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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Zum gemalten Katharinentaler Kruzifix

Autor: Maurer, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392996

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: 07.01.2026

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

ZUM GEMALTEN KATHARINENTALER KRUZIFIX

Von François Maurer

Das Thema «Kreuzigung» nimmt nicht nur die Mitte des christlichen Kultes ein, auch für den darstellenden Künstler muß die Verkettung von menschlicher Gestalt, die alles organische Wesen verkörpert, mit dem Kreuze, das heißt mit den Orthogonalen in dichtester axialer Fügung, zum Kern der Formvorstellungen gehört haben. Gerichtetheit und Gelöstheit, Schwere und deren Überwindung sind trefflicher kaum darzustellen. Als wahre Brennpunkte widerstreben Kruzifixe hohen künstlerischen Ranges freilich in besonderem Maß der ästhetischen und geschichtlichen Analyse.

Seit K. Bachofen-Burckhardt 1904 das aus dem Dominikanerinnenkloster Katharinental bei Dießenhofen stammende, mit Bergkristallen, Glasflüssen und angesteckten Perlen gezierte und mit dem Gekreuzigten bemalte Holzkreuz von Meterhöhe dem Historischen Museum Basel schenkte, hat man seine *ausnehmende Bedeutung* erkannt[1]. E. A. Stückelberg entdeckte 1905 auf Anhieb die Verbindung mit dem Rheinauer Psalter 167 der Zürcher Zentralbibliothek[2]. I. Futterer hob 1929 die «Barockisierungstendenz der letzten Frühgotik» hervor[3]. A. Stange betonte ein Jahr später die beginnende Schwingung der Gestalt[4]. H. Swarzenski, der das monumentale Gemälde seiner Aufgabe gemäß nur erwähnt, stellte es 1936 mit hohen Lobesworten in europäische Zusammenhänge, indem er sein Verhältnis zum genannten Rheinauer Psalter präzisierte (den er – vermutlich vor 1241 entstanden – als älter betrachtet)[5]. H. Jerchel bezieht zur gleichen Zeit den zu Besançon verwahrten zisterziensischen Psalter der Diözese Basel ein.[6] 1939 möchte E. Lutze den Kreuztypus aus Italien herleiten, ohne allerdings zwingende Parallelen vorweisen zu können[7]. Beschreibend deutete A. Knoepfli 1961 die Mittlerrolle des Kreuzbildes zwischen romanischen und gotischen Vorstellungen an und erwog Schaffhausen als Ort der Werkstatt[8]. 1968 schließlich fragte sich A. Reinle: «Wie vollzieht sich im 13. Jh. die Überleitung vom hierarchisch starren romanischen Kruzifixus zu diesem gotischen?»[9]. Diesen zuletzt aufgeworfenen *Fragen nach typologischer und stilistischer Herkunft* gelten die folgenden Zeilen (Abb. 1 und Abb. 2).

Der *Typus* des Katharinentaler Kreuzes legt thematisch den Akzent auf das Sterben: der Gekreuzigte bricht in die Knie; Körper und Oberschenkel bilden einen nach rechts gewölbten Bogen, die Unterschenkel winkeln nach rechts hin ab.

Das älteste bekannte Beispiel dieser Art scheint, dem um 980 geschaffenen sogenannten *Lotharskreuz* in Aachen eingraviert, seinem künstlerischen und kultischen Rang zufolge den Anfängen der Erfindung nahe zu sein[10]. Dementsprechend sorgfältig ist die Haltung als ein Zusammensacken analysiert. Der Verzicht auf einen Nimbus, die teilweise Wendung ins reine Profil, die ziseliert knappe, jedoch nicht unorganische Strichführung und die zurückhaltende Verwendung der Haare oder des Lendentuchs, das nur gerade das seitliche Ausbrechen der Knie anschaulich macht, verstärken die sachliche Note der Schilderung. Die Zartheit der Gestalt und die graphische Erscheinungsform mildern etwas die Direktheit der Aussage. Das verwandte, aber stilistisch wohl jüngere *Gerokreuz* im Kölner Dom steigert nicht nur durch greifbar volle Rundung das Volumen: der Körper weicht in ganzer Länge nach rechts hin aus und meidet dadurch den Anschein einer

übers Kreuz ausgewogenen Ponderation. Die Zusammengesetztheit des Körpers und seiner Glieder wird hervorgehoben, die Linie gestrafft und folglich mitunter scharf geknickt, der Ausdruck wendet sich vollends ins Dramatische.

