Glasmalerei am Bodensee im 14. Jahrhundert

Autor(en): **Wentzel, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-392998

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 Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

GLASMALEREI AM BODENSEE IM 14. JAHRHUNDERT

Von Hans Wentzel

Albert Knoepfli entwarf 1961 in seiner «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes» ein Gesamtbild der Konstanzer Architektur, Plastik und Malerei der Zeit um 1300 und widmete dabei getrennte Kapitel der Buch-, der Wand- und der Glasmalerei. Es kann den Jubilar vielleicht interessieren, ob seine Gedanken und Thesen auf fruchtbaren Boden gefallen sind, das heißt ob seine Anregungen durch die Forschung aufgenommen und fortgeführt wurden[1].

Zum Thema von *Buch- und Wandmalerei* hat sich meines Wissens seit 1961 der Forschungsstand nicht entscheidend verändert[2], so daß Knoepflis Thesen und Interpretationen, seine Vorschläge zu Datierungen und Lokalisierungen in der Regel zu Recht bestehen bleiben. Gewiß, es sind hier und dort bei Kirchenrestaurierungen im Schwäbisch-Oberrheinischen auch Wandmalereien der Zeit um 1300 entweder zutage getreten oder von Übermalungen freigelegt worden[3], aber sie – wie die großartige Stifter-Kreuzigung in Lichtental – erläutern doch nur den schon bekannten Tatbestand, daß das Konstanzische im Gesamtcharakter wie in den Einzelheiten verschieden ist von allem am Oberrhein und im Inner-Schwäbischen. – Albert Knoepfli hat sich 1965 zu den schon seit Jahrzehnten immer nur unter größten Schwierigkeiten sichtbaren Wandmalereien im ehemaligen Dominikanerkloster (Inselhotel) zu Konstanz geäußert, weil sie vielleicht nun endlich nach sehr, sehr langer Vernachlässigung wieder pfleglich behandelt werden[4]: aber solange eine gründliche Neubearbeitung dieses wichtigsten Konstanzer Malereibestandes noch aussteht, kann man nur Knoepflis Andeutungen unterstreichen, daß in den wahrscheinlich ältesten Wandmalereien des «Inselklosters» die bisher nicht identifizierte Quelle des ausgehenden 13. Jhs. für den vollausgebildeten Konstanzer Formenstil 1300–1320 vorliegt (vgl. unten). – Rätselhaft geblieben auch trotz Knoepflis Äußerungen von 1961 und 1965 ist nach wie vor die Wandmalerei mit der «Kreuzigung» in der Sakristei des Konstanzer Münsters von 1348, weil man sie rein nach den Stilformen und den Parallelen in der Konstanzer Buch- und Glasmalerei um mindestens zwei Jahrzehnte früher ansetzen würde (der von Knoepfli analysierte «illusionistische Rahmen» mag auf die von ihm erwähnten «späteren Retuschen» zurückgehen); erst wenn man dieses Wandbild sorgsam von Übermalungen freilegen würde, ließe sich erkennen, ob wir es hier mit einem Meisterwerk oder mit einer verspäteten, überaus konservativen Gestaltung von mittelmäßiger künstlerischer Qualität zu tun haben.

Anders das Gebiet der *Glasmalerei:* seit und nach dem letzten Weltkrieg hat sich dieses Thema – äußerlich bedingt durch die Konservierung und Restaurierung der Scheiben – stärker in den Vordergrund geschoben, als es je vorher im Bereich der Kunstgeschichte der Fall war. Drei Arbeiten sind es im wesentlichen, die sich nach Knoepfli mit der Glasmalerei um den Bodensee auseinandergesetzt haben: ein neues CVMA-Werk von Ellen J. Beer 1965[5], ein Buch 1967[6] und ein Aufsatz 1968[7] von R. Becksmann. Ellen J. Beer behandelt alle von Knoepfli genannten Glasmalereien des Schweizer Bodenseegebietes, in Becksmanns Band stehen die gleichen Farbfenster zwar nicht im Mittelpunkt seiner Untersuchungen, werden aber trotzdem von anderen Gesichtspunkten her zum Teil sehr



Abb. 1. Eßlingen. Stadtpfarrkirche St. Dionys, Marienfenster. Kopf der Maria aus der Marienkrönung

neu beleuchtet, und in seinem Aufsatz schließlich bearbeitet er bisher fast unbekannte Glasmalereien aus dem Konstanzer Münster.

Überhaupt noch nicht bei Knoepfli aufgeführt sind die von Becksmann wiederentdeckten Scheiben aus der *Mauritiusrotunde des Konstanzer Münsters*. Von diesem – leider

immer noch nicht detailliert untersuchten – Konstanzer Zentralbau spricht Knoepfli bei Gelegenheit der Rundbauten des 10. Jhs.; er datiert das über dem ottonischen Sockel aufgehende Mauerwerk in das 13. Jh., zeitgleich mit dem berühmten, kleinen Schmuckbau des Hl. Grabes im Inneren, den er an anderer Stelle zwischen 1269 und 1283 ansetzt[8]. Becksmann dagegen läßt das Hl. Grab um Jahrzehnte älter sein als die gotische Rotunde aus der Zeit «um 1300». 1818 wurde ihre Farbverglasung an das Freiburger Münster verkauft, aber erst Becksmann konnte die dort in verschiedenen Fenstern eingeglasten Scheiben zuverlässig identifizieren. Zwar wußte auch Knoepfli von der aus Konstanz stammenden «Kreuzigung Christi» mit zwei Stiftern (Domherr Ulrich von Klingenberg † 1315, Kantor Konrad Habernaß † 1317) und erkannte schon das Ungereimte in der heutigen Verglasung im Freiburger Münster, Becksmann rekonstruierte die gesamte Farbverglasung der Rotunde. Noch in Freiburg vorhanden sind: ein Dreipaßfenster mit der Figur des hl. Michael über dem Drachen, zwei Christusvierpässe aus den beiden dreibahnigen Fenstern; aus den 6 Fensterlanzetten sind in Freiburg 12 Ornamentsscheiben erhalten, ein Feld mit einem Kruzifixus, drei Felder einer «Kreuzigung» (die Stifter im Ornamentsgrund darunter), jeweils die figürlichen Felder oben, die Grisaillen unten. Der hl. Michael und die Klingenberg- oder Ornamentfenster stammen aus ein und demselben Konstanzer Atelier, der isolierte Kruzifixus dagegen von einem anderen, straßburgisch geschulten Glasmaler. Zwar zieht sich nun durch Becksmann die Chronologie der Rotunde etwas auseinander (zwischen 1260 und 1280 das Hl. Grab; um 1300 der gotische Neubau; um 1310 die Farbverglasung), doch ist mit dem Michaelsfenster ein bislang unbekanntes und großartiges Meisterwerk für die Kunst des Bodenseeraumes wiedergewonnen worden, also Reichtum, Pracht und Eigenständigkeit der seeschwäbischen Glasmalerei erneut bewiesen. (Die hochgotischen Ornamentsfenster der Mauritiusrotunde wurden um 1430 in den unteren Zeilen durch Scheiben mit den Erscheinungen Christi und dem Jüngsten Gericht [heute in Freiburg noch 7 erhalten] aus der Ulmer Acker-Werkstatt[9] ausgetauscht, wobei es zunächst auch für Becksmann noch offen bleibt, ob diese Glasmalereien in Ulm selbst oder von einem Ableger dieser Werkstatt etwa in Konstanz geschaffen wurden.)

