16. Jahrhunderts als künstlerisches Ausdrucksmittel nahezu verdrängt worden, ausser auf dem Gebiet des Zwei- oder Mehrfarbendruckes, gen. Clair-obscur, der die Künstler von Beruf noch einige Zeit in Spannung hielt, weil er Möglichkeiten versprach und erfüllte, die die anderen Techniken bis dahin nicht ersetzen konnten.

Hinter dem einfachen Schwarzholzschnitt standen jedoch bald keine gestaltenden Künstler mehr. Wo aber der schöpferische Atem aussetzt, erstarrt die Kunstform und wird zu einer handwerklichen Angelegenheit. Handwerker vertreten nun auch die Künstler, nicht nur in der Ausführung, wie oft schon früher, sondern selbst im Entwurf. Da aber der Formenschatz eines Arbeiters, der die Hauptzeit seines Lebens an seine handwerkliche Leistung wenden musste, in den meisten Fällen geringer war, als der eines gelernten Künstlers, so war er mehr als dieser gezwungen, sein Formengut aus vorgebildeten Werken anderer zusammenzutragen. Freilich standen zu allen Zeiten die eigentlichen Erfinder in kleiner Zahl, einsam, vor einem grossen Tross Empfangender. Aber der künstlerisch vorbereitete Mensch, der im Kleinen den Werdegang der Kunstform bis zur Stufe seiner eigenen Zeit durchgemacht hat, empfängt anders als der geistig unvorbereitete Mann, dessen Erkenntnisse der künstlerischen Entwicklung meist sprunghaft, vielleicht sogar unentwickelt sind. Der Künstler, wenn er diesen Namen verdient, vermag die Anregungen und Vorbilder in eine seiner Zeit entsprechende Form umzugossen und ihr darüber hinaus seinen persönlichen Stempel aufzuprägen. Der Handwerker verhält sich weniger souverän. Wenn sein Vorbild der Erfindung nach zeitlich auch weit zurückgreift, so übernimmt er es gleichwohl unbefangen als solches und sucht es in naiver Weise mit den andersartigen Mitteln, die ihm durch seine persönliche Übung und die Stilstufe der eigenen Zeit zur Verfügung stehen, zu zwingen. Was entsteht, ist nie eine Kopie im strengen Sinne, besonders dann nicht, wenn sie andere Inhalte zu umkleiden hat, auch kaum je eine Neuform individuellen Charakters, sondern ein Erzeugnis, das den Zwiespalt auseinander liegender Zeiten in sich trägt.

Ein solches Beispiel bietet ein Holzschnitt mit der Leidensgeschichte Christi, 1941 erworben vom Basler Kupferstichkabinett (Abb. 1). Er ist anonym wie die meisten dieser Blätter, die nur als Endprodukt das Werk eines Einzelnen, ihrem Gehalte nach aber wie das Volkslied kollektive Leistungen sind.

In gedrängter Fülle bietet er eine möglichst vollständige Übersicht über die Etappen der Passion von der Dornenkrönung weg bis zu den Geschehnissen nach dem Tode. Die Reihenfolge springt nach Belieben, weil der Bildraum voll ausgenützt sein will. Desgleichen werden Szenen oder ikonographisch festgelegte Figuren unbesorgt weggelassen, wenn kein Platz für sie da ist.