Im 11. Jh. sind Beispiele des Typs sehr dünn gesät und überdies wohl nur angelsächsischer Beharrlichkeit zu verdanken. Ein vermutlich in Winchester um 1050 entstandenes *Evangeliar, Pierpont Morgan Ms. 709,* entwickelt weiterhin die dramatischen Züge[11]. Leib und Oberschenkel bilden, ohne daß eine Fußstütze hemmte, gemeinsam schräg herabschießende Massen, die alles Übrige, den Kreuzstamm, Maria und Johannes in ihre Richtung zwingen. Ein ebenfalls englisches Kreuzigungsbild, im *Psalter Arundel Ms. 60 des British Museum,* setzt etwa zur gleichen Zeit (um 1060?) an die Stelle der mitreißenden Leidenschaft ausgewogene Zeichenhaftigkeit: Kopf, Leib und Oberschenkel ordnen sich zu gleichmäßiger Kurve, die sich harmonisch in das Kreuz, das heißt auch in die Blattseite einpaßt[12]. Eine weitere, wohl nicht ganz gleichzeitige Miniatur des gleichen Codex zeigt die Christusgestalt beinahe zum Kreuzeszeichen erstarrt. Diese herkömmliche, auf dem Kontinent seit Jahrhundertbeginn wieder dominierende und noch für das folgende Jahrhundert weitgehend verbindliche Reglosigkeit spielt dem meist allein «bewegten» Kopf ein Höchstmaß an Ausdruckskraft zu. Diese *eine* Gebärde wandelt ihre Demut, da sie als allein Bewegtes, ergo Bewegendes die Gestalt augenscheinlich den physischen Gesetzen, der leiblichen Qual entrückt, zu Triumph.

Daß *Reiner van Huy* um 1120–1130[13] und ein Meister der Fassade von *Saint-Gilles* in der Provence im zweiten Viertel des 12. Jhs. den «Aachener» Typus und vor allem dessen leiblichen Aspekt wieder in den Vordergrund rücken, erweist sich als Versuch, symptomatisch für ein erneuertes Verständnis der Antike, aber doch vereinzelt. Blieb der maasländische Erzgießer knapp und direkt in seiner Mitteilung, so hatte der mediterrane Bildhauer, da er sowohl das physische Leiden wie die unzerstörbare Schönheit des göttlichen Körpers wiederzugeben wünschte, einen gleichsam byzantinischen Konflikt auszutragen: Leiden ist ihm vorübergehende Schwäche; in den muskulösen Beinen, im herkulischen Oberkörper besonders, im kaum gebeugten Nacken und den ausgebreiteten Armen spürt man ungebrochene Kräfte.

Auf den Spuren der Miniatur im Psalter Arundel 60 kehrt der wohl am Mittelrhein verwurzelte Glasmaler *Gerlachus* um 1170–1180 zu einer Synthese von Leidensmotiven, das heißt hier Ermüdung, und beruhigtem Zeichen zurück, sogar die Kreuzform durch eine mächtige Rundscheibe entschärfend[14].

Nuancen nur scheinen den Gekreuzigten auf dem etwas älteren Tragaltar von *Stavelot* davon zu unterscheiden[15]. Doch indem der Goldschmied – im Gefolge seines Landsmannes Reiner die Statur Christi auszehrend – den von Kopf zu Knien reichenden Bogen wirklich anspannt und mit dem Durchhängen der Arme in Parallele setzt, nähert er sich jenem höheren Grad der Formelhaftigkeit, dem nach zwei Generationen ein gut Teil der Zukunft gehören sollte.

Zunächst aber sammelt sich das Interesse auf andere Formen der Kreuzigung, mit steigender Intensität zum Beispiel auf den verwandten Typus byzantinischer Prägung: die nach links hinausgedrückte Hüfte und das zur gleichen Seite sinkende, qualdurchfurchte Haupt meinen zwar wohl in erster Linie ein schmerzliches Sichwinden, außerdem aber stets noch, aller Flächigkeit ungeachtet, hellenische Körperlichkeit, klassische statuarische Ponderation, das Unbesiegliche harmonischen Körperbaus.

