Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 54 (2003)

Heft: 1: Grabmonumente = Monuments funéraires = Monumenti funerari

Artikel: Wege in die Ewigkeit : Grabmonumente des 12. bis 18. Jahrhunderts in der Schweiz

Autor: Flury-Rova, Moritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394231

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: 06.12.2025

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

Moritz Flury-Rova

Wege in die Ewigkeit

Grabmonumente des 12. bis 18. Jahrhunderts in der Schweiz

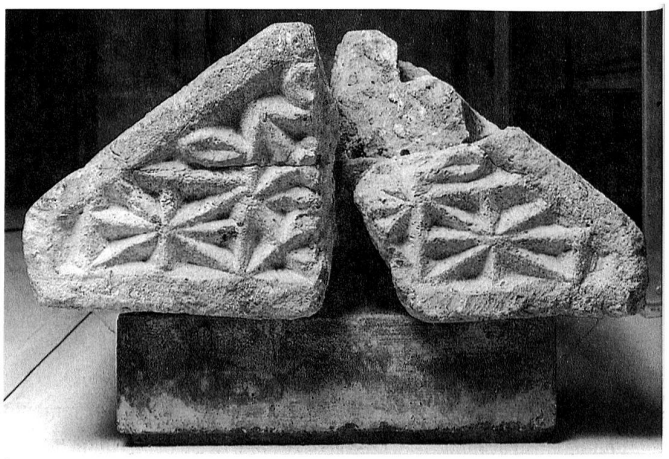
Die Gemeinschaft der Lebenden und Toten war von der Spätantike bis zur Aufklärung eine Eigenheit des Christentums. Zeugnis dieser engen Verbundenheit von Diesseits und Jenseits sind die Grabmonumente, welche in den Kirchen an prominenten Stellen errichtet wurden. Die Zurückgebliebenen stellten sich unter den Schutz verstorbener Wohltäter und Patrone, hatten aber ihrerseits durch Gebetsleistungen zum Wohlergehen der Dahingegangenen im Jenseits beizutragen.

Die privilegierte Oberschicht hat für ihre Toten die Nähe des Kultes und des Altares gesucht. Der kirchlichen Heilsbotschaft von der Auferstehung vertraute sie ihre Seelen an – den Kirchenmauern und -böden ihre Körper. An der Grenze zum Jenseits hat das Grabmal bis zur Wiedervereinigung am Jüngsten Tag die Funktion einer durchscheinenden Membran zwischen der Seele und dem Körper sowie zwischen den Lebenden und den Toten.

Romanik: Stiftung und Stifter

Im Verlauf des 8. Jahrhunderts wurde in der westlichen Kirche die antike Form der Bestattung im frei stehenden Sarkophag aufgegeben.[1] Nur noch Heilige erhielten ihrer Würde entsprechend solche Grablegen. Ansonsten verschwanden die Leichname unter dem Boden der Kirche, und lange Zeit scheint es keine oberirdischen Grabmonumente mehr gegeben zu haben. Wenn ab dem 12. Jahrhundert wieder Grabmonumente die Kirchenräume zu bevölkern beginnen, handelt es sich fast durchwegs um *Tumben*, d. h. es sind – auch wenn sie teilweise so aussehen – keine Sarkophage (griech. *Fleischfresser*) im Wortsinn, denn die Individuen wurden nicht in ihnen, sondern unter ihnen beigesetzt. Dies gilt wohl auch für die zwei satteldachförmigen Tumbendeckel in St. Johannsen.[2] Die beiden um 1100–1120 datierten Stücke knüpfen an die hausförmigen römischen und frühmittelalterlichen Sarkophage an. Der eine gibt sich durch die eingravierten Werkzeuge Spitzfläche und Winkeleisen als das Grab eines Werkmeisters zu erkennen. Im zweiten, durch Rankenwerk aufwändiger gestalteten und aus vier Einzelteilen zusammengesetzten Stück wird das Stiftergrab vermutet (Abb. 1, 2). Die sichtbare Aufstellung dieser Grabmäler bedeutete wortwörtlich eine Hervorhebung, die nur besonders verdienten Personen zuteil wurde.[3]

Ebenfalls den Klosterstiftern ist ein etwa gleichzeitiges Grabmonument der Nellenburger im Kloster Allerheiligen in Schaffhausen gewidmet (Abb. 4).[4] Wie vermutlich schon das Stiftergrab in St. Johannsen war es bereits durch die Lage in der Mittelachse der Kirche, westlich der Chorschranken, ausgezeichnet. Die dreifache Tumba besteht aus ebenso vielen Grabplatten, welche die lebensgrossen Figuren des Grafen Eberhard von Nellenburg (†1075/79), seiner Gattin Ida und von deren Sohn Burkhard (†1101/02) zeigen. Den Ehrenplatz in der Mitte nimmt Eberhard



1

ein, der Allerheiligen als Eigenkloster gegründet hatte und 1064 als Mönch in dessen Gemeinschaft eintrat. Als Stifter hält er das Modell der Kirche im Arm. Nach dem Tod des Vaters änderte Burkhard den Status des Klosters, indem er auf alle Vorrechte als Eigenklosterherr verzichtete. Er steht auf einer Erdscholle und hält ein Bäumchen mit Wurzelballen, eine *festuca*, ein Rechtssymbol, das bei einer Übertragung von Grundeigentum realiter den Besitzer wechselte. Die Grabplatten sind bildlicher Beweis für die Gründung und die Eigentumsübertragung der Nellenburger und haben damit den «Gehalt einer Urkunde».[5] Nicht der Stifter, sondern der Empfänger der Stiftung, das Kloster, hatte in diesem Sinn ein Interesse an der Vergegenwärtigung des Stifters und der Beglaubigung der Stiftung. Denn der Stifter selbst sollte und konnte nach seinem Tod noch für die Rechtmässigkeit der Stiftung einstehen. Anders als heute waren die Toten bis ins 18. Jahrhundert «Personen im rechtlichen Sinn [und damit auch] Subjekte von Beziehungen der menschlichen Gesellschaft».[6] Allerdings würde man dem Mittelalter nicht gerecht, reduzierte man das Grabbild auf diese rechtliche Funktion. Die religiöse Verehrung, die manchen Stiftern fast wie Heiligen entgegengebracht wurde, kann ebenso zum Wunsch nach Vergegenwärtigung geführt haben. Je nach Fall und Auftraggeber steht somit mehr die Hoffnung des Konventes auf Fürbitte durch die Stifter im Vordergrund oder umgekehrt die Hoffnung des Stifters auf Fürbitte durch den Konvent. Ist doch eine Kirchenstiftung immer mit dem Auftrag zum liturgischen Gedenken *(Memoria)* und der Hoffnung auf das Seelenheil verbunden. Dies wird auch auf dem Nellenburger Grabmal durch das Lamm Gottes auf dem oberen Rand der mittleren Platte ausgedrückt, dem beide Grafen ihre Gaben darbringen.[7]