Wie steht es nun mit den seit je als «*konstanzisch um 1310*» eingeordneten Glasmalereien? Die Reste der Farbverglasung der *Konstanzer Dominikanerkirche* (Donaueschingen) datierte Knoepfli auf um 1320: seinem Vorschlag haben sich sowohl Ellen J. Beer als auch R. Becksmann angeschlossen (Becksmann mit einer Rekonstruktion des dreibahnigen Fensters). – Von den außerhalb der Stadt befindlichen Farbverglasungen sind seit Knoepfli 1961 als konstanzisch hinzugekommen durch Becksmann die beiden kleinen, nur 21 cm breiten und 77 cm langen Scheiben einer Maria und eines Johannes aus einer Deesis oder einem Jüngsten Gericht in *Glasgow*, um 1310; sie konnten aber trotz ihres kuriosen Formats noch nicht auf den Anbringungsort identifiziert werden[10].

Neu genannt ist auch – zumindest als Möglichkeit – *Köniz*. Ellen J. Beer hat diese Scheiben als «um 1324–1330, stilistisch noch in den unmittelbaren Bereich der Konstanzer Glasmalerei gehörend» bezeichnet; Knoepfli hat sie überhaupt nicht erwähnt, und Becksmann stellt eine Beziehung zu Konstanz in Abrede. – Bei den großartigen Farblanzetten von *Frauenfeld-Oberkirch* ist bisher nicht an einer Entstehung in Konstanz gezweifelt worden, und auch die Datierungsvorschläge ähneln sich (Knoepfli: «erstes Vier-

tel des 14. Jhs»; Ellen J. Beer: «um 1320»; Becksmann: «drittes Jahrzehnt des 14. Jhs.»). – Ebenfalls als konstanzisch ist meist die Farbverglasung der *Klosterkirche zu Kappel* bezeichnet worden, doch weichen hier die letzten Bearbeiter in ihrer Stellungnahme stärker voneinander ab als etwa bei Frauenfeld-Oberkirch. Während Knoepfli sich aus stilistischen wie geschichtlichen Gründen für eine Ansetzung «um 1340» entschied, datiert Ellen J. Beer auf «bald nach 1310», also unmittelbar nach der Ächtung des Stifters; bei Becksmann werden die Farbfenster mit der Angabe «zum Teil vor 1309» (also aus der Zeit vor der Flucht des Walthers von Eschenbach) geradezu zu den ältesten der heute noch bekannten Glasmalereien Konstanzer Provenienz. Sowohl Knoepfli als auch Becksmann und Ellen J. Beer haben jeweils gute Gründe für ihre Datierungsvorschläge, aber ein Unbehagen verbleibt: die Gestaltung ist – etwa im Vergleich zu dem wohl schon vor 1312 begonnenen Chorfenster von Heiligkreuztal – müde, lasch, verwaschen; es sind Formeln ohne Spannkraft – und das gilt sehr wohl auch gegenüber den jüngsten Teilen der Manesse-Handschrift. Dabei bleibt es ohne Interesse, ob man das Farbfenster von Heiligkreuztal aus Konstanz wegrückt an einen anderen Ort um den Bodensee und etwa statt nach Konstanz nach Salem in eine Zisterzienserwerkstatt verlegt (diese ist zwar urkundlich, aber nicht durch Werke belegt, wie wir auch keinerlei zwingende Gründe besitzen, die entsprechenden Fenster von Hauterive, Bebenhausen oder gar Eßlingen als Arbeiten von Salemer Laienbrüdern zu definieren).

Mit dieser Bestandesaufnahme ist *das Problem «Konstanz»* aber nun keineswegs gelöst. Die neueste Forschung hat geradezu alle erhaltenen Werke auf die Zeit von etwa 1305 bis 1325 recht eng zusammengeschoben. *Unbeantwortet aber bleibt die Frage – ja, sie wird gar nicht richtig gestellt – was denn nun «konstanzisch vor 1305» oder was «konstanzisch nach 1330» sei.* Vordringlich ist das erste Problem: woher kommt das um 1310 schon als «konstanzisch» voll ausgeprägte und als solches verhältnismäßig leicht erkennbare Stilphänomen? Nicht ableitbar ist es von der Straßburger oder elsässischen Glasmalerei, weil etwa das Mutziger Kreuzigungsfenster nicht vor 1310 entstanden zu sein scheint, zu einem Zeitpunkt also, als der Konstanzer Stil schon fertig ausgeprägt war. Auch die in vielem artverwandten beiden Johannes-Lichtenberg-Scheiben in Westhofen (die Becksmann auf «um 1302» zurückdatiert), stimmen in den Proportionen der Gesichter eben nicht mit dem Konstanzer Schema überein, so daß auch sie als Ableitungsmöglichkeit ausfallen. Es können aber wirklich nicht gut die Scheiben der Konstanzer Mauritiusrotunde oder die beiden in Glasgow oder gar die Farbfenster von Kappel die tatsächlich ersten Werke einer autochthonen Konstanzer Malerei sein! Nun hat Knoepfli 1965 gezeigt, daß es formelhaft ähnliche Vorstufen für den Stil der Zeit um 1310 schon im ausgehenden 13. Jh. in den Wandmalereien des Konstanzer Inselklosters gegeben hat. Lassen sich aus dieser Erkenntnis bzw. aus dem Stil dieser ältesten Wandbilder Schlüsse auf die Vorstufen der heute als «typisch Konstanz um 1310» geltenden Glasmalereien ziehen? Die Auswahl ist gering.