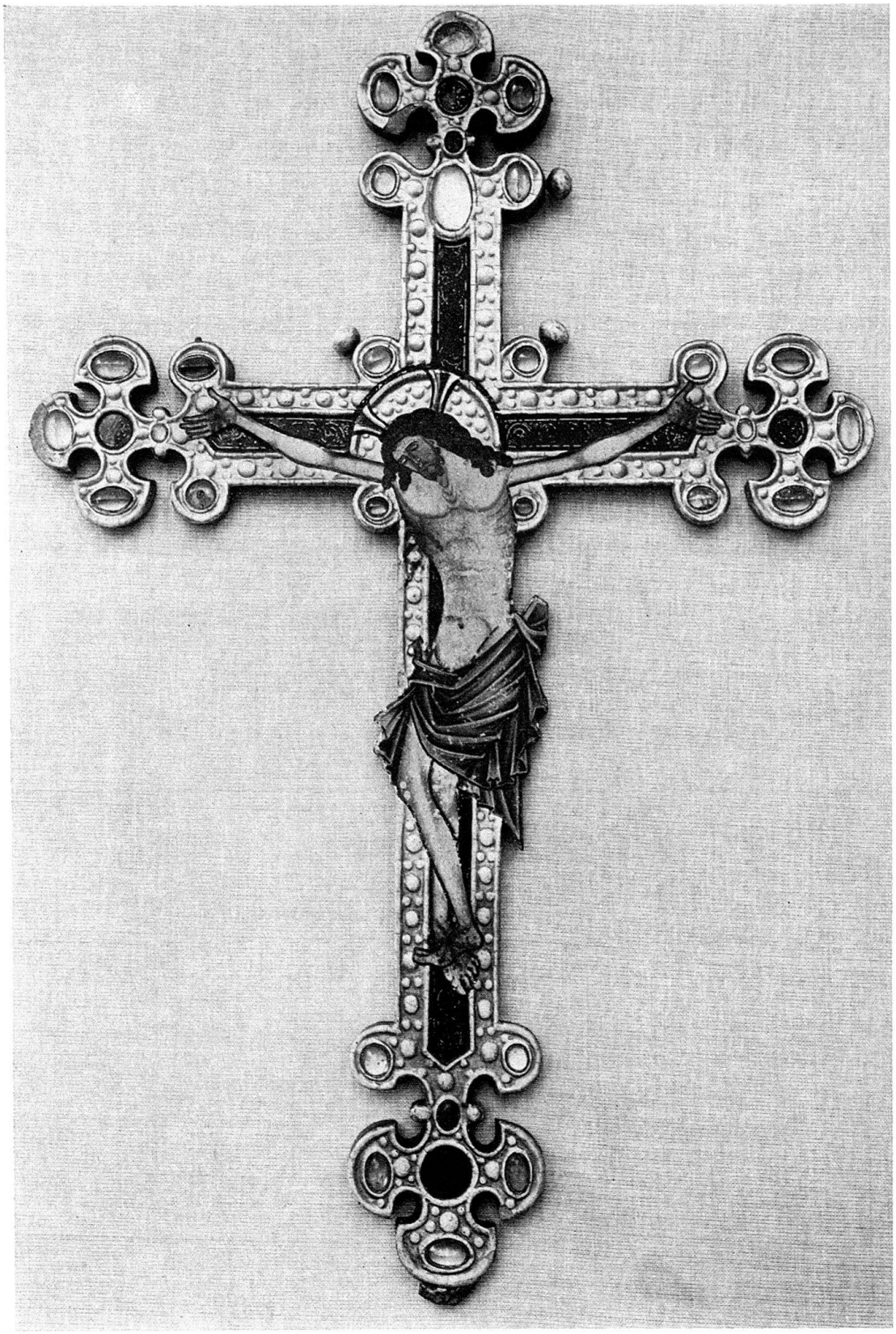

Abb. 1. Kruzifix aus Katharinental. Historisches Museum Basel

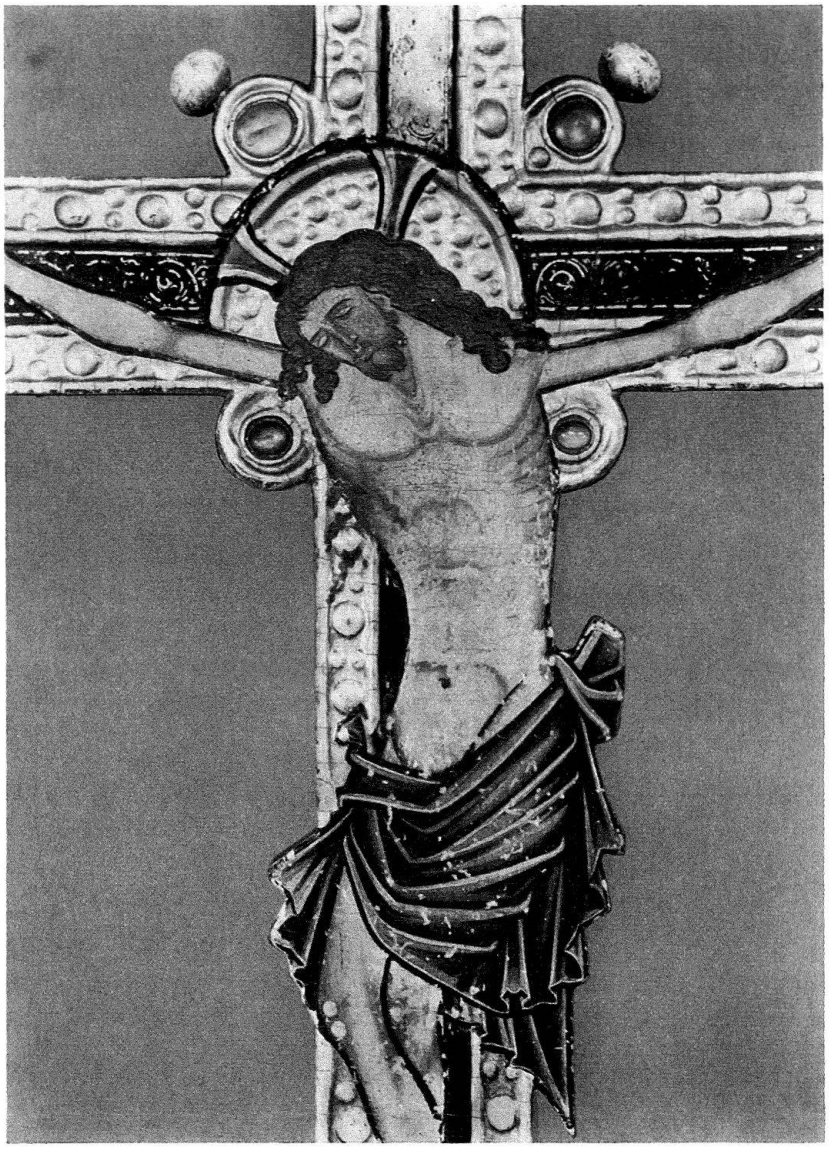

Abb. 2. Kruzifix aus Katharinental

Dies galt auch für die Meister, die das kühne neue Motiv der mit nur einem Nagel zusammengehefteten Füße einführten. Im 1211–1213 ausgemalten sogenannten *Landgrafenpsalter* mag der Illuminator beispielsweise weder die Fußstütze noch die byzantinische Ponderation missen[16]. Das anfängliche Zaudern hielt die Wende nicht auf. Zeigte das Zusammenbrechen zuvor das Sterben an, so ist fortan, da die Beine den Körper aus organischen Gründen von Anfang an nicht oder kaum tragen können, die Grausamkeit der Folter, das Unmaß des Leidens gemeint.

Die Konsequenz aus dem neuen Motiv zieht erst *Villard de Honnecourt*, beziehungsweise sein Vorbild. Die neuen plastisch-räumlichen Möglichkeiten erkennend, schildert er, nicht ohne manches aus der Frühzeit wieder aufzugreifen, den Gekreuzigten in seinem Skizzenbuch um 1230–1235 als schwunglos schief hängende Muskelmasse, die in einer letzten krampfhaften Windung der Beine erstarrt ist.