Gotik: Vorwegnahme der Auferstehung

In den folgenden Jahrhunderten wird das Grabbild von einem immer weiteren Personenkreis verwendet. Bischöfe, Adlige, später auch wohlhabende Bürger lassen das Grabmal mit ihrem Bildnis versehen. Rechtliche Aspekte wie in Schaffhausen treten dementsprechend in den Hintergrund, stattdessen manifestiert sich an den Grabmälern die Hoffnung des Verstorbenen auf das Jenseits. Mit dem Grab der Königin Anna (geb. Gertrud von Hohenberg), der Gemahlin Rudolfs von Habsburg, besitzt die Schweiz ein weiteres Monument von europäischem Rang (Abb. 3).[8] Die 1281 in Wien verstorbene Königin wurde auf ihren Wunsch im Basler Münster beigesetzt, wo bereits zwei ihrer Söhne begraben waren. Von diesen beiden nahm sie den im Alter von wenigen Monaten verstorbenen Karl zu sich ins Grab. Die Basler müssen die Königin verehrt haben, denn sie setzten sie oberirdisch in einem hinter dem Hochaltar aufgestellten Sarkophag bei. Zwei krabbenbesetzte Kielbogen bilden den architektonischen Rahmen für die Figuren der Königin und ihres Sohnes. Anna steht auf dem Boden der durch den Kielbogen gebildeten Nische, Karls Füsse ruhen auf einem Löwen. Die Haltung und die Anordnung der Gewandfalten geben eindeutig zwei in Nischen stehende Personen wieder. Dieser Sichtweise widersprechen jedoch die Kissen, die von den Köpfen eingedrückt werden und das Liegen der Figuren auf der Platte anzeigen. Damit korrespondiert die effektive horizontale Lage der Platte und der als Konsole dienende Löwe, der seinerseits auf der Platte kauert, also nicht wie die Standfiguren orientiert ist. Dieses Paradox der *liegenden Standfigur* wurde nicht als Problem empfunden, sondern avancierte zum Erfolgstypus der mittelalterlichen Grabfigur nördlich der Alpen.[9] Die Königin erscheint in einem seltsam ambivalenten

2

1, 2 St. Johannsen, ehemalige Benediktinerabtei, vierteiliger Sarkophag- oder Tumbendeckel, um 1100. – Die Bestandteile wurden bei der Restaurierung 1961–1984 im Umkreis des Kreuzaltares gefunden.

Zustand. Sie ist auf ihren Sarkophag gebettet als Tote, wie sie beim Einzug des Leichnams von allen gesehen wurde.[10] Gleichzeitig ist sie auch als Lebende dargestellt, aber als Lebende im Jenseits. Die Gesichtszüge der 56-Jährigen sind idealisiert, gezeigt wird nicht die irdische Hülle, sondern bereits der jugendlich dargestellte Leib der Auferstehung in ewiger Gottesschau.[11] In dem ganz aufs Jenseits ausgerichteten Hochmittelalter, in dem das irdische Leben nur als Vorstufe zum richtigen, ewigen Leben verstanden wurde, so dass nicht das Äussere, sondern das Aussehen der Seele zählte, konnten die irdischen Gesichtszüge gar kein Ziel der Darstellung sein. Kommt hinzu, dass gemäss dem frühscholastischen Universalienrealismus nur das Eine, Allgemeine (z. B. «der Mensch») reale Substanz ist, das Viele ihm Entsprungene dagegen nur wechselnde Akzidenz.[12] Nicht Gertrud von Hohenberg galt es demnach darzustellen, sondern die habsburgische Königin, charakterisiert durch ihre Insignien. So kommt es zur stehend-liegenden Darstellung der Königin Anna, tot und lebend zugleich, in irdischer Tracht und himmlischem Leib.

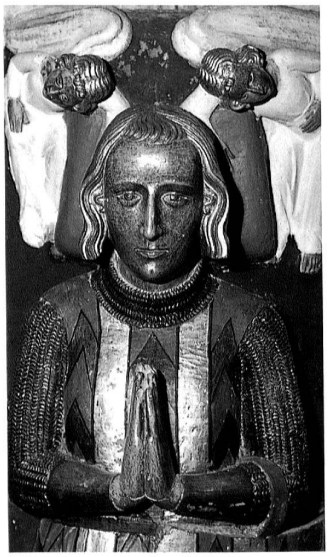
Die *liegende Standfigur* auf der Tumba bleibt nördlich der Alpen während des ganzen Mittelalters der Grundtypus des vornehmen Grabmals, der aber architektonisch und ikonografisch noch bedeutend erweitert wird. Die Tumba kann in eine von einem Spitz- oder Stichbogen überfangene Wandnische gestellt oder mit einem Baldachin überhöht werden, sie kann sogar in

3

4

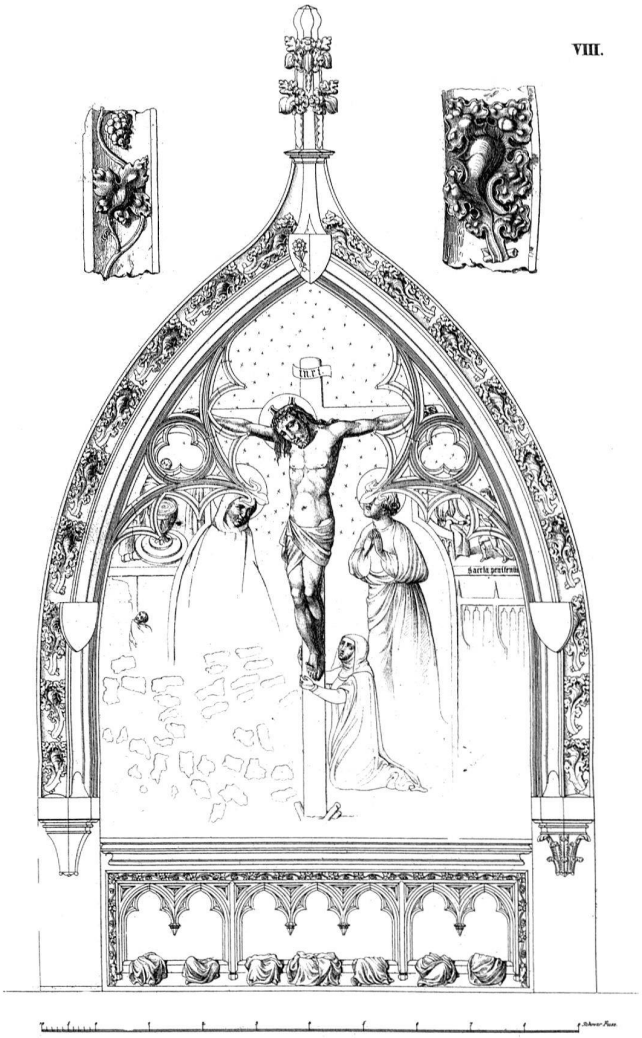
erhöhter Position auf Konsolen an der Kirchenwand angebracht werden. Ikonografisch steht fast immer das Schicksal der Seele des Verstorbenen im Zentrum. Die Hoffnung auf eine Aufnahme in den Himmel wird seit der Romanik z. B. in der Darstellung der *elevatio animae* ausgedrückt: eine die Seele verkörpernde kleine Gestalt wird von Engeln empor getragen.[13] Die Engel übernehmen die vor allem dem Erzengel Michael zugeeignete Funktion des Psychopompos (Seelengeleiters).

Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts setzt, zunächst in Frankreich, die bildliche Umsetzung des Totengeleites oder der Totenklage auf den Tumbaseitenwänden ein. Wir sehen Kleriker mit den Utensilien des Totenoffiziums (Bücher, Kerzen, Weihrauchfässer und Kreuze), aber auch Angehörige oder Pleurants (Trauerfiguren). Oft treten Engel an die Stelle des Klerus, sicher ein Ausdruck der Hoffnung, dass Engel den (guten) Menschen beim Übertritt ins Jenseits helfen,[14] aber auch eine Verbildlichung der auf Pseudo-Dionysius Areopagita zurückgehenden Vorstellung von der Spiegelbildlichkeit des irdischen und himmlischen Gottesdienstes.[15] In der Schweiz befinden sich Pleurants-Reihen beispielsweise auf den grossen Grabmälern von Neuenburg und La Sarraz (Abb. S. 2 und 26). Abgekürzt tritt dieselbe Hoffnung auf Seelengeleit in den oft beim Kopf des Grabbildes dargestellten Engelpaaren zu Tage, die das Kissen des Verstorbenen anfassen oder diesen beweihräuchern (Abb. 5).



5

6



7

3 Basel, Münster, Sarkophagplatte der Königin Anna, um 1300.

4 Schaffhausen, Kloster Allerheiligen, Grabmal der Nellenburger, anfangs 12. Jahrhundert. – Die Fotografie zeigt von der dreifachen, abgetreppten Tumba die beiden vollständig erhaltenen Platten Burkhards (links) und Eberhards (rechts).

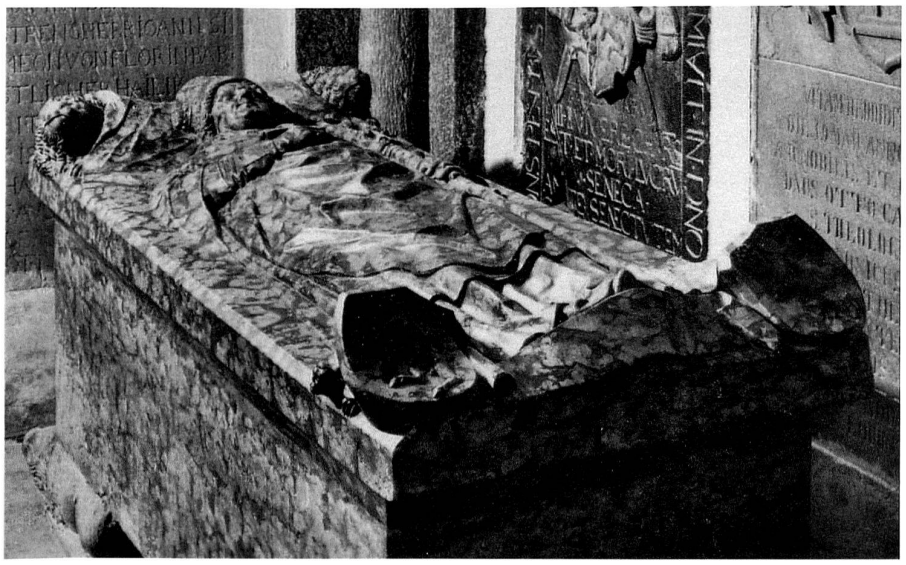
5 Neuenburg, Collégiale, Grabmal der Grafen von Neuenburg, Statue D, 14. Jahrhundert.

6 Epitaph des Rudolf von Brünighofen (Detail) aus dem Kloster St. Alban, Ende 14. Jahrhundert, Historisches Museum Basel.

7 Christoph Riggenbach, Grabmal des Bürgermeisters Hartmann Rot in der Barfüsserkirche Basel (um 1380), 1845, Rekonstruktionszeichnung (aus: Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümerin Basel, Heft 3, 1845, Taf. VIII).

Die Darstellung des Totengeleits, die Darstellung von Handlungen, die sowohl bei der Bestattung als auch immer wieder bei Jahrzeitmessen am Grab stattfinden, kann verschiedene, sich ergänzende Ursachen haben. Einmal ist es, «als wolle das Grabmal dokumentieren, dass der Verstorbene mit allen vorgeschriebenen Riten, begleitet von den Fürbitten des Klerus und beweint von seinen Angehörigen, bestattet worden sei».[16] Da an den Anniversarien sich nahezu alle Riten des Totenoffiziums wiederholen,[17] können Totengeleite auf den Grabmälern aber genauso gut eine ewige, in Stein gehauene Fortsetzung der Riten für die Seele bedeuten – sowie die Aufforderung an die Lebenden, die gestifteten Seelmessen wirklich abzuhalten. Die Bedeutung des Totengedenkens hängt nicht zuletzt mit der Fegefeuerlehre zusammen, die sich etwa in der gleichen Zeit zu verbreiten und durchzusetzen beginnt.[18] Das reinigende Feuer wurde zum Ort, an dem vor dem Eingang in den Himmel die Strafen für die auf Erden zwar bereuten, aber noch nicht gesühnten Sünden zu ertragen waren. Durch stellvertretende Bussleistungen und Gebete der Lebenden sowie besonders durch die heilende Kraft der Messe konnte der Aufenthalt im Fegefeuer auch nach dem Tod noch abgekürzt werden. In diesen Kontext sind die Grabmäler seit dem 13. Jahrhundert einzuordnen, sie sind Teil des *Seelgerätes* und bezeichnen den Ort für die regelmässigen Messlesungen zugunsten des Seelenheils.

8



9

8 La Sarraz, Kapelle St-Antoine, Grabmal des François Ier von La Sarraz, um 1360/70 (Gipsabguss der Liegefigur im Schweizerischen Landesmuseum).

9 Chur, Kathedrale, Sarkophag des Ortlieb von Brandis, 1485.

10 Emanuel Büchel, Epitaph des Komturs Bero von Melchingen (†1504) aus der Johanniterkapelle Basel, um 1745, Federzeichnung.

Spätmittelalter: Demut und Denkmal

Seit dem 13. Jahrhundert wird der Verstorbene oft mit dem Gebetsgestus der aneinander gelegten Hände dargestellt, also in ewiger Anbetung. Bei dem mit der Gotik sich verbreitenden *Nischengrab* kann die Anbetung entsprechend der Frömmigkeit individualisiert werden, indem die Nischenrückwand eine Szene aus der Heilsgeschichte trägt, in die sich der Verstorbene als anbetende Devotionsfigur einfügt.[19] So zeigt eine Grabnische in der Basler Peterskirche von ca. 1380/90 die letzte Misshandlung Christi vor der Kreuzigung sowie die Grablegung Christi mit expressiver Trauergestik der Marien. Vor dem Grab knien ein kleinfiguriger Ritter in Kettenhemd und eine Frau, die sich in das Heilsgeschehen vertiefen und mit Christus auf die Auferstehung aus dem Grab hoffen.[20] In diesem Fall ist nur die Wandmalerei erhalten; eine bessere Vorstellung von der Anordnung einer solchen Grabanlage gibt das ebenfalls zerstörte, aber in einer Zeichnung überlieferte Nischengrab des Basler Bürgermeisters Hartmann Rot (†1416) in der Barfüsserkirche (Abb. 7). Das Grab wird um 1380 datiert und entstand demnach etwa zur Zeit als Rot Bürgermeister wurde.[21] In den Blendarkaden der Tumba sind Christus und sechs Apostel zu erahnen. Darüber wölbt sich ein Masswerkbogen. An der Rückwand der Nische ist die Kreuzigung wiedergegeben, flankiert von kleinen Bildern der sieben Sakramente. Die durch Christi Tod möglich gewordene und durch die Sakramente der Kirche vermittelte Erlösung erhofft der Bürgermeister für seine Seele. Bereits auf dem Höhepunkt der Laufbahn den Tod vorzubereiten, bezeugt einerseits die Demut des Magistraten; andererseits ist ein Grabmal dieses Ausmasses natürlich ebenso ein Instrument der Repräsentation.