Noch nicht eingeordnet sind jene *vier Scheiben*, die sich *ehemals in der Sammlung Vincent in Konstanz* befanden und in deren Auktionskatalog als aus dem Konstanzer Münster stammend bezeichnet wurden («Maria» und «Christus» im Landesmuseum in Karlsruhe; «Darbringung» und «Flucht nach Ägypten», heute unauffindbar). Sollten also sie vor 1310 entstanden sein, müßten sie eigentlich der Weingartner Liederhandschrift oder der Weltchronik in St. Gallen oder gar den Glasmalereien von Wettingen vergleichbar

sein, und das ist keineswegs der Fall. Wenn überhaupt, so ließe sich eine leichte Ähnlichkeit mit der Scheibe des hl. Michael aus Hauterive[11] erkennen, und das würde nun nicht gerade für eine Frühdatierung sprechen. 1951 und 1954 habe ich die Lokalisierung dieser Vincent-Scheiben als unsicher bezeichnet, und ich meine auch noch heute, daß die Provenienz aus der Sammlung Vincent und die Angaben im Auktionskatalog keine zuverlässigen Anhaltspunkte für eine gesicherte Herkunft aus dem Konstanzer Münster sind. Keine ältere Vorstufe für sie kann das auch von Ellen J. Beer und R. Becksmann nicht als Meisterwerk bestrittene, oben genannte Farbfenster in Heiligkreuztal sein, weil es, wie auch der hl. Michael aus der Rotunde, stilistisch eine «perfekte und fertige» Gestaltung ist – eine Parallele zu dem etwa gleichzeitigen Graduale von St. Katharinenthal.

Müssen wir also mit einer *Parthenogenesis der Konstanzer Kunst um 1310* rechnen, einer Schnell- und Kurzblüte, bei der die stilistischen Quellen undeutlich und im dunklen bleiben? Gegen einen solchen Ausweg spricht die breite Ausfächerung des gleichen Stilphänomens auch auf die Metallgravierung, ja sogar auf die Holzplastik, von der – nur durch technische Bedingtheiten verschieden – Buch- und Tafelmalerei ganz zu schweigen.

Ellen J. Beer hat in ihrem Corpusband nun die ehemaligen Farbfenster des *Zisterzienserklosters zu Hauterive* in die Diskussion eingeführt, weil sie deren Stil in der Schweiz nirgendwo lokalisieren konnte. (Knoepfli nannte zwar Hauretive flüchtig zur Baugeschichte von Salem, die Glasmalereien erwähnte er dagegen nicht.) Ellen J. Beer schlug bei ihrer These gleichsam eine Brücke von der Schweiz über den Bodensee hinweg nach Neckarschwaben, ohne eine eventuelle Zwischenstation auf diesem langen Weg einzukalkulieren. Sollte diese Zwischenstation – aus ordensgeschichtlichen Gründen – etwa Salem gewesen sein? Damit würden die Farbverglasungen der Eßlinger Frauenkirche und der Zisterzienserklosterkirche Bebenhausen in die Diskussion einbezogen – doch würde, sogar wenn diese Thesen zutreffen sollten, unsere Fragestellung nach der Herkunft des Konstanzer Stils nicht berührt werden, da der Komplex «Eßlingen, Frauenkirche; Bebenhausen; Hauterive» in das dritte und vierte Jahrzehnt des 14. Jhs. gehört, und erst dann also könnte Konstanz vom Schwäbischen her überfremdet worden sein. – Jedoch, Ellen J. Beers Hinweis auf Neckarschwaben könnte einen für unser Problem richtigen Kern enthalten. Vielleicht sollte man bei der Suche nach den Vorstufen der Konstanzer Glasmalerei um 1310 sogar die gesamte Diözese Konstanz einschließen. Damit käme nicht nur die ehemalige Farbverglasung des Dominikanerklosters Stetten (Hohenzollern)[12] in unser Blickfeld oder die von Offenhausen[13], sondern vor allem die schlechthin umfangreichste aller erhaltenen Farbverglasungen nördlich des Bodensees und innerhalb der Diözese Konstanz: die der *Stadtkirche St. Dionys in Eßlingen.*

Bei diesen Farbfenstern in Neckarschwaben ist die Frage «Konstanz?» zunächst gar nicht gestellt worden, da die Kirche zwar verwaltungsmäßig zum Bistum Konstanz, aber eigentumsrechtlich dem Dom zu Speyer gehört. Von den mindestens sechs Figurenfenstern waren drei vierläufig und drei zweibahnig angelegt. Bei dem «Marienfenster» (heute im Südostfenster) habe ich 1958 die Frage erörtert[14], ob es konstanzisch sein könne, habe diese Vermutung 1967 wiederholt[15] und bekräftigt, doch hat die neuere Forschung diese Vorschläge entweder abgelehnt oder ignoriert, jedenfalls nicht aufgenommen. Von sei-