Abb. 3. Zentralbibliothek Zürich, Psalter Rh. 167: Auferstehung Christi

Die empfindsamen oder leidenschaftlich-sachlichen Lösungen des ersten Drittels des 13. Jhs. lassen in eigentümlicher Weise den Gehalt über die große Form triumphieren. Mit dem *Katharinentaler Kreuz* schlägt das Pendel zu einem Ausgleich, mehr noch: zu einer Verquickung von Form und Gehalt zurück, die in ihrer Dichte der Formulierung des Themas auf dem Tragaltar von Stavelot den Anschein eines Zufallstreffers verleiht. Als Hauptform arbeitet der Maler nun entschieden den von Kopf zu Knien geschlagenen Bogen heraus. Er opfert der Konstanz der Biegung nahezu alle Umrißdetails und streicht die Binnenzeichnung des geglätteten Leibes in strenger Analogie zum Lendentuch auf einige wenige Querakzente zusammen, die vornehmlich die Kadenz der Krümmung beschleunigen und die Leibesrundung einkreisen. Er streckt den Oberkörper über die Massen, weniger organischer Spannung, als der Kurve zuliebe, die sich in der Höhlung des Bogens vom schwärzlichen Blau des Glasflusses in der Mitte des Kreuzstammes ab-

heben soll. Ein Verebben oder Auspendeln des Schwunges ist vermieden: die Bogenenden sind zur Spitze getrieben oder wie gekappt.

Gewichtsverhältnisse spielen nunmehr eine Nebenrolle. Das Blut fließt nicht herab, es breitet sich sternförmig aus. Statt zu sprießen, gleichen sich die Lilien der Balkenenden einem Kreuze an. So breit sich das Lendentuch auffächert, es beschwert kaum: die dreieckige Gesamtform läßt sich weder als fallend oder steigend festlegen, sie begründet vielmehr – seitwärts ziehend oder stoßend – auf ihre abstraktere Weise die Bogenspannung des Hauptmotivs. Die Kuppen der eingelegten Steine und die Buckel des nachgeahmten Goldblechs stellen, so ungreifbar ihre Plastizität in Transparenz und gleitendem Glanz erscheinen mag, den Verzicht auf konkrete Modellierung beim Gekreuzigten als bewußte Zurückhaltung hin (was freilich nicht heißt, daß auch dem Pinsel das Runden verwehrt ist). Insgesamt läßt die stilistische Analyse der Typusentwicklung vermuten, der Meister des Katharinentaler Kreuzes habe in voller Kenntnis der um die Mitte des 13. Jhs. neuesten Möglichkeiten den Versuch unternommen, die oder eine Frühform des Typus wieder zu beleben. Die ausgesuchte Genauigkeit der linearen Formbändigung, die bewußte Flächigkeit und vor allem die unlösliche Mischung von erzählerischer Spontaneität und abstrahierender Zeichenhaftigkeit finden sich hier wie dort. Konsequent ist auch das schichtenweise Erschließen des Volumens, wie es das Lotharskreuz vorführt, in stufenlose Umgreifung der Körper und Räume umgesetzt.

Auch Details erklären sich möglicherweise als Rückgriffe. Die mit Goldranken übersponnenen dunkelblauen Glaseinlagen führen nicht nur zu etwas jüngeren pariserischen Parallelen – dem Psalter Ludwigs des Heiligen beispielsweise[17] –, sondern mit der Hilfe des dem Kreuz stilistisch nahen Rheinauer Psalters 167 (der imitierte Cabochons hinzufügt) zur karolingischen Buchmalerei, so besonders zum Aachener Evangeliar des frühen 9. Jhs. (das sich seinerseits über Miniaturen in der Art des angelsächsischen Codex Amiatinus – um 700 – auf Spätrömisches beruft)[18]. Auch in der singulären Kreuzform schwingt anscheinend Frühmittelalterliches nach: die eigentümliche Ausrundung der einspringenden Winkel der «Lilien» erinnert an britische Steinkreuze des 7. und 8. Jhs.; das 908 gestiftete Siegeskreuz von Oviedo (mit seltsamen Vielpaßkonglomeraten)[19] und die wahrscheinlich 967 entstandene Ottonenkrone (mit ihren knolligen Lilienaufsätzen und den angesteckten Perlen nicht allein)[20] bestätigen, daß vor allem das 10. Jh. auf das Katharinentaler Kreuz eingewirkt hat.