10

Überdeutlich wird die Verbindung von Memoria und Repräsentation, Grabmal und Denkmal mit dem Grab der Grafen von Neuenburg in der dortigen Kollegiatskirche (Abb. S. 45). Gleich beim Hochaltar, am heiligsten Ort der Kirche, erhebt sich das 8 m hohe Monument, das Louis Ier (†1373) zu Lebzeiten in Auftrag gegeben hatte.[22] Alle Figuren sind mit gefalteten Händen dargestellt, was angesichts des Standortes eine Anbetung des Sakramentes impliziert. Der Umstand, dass die Ritter in voller Rüstung erscheinen, ist an sich nicht aussergewöhnlich, denn diese ist nicht nur Standeszeichen, sondern ebenso Ausdruck der spirituellen Deutung des Lebens als Kampf für den Glauben und gegen das Böse.[23] Ungewöhnlich ist, dass es, gemäss den Berichten der jüngsten Restaurierung, nie eine Liegefigur gegeben hat.[24] Louis Ier selbst wird in der grossen Standfigur an der Rückwand der Nische vermutet; demzufolge könnten die drei begleitenden Frauen seine Gemahlinnen darstellen. Das Neuenburger Grabmal ist französischen und italienischen Herrschergrabmälern verwandt, die – allerdings jeweils über einer Liegefigur – auch eine Stand-, Sitz- oder Reiterfigur des Herrschers aufweisen. Der thronende Heinrich VII. in Pisa (†1312) oder der reitende Cangrande della Scala in Verona (†1329) sind lebend, in einer ihre Machtposition repräsentierenden Stellung wiedergegeben und rücken damit eindeutig in die Nähe des Denkmals. Bei den Neuenburger Grafen wird dieser Umstand durch den Gestus des Gebetes gemildert, was sie nicht zuletzt in einen liturgischen Zusammenhang einbindet.

Einen ganz anderen Aspekt der *Memoria* bringt das etwa gleichzeitige und formal sehr ähnliche Grabmal des François Ier von La Sarraz (s. S. 2 und Abb. 8). Wieder stehen in der Baldachinarchitektur Standbilder von betenden Angehörigen. Der Verstorbene selbst aber liegt nackt auf der Grabplatte, die auf der Brust überkreuzten Arme kennzeichnen ihn als Toten.[25] Keinerlei Insignien deuten auf seine Stellung im Leben, dafür wird

sein Leib von Schlangen und Kröten zernagt. Der Bedeutungsgehalt erschliesst sich aus Figuren wie derjenigen des Fürsten der Welt am Strassburger Münster, der – unter dem Kleid mit demselben Getier besetzt – die Törichten Jungfrauen verführt. Die nagenden Kröten und Schlangen sind ein Zeichen der Sündhaftigkeit beziehungsweise der jenseitigen Strafen dafür, und nicht zufällig sind die Kröten auf Augen, Mund und Genitalien konzentriert. Es stellt sich die Frage, ob vielleicht sogar ganz direkt der bedauernswerte Zustand des Verstorbenen im Fegefeuer gezeigt werden soll. So oder so verbindet sich mit dem demutsvollen Eingeständnis der Sündhaftigkeit natürlich das Ersuchen um Fürbitte und Erlösung.

Die Grabplatte des François Ier von La Sarraz ist meines Wissens ein Unikum.[26] Sie zeigt denn auch die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten für Grabbilder im 14. Jahrhundert – von der verklärten Liegefigur über das denkmalhafte Neuenburger Grabmal bis zum blossen Leichnam.[27] Dem Grabmal von La Sarraz verwandt sind die so genannten Transigräber, die ab Ende des 14. Jahrhunderts den sich zersetzenden Leichnam zeigen. Oft sind es *Doppeldecker-Gräber*,[28] die den verwesenden Leichnam einer traditionellen Liege- oder Kniefigur gegenüberstellen. Obwohl die Transigräber vordergründig ein Bekenntnis zum *contemptus mundi* (Verachtung aller irdischen Dinge) sind, ist die Aufmerksamkeit, die der Leichnam dabei erhält, doch bemer-

11

12

11 Epitaph des Komturs Hermann Schenk zu Schweinsberg (†1567) aus der ehemaligen Johanniterkapelle Basel, Historisches Museum Basel. – Auf einer Zeichnung von Emanuel Büchel von 1745 ist das ganze Epitaph mit seitlichen Pilastern und bekrönender Ädikula zu sehen.

12 Königsfelden, Klosterkirche, Grabplatte des Hans Ulrichli Frey (†1624).

kenswert und kündet nicht nur von den Fortschritten der Medizin und des Sezierens, sondern überhaupt von einer neuen Wertschätzung des irdischen Daseins. Denn erst durch die neue «Liebe zur irdischen Existenz, zur eigenen, wenn auch hinfälligen Identität»,[29] gewinnt deren Ende und Vergänglichkeit ein neues Gewicht. Während der Tod für die Religion nicht mehr als ein «zufälliges Ereignis und zugleich das glückverheissende Tor zum wirklichen Leben» ist,[30] tritt er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts als eigenständige Macht auf. In Petrarcas *Trionfi* (1352–1374), in Johannes von Tepls *Ackermann aus Böhmen* (1401) und vor allem in den Totentänzen ist der Tod nicht von Gott gesandt und fragt nicht nach Sünde und Busse. Nicht Himmel oder Hölle sind das Ziel des Totentanzes, sondern das Beinhaus, die Vergänglichkeit des Irdischen.

Diese Hinwendung zum Diesseits wird bei den Grabmälern nicht nur in den Transifiguren spürbar. Anstatt in der Jenseitsschau werden Verstorbene jetzt auch bei der Ausübung ihres Berufes oder mit individuellen Porträtzügen dargestellt.[31] Die Grabplatte des Rudolf von Brünighofen (†1405), Probst des Basler St. Albanklosters, zeigt solche Gesichtszüge (Abb. 6), ebenso das Bildnis des 1491 verstorbenen Churer Bischofs Ortlieb von Brandis (Abb. 9). Gantner beschreibt Ortliebs Sarkophag aus geflecktem rotem Marmor folgendermassen: «Die breite behagliche Figur des Bischofs überträgt das Spiel der Farben und des Lich-

13

14

13 Therwil (BL), Pfarrkirche, Epitaph der Maria Ursula Scharpf (†1656).

14 Johann Peter Frölicher, umgebautes Epitaph des Joerg Wagner (?) um 1692, Kloster der Visitation, Solothurn, Sakristei. – Das Epitaph befand sich ursprünglich in der St. Ursen-Kathedrale. Beim Umbau zum Sakristeialtar wurde die Inschrifttafel durch ein Bild des hl. Franz von Sales und das Porträt des Verstorbenen durch ein Herz-Jesu-Bild ersetzt.