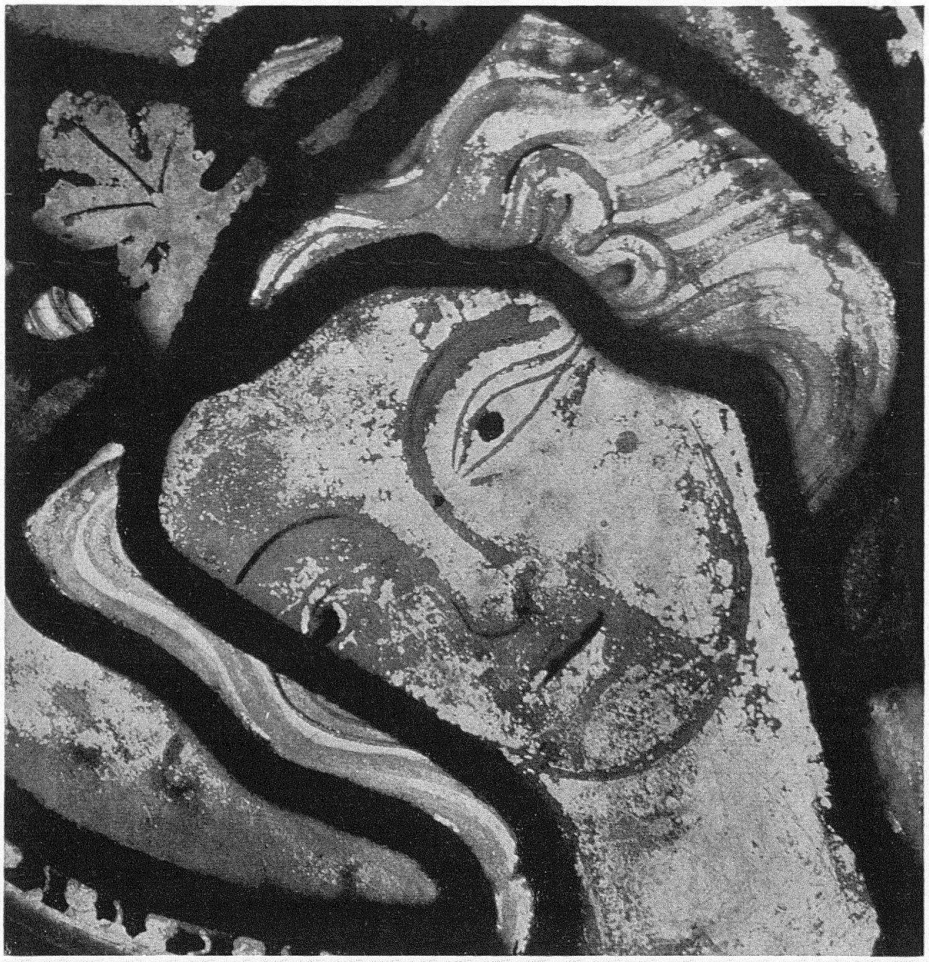


Abb. 2. Eßlingen. Stadtpfarrkirche St. Dionys, Marienfenster. Kopf der hl. Katharina

ten der Baugeschichte her[16] scheint sich neuerdings herauszukristallisieren, daß die Eßlinger Farbverglasung um mindestens eine Generation älter ist als der erst um 1330 errichtete Chor. Daraus ergibt sich eine Alternative. Entweder besaß der Bau einen – vielleicht bis zum Ansatz der Gewölbe gediehenen und durch einen hölzernen Plafond gedeckten – Vorgängerbau aus dem letzten Drittel des 13. Jhs., der dann um 1325 zugunsten der heutigen Anlage abgerissen wurde, wobei man die damals noch nicht unmodern gewordenen Glasmalereien in den Neubau übertrug. Oder aber, falls es einen solchen schon hochgotischen Vorgänger des Chors nie gegeben haben sollte, lagen die gegen Ende des 13. Jhs. in Auftrag gegebenen Scheiben in Kisten oder in den Werkstätten für 30 Jahre, wurden dann – wie beim Marienfenster auch bei den ältesten Zyklen der zweiläufigen Christus- und Marien-Medaillon-Streifen und der Credo-Tugenden-Reihe? – an den Seiten durch Blattlängsstreifen verbreitert und um 1330 endgültig (aber vielleicht schon mit durcheinander geratenem Programm?) eingesetzt. Alles dies klingt sehr abenteuerlich, weil aus der Geschichte der europäischen Glasmalereien Parallelen für eine solche Hypothese bisher nicht existieren, jedoch scheinen vor allem die Bau-, aber auch die Stilgeschichte zu derartigen Hilfskonstruktionen zu zwingen. Es verbleiben in diesem

Zusammenhang ungeklärt das Eßlinger Stainhövel- und das Jungfrauenfenster (I, n II), weil Randverbreiterungen bei ihnen nicht nachweisbar sind; da sie wegen ihrer engen Beziehungen zur französischen Glasmalerei des mittleren 13. Jhs. kaum für den Eßlinger Chorbau erst um 1325–1330 entstanden sein können: gab es vielleicht einen Planwechsel noch vor dem Neubau? einmal mit vier- und zweibahnigen und das andere Mal mit breiteren, nur vierbahnigen Fenstern? Wie dem auch sei: diese komplizierte Vorgeschichte hilft für die Frage «Konstanz?» zunächst nicht weiter. Allerdings sind zumindest einige Figurenköpfe des Eßlinger Marienfensters sehr eng verwandt mit Meisterwerken der sicher konstanzischen Glasmalerei um 1310–1320, vor allem die Muttergottes der «Marienkrönung» (Abb. 1). Im Unterschied zu fast allen anderen Gestalten dieses Eßlinger Fensters ist das Antlitz – ebenso wie das der Figuren der konstanzischen Glasmalerei um 1310 – leer bzw. von Modellierung entleert, und zwar nicht etwa infolge von Abwitterung (die Scheibe saß immer sehr hoch oben in dieser Verglasung, also relativ geschützt). Die weiblichen Heiligen dagegen (Abb. 2) sind – trotz aller Auswirkungen von Verwitterungsschäden – reich mit Schwarzlot zugedeckt und eingerieben und (wie auch die Männerköpfe) differenziert modelliert, nicht nur in den Antlitz-, sondern auch in den Haar- und Gewandpartien. Zur Erklärung dieses doch sehr sonderbaren Sachverhaltes gibt es wiederum nicht nur eine Möglichkeit, sondern zwei: 1. Vielleicht war das heutige Eßlinger Marienfenster ursprünglich dreibahnig; die zwölf Apostel lassen sich statt in Vierer- auch in Dreiergruppen aufteilen; die «Kreuzigung» hätte aus zwei Dreierzeilen bestehen können (Kruzifix, Johannes, Dolorosa; Ekklesia, Synagoge, Hauptmann), und die Kirchenpatrone Dionys, Rusticus, Vitalis lassen sich besser zu dritt als zu viert zusammenstellen; da aber die «Marienkrönung» eindeutig vierbahnig ist, müßte die heutige Farbverglasung erst in einem Planwechsel aus einem dreibahnigen Kreuzigungs-Apostel-Fenster durch das Aufpfropfen der «Marienkrönung» zu einem Marienfenster auf vier Lanzetten geworden sein; der damit naturgemäß jüngste Meister der Maria (Abb. 1) würde den uns bekannten Konstanzer Glasmalereien am nächsten stehen. 2. Falls aber das Eßlinger Marienfenster stets vierläufig, wenn auch schmäler, war, würde es eine Stilstufe vertreten, die auf dem Gebiet der Glasmalerei am Bodensee selbst nicht nachweisbar ist. Die Maria (Abb. 1) würde das uns bekannte Konstanzische schon gut vertreten, die anderen Gestalten (zum Beispiel die hl. Katharina, Abb. 2) wären in Gesicht, Haaren und Gewändern noch nicht «entleert», das heißt noch nicht wie in Konstanz um 1310–1320 auf reine Linien reduziert, sondern noch durch Zwischentöne von Schattenlagen körperlich modelliert. – In der Gesamtkomposition bildet ja auch das Eßlinger Marienfenster die geradezu notwendige Voraussetzung für Heiligkreuztal, und diese Tatsache kann eben nur durch die gemeinsame Herkunft aus Konstanz erklärt werden.