In vermindertem Maß läßt sich die örtliche Streuung der typologisch und damit auch stilistisch näher verwandten Kruzifixe als Argument in diesem Zusammenhang verwenden. Im Maasgebiet, der Heimat des Lotharskreuzes, scheint sich der Typus früh durchzusetzen, ja geradezu auf die Fassung «Katharinental» einzupendeln. Nach den bereits genannten sehr nahen Beispielen des 12. Jhs. läßt zunächst die vermutlich noch dem ersten Drittel des 13. Jhs. entstammende vollplastische Christusgestalt von *Saint-Gilles* (Belgien) mit schier hellenischem, kraftvoll biegsamem und ausgewogenem Körperbau das Anti-Statuarische des Themas vergessen, bringt Glättung und organisch motivierte Formspannung im Großen[21]. Das riesige, vielleicht schon um 1250 geschaffene Triumphkreuz von *Oplinter* (Belgien) häuft dagegen die Motive des Knickens und Brechens, ohne jedoch das Prinzip der kontinuierlichen Reihung zu verlassen, und neigt wieder zur Profilansicht[22].

Am Oberrhein fehlen eigentliche Vorstufen, was um so schwerer wiegt, als mehrere Nachfolger nachzuweisen sind. Der *Engelberger Psalter Ms. 61*, vermutlich um 1254 gemalt, mildert – auch die schwächere Qualität wirkt sich aus – das Pointierte und Gespannte; die Faltung des Lendentuches hat bei aller motivischen Abhängigkeit das Metallische nahezu eingebüßt und größtenteils durch eine zögernde, weiche Bewegtheit ersetzt, die wieder mehr vom Körper ahnen läßt[23]. Diese Versprechen löst 1259/60 der bereits erwähnte zisterziensische *Psalter zu Besançon* ein[24]. Motiv um Motiv hat sich mit Volumen und Energie gesättigt und giert nach Ausdruck und raumerschließender Eigenbewegung. Kleinteiliges Gesplitter umbrandet die wenigen verbliebenen größeren Faltenschwünge. Das überfüllte Bildfeld droht oftmals zu bersten. Christus, der die Augen offen hält, scheint sich dem Betrachter entgegenzuwerfen. Auf europäische Horizonte auch dieser Weiterentwicklung weist *Niccolò Pisano*, der den Typus in den gleichen Jahren zu ähnlicher Heftigkeit steigert. Dem gleichsam heroischen Gekreuzigten der Kanzel zu Pisa (1260), wo Härten und Brüche auf das Lendentuch eingeschränkt sind, läßt er 1265–1268 das Christusbild des Pulpito zu Siena folgen, das sich kraft eines erneuerten Gefühls fürs Dramatische, wie es ein Villard de Honnecourt wieder verstanden hatte, und dank vertiefter Form-, ja Formelbewußtheit, die der Art des Katharinentaler Meisters entspricht, zu einem neuen Typus verdichtet.

Die *eigentliche Handschrift* des Malers des Katharinentaler Kreuzes könnte sich im oberrheinischen Gebiet ausgebildet haben. Hier war auch – allerdings hinter Klostermauern – ein bedeutender Prototyp gegenwärtig: der Psalter Pierpont Morgan 709 gehörte seit dem 11. Jh. als Geschenk der Stifterin der Bibliothek zu Weingarten an. – Die datierbaren stilnahen Werke verkörpern freilich eine anscheinend meist etwas reifere Phase des plastisch-linearen Manierismus der Jahrhundertmitte. Die Michaelsgestalt eines Strebepfeilers des Münsters zu Freiburg im Breisgau stellt sich mit ihrem stets noch großformigen, doch sperrigeren und kühner in mehreren Richtungen ausgreifenden Mantelgefält dem Drachentöter eines um 1250 zu datierenden oberrheinischen Psalters zu München oder einer Marienscheibe des Straßburger Münsters zur Seite[25]. Gemessen an den oft verglichenen Glasgemälden zu Frankfurt und Naumburg verarbeitet das straßburgische Werk deutlich Eindrücke der letzten der im dortigen Querhaus tätigen Bildhauer (man vergleiche den Samson der Vierung) und besonders der von Reims abhängigen Lettnermeister.