tes in dem unruhigen Stein auf die Bildung des Gewandes, das wie in leichten Wellenschlägen den mächtigen Körper überzieht. Jede Erinnerung an die einstige statuarische Haltung, wie sie etwa bei der Königin Anna so grossartig in Erscheinung tritt, [...] ist hier gelöscht. Jetzt liegt das Gewand auf dem liegenden Körper, und diese Neigung zur realistischen Schilderung prägt sich auch im Gesicht aus, das mit seiner spitzen Nase und dem leichten, wie fröhlichen Lächeln etwas unmittelbar Sprechendes, völlig Persönliches hat.»[32]

Die Gesteinsart und die Bestimmung als echter Sarkophag[33] heben Ortliebs Grabmal von anderen ab. Beides könnte sich durch Anregungen aus Italien erklären, wo ab dem 14. Jahrhundert die oberirdische Bestattung wieder Verbreitung findet. Die Farbe des Steines erinnert einerseits an wiederverwendete antike Porphyrsarkophage, andererseits könnte die Fleckigkeit eine Anspielung auf die Vergänglichkeit sein.[34] Abgesehen von dem bereits um 1430 errichteten Hochgrab des Bischofs Andreas von Gualdo in Sitten haben die italienischen Monumentalgräber kaum auf die Schweiz eingewirkt. Im Gegenteil, mit der Reformation verschwindet bei uns (in beiden Konfessionen) zunächst die liegende Grabfigur, allmählich aber auch das Grabbild überhaupt.

Die Liegefigur wird durch das *Epitaph* abgelöst, eine in der Nähe der Bestattung an der Wand angebrachte Tafel. Einfache Inschriftentafeln, oft in Ergänzung zu einer Grabplatte, gab es während des ganzen Mittelalters. Seit dem 14. Jahrhundert sind sie vielfach mit einem Devotionsbild versehen. Im Zuge der Annäherung des Grabmals an das Denkmal werden nun figürliche Grabplatten an der Wand aufgestellt.[35] Die Grabplatte verliert damit den Kontakt zum Grab und das Grabbild den Bezug zum Leichnam. Folgerichtig zeigen die zur Anbringung an der Wand vorgesehenen Platten keine ambivalenten Liegefiguren mehr, sondern reine Standfiguren. Zwei Grabplatten aus der Basler Johanniterkirche veranschaulichen diesen Wandel. Das Epitaph des Komturs Bero von Melchingen (†1504) ist noch ganz wie eine Grabplatte gestaltet, entsprechend verläuft die Schrift senkrecht entlang der Längsseiten (Abb. 10). Obwohl der Komtur fest auf dem Boden der Nische steht (die sonst als Konsolen dienenden Tiere befinden sich neben ihm), haben seine Hände die überkreuzte Stellung des aufgebahrten Leichnams, wozu auch die oft ins Grab mitgegebene Paternoster-Schnur passt.[36] Allerdings beginnen die Hände des Bero sich zu regen, indem seine Linke den Mantelsaum umfasst. Einen Schritt weiter geht das Epitaph des zwei Generationen später verstorbenen Komturs Hermann Schenk zu Schweinsberg (†1572). Wie sein Vorgänger hat er noch eine Gebetsschnur, die er nun aber in der gängigen Weise in den Händen hält (Abb. 11). Aus dem gotischen Spitzbogen ist bei der Übersetzung in die Architektursprache der Renaissance eine (nur in einer Zeichnung überlieferte) mächtige tempelartige Ädikula geworden, welche die Inschrift trägt.

Renaissance: Epigrafik und Emblematik

Das beinahe zum Standbild gewordene Epitaph des Hermann Schenk bleibt jedoch eine Ausnahme. Während in allen umliegenden Ländern im 16. Jahrhundert die Grabmonumente sowohl architektonisch als auch bezüglich des Figurenprogramms immer grossartigere Dimensionen annehmen, verschwindet das figürliche Grabbild in der Schweiz nach der Reformation nahezu gänzlich. Auch in katholischen Gebieten erhielten fortan fast nur noch Heiligengräber eine Liegefigur, etwa diejenigen der Eremiten in Hergiswald, Altdorf und Wolfenschiessen.[37] Vereinzelte Epitaphe mit Porträts und wenige, stilistisch allesamt retardierende Rittergrabmäler mit Liegefiguren in Rheinfelden, Romont und Mammern sowie die aussergewöhnliche Sitzfigur des Albrecht von Wattenwyl in Oberdiessbach bestätigen als Ausnahmen die Regel (Abb. S. 42).[38] Exemplarisch zeigt sich der Umgang mit Grabbildern am Schicksal der Alabasterfigur vom Grabmal des französischen Hugenottenführers Herzog Henri de Rohan (†1638). Bereits kurz nach der Aufstellung in der Kathedrale von Genf musste die später zerstörte Figur verdeckt werden, «da sie viele für eine Heiligenfigur gehalten hätten».[39] Während auf der reformierten Seite die Zurückhaltung bei der Grabgestaltung nicht verwundert, mögen auf katholischer Seite die Vorschriften des Mailänder Erzbischofs Karl Borromäus (1538–1584) zur Einschränkung der Grabmonumente beigetragen haben. Mehrfach weist er darauf hin, dass keine Gräber und nicht minder deren Verzierungen über den Kirchenboden vorstehen dürften. Ebenso verwahrt er sich gegen die an Gräbern angebrachten Waffen, Trophäen und Siegeszeichen, welche die Kirchen wie Kriegslager aussehen lassen würden.[40]

Auf den Epitaphen treten an die Stelle des Bildnisses des Verstorbenen Text und Emblematik. Das Grabmal des Erasmus von Rotterdam (†1536) im Basler Münster zeigt die neuen Tendenzen besonders pointiert. Es besteht im Wesentlichen aus der Inschrift, die seine überragende Gelehrsamkeit preist und die Namen seiner Freunde nennt, die das Epitaph zwei Jahre nach seinem Tod errichten liessen. Wie in der Antike treten an die Stelle der Gebets- und Fürbittbeziehungen die Bande der diesseitigen Freundschaft. Der Tote lebt in deren Erinnerung und im Ruhm seiner Taten weiter.[41] Erasmus' Freund Thomas Morus hatte 1516 eben diesen Umgang mit dem Tod bei den Bewohnern von Utopia beschrieben: «Dagegen die Toten, die frohgemut und voll guter Hoffnung dahingegangen sind, betrauert niemand, sondern mit Gesang geleitet man sie zur Bestattung, [...] errichtet ein Denkmal auf der Grabstätte mit den Ehrentiteln des Verstorbenen. Heimgekehrt von der Bestattung, spricht man von seinem Charakter und seinen Taten, und kein Abschnitt seines Lebens wird dabei häufiger und lieber durchgenommen als sein seliger Tod.»[42]

Wenn antike Formeln und Symbole in der Folge ab und zu auf Grabmälern auftauchen, dürfen sie nicht darüber hinwegtäuschen, dass – ausser bei einzelnen Gelehrten – die christlichen