Auch dieser zweite Vorschlag wäre durchaus diskutierbar, denn die von Knoepfli 1965 als «13. Jh.» bezeichneten Malereien und Fragmente im Konstanzer Dominikanerkloster (König David) sind ebenfalls noch nicht auf eine Linien-Kunst reduziert. – Selbstverständlich muß es sich nicht so oder so verhalten haben, aber die Entwicklung von reicherer Modellierung zu fortschreitendem Aus- und Verblassen bis hin zum reinen Zeichnungsgespinst entspricht sehr wohl der Stilgeschichte vom späten 13. zum frühen 14. Jh. Dagegen halte ich eine eventuelle Einflußnahme Konstanzer Glasmalerei auf Eßlinger Werkstätten für wenig wahrscheinlich. Denn die ältere Eßlinger Stilkomponente

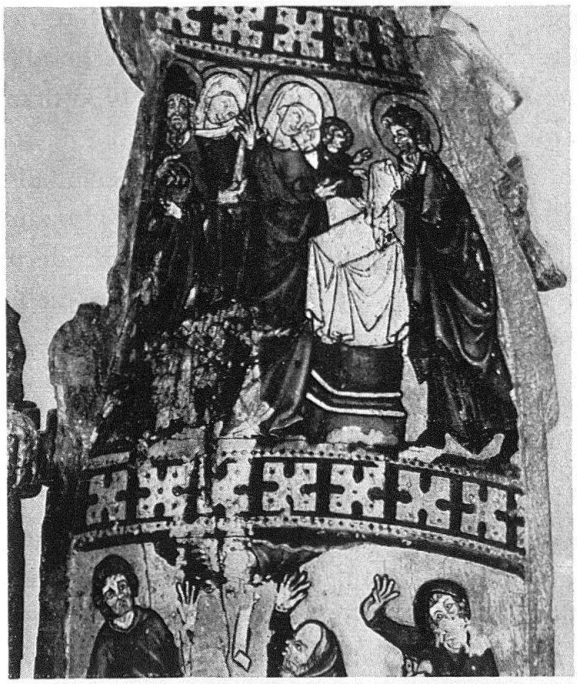


Abb. 3. Darstellung im Tempel

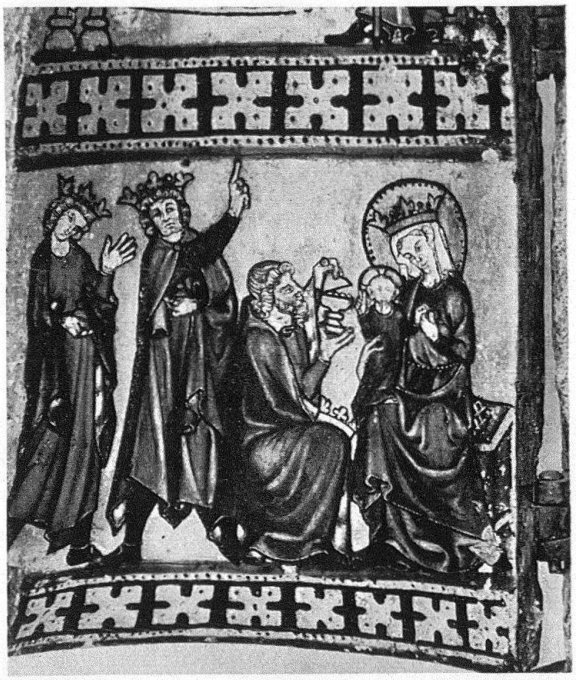


Abb. 4. Anbetung der Könige

Bilder von den Innenseiten einer Schreinmadonna. New York, Metropolitan Museum

(Christus-, Marienleben- und Tugenden-Credo-Zyklus) weist keinerlei Parallelen mit Konstanz auf. Andererseits ist eine Ausstrahlung der Ateliers der Reichsstadt Eßlingen auf den Bischofssitz Konstanz nicht in Architektur, Plastik oder Goldschmiedekunst zu belegen. Schließlich läßt eben das Marienfenster als einzige der in den drei Eßlinger Kirchen erhaltenen Farbverglasungen Beziehungen zu Konstanz erkennen.

Mit einer solchen hypothetischen Einführung des Eßlinger Marienfensters in den Konstanzer Kunstkreis wäre ein Anschauungsbeispiel der ältesten Konstanzer Glasmalerei gewonnen. Notwendig für eine solche Schlußfolgerung waren *teilweise recht spekulative Voraussetzungen*. Das gleiche gilt in betonter Weise für die folgenden Überlegungen. Noch vor dem Erscheinen von Knoepflis Werk veröffentlichte Alfred A. Schmid die *Schreinmadonna von Cheyres*[17]. Bei der Untersuchung von Geschichte und Heilsgeschichte, Ikonographie und Stil dieses Meisterwerkes des frühen 14. Jhs. hat Schmid auch die Frage nach der kunstgeschichtlichen Herkunft sorgfältig geprüft, jedoch keine ausreichenden Anhaltspunkte gefunden, um es mit Sicherheit zu lokalisieren. Wenn wir auch in diesem Fall zunächst statt strikter Beweise nur Hypothesen akzeptieren, so könnte man wohl, gestützt allein auf die Passionsreliefs auf den Innenseiten der Flügel[18], eine Zuweisung an «Konstanz» erwägen. Allerdings müßte man dann unterstellen, daß der Typus der Steh-Madonna und der ihres Gesichts – anders als die Reliefs – einem betont oberrheinischen Vorbild gefolgt wäre (was man aus dem sehr eigenartigen, ja fast «abseitigen» Charakter dieses Andachtsbildes erklären könnte).