Eine breite Einfassungslinie umzieht die 28,2 auf 37,6 cm messende Darstellung. Die linke untere Ecke umgeht sie im rechten Winkel. Offenbar war das ausgelassene Feld für eine Legende vorgesehen, die im Typendruck oder auf einem gesonderten Holzstock geschnitten, zugefügt und nach Bedarf ausgewechselt werden konnte. Das grundlegende Vorbild scheint, nach der beschnittenen Grablegung Christi zu schliessen, nach der linken Seite etwas ausgedehnter gewesen zu sein. Die Erzählung beginnt links in der Mitte in der altertümlich aufgebauten Stadt Jerusalem. Dort wird der König der Juden von zwei Schergen misshandelt und verhöhnt. Weiter unten, wo Tor und Türme sich drängen, ohne dass ein eigentliches Stadttor sichtbar wäre, schliesst sich das Volk den drei Kreuzträgern an, zuvorderst Veronika, ihr Schweisstuch mit dem göttlichen Antlitz ausbreitend, neben ihr die klagende Mutter Maria, gefolgt vom Lieblingsjünger Johannes, dem Evangelisten, und von Maria Magdalena, der Sünderin. Alle vier sind durch Heiligenscheine ausgezeichnet. Im Zuge schreiten mit römische Fussoldaten und Reiter zu Pferde. Über ihren Häuptern flattert die Fahne, deren sonst übliche Initialen SPQR hier durch das Bild eines Krebses ersetzt sind. Hinter einer Erdwelle in der Mitte der Komposition taucht ein Teil des Zuges nochmals auf. Oben am Horizont erfüllt sich das letzte Leiden: zunächst wird Christus ans Kreuz genagelt und schon ragen die drei Kreuze auf auf Golgatha. Demütig neigt sich das Haupt des guten Schächers. Longinus, der römische Hauptmann, erkennt: Dieser ist ein frommer Mensch und wahrlich Gottes Sohn gewesen. Maria Magdalena aber umfasst klagend den Kreuzesstamm. Ihr Haar ist gelöst wie damals, als sie Jesu Füße damit trocknete. Die zusammenbrechende Mutter wird von Johannes und der dritten Maria gestützt. Es folgt rechts daneben die Abnahme vom Kreuz mit der Ohnmacht Mariens und links am Rand der bruchstückhafte Rest der Grablegung, rechts in der Mitte die Auferstehung, etwas darüber, nach links gerückt, der



Abb. 1. Anonymer Holzschnitt des 17. Jahrhunderts nach italienischem Vorbild:
Die Leidensgeschichte Christi.



Abb. 2. Anonymer Florentiner Kupferstich, um 1460:
Kreuztragung und Kreuzigung.

Engel am offenen Grab, die Sünderin tröstend: Er ist nicht hier; er ist auferstanden. Über der Auferstehung erscheint der Heiland als Gärtner und warnt: Noli me tangere!, darunter Christi Höllenfahrt, die nicht durch die Bibel bezeugt ist und als abschliessendes Ereignis oben rechts die Himmelfahrt.

Die Reichhaltigkeit der Szenen ein und derselben Geschichte im verhältnismässig knappen Bildraum ist eine Erzählform, die sich das 15. Jahrhundert ausgebaut hat. Mit der einheitlichen Perspektive jedoch, die in zunehmendem Mass ein Erfordernis der bildenden Kunst wurde, und bei der wachsenden Teilnahme am Einzelmenschen verlor sie langsam ihren Nährboden, behielt aber in der volkstümlichen Mitteilung, die sich an die grosse Masse wendete, zu denen auch Analphabeten oder des Lesens wenig gewohnte Leute gehörten, ein langes Nachleben. Ein um 1460 entstandener florentinischer Kupferstich (Abb. 2), der ähnlich in mehreren Fassungen besteht, veranschaulicht den Unterschied sowohl, wie auch den zähen Zusammenhang mit der etwa 200 Jahre jüngeren volkstümlichen Graphik. Damit wird nicht gesagt, dass gerade dieser Stich, aber eine artähnliche Darstellung, den Ausgangspunkt bildete. Im Stich nun lässt sich der Gang der Handlung Schritt für Schritt verfolgen. Der Zug nach Golgatha wird von seinem Austritt aus der Stadt bis zum Richtplatz auf dem Berge vor Augen geführt. Man spürt daraus die Frische der Konzeption und, abgesehen von der hohen Qualität, die treibende künstlerische Spannung, nirgends ein Abreissen des Bildgedankens oder ein Zuviel, allein um der inhaltlichen Vollständigkeit willen. Der Hohlweg wird räumlich klar und der Gang durch die ansteigende Landschaft als Vorbereitung für das Haupt- und Endziel der Darstellung geschildert. Eine solche Sammlung und Auswahl lag dem Holzschneider des 17. Jahrhunderts ferne. Er liebte die Sensationchen und häufte sie, unbekümmert um die räumliche Klarheit. Seine Stadt ist nach altertümlicherer Perspektive wiedergegeben als die des älteren Stechers. Aber wie der menschliche Körper durch parallele Strichlagen gerundet werden kann, das wusste er und tat sich darin Genüge. Neben der Flachheit der in die Höhe gestaffelten Landschaft wirken seine Figuren wie aufgetrieben. Der gesetzlose Wechsel der Grössenverhältnisse untergräbt die Einheit des Eindrucks. Diese Eigenschaften aber verraten deutlich, dass der Urheber ein Mann des 17. Jahrhunderts, ein Zeitgenosse jener Holzschneider war, die die Ereignisse des Tages und skandalöse Begebenheiten, ohne den Ehrgeiz ein Kunstwerk zu schaffen, durch Flugblätter in Erinnerung riefen. Die Nachfrage nach solcher Graphik mag gross, aber örtlich begrenzt gewesen sein. Der