Näher zu den Ursprüngen des Katharinentaler Meisters scheint der bereits mehrfach erwähnte *Rheinauer Psalter* zu führen. Dessen auferstehender Christus (Abb. 3) zeichnet sich durch verwandte innere Größe und ähnliche Prägnanz der Kompositionsformel aus. Unterhalb des «Gewandbalkens», der den Leib überquert, bereiten beispielsweise strähnige, straff um den Körper gewickelte und stufenweise aufgehellte Falten in ähnlich differenzierter Umsicht das dominierende «Knickmotiv» vor. Beim über der Brustwunde sich teilenden Mantel hätte der Katharinentaler Maler freilich ein Mehreres an Räumlichkeit erzielt. Auch entfaltet sich das Gewand bei der Miniatur etwas üppiger, zerbrechen die Faltenkämme, bevor sie den Körper umgreifen, gärt in den Schatten jene Unruhe, die zwanzig Jahre später im Psalter von Besançon ausbrechen wird auf Kosten des einen hinreißenden Schwunges und der einen beherrschenden Bilddiagonale. Außer dem Meister der Auferstehung, der am ehesten am Oberrhein geschult sein könnte, arbeiteten mindestens drei

weitere Maler am Rheinauer Psalter: der wohl altertümlichste ist in der Art thüringisch-sächsischer Meister byzantinischer Beleuchtungsmagie verpflichtet (Geburt Christi); das daraus hervorgegangene protospätgotische Zerbrechen der Gewandmassen reiht den Maler der Gefangennahme unter die Vorläufer des Illuminators des Aschaffenburger Evangeliars ein (dessen Crucifixus trotz byzantinischer Haltung dem Katharinentaler ausnehmend nahe kommt)[26], indes der Meister der Verkündigung durch alle Aufsplitterung ein organischeres, wohl französisch inspiriertes Formgefühl dringen läßt. Daß diese kosmopolitische Vielfalt der Künstlerpersönlichkeiten die Einheit der Werkstatt nicht zerbrach, deutet auf eine Auftragsfülle, die schwerlich dem Rheinauer Kloster allein – wenn überhaupt – zuzutrauen ist. Zu erwägen dürfte ein Zusammenhang mit den seit alters der Abtei verbundenen Staufern sein, also vielleicht mit Heinrich VII. oder Friedrich II., der 1241 die Vogtei an sich zog[27]. Der bereits erwähnte imitierte Steinschmuck der Bilderrahmen könnte als königliches Motiv gegolten haben, vielleicht kraft seines Aachener Vorbildes. Ebenso könnten die betonten Altertümlichkeiten als Appell an politische Symbolkräfte zu verstehen sein.

Im Falle des Katharinentaler Kreuzes dürften Werkstattzusammenhänge diese reichspolitischen Aspekte, insbesondere die Verbindung mit dem Aachener Lotharskreuz, vermittelt haben. Sie trafen sich mit dem anfänglichen Bestreben der Bettelorden, altehrwürdige Formen wieder aufzunehmen. Ihrer Baukunst stand am Oberrhein das 11. Jh. zu Gevatter und schon um 1240–1250 kristallisierte sich – wie das Beispiel der Basler Dominikanerkirche etwa lehrt[28] – eine Synthese von Alt und Neu heraus, die durchaus mit dem Stilcharakter des Kreuzes übereinstimmt und ähnlich weit in die Zukunft weist.

Anmerkungen:

[1] Jber. Hist. Mus. Basel 1904, S. 5f. Vgl. auch A. Glaser in Historische Schätze Basels, Basel o. J., S. 21.

[2] E. A. Stückelberg, in Christliche Kunst 1, 1905, Beilage zu Heft 7.

[3] I. Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440, Augsburg 1930, S. 48.

[4] A. Stange, Deutsche romanische Tafelmalerei, Münchner Jb. der bildenden K. NF 7, 1930, S. 180f. Mit dem Datum «Ende 13. Jh.».

[5] H. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, S. 47.

[6] H. Jerchel, Der Zisterzienserpsalter in Besançon, ASA 1935, S. 112.

[7] E. Lutze, Ein bemaltes Vortragekreuz aus Regensburg, Anzeiger d. Germ. Nat. Mus. 1936/1939, S. 48ff.

[8] A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes 1, Konstanz/Lindau 1961, S. 102, 111 und 113.

[9] A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz 1 (neu bearbeiteter erster Band von J. Gantners Kunstgeschichte der Schweiz), Frauenfeld 1968, S. 469.

[10] Zuletzt wohl P. E. Schramm und F. Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser 1, München 1962, S. 155.

[11] M. Rickert, Painting in Britain, The Middle Ages, London 1954, S. 51.

[12] M. Rickert, l. c., S. 63. P. Thoby, Le crucifix des origines au Concile de Trente, Nantes 1959, S. 41.