Im Zusammenhang mit dem Gnadenbild von Cheyres hat Schmid eine *andere Schreinmadonna* veröffentlicht, deren hoher künstlerischer Rang vorher nicht erkannt wurde: sie befindet sich im *Metropolitan Museum in New York*[19], ihre Provenienz jedoch ist – bis auf den

Erwerb aus einer französischen Privatsammlung – nicht festzustellen. Schmid hat sie daher vorwiegend unter ikonographischem Gesichtspunkt betrachtet und nur sehr allgemein als «französisch um 1300» eingeordnet. Läßt man allerdings unsere Hypothese zu, daß das Gnadenbild von Cheyres am Bodensee geschaffen worden sein könnte, so dürfte man wohl auch bei der Schreinmadonna in New York überlegen, ob nicht ebenfalls dieser Typus des Andachtsbildes künstlerisch am Bodensee beheimatet war – daß also zur Eigenart des Seeschwäbischen «das Andachtsbildmäßige» nicht nur hinzugehört, sondern vielleicht sogar ein entscheidendes Wesensmerkmal ausmacht. Von dieser – zwar noch nicht bewiesenen – Prämisse ausgehend, würden dann zu unserer Frage «Konstanz um 1300?» gehören die bislang nicht eingeordneten Tafelmalereien auf den inneren Seiten der aufklappbaren Teile des New-Yorker Bildes (Abb. 3 und Abb. 4). Dort befinden sich über- bzw. untereinander – wie auf den Flügeln eines «richtigen» gemalten Triptychons – links «Verkündigung», «Geburt», «Anbetung der Könige», rechts «Heimsuchung», «Darbringung» und «Hirtenverkündigung». Die Auswahl des Programms entspricht dem um 1300 in Tafel-, Wand- und Glasmalerei Üblichen. Die Ikonographie im einzelnen ist konventionell und eine Lokalisierung nur aus diesem Aspekt nicht möglich. Die trennenden breiten Ornamentsleisten zwischen den Szenen kommen zwar sonst in der Tafelmalerei meines Wissens nicht vor, lassen sich aber in ähnlicher Form auf Glasmalereien nachweisen. Ausgehend von Schmids vorsichtiger Charakterisierung des Stils dieser Bilder als «französisch um 1300» wäre das Französierende sehr wohl zu akzeptieren, jedoch nur in dieser allgemeinen Form. Doch gilt nun als eine Art Faustregel, daß durch die Pariser Buchmalerei, spätestens etwa seit dem Evangeliar der Ste-Chapelle[20], der Kanon für die französische Buch-, Wand-, Glas- und Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 13. Jhs. festgelegt war. Und diesem geregelten oder fast schematischen System entsprechen die New-Yorker Schreinbilder keineswegs. Die Szenen und Figuren sind im Vergleich zu echt französischen Kunstwerken eigentlich schwerfällig und plump, auch «unelegant» im Verhältnis der schweren Köpfe zu den schmalen Schultern; auch die breit, dick und voll und wie Vorhänge drapierten Gewänder sind nicht ausreichend geistvoll hochgotisch-spirituell formuliert, als daß sie in Frankreich, und sei es dort in der Provinz, zu lokalisieren wären. Andererseits: wenn wir uns an unsere Ausgangsfrage «Konstanz vor 1310?» erinnern, so würde der Stil dieser Schreinmalereien sehr wohl zu einer östlichen Abzweigung ostfranzösischer Kunst passen. Nun scheint die seeschwäbische Malerei um und vor 1300 gerade von elsässischen Leitbildern bestimmt, ohne von ihnen sklavisch abhängig gewesen zu sein. Gewiß, für die uns bekannten Glasmalereien in Konstanz um 1310 sind die Gestalten der Schreinmalereien in New York zu altertümlich, zu schwer, ja ungelenk – aber für eine zu rekonstruierende Vorstufe würde ihre Eigenart[21] recht gut passen. Vielleicht könnten – gestützt auf sie – Wandmalereien in der Art des monumentalen hl. Christoph auf der Reichenau[22] leichter in die Entwicklung der seeschwäbischen Malerei eingeordnet werden als bisher.

Wäre mit diesen Hypothesen und Prämissen eine Konstanzer Malerei vor den «Konstanzer Glasmalereien um 1310» rekonstruierbar, so bleibt noch die zweite der oben gestellten Fragen unbeantwortet: *warum ermüdete und erlosch* – jedenfalls nach dem Augenschein der publizierten Denkmäler – *diese Kunstgattung nach sehr kurzer Blüte anscheinend schon im dritten Jahrzehnt des 14. Jhs.*? Finden wir doch erst zu Beginn des 15. Jhs. wieder Werke der Glas-

malerei in der Stadt Konstanz. Besteht aber diese von der Forschung indirekt postulierte Lücke tatsächlich? Als «Überbrückung» könnte die These von Ellen J. Beer weiterhelfen, die Apostelfenster von Hauterive seien vielleicht schwäbisch; sollte Salem die Mittlerrolle gespielt haben und könnten diese Glasmalereien also seeschwäbisch sein? Wenn damit das vierte Jahrzehnt des 14. Jhs. belegt wäre, wie verlief die Entwicklung weiter?

1951 und 1954 habe ich die *Glasmalereien in Meßkirch* als «strittig zwischen Konstanz und Freiburg» bezeichnet: nun hat R. Becksmann (mündlich) die Scheibe mit der hl. Magdalena in Glasgow[23] als aus Meßkirch stammend erkannt, und damit wird deren Lokalisierung nach Konstanz entschieden. Es ist durchaus vorstellbar, daß die Werkstatt der Scheiben von Meßkirch im fünften Jahrzehnt des 14. Jhs. eine Summe aus den Konstanzer Glasmalereien der Blütezeit um 1310–1320 und der «neckarschwäbischen» Variante Hauterive-Salem-Bebenhausen darstellen.

Knoepflis Grundkonzeption der hochgotischen Konstanzer Malerei bleibt also erhalten, und nur Einzelheiten haben sich verschoben.

Anmerkungen:

[1] Da Knoepflis Werk hier als bekannt vorausgesetzt werden darf, zitiere ich daraus keine einzelnen Seitenzahlen. Gleicherweise werde ich bei den unten genannten Arbeiten von Ellen J. Beer und R. Becksmann auf Einzelnachweise (Seitenzahl, Abbildungs- oder Tafelnummer) verzichten.