ungleiche Abdruck der Passionsgeschichte lässt vermuten, dass der Holzstock bereits sehr abgenützt war. Wenn von derartigen Blättern nur wenig bis auf unsere Zeit erhalten blieb, so liegt dies grösstenteils in der Natur der Sache, einer „Gebrauchsgraphik“, die auf Verbrauch eingestellt war.

Esel in Orts- und Flurnamen.

Von Alb. Iten, Pfr., Risch.

Zur Deutung dieser Namen sind aus der Innerschweiz einige beachtenswerte Belege zu gewinnen.

Am bekanntesten sind die auf den Strassenverkehr zurückzuführenden Namen: Eselstrass Diesbach bei Büren (Bern), Eselgass in Schaffhausen-Stadt, Zürich-Stadt, Muleselgass in Buchs, Dällikon und Regensdorf (Zürich). Ohne Zweifel fand das Grautier früher eine viel häufigere Verwendung zu Zug- und Saumdiensten als in jüngerer Zeit. Vor allem gilt dies naturgemäss von der römischen Periode; den Frühgeschichtsforschern gilt der Name Eselgass geradezu als Merkmal für ehemalige Römerstrassen (F. Stähelin, *Die Schweiz in römischer Zeit*. Basel 1927. S. 328). Damit stimmt die Lage in Zürich überein, wo das Kastell auf dem Lindenhof zum Schutze einer Station für den gallischen Einfuhrzoll errichtet wurde. Kennzeichnend für die Eselmatte in Nennikofen (Solothurn) auf der linken Aareseite, wo ebenfalls ein römischer Strassenzug war, ist auch die Weiheinschrift der nahen Stadt an die Göttin Epona, die Schützerin der Pferde und Lasttiere überhaupt.

Ein Flurname Esleten oder Eslen haftete nun im Kanton Zug an der westlichen Uferstelle des Zugersees, wo diesen die Gemeindegrenze zwischen Cham und Hünenberg erreicht. Vermutlich auf die Mitteilung eines ortsvertrauten Fischers hin hat P. Emanuel Scherer, Sarnen, auf diesen hingewiesen im *Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde* 24, 5, nachdem er längst verschollen war. Aber das *Jahrzeitbuch von Cham*, ca. 1500 umgeschrieben, erwähnt die „Eslen“ in zwei Einträgen und verlegt sie an den dortigen Wildenbach und die Münchenmatt, wohl einen Besitz der Mönche von Kappel. Im nahen Ennikon (Cham) besaßen auch die Zisterzienserinnen von Frauental einen Hof, zu dem die Esleten gehörte, weshalb letztere im *Frauentaler Urbar* von ca. 1470 und später anlässlich von neuen Belehnungen genannt wird: zwei Ackerplätze „in der esel weyd, stossend an der münchen matten“. Sicher handelt es sich hier um den Weideort der Tiere.

Esel war aber auch ein spärlich vertretener Familienname der östlichen Nachbargemeinde Baar, der sich im 15. Jahrhundert