[13] H. Schnitzler, Rheinische Kunstkammer 2, Düsseldorf 1959, S. 26.

[14] H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, S. 19.

[15] J. de Borchgrave d'Altena, in Art mosan, Cat. Liège 1951, S. 169f.

[16] H. Wentzel, in Festschrift Julius Baum, Stuttgart 1952, S. 40ff.

[17] H. Omont, Le Psautier de Saint Louis, P. s. d., z. B. Tafel 43.

[18] P. Verzone, Werdendes Abendland, Baden-Baden 1967, S. 181.
[19] P. Metz, in Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes 5, Berlin 1932, S. 211.
[20] F. Rademacher, Zs. dtsch. V. für Kunstwissenschaft 1934. Schramm und Mütherich, l. c., S. 143.
[21] G. de Francovich, Kunstgesch. Jb. d. Bibliotheca Hertziana 2, 1938, S. 160 (mit dem Datum «um 1280»).
[22] J. Baum, in P. Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, München 1923, S. 165.
[23] H. Swarzenski, l. c., S. 51 und 125.
[24] Vgl. Anm. 6. H. Swarzenski, l. c., S. 126.
[25] H. Swarzenski, l. c., S. 50, 123. – H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, S. 30.
[26] H. Swarzenski, l. c., S. 25ff und 101.
[27] H. Fietz, Kdm. Zürich 1, Basel 1938, S. 226.
[28] F. Maurer, Kdm. Basel-Stadt V, Basel 1966, bes. S. 228–234.

ZUR ARCHITEKTUR DES KONSTANZER HL. GRABES

Von Peter Kurmann

Das Hl. Grab zu Konstanz, ein zwölfeckiger kleiner Zentralbau, der sich inmitten der Mauritiusrotunde nordöstlich des Münsters erhebt (Abb. 1), ist schon mehrfach im Hinblick auf seinen Skulpturenschmuck untersucht worden. Mit Recht haben die verschiedenen Autoren das architektonische Gerüst dieses Kleinbaus in erster Linie als Bildträger empfunden und behandelt. Angesichts der Wichtigkeit und der sehr hohen Qualität einzelner Figuren mußte die stilkritische Erfassung der eigentlichen Bauformen dabei zwangsläufig ins Hintertreffen geraten. Deshalb sei hier einmal die Architektur dieses entzückenden Kleinbaus isoliert betrachtet. Dank der eingehenden Beschreibungen des Hl. Grabes, die R. Busch[1], H. Reiners[2] und zuletzt A. Knoepfli[3] verfaßt haben, ist es nicht mehr nötig, eine Bestandesaufnahme des Objektes vorauszuschicken.

Das Hl. Grab, nach allgemeiner Übereinkunft ins letzte Viertel des 13. Jhs. datiert, erhebt sich an der Stelle, wo schon seit dem 10. Jh. eine Nachahmung des Christusgrabes bestand. Die Quellen berichten nämlich, daß Bischof Konrad (934–975) in der von ihm errichteten Mauritiusrotunde ein «sepulchrum Domini in similitudine illius Jerusolimitani»[4] aufstellen ließ. Die Mauritiusrotunde wurde zwar, wie auch das Hl. Grab selber, im 13. Jh. erneuert[5], aber sie dürfte, sieht man von dem im 15. Jh. hinzugekommenen Rippengewölbe ab, vom Vorgängerbau nicht allzu sehr verschieden sein, weil sie auf den Mauern der ottonischen Anlage steht. Über das Aussehen der konradinischen Grabesimitation gibt es keine Nachrichten; wir wissen lediglich, daß sie halb so groß wie die Anlage in Jerusalem war[6]. Da Bischof Konrad die Pilgerstätten des Hl. Landes aus eigener Anschauung kannte, darf man mit Reiners und Knoepfli vermuten, daß er in Konstanz das Grab Christi mehr oder weniger getreu nachgebildet hat, nämlich nicht nur das längsgerichtete Grabgehäuse selber, sondern auch den polygonalen – vermutlich zwölfeckigen – Säulenbaldachin, der, von einem kegelförmigen Zeltdach überspannt, das Heilandsgrab unter sich barg. Der Baldachin seinerseits wurde wieder von einer riesigen Rundkirche, der sogenannten Anastasisrotunde, umschlossen; frei in der Mitte ihres