[2] Zur kunstgeographischen Situation der Konstanzer Malerei im Verhältnis zur gesamtdeutschen um 1300 vgl. etwa H. Wentzel, Ein Elfenbeinbüchlein zur Passionsandacht, Wallraf-Richartz Jb. 24, 1962, S. 204f.; zum Schaffhauser «Bilderbuch» cod. 8 vgl. nun Gerhard Schmidt, Die Malerschule von St. Florian, Linz 1962, S. 151ff.: «angeregt von St. Florian, um 1335–1340»; zum ikonographischen Thema des Throns Salomonis in Bebenhausen und Straßburg vgl. das in unserer Anm. 6 genannte Buch von R. Becksmann, wo sich eine Rekonstruktion der bislang übersehenen Glasmalereikomposition der Zeit 1320 in der Dominikanerkirche zu Colmar (Tugenden und Propheten stehend), Hinweise auf die Darstellung des gleichen Themas in der Dominikanerkirche zu Straßburg aus der Zeit vor 1331, in der Eßlinger Frauenkirche, im Westquerschiff des Augsburger Doms und im Kölner Dom finden; zum Thema der von Knoepfli ausführlich behandelten Christus-Johannes-Gruppen vgl. die Nachträge in «Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte» (= Festschrift für Werner Fleischhauser), Konstanz-Stuttgart 1964, S. 35ff. – Zur Buchmalerei: Ellen J. Beer, Katalog «Initial und Miniatur», Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 1965, Nr. 36/37, 41/42ff. Neueste Angaben zum Stand der Forschung über die hochgotische Konstanzer Buchmalerei im Literaturbericht von Ellen J. Beer in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, S. 326ff.

[3] Diejenigen aus Baden-Württemberg zumeist veröffentlicht im «Nachrichtenblatt der Denkmalpflege von Baden-Württemberg» 1961–1968: zuletzt in Band 12, 1969, S. 24ff. Deren Ableitung aus dem Elsaß (z. B. Gebweiler, Dominikanerkirche, Wandmalereien unter dem Lettner) noch nicht sicher nachgewiesen. Zum Seeschwäbischen zugehörig ausnahmsweise auch Seidenstickereien, z. B. die beiden «Zeichnungen auf Leinen» in Nürnberg aus dem frühen 14. Jh. (Katalog «L'Europe Gothique XII^{e} XIV^{e} siècles», Paris 1968, Nr. 339). Die zitierten Wandmalereien von Lichtental abgebildet in der «Kunstchronik» 4, 1951, S. 288f., Abb. 3/4.

[4] A. Knoepfli und Hertha Wienecke, Zwei Beispiele früher Konstanzer Wandmalereien, Konstanzer Blätter für Hochschulfragen 3, Heft 9, November 1965, S. 65ff. (Herr Dr. R. Becksmann, Freiburg, hat mich liebenswürdigerweise auf diese Veröffentlichung hingewiesen). Es gibt eine Serie von vorzüglichen, sehr großen, aber seit jeher schwer zugänglichen Plattenaufnahmen der Zeit 1860–1880 durch den ehemaligen Konstanzer Photographen Wolff (jetzt: Stadtarchiv, Konstanz), die die Wandmalereien in zum Teil wesentlich besserem Zustand als heute zeigen. Zusätzliche Abbildungen der Wandmalereien des 13. Jhs. bei M. Brigitta Hilberling, Das Dominikanerkloster Konstanz, Sigmaringen-München 1969, S. 46–48, 57.

[5] Ellen J. Beer, Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jh. (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz III), Basel 1965; besprochen von H. Wentzel in der «Kunstchronik» 19, 1966, S. 172ff., mit 5 Abb.; von R. Becksmann in der Zeitschr. f. Kunstgesch. 29, 1966, S. 318ff.; von Eva Frodl in der Österreich. Zeitschrift f. Kunst u. Denkmalpflege 20, 1966, S. 177ff.; von G. Germann in der Zeitschr. f. schweiz. Kirchengeschichte 60, 1966, S. 313ff.; von M. Grütter in «Der Bund» Nr. 222 vom 10. Juni 1966; von Heinz Matile in der ZAK 25, 1968, S. 166/167; von U.-D. Korn in «Erasmus» 20, Nr. 19/20 vom 25. Oktober 1968.

[6] R. Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters, Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250 bis 1350, Berlin 1967 (besprochen von E. Bacher in der Österreich. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 23, 1969, S. 89ff. und in der «Kunstchronik» 22, 1969, S. 305ff., ferner von Christiane Block im Bulletin Monumental 127, 1969, S. 56f.).

[7] R. Becksmann, Die ehemalige Farbverglasung der Mauritiusrotunde des Konstanzer Münsters, Jahrb. d. Staatl. Kunstsammlg. in Baden-Württemberg 5, 1968, S. 57ff.

[8] Mehrfach behandelt von Otto Schmitt, zuletzt wohl im Archiv f. Elsäss. Kirchengesch. 15, 1941/42, S. 17; neuester Stand der Forschung bei W. Sauerländer, Das Stiftergrabmal in Murbach, Festschrift für Werner Groß, München 1968, S. 59ff.

[9] H. Wentzel, Zu Hans von Ulm (Hans Acker), ZAK 25, 1968, S. 138ff.; Wilhelm Lehmbruck, Hans Acker, Maler und Glasmaler von Ulm, Ulm 1968.

[10] H. Wentzel, Unbekannte mittelalterliche Glasmalereien der Burrell Collection zu Glasgow, Pantheon 19, 1961, S. 107, Abb. 3, 4, 5, 6; Katalog Glasgow «Stained and painted glass», 1965, Nr. 13/14, Abb. S. 12.

[11] CVMA Schweiz III, 1965, Tafel 89; ZAK 21, 1961, Tafel 1. – Eine entfernte Ähnlichkeit der Vincent-Glasmalereien mit der Notburga-Scheibe aus Hochhausen am Neckar (Heidelberg, Museum) mag zufällig sein, da beides Werke provinziellen Charakters sind.

[12] CVMA Deutschland I, 1958, Abb. 470–515.

[13] Ebendort, Abb. 508; Dr. Jane Hayward lokalisiert (laut mündl. Mitteilung) die Fensterlanzette mit der «Wurzel Jesse» im Metr. Mus. New York aus der Zeit um 1280–1300 nach Offenhausen.

[14] CVMA Deutschland I, S. 99.

[15] H. Wentzel, Glasmalereien zu Wimpfen am Berg, «Kunst in Hessen und am Mittelrhein» (= Jahrbuch der Hess. Museen) Bd. 6, 1967, S. 7/8.