15

Jenseitsvorstellungen weiterhin dominant bleiben. Und in den allermeisten Fällen sind auch die ausführlichsten Lobreden implizit oder explizit mit einer Jenseitshoffnung oder einem Aufruf zur Fürbitte verknüpft. Prägendes Element sowohl der Ikonografie wie der Epigrafik wird das *Memento mori*. Wie sich dieses ungezwungen mit der christlichen Auferstehungshoffnung verbindet, zeigt z. B. die Grabplatte des 1624 mit zehn Monaten verstorbenen Hans Ulrichli Frey in der Klosterkirche Königsfelden (Abb. 12). Der ergreifende Text der Umschrift lautet: «Hie underm Stein wol in der Erden lit ein Kleinkind mus z'Aschen wärden wirt widerum ufstan saliklich und mit Got läben ewiklich». Unter dem Allianzwappen sitzt ein Kind, den einen Arm auf einen Schädel aufgestützt, in der anderen Hand einen Knochen haltend. Was hier auf dem Kindergrab zum makabren Spielzeug verkommt, ist eigentlich das beliebte Emblem, das auf das geflügelte Wort *nascentes morimur* (mit der Geburt beginnt das Sterben) anspielt.[43] Die Erläuterung des Emblems bei Nicolas Reusner (1581) gibt die ausführliche christlich-eschatologische Deutung: «Was freust du dich so, schöner Knabe, am Bilde des Todes? Was zeigt der Totenschädel, was die kurze Stunde an? Lebe im Gedanken an den Tod, dann lebst du fromm, [...] dann wirst du fromm sterben und glücklich leben nach dem Tode. Der Tod ist der heilige Zugang zum neuen Leben.»[44] Auf dem Epitaph der Maria Ursula Scharpf († 1656) in Therwil (BL) erscheint über

16

15 Johann August Nahl, Grabmal des Hieronymus von Erlach, 1751, Pfarrkirche Hindelbank.

16 Luzern, Friedhof der Hofkirche, Epitaph des Jost Bernhard Hartmann († 1752).

der Beweinung Christi dasselbe Emblem in seiner klassischen Form (Abb. 13): Das Kind ist in ruhiger Denkerpose dargestellt, seine rechte Hand liegt auf der Sanduhr. Diese spielt neben der allgemeinen Bedeutung der Vergänglichkeit hier zudem auf das Motto *mors certa – hora incerta* (sicher ist der Tod, unsicher die Stunde) an, das ebenfalls in der Epitaph-Überschrift anklingt: «Gedenck o Mensch oft an dein End, den gähen Thod Got von dir wend». Der plötzliche, unvorbereitete Tod beraubte den Katholiken noch wie im Mittelalter nicht nur des Sterbesakramentes, sondern auch der Möglichkeit, seine Sünden zu bereuen und zu beichten – eine unabdingbare Voraussetzung für die Aufnahme in den Himmel.

Barock: Die Tugenden als Seelengeleiter

Erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts treten vor allem im Gebiet des alten Staates Bern wieder Grabmäler auf mit einfachen Figurenprogrammen sowie in verschiedenen Barockklöstern Stifter- oder Konventsepitaphe.[45] Fast durchwegs stehen Personifikationen von Tugenden im Zentrum dieser Monumente, während auf die Darstellung des Verstorbenen weiterhin verzichtet wird. Ein solches Epitaph von ca. 1692 ist (zu einem Altar umgebaut) im Frauenkloster der Visitation in Solothurn erhalten (Abb. 14).[46] Die durch ein Bild ersetzte Gedenktafel ist von zwei Karyatiden gerahmt. Ihnen zu Füssen sitzen zwei Tugenden, die Fides mit dem eucharistischen Kelch und vermutlich die Spes. Sie stehen für die Tugendhaftigkeit des Verstorbenen, dessen Porträt (durch ein Herz-Jesu-Bild ersetzt) von Putten empor getragen wird. Brennende Urnen auf dem Gebälk symbolisieren das ewige Leben. Die beiden flankierenden Engel sind wohl weniger eine Anspielung auf das Jüngste Gericht als ein Genius (antiker Schutzgeist) und eine Personifikation der Fama, die den (unsterblichen) Ruhm des Verstorbenen mit ihrer Posaune verkündet.

«Fulgebit quasi Stella in perpetuas Æternitates» ([Die Seele] wird sternengleich leuchten bis in ewige Unsterblichkeit), prophezeit die Fama im Epitaph des Luzerner Schultheissen Jost Bernhard Hartmann (†1752) und bringt ihm den Lorbeerkranz (Abb. 16). In der Inschrift wird die Botschaft der Fama erläutert. Nach der Lobrede auf seine guten Staatsdienste und der Nennung der Verwandten wendet sie sich an den Betrachter: «Während du vorbeigehst, Wanderer, wünsche den Manen [gemeint: der Seele] des Landesvaters Gutes, und denk daran, dass alles vorübergeht; nur die Seelen der Sterblichen bleiben durch Tugenden und Verdienste unsterblich in unserer Zeit und leuchten in der anderen [im Jenseits] sternengleich bis in ewige Unsterblichkeit.»

Petrarca hatte in seinen *Trionfi* das Bild entworfen vom Ruhm, der den Tod überwindet, seinerseits zwar von der Zeit überwunden wird, die aber wiederum der Ewigkeit weichen muss. Weder bei Petrarca noch auf den barocken Epitaphen ist diese Ruhmessucht antichristlich zu verstehen. Gerade die Inschrift Hartmanns drückt sehr deutlich aus, dass sein Ruhm nicht nur den Nachfahren, sondern auch im Jenseits leuchten soll. Diese Ruhmesthematik wird auf katholischer wie protestantischer Seite gleichermassen verwendet, so dass deren Sepulkralkunst sich praktisch nicht unterscheidet. Das katholische Jenseits mit dem Fegefeuer und den kirchlichen Unterstützungsleistungen weicht zwar fundamental vom reformierten Jüngsten Gericht ab, doch verliert auch auf katholischer Seite die Todesstunde die entscheidende Bedeutung für das Jenseits, die sie im späten Mittelalter hatte. Robert Bellarmins (1542–1621) *De arte bene moriendi* (von der Kunst des guten Sterbens) verlegt die Todesvorbereitung auf das ganze Leben: «qui cupit bene mori, bene vivat» (wer gut zu sterben begehrt, lebe gut).[47] Vanitas-Darstellungen, wie das Kind mit dem Schädel oder die Skelette als Schildhalter auf Hartmanns Epitaph, sollen das ganze Leben hindurch an die Vergänglichkeit erinnern. Sie sind deshalb nicht speziell der Sepulkralkunst verbunden, sondern durchziehen alle Lebensbereiche. Wenn nun die Leistungen des ganzen Lebens bedeutsam werden, verdienen es diese, am Ende gebührend gepriesen zu werden. Leichenpredigt und Epitaph bieten dafür Raum, doch lassen Beschreibungen von Fürstenbegräbnissen ahnen, dass der ganze barocke Festapparat für solche Feierlichkeiten aufgeboten wurde.[48] Andeutungen davon haben sich in den Grabmälern niedergeschlagen. Der auf vielen Epitaphen in erhöhter Position dargestellte Sarkophag, die makabren Schildhalter Hartmanns, aber ebenso die fast obligaten Trophäen und Prunkwappenschilde und das vielfach halb über den Sarg gezogene Bahrtuch evozieren die *castra doloris*, anlässlich von Begräbnis und Jahrzeitmessen aufgestellte Kulissen.[49] Besonders eloquent kommt die barocke Theatralik am Grabmal des Hieronymus von Erlach (†1748) in Hindelbank zum Ausdruck (Abb. 15).[50] Der über drei Stufen erhobene und mit Standeszeichen bedeckte Sarkophag wird durch die Fortitudo gerade zugedeckt. Eine geflügelte Allegorie der Trauer sitzt auf den Stufen, eine weitere Allegorie, vielleicht die Fortuna, hat soeben die Inschrift vollendet. Während die Fama wiederum den Lorbeerkranz darbringt, befestigt Chronos den Wappenschild an der Pyramide. Im Gegensatz zu Petrarca stellt sich hier sogar die Zeit in den Dienst des Ruhmes.