[16] Peter Anstett, Der Chor der Eßlinger Stadtpfarrkirche St. Dionys, Vortrag im Kunsthistoriker-Colloquium Tübingen am 20. Januar 1969 (Drucklegung vorgesehen). Das in der Diskussion herangezogene Argument, das Marienfenster der Eßlinger Dionyskirche könne nicht schon um 1300 oder gar zu Ausgang des 13. Jhs. entstanden sein, weil es damals noch keine vierbahnigen Fenster in Chorbauten gegeben habe, widerlegt etwa das Beispiel des Meißener Doms: E. Lehmann-E. Schubert, Der Meißner Dom, Berlin 1968, Abb. 9ff. – Gottfried Frenzel, Grabung Eßlingen St. Dionysius/Glasfunde (Gutachten vom 10. Juni 1969, zur Veröffentlichung vorgesehen) hat im Boden gefundene Scherben als aus der Werkstatt des Marienfensters stammend identifiziert: es gab also entweder ein weiteres, aber nicht mehr erhaltenes Farbfenster gleichen Stils, oder aber diese Splitter sind Reste jener Scheiben des Marienfensters, die schon im 19. Jh. nicht mehr existierten und vielleicht schon seit sehr langer Zeit zerstört waren.

[17] Alfred A. Schmid, Die Schreinmadonna von Cheyres, in: «Lebendiges Mittelalter» (= Festgabe für Wolfgang Stammler), Freiburg/Schweiz o. J., 1958, S. 130ff., Abb. 1–7; wohl einzige Stellungnahme dazu bei H. Wentzel, Wallraf-Richartz Jb. 1962 a. a. O. (unsere Anm. 2), S. 199. A. A. Schmid hält (laut freundl. briefl. Mitteilung) unter Hinweis auf Prof. Dr. Peter Bloch, Köln-Berlin, die Schreinmadonna jetzt für kölnisch. Vgl. Peter Bloch, Kölner Madonnen, München-Gladbach 1961, S. 17, Nr. 21, wo die Madonna von Cheyres der Werkstatt des Meisters der Ursulabüsten zugeschrieben wird.

[18] Für geradezu werkstattmäßig übereinstimmend halte ich das «Pfingsten»-Relief aus Salem in Karlsruhe (in zu scharfer Beleuchtung abgebildet bei Ilse Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz, Augsburg 1930, Abb. 298; dort auch weitere Holzbildwerke ähnlicher Konstanzer Prägung abgebildet).

[19] New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 17.190.185; ich kenne das Werk leider nicht im Original, sondern nur nach der Serie von ausgezeichneten Detailaufnahmen, die ich Mrs. Vera Ostoia von den «Cloisters» verdanke. – Ob die Madonna rein als Skulptur in den Kreis der Plastik am Boden-

see passen würde, lässt sich hier nicht überprüfen: diese ältere hochgotische Stilstufe vor 1300 scheint am Bodensee wenig belegt zu sein (oder sollte auch im Plastischen das «Altertümliche» auf den retrospektiven Charakter des Andachtsbildes zurückzuführen sein?).

[20] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 8892, 17326; vgl. Ausstellungskatalog «Saint Louis», Sainte-Chapelle, Paris 1960, Nr. 219; Ausstellungskatalog «Manuscrits à peintures du XIII[e] au XV[e] siècles», Paris 1955, S. 14, Nr. 13.

[21] Dazu gehören etwa die – wie bei der Konstanzer Glasmalerei um 1310 – schon ins Frontale gedrehten und schon «leeren», großen, vom Körper abgeknickten Kopfscheiben der Figuren.

[22] Der monumentale hl. Christophorus auf der Reichenau (Knoepfli S. 160/161, gute Photographie in der Negativsammlung Kratt beim Landesdenkmalamt Karlsruhe), könnte durch die Schreinmalereien von New York nicht nur als mit diesem verwandt erkannt, sondern auch stärker in das 13. Jh. zurückgeschoben werden. (Das gleiche gilt vielleicht sogar für das Ritter-Minne-Kästchen in Augsburg, vgl. CVMA Deutschland I, 1958, S. 26/27, Textabb. 12). Recht verwandt scheinen in der Proportionierung, im Schnitt der Gesichter und in der Zeichnung der Haare die Figuren von Christus und Maria in der Nische des «Kruges von Kanaa» zu Reichenau-Mittelzell zu sein.

[23] H. Wentzel, Glasgow 1961 (unsere Anm. 10), S. 113, Abb. 11.

NOTIZEN ÜBER DIE INSTANDGESETZTEN FRESKEN AN DER WESTWAND DER EHEMALIGEN DOMINIKANERKIRCHE IN KONSTANZ

Von Elfriede Schulze-Battmann

Albert Knoepfli hat als erster 1965 die während der großen Umbauarbeiten im Inselhotel in der ehemaligen Kirche zum Vorschein gekommenen Wandmalereien kurz beschrieben und die entsprechenden Abschnitte aus der ersten grundlegenden Arbeit über die «Konstanzer Malerei des 14. Jhs.» von Hertha Wienecke aus dem Jahre 1912 abdrucken lassen[1]. Die «Deutsche Kunst und Denkmalpflege» brachte 1966 einen Vorbericht über Wiederentdecktes im Inselhotel[2], und 1969 erschien das lang erwartete Buch von M. Brigitta Hilberling, O. P., über «Das Dominikanerkloster St. Nikolaus auf der Insel vor Konstanz – Geschichte und Bedeutung»[3]. Dem Titel entsprechend befaßt sich die Autorin nur kurz mit der Baugeschichte und den Wandmalereien und sagt darüber nichts anderes aus als das, was durch die ältere Literatur bekannt war, die in den beiden vorgenannten Aufsätzen genau zitiert worden ist.

Als im Frühsommer dieses Jahres die Universität aus dem zuletzt als Bibliothek benutzten Kirchenraum ausziehen konnte, hat der Freiburger Restaurator Emil Geschöll mit seinen Mitarbeitern die Freskenreste der Westwand und die anschließende Südseite des Obergadens bis einschließlich des ersten sichtbar erhaltenen gotischen Fensters vollends freilegen und konservieren können.

Seit einigen Wochen ist wegen der Baumaßnahmen für den Hotelsaal (Lüftungsanlagen, endgültige Decke) die ehemalige Kirche bis auf die Westwand wieder eingerüstet und wird bis zum Abschluß aller Bauarbeiten im Frühsommer nächsten Jahres nicht zu besichtigen sein. Der Restaurator hat nun im nördlichen Seitenschiff mit der schwierigen Konservierung und Entfernung von Übermalungen an den Medaillons mit Märtyrerszenen der Nordwand und dem Wandbild mit stehenden Heiligen an der Ostwand begonnen. Erst wenn auch diese Arbeiten abgeschlossen sind, wird man den gesamten Bestand