Ähnlich wie mit dem Totengeleit in Neuenburg oder La Sarraz wird auch hier der Moment des Abschiedes verewigt. Zeigten mittelalterliche Grabmäler die Verstorbenen oft in vorauseilender Hoffnung im Zustand ewiger Seligkeit, in der Erwartung der Krone des ewigen Lebens, so führt das barocke Zeremoniell dazu, dass bei Staatsmännern der Tod (ähnlich wie bei Thomas Morus) zur Bekrönung des verdienstvollen Lebens wird.[51] Die Tugenden bereiten derweil den Weg in den Himmel: «Virtutibus itur ad astra».[52]

Résumé

De l'Antiquité tardive à l'époque des Lumières, la solidarité entre les vivants et les morts est une particularité du christianisme. Les monuments funéraires, qui occupent des emplacements privilégiés dans les églises, témoignent de ce lien étroit entre la vie ici-bas et l'au-delà. Les vivants se placent sous la protection des bienfaiteurs défunts et des saints patrons, mais de leur côté, par des actes de prière, ils sont tenus de contribuer à la béatitude des morts dans l'au-delà. Les monuments funéraires médiévaux, comme celui d'Anne de Habsbourg à Bâle, représentent des morts ayant obtenu le salut éternel. Les inscriptions tombales nous apprennent que la Renaissance et l'Humanisme ajoutent à l'idée du soutien réciproque la perpétuité de l'amitié et de la gloire d'ici-bas. Bien que l'espoir du salut garde toute son importance, on réalise *a posteriori* que de nombreux monuments funéraires mettent l'accent sur la vie terrestre passée.

Riassunto

La solidarietà fra vivi e morti costituì un aspetto caratteristico del cristianesimo dalla tarda antichità all'Illuminismo. I monumenti funebri eretti nelle chiese in punti di particolare rilievo testimoniano di questo intimo legame fra mondo terreno e oltretomba. I vivi si affidavano alla protezione di benefattori defunti e di santi patroni, ma dovevano contribuire a loro volta, attraverso la preghiera, alla pace delle anime trapassate. I monumenti funebri medioevali a carattere figurativo, come quello di Anna d'Asburgo a Basilea, raffigurano il defunto già nello stato di eterna beatitudine. Le iscrizioni funebri rivelano che il Rinascimento e l'Umanesimo affiancarono al concetto di assistenza reciproca un'inedita esaltazione dell'amicizia e della gloria terrene, ritenute immortali. Sebbene la speranza in una vita ultraterrena sia rimasta immutata, in molti monumenti viene dunque a prevalere lo sguardo retrospettivo che pone l'accento sulla vita trascorsa in questo mondo.

ANMERKUNGEN

1 Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S. 79; Patrick Périn, *Les sarcophages mérovingiens*, in: Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France, Paris 1991, S. 288–305, hier S. 298.

2 Andres Moser, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Landband 2, Der Amtsbezirk Erlach. Der Amtsbezirk Nidau 1. Teil*, Basel 1998, S. 158–159.

3 Die besondere Wertschätzung der Werkmeister im Mittelalter ist durch eine Vielzahl von Grabmälern und Inschriften belegt, vgl. Luc Mojon, *St. Johannsen. Beiträge zum Bauwesen des Mittelalters aus den Bauforschungen in der ehemaligen Benediktinerabtei 1961–1984*, Bern 1986 (Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kt. Bern).

4 Zuletzt ausführlich behandelt von Christine Sauer, *Fundatio und Memoria*, Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109), S. 93–103.

5 Ebd., S. 103, zitiert Manfred Wolf Mosel, *Die Anfänge des plastischen Figurengrabmals in Deutschland*, Diss. Würzburg 1970, S. 55.

6 Otto Gerhard Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in: Death in the Middle Ages, Löwen 1983 (Mediaevalia Lovaniensia Series 1, 9), S. 22. Das gleiche Verständnis verraten auch die Berichte von Wiedergängern, die ihr Recht einfordern, etwa die Legende von Urso und Fridolin, die auf das 6./7. Jahrhundert zurückgeht, vgl. Peter Jezler (Hrsg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausstellungskat. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, 1994, S. 248.

7 Sauer 1993 (wie Anm. 4), S. 98–102. Zur Beziehung Stifter – Klostergemeinschaft und zur liturgischen Memoria vgl. auch Oexle 1983 (wie Anm. 6), S. 26–30.

8 Daniel Grütter, *Das Grabmal der Königin Anna von Habsburg im Basler Münster*, in: Kunst+Architektur in der Schweiz 53, 2002, Heft 1, S. 60–63.

9 Zur *liegenden Standfigur*: Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1992, S. 52–56; Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis*, Zürich/München 1984, S. 221–225.

10 Heinrich Wölfflin, *Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel*, in: idem, Kleine Schriften, Basel 1946, S. 212–218, paraphrasiert S. 213 Wurstisens Chronik von Basel von 1580, S. 140: Die Tote «war balsamiert, hatte einen gelben seidenen Rock an mit Gold und ein weissseidenes Tuch auf dem Haupt darauf von Gold und Edelsteinen eine Krone war».

11 Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris [5]1949, S. 400–401. Allerdings ist seine Deutung zu eng, wenn er die Darstellungen auf das Auferstehungsalter Christi von 33 Jahren eingrenzt. Kritisch dazu Gerhard Schmidt, *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, Wien 1990 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, Abteilung 1, Bd. 10), S. 13–80, hier S. 62–63.

12 Günther Mensching, *Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des modernen Denkens im Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 19.

13 Z. B. auf dem Sarkophag der Doña Sancha, heute im Benediktinerinnenkloster von Jaca (Aragón), um 1100, oder auf der Grabplatte des Presbyters Bruno von Hildesheim (†1194).

14 Vgl. etwa Darstellungen in Ars moriendi-Büchern. Vgl. auch Renate Kroos, *Grabbräuche – Grabbilder*, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984 (Münstersche Mittelalterschriften 48), S. 285–353, hier S. 287–288.

15 Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie*, übersetzt von Günter Heil, Stuttgart 1986 (Bibliothek der griechischen Literatur 22).

16 Schmidt 1990 (wie Anm. 11), S. 24–25.

17 Kroos 1984 (wie Anm. 14), S. 299–300.

18 Ausstellungskat. Himmel, Hölle, Fegefeuer 1994 (wie Anm. 6).

19 Zur Devotionsfigur vgl. Reinle 1984 (wie Anm. 9), S. 31–42. Eine bemerkenswerte vollplastische Devotionsfigur befindet sich in St. Leonhard in Basel, vgl. Ylva Meyer, *Memoria und Repräsentation im 14. Jahrhundert. Die Grabkapelle des Hüglin von Schönegg in der Basler St. Leonhardskirche*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 6, 1999, S. 31–53.

20 Ursula Räber-Keel, *Grabnische mit den Efringerwappen*, in: Die Parler und der Schöne Stil, hrsg. von Anton Legner, Ausstellungskat. Schnütgenmuseum, Köln, 1978, S. 307–308. Vermutlich Grab der Familie von Efringen.

21 Casimir Hermann Baer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 3*, Basel 1941, S. 256–257.

22 *Totamque machinam ob memoriam fabrefecit. Une étude pluridisciplinaire du tombeau des comtes de Neuchâtel*, in: Revue historique neuchâteloise, 5. Serie, 1, 1997, S. 155–194, hier S. 159; vgl. auch Claire Piguet, Marc Stähli, *Le tombeau des comtes de Neuchâtel*, im vorliegenden Heft, S. 44–53.

23 Vgl. Hiob 7,1: «Ist nicht Kriegsdienst (militia) des Menschen Leben auf der Erde?» und Eph. 6,10–17. Vgl. auch Viviane Egli, *Gebärdensprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder*, Diss. Zürich 1987, S. 67–69.

24 Totamque machinam 1997 (wie Anm. 22), S. 189–191.

25 Es ist dies eine der möglichen Armstellungen von Begrabenen, vgl. Georges Descœudres, *Gebärden des Todes*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 6, 1999, S. 7–29, Abb. 13.

26 Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin/New York 1976, S. 253, Abb. 376, vergleicht mit La Sarraz das Grabbild eines Ehepaares in Lowthorpe (Yorkshire). Die bekleideten Körper werden von Wurzeln

umfangen und an den Seiten von Kröten angenagt. Hier ist eindeutig die Verwesung des Leichnams in der Erde gemeint, während in La Sarraz das Gewicht nicht auf der Zersetzung des Leichnams, sondern auf der Sündhaftigkeit liegt.

27 Auch Schmidt 1990 (wie Anm. 11) verweist zu Recht darauf, dass nicht eine chronologische Abfolge verschiedener Grabmalstypen definiert werden kann, sondern dass – innerhalb von durchaus zeitgebundenen Rahmenbedingungen – regionale und persönliche Vorlieben oder Anliegen den Typus bestimmten.

28 Panofsky 1992 (wie Anm. 9), S. 64.

29 Ruggiero Romano, Alberto Tenenti (Hrsg.), *Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*, Frankfurt/M. 1976 (Fischer Weltgeschichte 12), S. 120.

30 Ebenda, S. 117. Vgl. auch Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Turin [2]1977.

31 Beispiele bei Schmidt 1990 (wie Anm. 11), S. 66–70. Dieser Zuwendung zum Partikularen entspricht Wilhelm von Ockham (†1348), mit dem sich in der Universalienfrage der Nominalismus endgültig durchgesetzt hat. Mensching 1992 (wie Anm. 12), S. 318–367.

32 Joseph Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 2, Frauenfeld 1947, S. 321.

33 Erwin Poeschel, *Die Grabdenkmäler in der Kathedrale zu Chur*, in: Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 75, 1945, S. 1–80, hier S. 15–16.

34 Francis de Quervain, *Steine schweizerischer Kunstdenkmäler*, Zürich 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETHZ 3), S. 24, Anm. 5.

35 Körner 1997 (wie Anm. 1), S. 171–181.

36 Die Paternoster-Schnur ist eine Vorläuferin des Rosenkranzes. Zur Stellung der Arme vgl. Descœudres 1999 (wie Anm. 25), Abb. 13.

37 Jan Straub, *Die Heiligengräber der Schweiz*, Diss. Zürich 1987, S. 113–131.

38 Zu Albrecht von Wattenwyl vgl. den Beitrag von Manuel Kehrli, *Chronos und weinender Putto. Bernische Grabdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts*, im vorliegenden Heft, S. 37–43.

39 Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3, Frauenfeld 1956, S. 142.

40 *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Carlo Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei Archiepiscopi Mediolani iussu undique diligentius edita*, Mailand 1599, S. 36, 124–125, 273. Vgl. auch Mathias Steinmann, *Der Friedhof im Hof*, in: Kultur des Erinnerns, Einsiedeln 2001, S. 41–75, hier S. 44–45, 49.

41 J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Baltimore/London 1971, S. 35–36, 61–62; Romano/Tenenti 1976 (wie Anm. 29), S. 124–130; Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München/Wien 1980, S. 276.

42 Thomas Morus, *Utopia*, übersetzt von Gerhard Ritter, Berlin 1922 (Klassiker der Politik 1), S. 101–102. Vgl. auch Oexle 1983 (wie Anm. 6), S. 25–26.

43 Regula Odermatt-Bürgi, *Todesdarstellungen in der Innerschweizer Kunst vom 14. bis 18. Jahrhundert*, in: Der Geschichtsfreund 149, 1996, S. 125–192, hier S. 141.

44 Nach Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1967, Sp. 997–998.

45 Vgl. Kehrli 2003 (wie Anm. 38); Reinle 1956 (wie Anm. 39), S. 356, nennt die Stifterepitaphe in St. Urban, Muri und Einsiedeln.

46 Erika Erni, *Johann Peter Frölicher (1662–1723)*, in: Jahrbuch für Solothurnische Geschichte 50, 1977, S. 5–150, hier S. 63–66, vermutet in diesem Werk das Epitaph für den Altschultheissen Hans Joerg Wagner.

47 Robert Bellarmin, *Opuscula quinque*, Venedig 1761, Bd. 5, De arte bene moriendi, 1. Buch, 1. Kapitel. Vgl. auch Tenenti 1977 (wie Anm. 30), S. 330–335.

48 Norbert Bolin, *«Sterben ist mein Gewinn» (Phil 1,21). Ein Beitrag zur evangel. Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550–1750*, Diss. Köln 1989 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5), S. 26–40.

49 Vgl. z. B. Magdalena Hawlik-van de Water, *Der Schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*, Wien 1989, S. 165–184. In Beromünster war ein solcher Katafalk anfangs dieses Jahrhunderts noch erhalten: Robert Ludwig Suter, *Das Berodenkmal in der Stiftskirche Beromünster*, in: Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag, Luzern 1990, S. 335–338.

50 Thomas Weidner, *Die Grabmonumente von Johann August Nahl in Hindelbank*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 57, 1995, S. 51–102.

51 Michel Vovelle, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983, S. 315.

52 Devise des Herzogs Federico da Montefeltro (1444–1482) in den Intarsien seines Studiolo in Urbino. Vgl. Ariès 1980 (wie Anm. 41), S. 276.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1, 2, 15: Kantonale Denkmalpflege, Bern. – 3: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich. – 4: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen. – 5: Atelier Marc Stähli, Auvernier. – 6, 11: Historisches Museum, Basel. – 8: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Neg. 31335. – 9: Kathedralstiftung der Diözese Chur. – 10: Staatsarchiv Basel. – 12, 16: Moritz Flury-Rova, Trogen. – 13: Foto-Archiv Denkmalpflege Kanton Basel-Landschaft, Liestal. – 14: Kantonale Denkmalpflege, Solothurn

ADRESSE DES AUTORS

Moritz Flury-Rova, lic. phil. I, Kunsthistoriker, Berg 141, 9043 Trogen